

ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

А.А.Новикова

ТЕЛЕВИЗИОННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

Экранная интерпретация
действительности



Издательский дом Высшей школы экономики
Москва 2013

УДК 791.233
ББК 85.38
Н73

Рецензент:

ведущий научный сотрудник Государственного института
искусствознания, кандидат искусствоведения *Е.В. Сальникова*

Новикова, А. А. Телевизионная реальность: экранная интер-
Н73 претация действительности [Текст] / А. А. Новикова ; Нац. исслед.
ун-т «Высшая школа экономики». — М.: Изд. дом Высшей школы
экономики, 2013. — 236, [4] с. — 600 экз. — ISBN 978-5-7598-1037-7
(в обл.).

В книге рассмотрен процесс интерпретации реальности телевидением, осуществляющийся под воздействием ряда факторов: эстетических, индустриальных, социокультурных, идеологических. Это первое в России фундаментальное исследование, рассматривающее телевидение как инструмент интерпретации реальности, а результат этой интерпретации — телевизионную реальность — как социокультурный феномен, определяющий для значительного числа зрителей их представления о мире.

УДК 791.233
ББК 85.38

ISBN 978-5-7598-1037-7

© Новикова А.А., 2013
© Оформление. Издательский дом
Высшей школы экономики, 2013

Оглавление

Введение	5
Глава 1. Экранная интерпретация реальности как процесс и специфические особенности телевизионной реальности	10
1.1. Экранизация как способ интерпретации реальности кинематографом и телевидением.....	10
1.2. Выразительные средства экрана и авторская интерпретация реальности на телевидении.....	23
1.3. Специфика пространства и времени телереальности	38
1.4. Телереальность и культура постмодернизма.....	45
Глава 2. Особенности современной индустрии телевидения и интерпретация реальности	58
2.1. Гибридизация жанров и форматов на телевидении как игра с реальностью	58
2.2. Влияние программности и серийности на формирование телереальности	86
2.3. «Социальная маска» телеведущего в контексте телереальности	96
2.4. Телевизионная аудитория: от потребления к коммуникации	110
Глава 3. Влияние социокультурных и идеологических факторов на интерпретацию реальности	128
3.1. Телеэкранный реальность 1990–2000-х годов как следствие социокультурной травмы	128
3.2. Телевизионная документальная драма как способ репрезентации прошлого	141
3.3. Гламуризация и трешизация настоящего на телевидении 2000-х годов	151
3.4. Инфотейнмент как средство создания новой идеологии	167
Глава 4. Оппозиция «мы — они» в телеэкранной реальности	185
4.1. Классификация современных телепрограмм с точки зрения специфики коммуникации «мы — они»	185

4.2. «Свои — чужие» и «высшие — низшие» в экранной реальности теленовостей	193
4.3. «Другие» в экранной реальности публицистических телепрограмм	204
4.4. Игровые и геймеризационные телепрограммы как форма контакта «я — другой»	211
Заключение	229

Введение

Телевидение как объект исследования с самого начала своего существования ставит перед учеными ряд сложных вопросов, в частности, касающихся специфики природы, художественного потенциала и места в системе средств массовой коммуникации. На каждом новом этапе своего развития оно заставляет менять ракурс исследования, искать новые подходы и методологии. Одним из главных давно является вопрос о степени достоверности того, что видит зритель на телевизионном экране. Размышления на эту тему, начатые еще теоретиками кино Д. Вертовым, Э. Шуб, С. Дробашенко, Л. Рошалем, продолжаются до настоящего времени Л. Джулай, Л. Мальковой, Г. Прожико и другими. С этого же начал изучение телевидения С. Эйзенштейн, написавший о «живой жизни в чуде телевидения». Вслед за ними о «феномене достоверности» телевидения говорили Э. Багиров, В. Вильчек и др., о его особых отношениях с реальностью — А. Вартанов, В. Михалкович и др.

Чем разнообразнее становились технические возможности телевидения и шире палитра телевизионных форм, тем острее становилась полемика. Потенциальные возможности телевидения оказались столь многообразны, что на первоначальном этапе вполне целесообразно было вести отдельные исследования в рамках разных научных дисциплин. Так, киноведы спорили, является ли телевидение искусством и не тождественно ли оно своему предшественнику — кинематографу, какова специфика его языка и условности и т.д. Филологи исследовали телевизионную журналистику как вид литературного творчества, социологи и психологи — особенности восприятия телевизионных зрелищ аудиторией, их воздействие на общество в целом.

Однако с течением времени стало очевидным, что телевидение сформировалось как индустрия, которую надо изучать еще и с точки зрения условий производства, а не только законов искусства. Сама природа телевидения требовала междисциплинарного подхода к исследованиям. Однако осознание этой необходимости совпало с неблагоприятным для науки периодом в политике и экономике страны. После развала СССР телевидение попыталось выйти из-под контроля государства, превратившись в полноценный бизнес. Несмотря на то что это удалось ему лишь отчасти,

новые условия производства в большинстве случаев не позволяли журналистам, режиссерам, операторам, художникам создавать штучный продукт творческой деятельности, как это было на заре телевидения. От них требовались программы, сделанные по шаблону, которые гарантируют при минимуме финансовых вложений высокий рейтинг (что важно для рекламодателей).

Новые условия жизни в стране и работы на телевидении поставили исследования телевидения на службу бизнесу. Рейтинговые исследования, проводимые социологами, помогали телевизионным продюсерам успешно зарабатывать деньги, но мало способствовали развитию науки о телевидении. Исследования же телевидения как явления культуры, его роли в формировании общественного сознания в постсоветской России были немногочисленны¹ и предпринимались в основном силами социологов, без участия журналистов и искусствоведов. Более того, в нашей стране пока не разработана теоретическая база, на основании которой осуществимы совместные исследования. На сегодняшний день проведению совместных исследований мешают как недостаток финансирования, так и различия в понятийном аппарате представителей разных специальностей, различия в методологических подходах, привычка рассматривать телевидение само по себе, а не в социокультурном контексте.

В отличие от России на Западе², в частности в США, подобные исследования предпринимались достаточно давно³ и количе-

¹ Например: Мониторинговое социологическое исследование «Телевидение глазами телезрителей» // Аналитический центр «Видео Интернешнл» / исслед. И.А. Полуэхтова, 2000–2009; исследование «Факторы популярности телевизионных форматов»: серия фокус-групп по восприятию телевизионных передач и сериалов целевой аудиторией // Департамент исследований телеканала «Россия» / рук. исслед. К.А. Богословская, 2000–2004; Социологическое исследование «Обыденные телекритики» // Фонд «Образованные медиа», Фонд «Общественное мнение» / рук. исслед. А.Г. Качкаева, И.А. Климов, 2007; исследование «Контент-анализ телевизионного эфира федеральных российских каналов» // Фонд «Образованные медиа», ГФК-Русь / рук. исслед. А.Г. Качкаева, С.Г. Давыдов, 2007.

² *Землянова Л.М.* Гуманитарная миссия современной глобализирующейся коммуникативистики. М., 2010.

³ Например, еще в 1970-е годы в Анненбергской школе коммуникаций при Университете Пенсильвании под руководством профессора Дж. Гербнера была проведена серия уникальных исследований под общим названием «Культурные индикаторы». (Школа создана в 1959 г. и существует до сих пор, продолжая исследования.)

ство их велико. Однако не все полученные там результаты возможно перенести на отечественную почву без корректировок, ведь и российская телевизионная индустрия развивается по особому пути, поскольку не смогла полностью порвать с государственной системой финансирования и контроля, и культура России в целом: ее традиционные ценности, ожидания и предпочтения отечественных зрителей иные, чем у зрителей Европы или США.

Предпринятое нами исследование — шаг на пути к модернизации отечественной традиции изучения телевидения. С одной стороны, оно систематизирует знания о телевидении как о средстве массовой коммуникации (СМК), способном функционировать одновременно и как средство массовой информации и пропаганды, и как самостоятельный вид экранного искусства. С другой стороны, в своем исследовании мы предлагаем рассматривать телевидение как специфический инструмент интерпретации реальности, которая осуществляется под воздействием ряда факторов как эстетических, так и индустриальных, социокультурных, идеологических. Подробному изучению этих факторов и их воздействию на процесс интерпретации посвящена значительная часть нашей работы. Однако этим она не исчерпывается. Не менее актуальным, на наш взгляд, является поиск ответа на вопрос, какой же предстает интерпретированная реальность на экранах наших телевизоров. В отечественной науке нет пока общепринятого термина, обозначающего результат процесса интерпретации. На Западе для его обозначения чаще всего используют понятие медиареальности, но оно значительно шире рассматриваемого нами феномена. Мы в данной работе в качестве технического будем использовать термин «телевизионная реальность». Исследовать этот феномен на примере российского телевидения возможно только при помощи комплексного коммуникационного подхода с привлечением методологического инструментария разных научных дисциплин. Результаты этого исследования позволяют объяснить сложные процессы взаимовлияния общества и телевидения, эмпирической и медиареальности. Сегодня, когда новые технологические возможности ставят под сомнение само существование телевидения в привычной для нас форме как потока информации и образов, когда изменяется и технология телепроизводства и психология телесмотрения, подобные междисциплинарные исследования просто необходимы.

