КУЛЬТУРОСООБРАЗНЫЕ ПРАКТИКИ

УДК 008

Н. А. Барабаш <https://orcid.org/0000-0001-7551-7504>

Телевизионные провокации как социальный ответ времени

Для цитирования: Барабаш Н. А. Телевизионные провокации как социальный ответ времени // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 6 (117). С. 209-217. DOI 10.20323/1813-145X-2020-6-117-209-217

В статье телевидение рассматривается с точки зрения процесса заблуждений, времени и социальных потребностей общества. Такой неоднозначный современный феномен, артефакт, просто провокация, как взаимодействие с обществом, зрителем, как попытка объяснить происходящие процессы посредством и сквозь призму эпатажа и скандала, оборачивается для самого же ТВ утратой четкой конструктивной идеи, эфемерностью замыслов и невнятистью концепций. Приоритетом становятся рейтинговые слагаемые успеха в ущерб художественной доминанте и этической составляющей. Размышления о телевидении приводят к несомненным выводам о его роли могущественного провокатора событий в обществе. Заимствование телевидением многого из разных (иных) видов и жанров искусства вовсе не сделало его искусством в силу разных причин, главная из которых – невозможность создания художественного образа. Телевидение видит свою роль как участника и декламатора процессов социального плана, зачастую без анализа глубины и тонкой этической составляющей. Однако даже негативный оттенок оценок – свидетельство надежды на иное, благоразумное, переобустройство социальных подвижек в телепространстве и хронологической последовательности. Несоответствия культурологического, социального порядка, отсутствие долгоиграющих конструктивных, позитивных перспектив у самого явления телевидения создают во многом образ стихийный, летучий, балансирующий на грани скандала, основанный на перевертышах времени, на устойчивой парадигме искажения этого времени.

Парадоксом можно считать то, что современное телеявление – есть свидетельство его жизнеспособности, выражение его стремления опереться на те персоналии, которые сами по себе становятся знаковыми и востребованными в социуме. Опереться на такой мощный критерий, которым является весь социокультурный контекст времени.

Ключевые слова: телевидение, театр, пространство, концепция, общество, время, социальный контекст, игра, абсурд, скандал, эпатаж, конфликт, предпосылки классики, этические нормы и художественные образы.

CULTURE CONFORMABLE PRACTICES

N. A. Barabash

Television provocations as the social response of time

The article considers television from the point of view of the process of misconceptions, time and social needs of society. Such an ambiguous modern phenomenon, artifact, just provocation, as interaction with society, the viewer, as an attempt to explain the processes taking place by means and through the prism of shocking and scandal, turns into a loss of a clear constructive idea for TV itself, ephemeral designs and indistinct concepts. The priority is the rating terms of success to the detriment of the artistic dominant and ethical component. Reflections on television lead to undeniable conclusions about its role as a powerful provocateur of events and problems in society. The borrowing by television of many of the different – other – types and genres of art did not make TV itself art at all for various reasons, the main of which is the impossibility of creating an artistic image. Television regards its role as a participant and reciter of social processes, often without analyzing depth and a subtle ethical component. However, even the negative connotation of assessments is evidence of hope for a different, prudent, rearrangement of social developments in television space and chronological sequence. The inconsistencies of the cultural, social order, the absence of long-playing constructive, posi-

tive prospects for the phenomenon of television itself create in many ways a spontaneous, volatile image, balancing on the verge of scandal, time shifts, on a stable paradigm of distortion of this time.

The paradox can be considered that the modern television phenomenon is evidence of its vitality, its desire to rely on those personalities that themselves become iconic and in demand in society. Rely on such a powerful criterion, which is the entire socio-cultural context of time.

Keywords: television, theater, space, concept, society, time, social context, game, absurdity, scandal, shocking, conflict, prerequisites of classics, ethical norms and artistic images.

Введение. Доведение до критической точки конфликта, который невозможно предотвратить и который все более и более набирает обороты, разгораясь и усиливая неразрешимую проблему, может считаться скандалом. Конечно, конфликт – наиболее предпочтительное определение, сопутствующее всей истории существования классики, мировой художественной литературы, самого театра, а впоследствии и кинематографа. Однако с появлением телевидения и затем, по мере его «взросления» – некоей брутальности, все сильнее и выраженнее стал проявлять себя не конфликт, а стремление совсем иного толка. «Не являясь впрямую видом искусства, этот культурный феномен – ТВ – стал влиятельной силой в социально-культурном пространстве времени, страны, мира в целом.... Оно прогнозирует, анализирует, призывает, является инструментом воздействия всякого свойства. Эстетического, мировоззренческого, политического, геополитического, природного, логического, ценностно-культурного, а также экономического, обычного, бытового» [Барабаш, 2019, с. 300]. Просто противоречия, без которого невозможно существование какого угодно художественного произведения, было уже недостаточно: нужна была иная сила, которая точно передала бы то, что возникло и стало развиваться в этой странной КК = коробке катастроф, то есть на телевидении. Федеральные каналы стали практиковать одну тему, которую, кроме как через скандал и эпатаж, решить было невозможно. Схема была весьма проста: кто-то у кого-то увел жену, мужа, не поделил наследство (самая частая тема), все перессорились, стали врагами и даже не стремятся выйти из кризиса.