Данное исследование не ставит своей целью дать исчерпывающее представление о телевизионной реальности. Наша задача — наметить пути исследования, сделать первые шаги в разработке методологии, которая позволила бы выявить механизмы ее влияния на общество, функциональные и дисфункциональные последствия этого влияния. На наш взгляд, ключевым при этом должен стать избранный нами культурологический подход к исследованию, позволяющий рассматривать взаимовлияние телевидения и общества в контексте исторических процессов и инициированных ими изменений в культуре и системе ценностей. Культурологический подход должен стать новой парадигмой исследования, позволяющей синтезировать в себе идеи и методы традиционных подходов: филологического, искусствоведческого, социологического, психологического, индустриального и др.

Объектом исследования для нас стала специфика телевидения, определяющая процесс интерпретации реальности как отдельными телепередачами, так и всей совокупностью программ телеканалов.

Предмет исследования — интерпретация реальности средствами телевидения, обусловленная как природными свойствами, в частности экранностью, так и индустриальными факторами, меняющимися на разных этапах развития телевидения, а также социокультурной и идеологической ситуацией в обществе.

Эмпирической базой исследования стали программы различных направлений вещания трех федеральных телеканалов («Первого канала», «России-1» и НТВ) сезона 2010–2011 гг. Однако, прослеживая историческую динамику и современные тенденции интерпретации реальности средствами телевидения, мы анализируем наиболее яркие телепрограммы советского и постсоветского телевидения, так что эмпирической базой является телевизионный контент практически на всем протяжении существования — с конца 1950-х годов (выборочно) по 2000-е годы (преимущественно). По мере необходимости привлекались примеры из мировой практики телевещания. Конкретный перечень программ, проектов, передач, циклов и иных форм организации эфирного контента, ставших объектами научного изучения, в целях сохранения компактности объема диссертационного текста выделен в специальное приложение.

Главной целью исследования является выявление специфики интерпретации реальности на современном телевидении и механизмов ее воздействия на социокультурную ситуацию в обществе.

В качестве основной гипотезы исследования выступает предположение о том, что специфическая интерпретация реальности телевидением обусловлена не только экранностью, благодаря которой телевидение оказывается в ряду экранных искусств, но и постоянно меняющейся телевизионной технологией, условиями производства телевизионного контента, местом телевидения в современной системе средств массовых коммуникаций, а также правительственной идеологией и общественным сознанием, господствующим в тот или иной исторический период.

Методология и методика исследования базируется на принципах междисциплинарного подхода. В качестве основных мы используем методы искусствоведческого анализа и методы социологии (в частности, контент-анализа). В рамках культурологического подхода это позволяет нам рассматривать значимость журналистско-медийного дискурса для развития культуры современного общества. Принцип историзма, положенный в основу методологии исследования, и концепция преемственности культурного развития дали нам возможность продемонстрировать, что телевидение в ходе своего развития претерпевало значимые технологические и функциональные изменения, оказывавшие непосредственное влияние на интерпретацию реальности. Это, в свою очередь, обусловило изменение места телевидения в системе средств массовой коммуникации и его роли в социокультурном развитии общества.

Научная новизна и концептуальная значимость исследования заключаются в принципиально новом для отечественной научной традиции культурологическом подходе к анализу феномена телевидения. Этот подход позволяет синтезировать знания о телевидении, полученные в результате монодисциплинарных исследований, и выйти на уровень осмысления воздействия телевидения (в том числе и в мультимедийной среде) на социокультурные процессы современности.

ЭКРАННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РЕАЛЬНОСТИ КАК ПРОЦЕСС И СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕЛЕВИЗИОННОЙ РЕАЛЬНОСТИ

1.1. Экранизация как способ интерпретации реальности кинематографом и телевидением

Предмет исследования, избранный нами, мы после долгих размышлений обозначили как «экранная интерпретация реальности». Воспринимая этот термин как технический, мы все же полагаем, что он более удачен для преследуемых нами целей, в частности, выявления специфики этой интерпретации на современном телевидении и механизмов ее воздействия на социокультурную ситуацию в обществе. Уже более ста лет со времен появления фотографии и кино исследователей интересует вопрос: что привнесли технические средства во взаимоотношения реальности и искусства. Традиционное искусство, отражая мир в художественных образах, не претендовало на то, чтобы «его образы принимались за реальность»¹. Разные виды искусства в разные эпохи могли с большей или меньшей степенью сходства имитировать реальность, но не более того. Впрочем, условность в искусстве ценилась не менее высоко, чем жизнеподобие.

Коренным образом ситуация изменилась на рубеже XIX–XX вв., когда технические средства фиксации реальности (фотография, граммофонная запись, радио и кино) создали у человечества иллюзию того, что оно может подчинить себе пространство и время. В.И. Михалкович, исследуя феномен телевидения, отмечает, что историческое значение телевидения в том, что «оно преобразило взаимоотношения человека с реальностью»². Точнее было бы сказать: научно-техническая революция преобразила отношения человека с реальностью, а проникновение телевидения в каждый дом, т.е. в повседневную жизнь людей, стало значимым этапом в этом процессе. Фотография «остановила мгновение», кино создало иллюзию обратимости движения времени, позволив

¹ Борев Ю. Эстетика. М., 1975. С. 205–206.

² Михалкович В.И. Очерки теории телевидения. М., 1996. С. 10.

ушедшим мгновениям повториться, а людям — пережить их вновь. Если повторение было иллюзорным, то переживание, которое оно вызывало, оказывалось вполне реальным, а иногда и более острым. (Вряд ли участники празднований, посвященных 300-летию династии Романовых, испытывали те же чувства, что и современные зрители, уже знающие, что через несколько лет вся семья последнего русского царя погибнет от рук революционеров.)

Вслед за кинематографом радио тоже внесло свою лепту в преобразование отношений человека с действительностью. Оно, работая в прямом эфире, покоряло пространство, создавая у слушателей ощущение нахождения в двух точках пространства одновременно: и у радиоприемника, и там, где происходят события (в радиостудии, концертном зале и т.п.). Кроме того, радио давало обманчивое чувство единства со всеми, кто находится сейчас у приемников. Телевидение на экспериментальном этапе подхватило эстафету радиовещания, усилив иллюзию присутствия за счет добавления к звуку изображения.

Казалось бы, никаких сомнений в том, что телевидение дает возможность наблюдения за реальностью, не могло быть. Однако С. Эйзенштейна, как известно, проблема интерпретации действительности телевизионным зрелищем начинает интересовать еще в 1946 г. Его знаменитая фраза: «И вот перед нами как реальность стоит живая жизнь в чуде телевидения...»³ — надолго закрепила за телевидением славу достоверного (теоретики говорили о «феномене достоверности» телевидения), непосредственного и симулянтного (что дает установку на «эффект присутствия») средства массовой информации и коммуникации⁴. О продолжении приведенного выше высказывания вспоминали реже. Оно не слишком укладывалось в рамки соцреалистического взгляда на телевидение. Ведь режиссер говорит дальше о художественной интерпретации событий, предлагаемой киномагом телевидения, «который, быстрый, как бросок глаза или вспышка мысли, будет, жонглируя размерами объектов и точками кинокамер, прямо и непосредственно посылать миллионам слушателей и зрителей свою *художественную интерпретацию событий* (курсив мой. — А. Н.) в неповторимый момент самого свершения его, в момент первой и

³ Эйзенштейн С.М. Избр. произвед.: в 6 т. Т. 2. М., 1964. С. 30.

⁴ Телевизионная журналистика. Учебник. 5-е изд. М., 2005. С. 29.

бесконечно волнующей встречи с ним»⁵. Конечно, в те годы речь могла идти только о симультанном телевидении, так как техника позволяла работать лишь в прямом эфире. Более того, событие в момент его совершения телевидение могло посылать зрителям только в том случае, когда это событие происходило в телестудии.

Научные достижения стали для искусства великим соблазном, который оно не смогло преодолеть. Плоды этого мы в полной мере начинаем пожинать только сейчас, когда креативные технологии позволяют человечеству реализовать на практике высшую из ныне известных форм эскапизма — уход в компьютерную реальность, называемую виртуальной реальностью⁶. Однако между этими двумя периодами было столетие, итоги которого во многих отношениях остались неподведенными. И если взаимоотношениями реальности и кинематографа занимались и продолжают заниматься режиссеры и искусствоведы — от Д. Вертова и С. Эйзенштейна, С. Дробашенко, Л. Рошалья и др. до Л. Джулай, Л. Мальковой, Г. Прожико — то вопрос о взаимоотношениях реальности и телевидения так и остался во многом открытым. Ведь если кинематограф со временем почувствовал себя полноценным искусством и перестал воспринимать себя как способ фиксации реальности, то телевидение полноценным искусством так и не стало, а значит, на создание художественной реальности претендовать не могло. Несмотря на то что некоторые исследователи включали его в ряд зрелищных искусств⁷, оно так и не почувствовало себя своим в мире искусства. Исключение составляли лишь телевизионный театр и телевизионное кино, постановочное и документальное, которые и дали исследователям основание видеть в телевидении новое искусство.