Хроническое пребывание в ситуации скандала постепенно становилось нормой и удобной нишей для регулярных трансляций события, больше похожих на заседания в суде, с поправкой на явное к суду неуважение. Законы, допустимые для постмодерна в разных его проявлениях, весьма откровенно демонстрировались и на ТВ. Именно там демонстрировались такие критерии жизнеспособности постмодерна, как стертость и поправление границ, деконструкции, проти-

воречия и наслоения других видов искусства, взятых из театра, кино, современных технологических схем и наработок. Такие заимствования весьма характерны для ТВ, поскольку именно это явление социально-культурного порядка определяет свою суть посредством таких замещений. Оно словно берет в долг, строя свои концепции, замыслы и воплощая сквозь займы и подсматривания, через призму уже известного и имманентно присущего другим видам искусства, литературы.

Результаты исследований. Телевидение отличается только трансляция, то есть та техническая сторона, которая недоступна живописи или театру. Именно это его техническое преимущество сказывается и на способе передачи информации разного толка, и на содержательной стороне, и, конечно же, на форме и на формате, как теперь принято это называть. Телевидение так включено в повседневную жизнь человека, что стало привычным, поругиваемым и совершенно доступным. Принято судить о нем, даже не зная его специфики, не владея инструментарием технического и коммуникативного толка. О нем, как и о медицине, все знают все! К нему не готовятся, как к походу в театр, не надевают что-то праздничное, напротив, в тапочках и бигуди, с бутербродом в руках смотрят невнимательно на то, что составляет смысл и череду событий сегодняшнего времени.

«Сегодня великий принцип классической физики, экономики и политической науки – принцип делимости каждого процесса – обратился в свою противоположность. Простое расширение превратило его в теорию единого поля; а автоматизация в промышленности заменяет делимость процесса органическим переплетением всех функций в едином комплексе. На смену конвейерной линии приходит электрическая перфолен-та», – пишет знаменитый исследователь массмедиа М. Маклюэн [Маклюэн, 1991, с. 96]. Вот это «всех функций» – удивительно прозорливое наблюдение. И пусть не буквально о ТВ или о его роли идет речь, но вопрос Маклюэном поставлен значительно шире – он говорит об особой экстраполяцией явлений и об органическом перепле-

тении многих начал. Действительно, для телевидения в большей степени характерно это смешение всего и вся – от театра, кино, архитектурных построений в студии, технических театральных навыков и наработок, монтажа кино, склеиваний, нетрадиционного обращения со временем, которое возникает вдруг из далекого прошлого, заявляя о себе как о носителе социальных процессов в их точности, органике и смысловой обусловленности.

Если театральное, в полной мере художественное время имеет совершенно иные функции, способно подвергаться изменениям в угоду идее и замыслу автора, постановщика, то телевремя запечатлевает момент, но спрессовываться и поворачивать вспять не может. Оно линейное, текучее, поступательное. Как образчиком прошлого им можно воспользоваться, дабы показать какую-то передачу, ностальгируя по нему, но произвести с ним какие-либо действия невозможно. Если в театре (на театре) начиная с 70-х гг. «актеры комкают слова, жуют их в скороговорке, а актрисы кричат, плачут, ссорятся, и каждая сцена кончается истерикой, хохотом с рыданиями и ожесточенностью [Булгакова, 2015, с. 500], в это же самое время на телевидении еще царят полный покой и бесскандальная рефлексия. Никто не бьется в истерику, оно явно в этом смысле отстает от театра. Скандал как мера истины появляется уже много-много позднее – примерно с середины 90-х, когда на смену вдруг вспыхнувшему засилью игр всякого рода стали приходить едкие к ним комментарии и проч.

Постепенно ТВ шагнуло совсем в другую плоскость, покончив с рефлексиями прошлого и набирая бешеный темп по части провокаций, эпатажа и... скандальности. Извлечения его из прошлого нужны лишь для подтверждения некоего замысла, где прошлое может о чем-то напомнить, адресовать к чему-то и освежить память. Не только иллюзии по прекрасной телевизионной жизни, манере говорить, знакомиться с новыми персонажами из социума, мира театра и кино начинают исчезать, но исчезает сама потребность в них. Телевидение предпринимает попытку путешествия в какой-то туманный мир, где есть частичка кино, частичка театра, что-то от трибун Госдумы, а более всего есть странная временная метафора, которая будоражит и увлекает этим своим непонятным вектором движения. Есть примечательные ленты Дрезена и Белиха, в которых метания героев становятся настолько их уделом, что сами авторы уже не мо-

гут перечить, когда созданные ими персонажи отправляются «в неизвестном направлении» [Богатырева, 2015, с. 51].