Остальные направления телевещания сосредоточились на информационно-коммуникативной функции. Однако экранность, присущая телевидению в той же мере, что и кинематографу, общность системы выразительных средств — все это не позволяло поверить в то, что телевидение только лишь фиксирует фрагменты реальности, не подвергая ее никакому переосмыслению.

⁵ *Эйзенштейн С.М.* Указ. соч. С. 30.

⁶ *Иванов Д.В.* Виртуализация общества. Версия 2.0. СПб., 2002.

⁷ *Каган М.С.* Морфология искусства. Л.: Искусство, 1972; *Сокольская А.Л.* Поэтика ТВ: пути и поиски. М.: Искусство, 1981.

Историю взаимоотношений реальности и медиа в XX в. можно условно разделить на три этапа: фиксация фактов реальности (не важно, фиксировалось произведение искусства или чрезвычайное происшествие), адаптация их к требованиям СМК и переакцентирование, превращающее факты в знаки.

Первый этап — фиксация фактов на носителе (фотография, граммофонная пластинка, киноплёнка и т.д.) — приводит к увеличению информированности зрителя. Наиболее очевиден этот процесс на примере фиксации произведений искусства. В результате фиксации зритель, который приходил и приходил в музей или концертный зал для общения с произведением искусства, оказывается к нему уже подготовленным (информированным). Непосредственное чувственное общение с произведением искусства подменяется подтверждением или опровержением знания о нем. Наиболее яркий пример — репродукции картин великих мастеров в массовых изданиях. Черно-белое изображение картин И. Левитана в школьных учебниках, черно-белое телевизионное изображение полотен из Лувра давно стали фактом бытового общения человека и художественного произведения. Они подкрепляют полученные знания визуальными штампами. Появление цветной печати и цветного телевидения не изменили ситуацию в корне. Из общения художника и зрителя через произведение искусства на протяжении XX в. уходила тайна, которая так много определяет в индивидуальном восприятии одним человеком творчества другого человека. Это был первый результат вмешательства СМК в жизнь искусства и культуры. Что касается повседневной жизни, то в результате повышения информированности людей, активировался процесс профанизации некогда сакральных сфер, доступных лишь немногим (например, частной жизни элиты или политической сферы). Разумеется, это не было инициировано телевидением. Уже на рубеже XIX–XX вв. процесс массовизации, затронувший, в частности, прессу, способствовал разрушению прежде достаточно стабильной социальной иерархии. Но телевидение, привлекавшее зрителей имитацией «подглядывания» за жизнью, подстегивало эти процессы, заставляя создателей программ стремиться сначала к выходу за пределы студии с помощью ПТС, затем к использованию методов привычной и скрытой камеры.

Очень скоро стало очевидным, что простая фиксация фактов реальности уже не удовлетворяет зрителей. Попадающее на телевизионный экран необходимо приспособлять к техническим

возможностям средств массовой коммуникации. Особенно болезненно это было воспринято сферой искусства. Первые же передачи театральных спектаклей по радио, а позже по телевидению потребовали разорвать плоть спектакля, чтобы его можно было воспринимать на слух или смотреть на маленьком экране. Результат с точки зрения чистоты художественного воздействия получался тоже достаточно сомнительный. На этом (втором) этапе воздействия СМК на произведение искусства человек постепенно лишался возможности воспринимать их непосредственно. Ведь когда картина возникает на телеэкране (даже в самом технически качественном изображении), то между работой художника и восприятием зрителя оказывается целая цепочка восприятий этого произведения другими людьми. Оператор по-своему ставил свет и держал камеру, определяя наиболее выгодный, с его точки зрения, ракурс. Режиссер монтажа по-своему определял длительность показа, т.е. время сосредоточения внимания на той или иной детали картины. Тот же режиссер вместе со звукооформителем, опираясь на свое восприятие и свои ассоциации, подбирал музыкальное сопровождение или, что еще больше отвлекает, словесные комментарии. Наконец, редактор и продюсер определяли время показа, опять-таки исходя из своего личного впечатления от картины. В результате зритель перед картиной в музее опирается на собственные чувства, на собственное эстетическое восприятие, а зритель той же картины при ее телевизионном показе зависит от восприятия названных нами нескольких человек. Таким образом, он неизбежно получает произведение искусства в отредактированном виде, и эта редакция зависит от субъективных факторов восприятия каждого из тех людей, кто принимал участие в организации показа.

На более поздних этапах осознание необходимости адаптации фактов реальности к требованиям телевидения привело к тому, что важные события — съезды политических партий, манифестации, Олимпийские игры — стали организовывать с учетом требований телевидения. Более того, последнее время террористические акты тоже продумываются с учетом их эффективности с точки зрения телевизионного зрелища. Все это позволило Г. Дебору назвать общество второй половины XX в. «обществом спектакля»⁸, а П. Бурдые говорить о том, что не показанное по телевидению можно считать не бывшим⁹.

⁸ Дебор Г. Общество спектакля. М., 1999.

⁹ Бурдые П. О телевидении и журналистике. М., 2002.

Третий этап воздействия — прямое вмешательство СМК в культуру. Не имея возможности стать полноценным искусством, СМК используют компоненты культуры, доводя их до примитива. Происходит отказ от творческого постижения мира, произведения искусства и факты действительности превращаются в символы, знаки. И тогда становится возможным использовать репродукцию «Монны Лизы» в рекламе сигарет, а фонограмму хора в рекламе ресторана. Процесс вмешательства идет по всем направлениям, по всем видам искусств. Традиционные искусства подчиняются новым законам восприятия, которые диктуются массмедиа. Происходит неизбежная перемена ритмов, появляются символы, которые способны заменить собой отражение жизни в любом из традиционных видов искусств. Рождается знаковая система общения художника и его зрителя, слушателя. Все больше и больше переакцентируется сущее на пути к аудитории. Переход к условности в манере общения человека-творца в восприятии человека-потребителя не всегда ведет к упрощению, но всегда ведет к знаку. Этот знак несет колоссальный информационный смысл. При этом «нюансы» — чувственное восприятие художника, детали его наблюдений, своеобразие духовной переработки жизненных наблюдений в плоть произведения искусства — оказываются менее значительными. В условиях индивидуализированного общества СМК стимулируют многогранность, многосложность индивидуализируемых восприятий. Обыкновенный товарный знак (эмблема фирмы Mercedes) в восприятии человека может рождать сложнейший круг социальных и бытовых ассоциаций. На этом построена вся современная реклама. Однако для того чтобы общество научилось распознавать символ-знак (пластический, звуковой и т.д.), оно должно было пройти через плотнейшее воздействие на восприятие каждого человека средств массовой коммуникации, в частности телевидения. В круг этих символов-знаков входят, разумеется, не только произведения искусства, но и все артефакты культуры, науки, которым повезло (или «повезло» в переносном смысле) стать известными благодаря медиа, как это случилось, например, с нанотехнологиями.

Из совокупности этих знаков и складывается реальность массмедиа, о которой писал Н. Луман: «Все, что мы знаем о нашем обществе и даже о мире, в котором живем, мы узнаем через массмедиа. Это относится не только к знанию общества и исто-

рии, но и к знанию природы. Мы узнаём о стратосфере так же, как Платон узнавал об Атлантиде: “люди говорят то-то и то-то”... <...> знания, полученные нами из масс-медиа, словно сами собой складываются в замкнутый каркас, элементы которого укрепляют друг друга»¹⁰.

Несмотря на фрагментарность предлагаемых телевидением знаний о реальности, на протяжении второй половины XX в. различные ученые то и дело сообщали о том, что телевидение это «зрелище мира», говорили о нем как о «форме обрядового самосознания современности»¹¹, искусстве, «в котором общество осознает себя не в вымысле, не в сценической модели реальности, а в части самой реальности, части самого себя, но части, по-особому организованной, втянутой в сферу творчества, типизированной»¹². В цитируемой нами статье В. Вильчек обозначил несколько свойств телевизионного зрелища: «неотделенность зрелища от реальности», «превращение самой реальности в язык, форму самосознания обществ» и «принцип соучастия зрителя»¹³, который позволяет считать телевидение своего рода интеллектуальным обрядом, искусством «непосредственного (совместно с автором) эстетического восприятия и осмысления безусловной реальности»¹⁴.

Часть этих свойств телевидения определяется его причастностью к СМИ, которые, по мнению Е. Прохорова, создают «панораму текущей жизни общества», «образ современности в связи с ее прошлым и “намеком” на будущее»¹⁵. Сила воздействия телевизионного сообщения на зрителя обусловлена тем, что оно, как ни какое другое СМИ, создает иллюзию видения своими глазами, тогда как на самом деле, телевизионное сообщение по пути от источника к получателю проходит серию трансформационных стадий. По мнению С. Холла¹⁶, еще на этапе кодирования «в соответствии с идеологическими целями и преследуя их, <коммуни-

¹⁰ Луман Н. Реальность массмедиа. М., 2005. С. 9.

¹¹ Вильчек В. Самое-самое... // Советское радио и телевидение. 1968. № 8. С. 9–12.

¹² Там же. С. 12.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Прохоров Е.П. Введение в теорию журналистики. Учебник для студентов вузов. М.: Аспект-пресс, 2009. С. 8.

¹⁶ Hall S. Encoding, Decoding in the Television Discourse. Culture, Media, Language. L.: Hutchinson, 1980.

каторы> манипулируют языком видеоряда так, что сообщениям придается предпочтительный смысл»¹⁷.

Дж. Фиске и вовсе полагает, что «телевидение не представляет (или повторно представляет) фрагмент реальности, а скорее производит или конструирует его. Реальность не существует в объективности эмпиризма, реальность является продуктом дискурса. Телевизионная камера или микрофон не фиксируют реальность, а кодируют ее. Кодирование придает реальности смысл, который является идеологическим. Представляемое является идеологией, а не реальностью»¹⁸.

Дж. Фиске выделяет несколько уровней кодирования информации¹⁹. Первый уровень — уровень реальности: показываемое событие уже закодировано социальными кодами в обстановке, внешности, поведении, речи, макияже, одежде, жестах героев; второй уровень — уровень репрезентации: закодированная социальными кодами реальность дальше кодируется техническими телевизионными кодами, которые включают свет, движение камеры, монтаж, музыку, звук, подбор актеров, диалог); третий уровень — уровень идеологии. Идеологические коды содержатся в самом драматическом конфликте: это те или иные национальные, классовые, гендерные отношения, консюмеризм, индивидуализм, активная жизненная позиция.

Соглашаясь с выводами Дж. Фиске, мы в данной работе тоже будем рассматривать ряд этапов кодирования реальности, но несколько сузим задачу, не затрагивая отдельно первый уровень, который Фиске называет «социальным кодированием». Свое внимание мы сосредоточим на том, что он называет техническими телевизионными кодами (обусловленными природой экрана, спецификой телевидения и изменяющимися технологиями, запросами телевизионной индустрии) и на идеологических кодах, содержащихся в драматическом конфликте.

Для начала нам необходимо дать определения тех понятий, которыми мы пользуемся для описания избранного нами пред-

¹⁷ Цит. по: МакКуэйл Д., Виндал С. Модель кодирования/декодирования. [Электронный ресурс]. <<http://psyberlink.flogiston.ru/internet/bits/hall.htm>>

¹⁸ Фиске Дж. Постмодернизм и телевидение // Федеральный образовательный портал. Социология. <<http://ecsocman.edu.ru/db/sect/124/2951.html>>

¹⁹ Fiske J. Television Culture. N.Y., 1987. Reprinted, 2006. P. 84–107.

мета исследования. Первое и самое объемное из них — понятие реальности. Словарь Д.Н. Ушакова определяет реальность как «объективно существующее явление, действительность, факт»²⁰. Словарь Т.Ф. Ефремовой как «явления, предметы и факты объективной действительности»²¹. Философские словари²² различают объективную реальность (материю) и субъективную реальность (сознание). Объективная реальность — это действительность, «актуальное наличное бытие, реализующее определенные исторические возможности»²³.

Не вдаваясь в многовековую полемику вокруг этих понятий, начатую еще античными философами (Декартом, Платоном, Аристотелем и продолжающуюся до сих пор), скажем, что в контексте данного исследования нам ближе позиция тех современных философов, которые делают акцент на социальном конструировании реальности. На наш взгляд, при посредничестве экрана объективная и субъективная реальности во многом уравниваются, так как становятся лишь отражением самих себя, причем отражением чаще всего откорректированным. В данном случае мы согласны с процитированным выше утверждением Дж. Фиска о том, что реальность применительно к исследованию телевидения является продуктом дискурса, в том значении, которое вкладывает в него М. Фуко, понимая под дискурсией «сложную совокупность языковых практик, участвующих в формировании представлений о том объекте, который они подразумевают»²⁴.

Для нас важно классическое определение реальности, представленное в толковых словарях, так как в нем реальность определяется через понятие факта, крайне важное для телевидения как средства массовой информации. Информационная функция телевидения, оставалась одной из ведущих на протяжении второй половины XX в., она определяла систему профессиональных приоритетов журналистов. Факт традиционно считается основой журналистского произведения, но лишь немногие заостряют внимание на сложной природе факта. Главная проблема кроется в соотношении факта и объективной реальности, в отождествлении

²⁰ Ушаков Д.Н. Большой толковый словарь русского языка. М., 2009.

²¹ Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный: в 2 т. Т. 2. М., 2001.

²² Философский энциклопедический словарь. 2-е изд. М., 1989. С. 548.

²³ Там же. С. 151.

²⁴ Новейший философский словарь. Постмодернизм. Минск, 2007. С. 148.

факта и события. Л.А. Поелуева²⁵ объясняет существующее противоречие через теорию отражения, используемую в психологии, в свете которой отражение оригинала не является самим оригиналом. Журналист редко останавливается на этапе фиксации факта. Чаще всего в процессе своей работы он интерпретирует факт, встраивает его в контекст предшествующих, интерпретируя в соответствии с собственным мировоззрением и профессиональными задачами. В результате на телевизионном экране зритель видит эфирное событие, в основе которого может быть ряд фактов, произошедших в реальной жизни, но интерпретированных средствами телевидения (и техническими, и человеческими).

Понятие интерпретации (в переводе с латинского — истолкование, объяснение, разъяснение), которое для нашей работы оказывается одним из важнейших, используется в юриспруденции, математике, логике, философии. В историко-гуманитарных науках интерпретация — истолкование текстов, направленное на понимание их смыслового содержания. При этом понятие интерпретации используется как применительно к истолкованию древних текстов (герменевтика), так и расшифровке современных текстов как системы знаков (структурно-семиотический подход). Если герменевтика в интерпретации ориентируется на фигуру Автора, а структурализм — на собственно Текст, то постмодернизм — на Читателя²⁶. В нашей работе мы прежде всего будем говорить об экранной интерпретации, которая отчасти происходит по модели герменевтической (т.е. журналисты, операторы, режиссеры пытаются истолковать реальность с точки зрения своего мировоззрения), а отчасти — по модели структуралистской (технические средства перекодируют реальность, превращая ее в текст). Интерпретация же этого текста аудиторией происходит чаще всего без учета авторского начала, часто без понимания текста, только лишь с точки зрения Читателя-Зрителя, не посвященного в тонкости телевизионного производства, не разделяющего эфирное событие, которое он видит на экране, на имеющее в своей основе факт реальной жизни или созданное специально для телевидения.

Для научного взгляда чрезвычайно важно, что телевизионные зрелища можно классифицировать с точки зрения того,

²⁵ Поелуева Л.А. Средства массовой информации в культуре переходного периода. Саранск, 2004.

²⁶ Новейший философский словарь... С. 181–182.

какую реальность они отражают. Французский исследователь Франсуа Жост²⁷ в качестве критерия структуризации эфирного контента предлагает оценивать наличие в эфирном событии трех «сфер», каждая из которых находится в вершине воображаемого треугольника: «сферы реального» (реальные люди в реальных обстоятельствах), «сферы фиктивного» (вымышленные персонажи в вымышленных обстоятельствах) и «сферы игрового» (реальные люди в вымышленных, искусственно созданных обстоятельствах). В зависимости от баланса реальности, фиктивности и игры каждая программа занимает свое место в треугольной системе координат.

Это, однако же, не означает, что процесс интерпретации реальности затрагивает только «сферу реального». То, что происходит с вымышленными персонажами в студии, где снимается телесериал, то, что происходит с реальными людьми, находящимися на игровой площадке телевизионного шоу, подвергается экранной интерпретации наравне с реальными людьми в реальных обстоятельствах. Некоторое отличие заключается лишь в том, что сферы фиктивного и игрового оказываются более подготовленными к необходимости экранной интерпретации.

Главным интерпретатором в данном случае выступают камера и экран. Первая стремится заменить человеческий глаз (что понимал уже Д. Вертов, называя свой фильм «Киноглазом»), отбирающий из реальности то, на чем следует сфокусировать внимание, второй — отчасти наследует живописи, как и фотография, о чем неоднократно писали киноведы. В частности, Андре Базен подчеркивал отличающуюся от живописи особую достоверность фотографии, а вслед за ней и кино: «Тщательно выполненный рисунок может сообщить нам больше сведений о предмете, но он никогда не будет обладать иррациональной силой фотографии, которая принуждает нас верить в ее реальность»²⁸. З. Кракауэр настаивал на том, что «фильмы выполняют свое подлинное назначение тогда, когда они запечатлевают и раскрывают физическую реальность»²⁹.

Отечественные киноведы тоже уделяли документальному кино и документу в кино большое внимание. Существенный

²⁷ Jost F. L' Introduction à l'analyse de la television. P., 2004.

²⁸ Базен А. Что такое кино? М., 1972. С. 45.

²⁹ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974. С. 9.

вклад в осмысление интересующих нас вопросов внесли С. Дробашенко в книгах «Феномен достоверности»³⁰ и «Пространство экранного документа»³¹, Л. Рошаль в книге «Мир и игра»³² и многие другие. К этой теме возвращаются в своих важнейших работах В.И. Михалкович³³ и Г.С. Прожико³⁴. Для обозначения соотношения действительности и ее экранного отражения Г. Прожико использует несколько понятий: «экранный образ мира», «динамическая картина экранной модели мира», «виртуальная реальность». В целом соглашаясь с выдвигаемыми автором положениями, мы тем не менее не можем принять ни один из предложенных терминов. Первый, на наш взгляд, излишне публицистичен. Если же воспринимать его с научной точки зрения, то анализировать этот образ надо как художественный с искусствоведческих и эстетических позиций. Однако в ходе нашего исследования мы доказываем, что такой подход к феномену телевидения оказывается недостаточным, не исчерпывает его специфику. Термин «виртуальная реальность» был популярен в начале 2000-х годов, его использовали и применительно к телевидению. Однако сегодня, когда видеоигры получили повсеместное распространение, а компьютерная графика стала очень высокого качества, термин «виртуальная реальность» следует оставить только за ней, как делают К. Разлогов и др.³⁵ Понятие «динамической картины экранной модели мира», вводимое Г. Прожико, ближе всего подводит нас к постижению исследуемого феномена. Тем более что Н.Л. Горюнова говорит о динамике экрана как основе экранной образности³⁶. Однако понятие «модели мира» для телевидения тоже не точно, так как телевидение мир не моделирует. Если режиссер кинофильма стремится к созданию целостной художественной картины мира, проявляющейся в художественном образе, то говорить о создании художественного образа на телевидении можно лишь применительно к

³⁰ Дробашенко С. Феномен достоверности. Очерки теории документального фильма. М., 1972.

³¹ Он же. Пространство экранного документа. М., 1986.

³² Рошаль Л.М. Мир и игра. М., 1973.

³³ Михалкович В.И. Указ. соч.

³⁴ Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе: Дисс. ... докт. искусствоведения. М., 2004.

³⁵ Разлогов К.Э. Искусство экрана: от синаматографа до Интернета. М., 2010; Новые аудиовизуальные технологии: учебное пособие / отв. ред. К.Э. Разлогов. М., 2005.

³⁶ Горюнова Н.Л. Художественно-выразительные средства экрана. М., 2000.

телевизионному кино или театру, к некоторым публицистическим программам. Однако современный телевизионный контент не исчерпывается вышеназванными формами программ.

Отбор фрагментов реальности, адаптация их к специфике телевидения с использованием арсенала экранных выразительных средств, объяснение значения этих фрагментов для понимания закономерностей существования общества идет не только в художественных телепрограммах. Телевидение осуществляет процесс интерпретации реальности, который предстает в форме кодирования реальности, как обозначает это Дж. Фиск, или производства знаков, по формулировке В.И. Михалковича³⁷, во всех программах. Телевидение не столько дает целостное представление о реальности, сколько задает систему ценностных ориентаций, находящую свое воплощение в поведении разного рода экранных персонажей, в оценках экспертов и т.п. Являются эти персонажи реальными людьми или результатом работы актера, запечатлены ли на пленке конфликты, происходящие в действительности, или люди на экране разыгрывают сцены, написанные в сценарии, они всегда типизируют сложившуюся систему общественных отношений, предлагая зрителю либо эталоны, требующие подражания, либо ситуации, подвергаемые общественному осуждению.

Эталонность (или антиэталонность) обусловлена особой природой экрана, берущего «в рамочку» тот или иной факт или явление его назидательностью (наставительностью, нравучительностью). Телевидение наряду с пленочным кинематографом, видео, компьютерными играми и Интернетом, включаемое исследователями в ряд экранных искусств³⁸, способно гораздо сильнее влиять на современного человека, ориентированного во многом на визуальное восприятие культуры³⁹.

Под экранной интерпретацией реальности мы понимаем как сам процесс интерпретации, так и ее результат, который мы будем называть «телевизионной реальностью», понимая ее как часть «медиареальности». Исследования последней были начаты еще в начале XX в. У. Липманом, доказывавшим, что средства массовой информации занимаются созданием «псевдоокружающей среды», не совпадающей с эмпирической реальностью⁴⁰, и продолжают

³⁷ Михалкович В.И. Указ. соч. С. 35.

³⁸ Разлогов К.Э. Указ. соч.

³⁹ Хренов Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс. М., 2006.

⁴⁰ Липман У. Общественное мнение. М., 2004.

до сих пор. Так В.Д. Мансурова называет совокупность производимых журналистами смыслов «журналистской картиной мира», определяя ее как «образ мира, создаваемый средствами массовой информации в результате коммуникационного взаимодействия»⁴¹. «Являясь специфическим ментальным образованием, возникающим в массовом обыденном сознании, она, — по мнению В.Д. Мансуровой, — представляет собой динамическую, сложно организованную, самоорганизующуюся систему циркуляции социального знания — информации, востребованной обществом»⁴².

Преимущественное внимание современных исследователей (Дж. Ваттимо, М. Кастельса⁴³) отдано новому этапу развития экранной культуры — Интернету, который расширяет наши возможности по отношению к реальности, ставя под вопрос саму идею единственной реальности.

Однако наша задача более узкая. Мы детально анализируем один из наиболее интересных и не теряющих свою специфику сегментов медиареальности — телевизионную реальность, которую мы понимаем как реальность, интерпретированную средствами телевидения. Причем под средствами телевидения мы имеем в виду как выразительные средства телевизионного экрана, авторские приемы отдельных режиссеров и журналистов, так и специфические законы современной телевизионной индустрии, формирование которых обусловлено меняющимися технологиями производства телевизионного контента и находится в зависимости от идеологических установок, господствующих в том или ином обществе.

1.2. Выразительные средства экрана и авторская интерпретация реальности на телевидении

Споры о том, имеет ли телевидение собственный язык или следует говорить о выразительных средствах, единых для большого (кинематограф) или малого (телевидение) экранов, начались

⁴¹ Мансурова В.Д. Журналистская картина мира как фактор социальной детерминации. Барнаул, 2002. С. 217.

⁴² Там же. С. 217.

⁴³ Ваттимо Дж. Прозрачное общество. М., 2002; Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура. М., 2000.

еще в 1960-е годы. С большей или меньшей интенсивностью они продолжались и в 1970-е, и в 1980-е годы XX в.⁴⁴ Теоретики-искусствоведы и практики-режиссеры старались доказать друг другу и всему творческому сообществу, которое в те годы действительно представляло собой единый организм, живой и неравнодушный, свою правоту. Несмотря на плодотворные дискуссии, продолжавшиеся четыре десятилетия, окончательной ясности в этом вопросе достигнуто не было.

Поначалу самым главным свойством телекамеры представлялась способность передавать внутреннее состояние человека, а не только его слова, мимику и жесты, т.е. сосредоточивать внимание зрителя на «жизни человеческого духа»⁴⁵. Товстоногов говорил тогда, что крупный план «по-новому расшифровывает само понятие мизансцены. Простой поворот головы персонажа, показанный крупным планом на телевизионном экране, может превратиться в акт, существенно меняющий смысл всего происходящего. Это не может быть увидено в театре. <...> Мимика, незначительные жесты, протекание мыслей в видимых изменениях лица персонажа — вот истинные мизансцены ТВ. Действенность мысли здесь явно преобладает над внешним действием»⁴⁶.

Затем все большее внимание стали уделять постоянно меняющимся технологическим возможностям телевидения: прямая трансляция, видеозапись и видеомонтаж, спецэффекты, компьютерный монтаж — за менее чем полвека жизни телевидения его сотрудники пережили несколько технологических революций, которые, как казалось, расширяли представления о его природе. Все эти годы телевидение в первую очередь развивалось как визуальное искусство.

Потом наступил общественно-политический кризис, сопровождавшийся периодом «гласности». Острая публицистика, поднимающая животрепещущие проблемы, не нуждалась в том, чтобы привлечь зрителя и говорить с ним на языке художественных

⁴⁴ *Муратов А.С.* Искусство в мерцающих колбах // Искусство кино. 1964. № 12. С. 46–55; *Юровский А.А.* Об искусстве телевидения. М., 1965; *Сокольская А.* Указ. соч.; *Сабашникова Е.С.* Третье рождение. М., 1982; *Михалкович В.И.* Изобразительный язык средств массовой коммуникации. М., 1986.

⁴⁵ *Сатпак В.С.* Телевидение и мы. Четыре беседы. М., 1963.

⁴⁶ *Товстоногов Г.* Билет в 10-й ряд // Телевидение и радиовещание. 1973. № 9. С. 11.

образов. Телевидение стало интереснее слушать, чем смотреть. Слово главенствовало над изображением.

После превращения телевидения в «большой бизнес», разговоры о его художественном потенциале, по мнению многих, потеряли смысл⁴⁷. Вместо телеспектаклей и литературно-драматических программ на экране воцарились многочисленные игры, сделанные по западным образцам и стандартам (не только содержательно, но и эстетически). Передачи снимались по строгой схеме, просчитанной продюсерами и не допускающей режиссерских «художественных вольностей». Творческие поиски и эксперименты стали уделом авторских программ, не претендующих на высокий рейтинг и предназначенных для показа в позднее время. Одна часть режиссеров при этом ориентировались на традиции и приемы, пришедшие из советского прошлого, другая — на новые для нас западные разработки. Постепенно стало очевидно, что привычный ритм монтажа изменился, так же как и критерии сочетаемости кадров, и противостоять этому невозможно. Казалось, надо забыть прошлое и начать все изобретать заново.

Однако на самом деле ни технологические, ни политические, ни экономические изменения не оказывают принципиального влияния на природу телевидения. Телевидение остается экранным искусством и имеет общие с кинематографом выразительные средства. Сегодня, как и много лет назад, их можно представить как систему, состоящую из двух соподчиненных групп⁴⁸. К первой стабильной группе относятся выразительные средства, определяющие пластику экрана: *кадр, план, ракурс, свет* (природный и полученный при помощи светотехники) и *цвет* (в том числе при черно-белом изображении). К той же первой группе принадлежат выразительные средства, определяющие аудиохарактеристики: *речь, шумы и музыка* (как студийные, так и документальные). Эти выразительные средства обусловлены природой телевидения, их перечень постоянен.

Вторая группа выразительных средств мобильна и находится в зависимости от воли и задач автора (или авторов) передачи: *монтаж, мизансцена (мизанкадр), выразительные способы съемки*

⁴⁷ Богомолов А.Ю. Между мифом и искусством. М., 1999. С. 25–33.

⁴⁸ Мы делаем это вслед за А.А. Шерелем, который, систематизируя выразительные средства радио, также предложил объединить их в две. (Подробнее см.: Шерель А.А. Там, на невидимых подмостках... М., 1993. С. 179.)

(статичная, с движением), необычные ракурсы, спецэффекты, титры, декорации и др. Этот список может увеличиваться по мере совершенствования телевизионной техники.

Представленный перечень выразительных средств телевидения (малого экрана, как его иногда называют), очевидно, ничем не отличается от выразительных средств кино (большого экрана). Различия в языке, на наш взгляд, коренятся не в выразительных средствах, а в приемах их использования. Их можно условно разделить на три большие группы — режиссерско-исполнительские (т.е. касающиеся профессиональных навыков актеров и ведущих), режиссерско-постановочные (определяющие пространство действия) и сценарно-продюсерские примеры (определяющие механизмы воздействия на аудиторию, проявляющиеся в драматургии).

Г.Н. Бровченко рассматривает драматургические средства воплощения авторского замысла наряду с экранными⁴⁹. Однако, на наш взгляд, они должны быть рассмотрены отдельно, во-первых, поскольку сценарий может считаться самостоятельным произведением искусства, а во-вторых, поскольку разработка сценария в современной телевизионной индустрии неразрывно связана с медиабизнесом⁵⁰, интересы которого учитывают в своей работе сценарист и продюсер. Разумеется, драматургические средства оказывают существенное влияние на выбор режиссерско-постановочных приемов⁵¹, но в ряде случаев на современном телевидении телепрограммы не имеют полноценного сценария, довольствуясь модульным сценарием, созданным по шаблону, предлагаемому форматом.

Специфические телевизионные приемы отрабатывались в процессе эволюции всех жанрово-тематических направлений вещания. Основным полигоном для этой работы в течение многих десятилетий были информационные программы, так как в порядке редакции этого направления в первую очередь выделялась новая техника. С другой стороны, в подготовке художественных, культурно-просветительских и научных программ (создававшихся, в частности, литературно-драматической редак-

⁴⁹ Бровченко Г.Н. Сценарий неигрового фильма и экранные средства воплощения журналистского замысла. М., 2009.

⁵⁰ Келлисон К. Продюсирование на телевидении. Практический подход. Минск, 2008.

⁵¹ Фрумкин Г.М. Введение в сценарное мастерство. М., 2005.

цией) часто принимали участие знаменитые театральные режиссеры и актеры, имеющие талант и профессиональный опыт. Работая над созданием телеспектаклей, они искали нестандартные подходы к материалу, придумывали художественные приемы.

Работникам прочих редакций часто было не до творческих экспериментов: им было необходимо постоянно заполнять эфир потоком передач, в которых содержательные элементы часто повторялись. Это стимулировало поиск новых приемов и форм экранного отражения схожих по сути и по внешним характеристикам событий реальной жизни. Повторяя путь, пройденный радио, телевидение достаточно быстро вводило находки художественного вещания в арсенал информационных, пропагандистских и просветительских редакций. В связи с этим влияние художественных программ на эволюцию информационных и публицистических передач представляется нам очевидным и постоянным. Вероятно, мы имеем здесь дело с одной из ведущих закономерностей развития отечественных радио и телевидения как видов творческой деятельности.

В задачи нашего исследования не входит подробный сопоставительный анализ выразительных средств кино и телевидения. Этой теме посвящено достаточно много интересных и не устаревших за прошедшие годы работ⁵². Однако одному из средств художественной выразительности, которое имеет большое значение для обоих экранных искусств (кинематографа и телевидения), — монтажу мы уделим особое внимание. Именно его специфика определила еще во второй половине XX в. и существенные расхождения в кино и телевидении, и связь телевидения с эстетикой постмодернизма. Определяющее значение монтажа для культуры в целом, для технических и экранных искусств, в частности, было осмыслено еще в начале XX в. О нем писали С. Эйзенштейн, Л. Кулешов, В. Пудовкин. «Монтаж, — писал В. Пудовкин, — я определяю для себя как всестороннее, осуществляемое всевозможными приемами раскрытие и разъяснение <...> связей между явлениями реальной жизни. Монтаж картины <...> определяет степень его (режиссера. — А. Н.) одаренности как художника, позволяющую превратить внутреннюю скрытую связь реальных яв-

⁵² Михалкович В.И. Указ. соч.; Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973; Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном. Таллин, 1994.

лений в связь как бы обнаженную, ясно видимую. <...> Если режиссер не сумеет, пусть интуитивно, проанализировать явление, которое он хочет снять, не сумеет проникнуть в его глубину, схватить детали и одновременно понять взаимную связь, сливающую их в органическое целое, он не сумеет создать ясного изображения этого явления на экране»⁵³.

И эти размышления так же верны для телевидения, как и для кинематографа. Собственно, В. Пудовкин описывает монтаж как один из важнейших инструментов интерпретации реальности экранными средствами. И то, что для телевидения наиболее полезен немагистральный для кинематографа вид монтажа, подтверждает нашу гипотезу о том, что телевидение иначе интерпретирует реальность, чем кинематограф. Телевидению как средству массовой коммуникации необходимо было органично соединить на экране документальные и художественные видеоматериалы в рамках одной программы. Это привело к активному распространению в телевизионной практике сложного вида монтажа, который правомерно обозначить как коллаж. Это соединение разнообразных компонентов, но не разнофактурных, как обычно обозначается коллаж в искусстве (так как все они сняты на киноили видеопленку), а разных по содержанию.

Прежде чем обосноваться на телевидении, коллаж внес свою лепту в развитие классических искусств. Художники, а за ними и деятели театра еще в начале века успешно использовали этот метод в своем творчестве. Живописцы вводили в свои полотна реальные куски газет, а потом и реальные предметы. Сценический коллаж — введение в представление экранных проекций, документальных материалов, реальных вещей и механизмов — использовали Таиров и Мейерхольд, Брехт, Пискарев, Эйзенштейн и др. Это было характерно как для реализма и натурализма, так и для символизма и абстракционизма. Можно сказать, что смешение сфер реального и художественного было характерной чертой искусства начала XX в.

На телевидении метод коллажа (еще раз уточним: коллажа по содержанию) активно использовался при создании телевизионных литературных постановок и художественно-публицистических программ. Так был сделан телевизионный документальный

⁵³ Пудовкин В. Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. М., 1974. С. 169.

фильм «Париж. Почему Маяковский?» (его создатели попытались ответить на вопрос: почему Маяковский как поэт оставался популярным не только в России, но и во Франции 1980-х), снятый в 1981 г. (режиссер В. Лисакович, автор сценария Г. Зубков, операторы В. Бабаев, В. Степанов). На этом примере ясно видны традиционные приемы использования выразительных средств.

Фильм начинался с документальных кадров праздника газеты французских коммунистов «Юманите». Они являлись рефреном и призваны были проиллюстрировать всенародную любовь французов к русскому поэту. На экране исполнитель вот-вот должен был начать петь свою песню о Маяковском, однако вместо нее за кадром начинала звучать другая песня, а на экране появлялись экспонаты парижской выставки Маяковского «20 лет работы».

Место и время действия легко изменялись. Документальные кадры 1980-х чередовались с фотографиями пятидесятилетней давности. Актер Олег Баилашвили в кинопросмотровом зале читал стихи поэта и наблюдал, как на экране демонстрировались кадры парижской выставки. Кроме него был и другой ведущий — автор сценария, корреспондент советского телевидения во Франции Г. Зубков. В фильм были включены фрагменты нескольких спектаклей: балетного на музыку Сергея Прокофьева «Зажгите звезды» (хореограф Ролан Пети) о жизни Маяковского, драматического «Плешатай идей Октября» (режиссер Серж Поту) и спектакля «Клоп» Парижского театра сатиры. Для воссоздания пространства и атмосферы эпизода культурной жизни Парижа послевоенных лет использовались и хроникальные съемки, и фрагменты драматических и балетных постановок, и газетные фотографии.

Фильм строился на приеме монтажного сопоставления либо даже противопоставления (контрапункта) изображения и звукового ряда. Кинопросмотровый зал выполнял роль студии, за ее пределы можно было выйти благодаря экрану, на котором появлялись кадры, как бы расширяющие пространство. Богатство выразительных средств, которые можно отнести к группе мобильных, позволяло режиссеру фильма перейти от простой адаптации фактов к образным обобщениям, к созданию новой художественной реальности. Безусловно, в данном случае речь в первую очередь идет об авторской интерпретации реальности, так как на первом плане именно авторская (режиссерская) оценка и

творчества Владимира Маяковского, и исторической ситуации. Ведущие (и корреспондент, и актер) выражают ту же позицию, что и режиссер. В целом такой подход к созданию телевизионной программы близок к кинематографическому (в частности, к документальному монтажному кино), поэтому можно говорить о том, что в данном случае мы имеем дело с художественным осмыслением реальности.

Второй пример, который мы приведем, сделан уже в другую эпоху — в 1998 г. Несмотря на то что телевидение за эти годы коммерциализировалось, в авторских программах сохранились те приемы, которые разрабатывались на советском телевидении. В программе о любви Ивана Бунина к молодой женщине — писательнице, российской эмигрантке Ум-аль-Банин («Парижский журнал», ТВ центр, 25 июня 1998 г.), авторы пытались передать атмосферу 1940-х годов. Для этого были использованы видеоматериалы: французская и русская хроники, фотографии и вырезки из газетных статей, современные съемки Парижа и дома, где жил Бунин, выступление в кадре ведущего, рассказывающего об истории любви; аудиоматериалы — озвученные актерами письма Бунина и бакинской красавицы о судьбах России, русской эмиграции и литературы, озвученные фрагменты воспоминаний, высказывания советских журналистов, освещавших приезд в Париж К. Симонова, звукозапись речи Симонова о задачах русских писателей, точная и русская музыка, мелодии французских шлягеров послевоенных лет, голос Бунина, читающего собственные стихи. Прием монтажного сопоставления либо противопоставления (контрапункта) изображения и звукового ряда снова был определяющим (например, на экране Монмартр, Эйфелева башня и негр, продающий сувениры, а за кадром звучит русская песня «Ой ты, степь широкая...» или стихи Бунина). И все же смысловым центром программы являлась фигура постоянного ведущего — писателя и переводчика Бориса Носика. Каждая передача построена так, что зритель как бы смотрит на реальность, воссоздаваемую на экране, его глазами. Коллажный монтаж этому никак не препятствует, напротив, позволяет более свободно интерпретировать реальность.

Интересно, что с 2008 г. программа «Парижский журнал», перебравшаяся с ТВЦ на канал «Культура» и много лет выходявшая без существенных изменений, осталась без автора-ведущего.

Отказ от авторского взгляда на реальность аргументировался ее продюсером Т.А. Александровой следующим образом: «Мы решили отказаться от ведущего, стали привлекать больше архивных материалов, приглашать больше участников. Если раньше в основе передачи лежали какие-то истории, то теперь на первый план выходит личность героя передачи»⁵⁴.

Отказ от авторского взгляда Бориса Носика не привел к полному исчезновению какого бы то ни было авторского взгляда создателей передачи на реальность. Функции автора просто перераспределились между режиссером, продюсером и т.д. Однако такой подход предполагает большую полифоничность и возможную противоречивость интерпретаций. У зрителя создается ощущение большей объективности программы, возможности не выслушивать мнение одного человека, а, сопоставив мнения разных людей, составить свое. Безусловно, это во многом иллюзорная свобода, так как режиссерский монтаж программирует восприятие зрителей, и все же современный зритель ждет от телевидения уменьшения назидательности.

Это, впрочем, не означает, что все современные телевизионные передачи отказываются от автора-ведущего. Напротив, фигура журналиста-ведущего чрезвычайно важна как для специальных репортажей, так и для журналистских расследований. Так, в специальных репортажах А. Лошака журналист стремится к безоценочной позиции автора, оставляющей некоторую свободу для зрительской интерпретации реальности. В качестве иллюстрации мы проанализируем сделанный корреспондентом А. Лошаком выпуск программы «Профессия — репортер», вышедший в эфир 9 декабря 2006 г. под названием «Реальные пацаны».

Специальный репортаж (на сайте обозначен как фильм) «Реальные пацаны» посвящен истории становления и развития движения гопников в России. В самом начале фильма А. Лошак формулирует задачу рассказа о неформальных молодежных объединениях: «Мы хотим рассказать, к чему это приводит». Авторы анонсируют свою работу следующим текстом: «Не говори “гоп”, пока не нарвался на них. Гопники. Современные босяки или псы городских окраин? Улицы подбитых фонарей и тайны знамени-

⁵⁴ Парижский журнал // Официальный сайт канала «Культура». История на телеканале «Культура». Передачи. <<http://www.tvkultura.ru/page.html?cid=926>>

того движения люберов. Как Люберцы закалили молодежных вожаков? И кем стал знаменитый доктор Любер? “Реальные пацаны” — фильм Андрея Лошака»⁵⁵.

Рассказ о первых послереволюционных годах, когда в Петрограде было открыто первое в стране общежитие для приезжих рабочих, или «городское общежитие пролетариата» (сокращенно ГОП), сделан с помощью коллажа хроники, фотографий и современных съемок города. По версии Лошака, именно это общежитие дало название молодежным группировкам, первоначально состоявшим из несознательных детей приезжих рабочих, которые прославились на весь Петроград своими хулиганскими выходками.

После справочного коллажа происходит резкий временной скачок, и зрителю предлагается вспомнить события середины 1980-х, когда программа «Взгляд» прославила на всю страну казанских гопников. Потом автор вспоминает гопников люберецких, которые предпочитали называть себя «пацанами», они имели свою идеологию, стратегию развития движения, своих лидеров, свою музыкальную культуру (группа «Любэ»). И здесь зритель тоже не свободен в восприятии реальности, он видит ее интерпретацию, сделанную не с позиций самих гопников, а с позиций эрудированного журналиста. Это он представляет аудитории детей советских окраин, как тех, кто не хотел входить в новую российскую реальность с доминирующей культурой мегаполисов. Для него они не просто хулиганы, а оппозиционеры, которые отстаивали культ силы и свободы, уникальность национальной идентичности в ее крайних, криминальных проявлениях.

С учетом такого взгляда на события прошлого А. Лошак подбирает и главных героев репортажа — бывших «люберов», так или иначе адаптировавшихся к современной реальности, которая заставила их хотя бы отчасти поступиться былыми принципами. Перебирая, как старые фотографии, эпизоды судеб подростков 1980-х, А. Лошак выделяет несколько типичных жизненных путей «люберов». Первый путь — ранняя насильственная смерть: на экране зритель видит старые фотоснимки храбрых юнцов и современные кладбищенские пейзажи. Второй путь — бизнес: те, кто выжил в уличных драках, закалили характер и стали вполне успешными предпринимателями. Третий путь — шоу-бизнес: группа

⁵⁵ Официальный сайт канала НТВ: <<http://profrep.ntv.ru/issue.jsp?iid=12323>>

«Любэ» сегодня участвует в правительственных концертах, а ее лидер Н. Расторгуев получает награды из рук президента В. Путина, менее успешные музыканты развлекают бывших «люберов» — нынешних бизнесменов, с нежностью вспоминая бурную юность. Четвертый путь — «профессиональная революция»: его иллюстрирует любер с Рублевки, во многом остающийся верным идеалам молодости, который теперь дружит со своим «закадычным врагом» — рокером по кличке Хирург. По вечерам они встречаются в рокерском клубе и признаются, что благодарны друг другу за то прошлое, которое когда-то их объединяло и заставляло в споре отстаивать свои взгляды, а теперь соединило, дав возможности для своеобразного синтеза ценностей. Главный конфликт фильма, на первый взгляд, находит разрешение: в последних кадрах фильма бывшие враги вместе ставят в храме свечи, то ли в память о погибших товарищах, то ли в надежде на светлое будущее.

А. Лошак, как автор, действительно не выставляет оценки тем или иным героям и их принципам. После просмотра специального репортажа можно, например, сделать вывод, что участие в юности в экстремальных группировках закаляет характер и помогает стать успешным бизнесменом. Или потребительские ценности столь сильны, что могут подчинить себе и российскую бунтарскую душу. Или автор показывает, как контркультура сегодня становится средством зарабатывания денег.

Но все это подталкивает зрителей к одному, на наш взгляд, главному выводу, который не педалируется в закадровом тексте, но к нему подводит логика монтажного сопоставления эпизодов: на окраинах современных мегаполисов подрастает новое поколение голодных, злых и свободных граждан, готовых к очередному переделу собственности. Ведь именно эти цели, а не реализация идеологических тезисов, руководили в 1980-е действиями главварей «пацанов», которые управляли рядовыми членами групп с помощью гормонов, алкоголя, наркотиков. Под эту идею смонтированы все эпизоды специального репортажа, а она сама обусловлена изначальной идеологией канала НТВ (конца 1990-х годов), по которой Россия не имеет своего пути, принципиально отличающегося от западного. Отечественная специфика есть, но она не столь существенна, чтобы мы не могли, делая незначительные поправки, пользоваться чужим опытом, учиться на ошибках Запада, а также стремиться повторить его успехи. В частности, зрителям

предлагают такую интерпретацию реальности, судя по которой шаткой стабильности современного мира угрожают не только и не столько мигранты, сколько те, кому не досталось ничего после последнего раздела богатств и власти. «Опоздавшие родиться» сейчас вполне готовы начать новый этап в битве за деньги и власть. Эту идею А. Лошак не артикулирует открыто, но подводит к ней зрителей, используя весь арсенал выразительных средств телевидения, приемов воздействия, как сценарно-продюсерских и режиссерско-постановочных (в частности, коллажного монтажа), так и режиссерско-исполнительских. Ведь репутация А. Лошака как профессионала, постоянство его общественной позиции, авторские журналистские приемы — все это делает его авторитетным интерпретатором реальности в глазах определенного сегмента аудитории.

Наряду с сохраняющим свою актуальность коллажным монтажом в 1990-е годы на телевидение пришел так называемый клиповый монтаж. Его признаки — стремительный ритм смены картинок, алогичность и яркая конкретность отдельных составляющих изобразительных элементов. Выразительные средства при таком монтаже начинают «жить» по иным законам, так как для режиссера становится необязательным сохранение жизнеподобия.

В словаре слово «клип» дано как прямой синоним слова «видеоклип» и расшифровывается как «видеозапись короткого музыкального номера с интерпретацией его в сюжетных образах»⁵⁶. (При этом, очевидно, подразумевается, что речь идет о пластической интерпретации.) Английское слово «clip» имеет несколько значений. Будучи существительным, оно переводится как скрепка, стрижка; (*разг.*) сильный удар, быстрая походка, (*амер.*) дерзкая, нахальная девчонка. Глагол — скреплять (бумагу), отсекаль, обрывать, делать вырезки (из газет), глотать, сокращать (слова), (*разг.*) бежать. Среди этого обилия значений все же просматривается объединяющая черта: речь идет о соединении в единое целое обрывков. Кроме этого, в самом слове заложена экспрессивность и динамика.

С клиповым мышлением, т.е. разрушением привычной организации картины мира, мы встречаемся задолго до возникновения жанра музыкального и рекламного видеоклипа. Оно характерно

⁵⁶ Новые слова и значения. Словарь-справочник по материалам прессы / под ред. Е.А. Левашева. СПб., 1997. С. 339.

для полотен Босха и Брейгеля Старшего. Потом был фовизм Матисса, отрицание линейной перспективы и цветовая экспрессия живописцев группы «Мост», коллажи дадаистов, «автоматические рисунки» Арпа, «каллиграммы» Тцара, графические «механоморфозы» Пикаби, Поллока и сюрреализм Дали.

В развитии художественной культуры в целом легко увидеть определенную логику — от примитивного жизнеподобия к усложненной системе образных или символически знаковых отражений реальности. Кино стремилось следовать той же логике, раздваиваясь на натуралистическое копирование действительности и усложненные формы «символической», «экспрессионистской», «авангардистской» образности. Оно последовательно увлекалось абстракционизмом, дадаизмом, сюрреализмом. «Механический балет» Ф. Леже и Д. Мэрфи (1924 г.) представлял собой танец предметов и зубчатых колес, смонтированных в определенном ритме.

По мнению Ж. Садуля, дадаизм и сюрреализм полностью исчезли из кино Европы в 1930-е годы, они оставались только в США, но это было лишь «завершением старых опытов, а не возрождением навсегда исчезнувшего жанра»⁵⁷. Однако разговор о завершении опытов оказался преждевременным. Он был продолжен в 1960-е годы, когда техника телевидения позволила создавать «абстрактный» видеоряд, сопровождающий музыку. Телевидение, оснащенное возможностями видео, оказалось той почвой, на которой активно развивался музыкальный видеоклип. Сначала это были просто адаптации отдельных номеров рок-конcertов к специфике телевидения, потом создание поп-фильмов (например, «Желтая подводная лодка» группы Битлз или фильм Алана Паркера и группы Пинк Флойд «Стена») и, наконец, видеоклип в современном понимании — песня в сопровождении видеоряда.

В клипе с быстротой, не позволяющей взглядеться в изображение, чередуются виды природы, городских улиц, интерьеров, разнообразных вещей: автомобилей, музыкальных инструментов, бокалов с напитками и т.д. Возникает эффект видения «всего сразу». Осуществляется распад реального пространства. Герои совершают действия, каждое из которых не вытекает из предыдущего.

⁵⁷ Садуль Ж. История киноискусства. М., 1957. С. 191.

Похожее явление мы встречали и в дивертисменте Рене Кле-ра «Антракт», и в телевизионном фильме театрального режиссера Марка Захарова «Обыкновенное чудо». Там место действия иногда изменялось так же легко. Выход из «четырёх стен» был возможен даже в «другое измерение». Эмиль и Эмилия удалялись в страну воспоминаний, где все границы размыты, тонут в тумане, окружающем «идеальную пару». Это явно напоминает один из штампов видеоклипа — «танец в молоке» (исполнитель снят на сплошном матовом фоне, не имеющем низа и верха, глубины и переднего плана). Нередко при этом происходит монтажная игра с изображением певца-танцора: его фигура вытягивается, сжимается, расчленяется (и отдельные части танцуют порознь), удваивается, переворачивается и т.п. В задачи клипмейкеров не входит создание у зрителей достоверного представления о действительности. Подобно художникам-авангардистам, производители клипов с помощью алогичных мизансцен, выделения ярких деталей, спецэффектов создают не реальное место действия, а его фантастический образ. Прошлое и настоящее оказываются там рядом.

Тот же прием использовался в передаче «Намедни. Наша эра» Леонида Парфенова, где с помощью электронного монтажа среди персонажей старой кинохроники появлялся, действовал и общался с ними ведущий программы. (Л. Парфенов беседует с Л.И. Брежневым и Э. Хонеккером, чокается с Е.А. Фурцевой, Дж. Лолобриджидой и Э. Тейлор на кремлевском приеме и катается на моторной лодке вместе с Дж.Ф. Кеннеди.)

С помощью выстроенных мизансцен, ярких деталей, выразительных средств съемки, спецэффектов в клипе и создаются художественные пространство и время, часто совсем не похожие на реальность. «Время клипа, — пишет Т. Чередниченко, — как и время шлагера, циклично; основанное на повторе одних и тех же последовательных кадров, оно тоже “ускоряется”; в нем тоже работает “мельница”, превращающая “зерна” настоящего в малые “гранулы” и в мелкую “пыль”. Время видеоклипа точно так же, как время шлагера, стремится к невесомости, к “затягиванию” будущего в воронку кружащегося настоящего и, наконец, к “самозаглатыванию” этого настоящего»⁵⁸. Пространство и время клипа могут иметь фантастические, мистические черты, походить на сон

⁵⁸ Чередниченко Т. Клип и шлагер // Телерадиоэфир. 1992. № 7. С. 43.

или галлюцинацию. «В видеоклипе, — пишет И. Овчинников, — каждая деталь может стать — и становится — смыслообразующей. Но для клипа важно, что смысл этот неоднозначен, его поиск и обретение зачастую задача зрителя»⁵⁹. Реальность клипа чаще всего подчеркнута субъективна. Это попытка изобразить внутренний мир героя или исполнителя (они могут сливаться в один персонаж), или автора песни. Даже если герой остается за кадром, его настроение, отраженное в музыке и тексте песни, будет диктовать логику интерпретации.

То же самое можно сказать об интерпретации реальности в некоторых телевизионных программах, в частности, в документальных циклах Л. Парфенова. Так в фильмах цикла «Российская империя», в «Живом Пушкине» и «Птице-Гоголе» деталь, превращаясь в метафору, разъясняет авторский замысел. Например, в римской квартире Н.В. Гоголя прямо на глазах у зрителей из пола вырастет стол, и Леонид Парфенов опирается на новоявленный предмет мебели, повторяя те действия, которые предположительно совершал двести лет назад рядом с этим столом сам Гоголь. Аналогично в римской мастерской художника Александра Иванова, с которым был дружен Гоголь, возникают печь, подиум и картина. Принцип разрушения органической картины реальности и концентрации внимания на отдельных ее составляющих обуславливает изменение ритма. Пространство и время в музыкальном видеоклипе и в фильмах Парфенова находятся в зависимости от человека. В данном случае — автора, поскольку Леонид Парфенов во всех своих работах подчеркивает именно авторский, субъективный характер предлагаемой им зрителям интерпретированной реальности.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что *для авторской передачи телевизионная реальность* есть такая картина действительности, которая соответствует представлению о ней авторов программы и стоящим перед ними социальным задачам. Эта картина складывается из визуальных и звуковых элементов (выразительных средств) и технологических приемов их использования, сопоставленных (смонтированных) с учетом воздействия на аудиторию.

⁵⁹ Овчинников И. Театр рок-н-ролла. Видеоклип как форма театрального мышления // Ракурсы. М., 1996. С. 86.

Конец ознакомительного фрагмента
Полная версия книги доступна на [litres.ru](https://www.litres.ru) 