Линейная текучесть ТВ составляет его непреложный смысл и жизнеспособность. Оно не развивается как данность в смысле идеи или концепции; оно только учитывает время, меняя приспособления, формы передач, конфигурацию студий, распределение в ней участников. Зрители же удобно устраиваются подле своих «коробок», не загружая сознание предстоящими спорами и схватками идей. Роль зрителя сводится в основном к наблюдению, к протесту, к постижению информации, но отнюдь не к сопереживанию и соучастию. Этих тонких психологических нюансов не может быть в палитре ТВ – оно заканчивает свой рассказ вместе с окончанием передачи, не ввергая зрителя в процесс самоотдачи и единения с ним. Прагматичность и взвешенность более характеризуют телепроцесс, нежели вхождение в образ, настрой душ и обоюдное включение в социум, его проблематику.

Телевидение провоцирует на определенное к нему отношение, которое вызвано следующими причинами:

- локальность и изолированность контакта с ТВ. Человек только в окружении других людей осматривается и ведет себя с соблюдением внешних приличий. Телевидению не свойственна соборность, будучи один на один с ним, можно не думать о производимом впечатлении;

- темы, которые задает телевидение, способ и формат их разрешения способствуют созданию провокационного настроя и соответствующего отношения (разборки личного порядка, интриги, дележи, измены, брошенные дети, родители и проч.); привычка публично решать весьма приватные проблемы способствует обесцениванию последних и малой вере в их серьезность;

- «рейтинги любой ценой» – нынешний лозунг ТВ, способствующий тому, что ТВ в своей нравственной ипостаси стало буксовать и совершать задний ход по отношению к самому себе прежнему, возникшему как завоевание и оптимистическая субстанция 60-х гг.

«Мир ... не самодостаточен, не служит основанием для собственного бытия, а кричит о том, чего ему недостает, провозглашая свое не-бытие, вынуждает нас философствовать; ведь философствовать – значит искать целостность мира, превращать его в Универсум, предавая ему завершенность и создавая из части целое...» [Ортега-и-Гассет, 1992, с. 99]. «Превращать его в Универ-

сум» – какое точное замечание делает Ортега-и-Гассет, размышляя о философии и о мире в том числе. Телевидение как часть человеческой культуры претендует на некий художественный, эстетический универсум, однако при ближайшем рассмотрении и анализе можно убедиться в ложности намерений и самонадеянности ТВ: оно не может являться таким исчерпывающим ответчиком на животрепещущие вопросы, проблемы жизни хотя бы в силу именно этой самоуверенности и потому еще, что философской глубины, присущей любому виду искусства, у телевидения не имеется.

Опустив деление на программы, каналы и передачи, можно сказать, что суть ТВ как единого организма как содержательное целое свелась постепенно к устойчивой форме регрессии и конфуза, нравственного анахронизма и топтания на месте. Количество передач, программ не является в данном случае защитным аргументом – их число только доказывает транслирование под копирку уже известного, принимающего ту или иную форму: два стула, посредине кто-то третий, просто два собеседника или большая аудитория, наполненная людьми, по признакам театрального амфитеатра. Но они, в отличие от зрителей театрального представления, могут с места включаться в действие, задавая, как правило, только провокационные вопросы, что еще раз относит нас к утверждению о провокационной сущности ТВ. Оно словно «играет» на низменных чувствах граждан, всякий раз тиражируя провокацию со все большим и большим допуском дозволенного. То, что в театре мы называем мизансценой, на телевидении имеет отношение лишь к конфигурации зала и расстановке участников. От того, квадратная она или круглая, не зависит внутреннее перевоплощение участников и раскрытие художественного замысла.

Причин две: художественного замысла нет и не может быть; сами участники и при самом разном построении аудитории и самих себя не засветятся новыми гранями. У них и функция другая – раскрыть социальную составляющую происходящего, при этом «работая» на тему. Словом, конфигурация пространства на ТВ слабо освещает внутреннюю сущность, надобность происходящего и не вскрывает сути проблемы. Там вся нагрузка ложится на мастерство ведущих, их реакции и способности вовремя повернуть ситуацию в нужное русло. Действительно, журналистские навыки, профессионализм, включенность в тему и готовность раскрыть ее – это прерогатива

ведущих. Они – координаторы и направители, они регулируют сам смысл разговора, его течение в самые разные фарватеры и точную постановку аспектов. Однако нет в этом монтажном регулировании той присущей театру атмосферы сиюминутно происходящего, что может быть сыграно лишь раз и никогда более не повториться. На ТВ можно повернуть время вспять, записав, склеив ненужное по-новому и представив в новом варианте. Неожиданная правда и тончайшие нюансы переживания, отличающие театральное действие, не свойственны телевидению по конкретной причине – из-за способа его технической оснащённости и возможностей. Однако скандал может быть в полной мере применен именно к ТВ, поскольку интерес и рейтинг произрастают во многом из того, как и какими силами, при каких действующих лицах разовьется сам процесс. ТВ словно играет на самых безнравственных чувствах зрителей и участников, строя свою «защиту» на том, что только такой способ донесения проблемы исключительно действенный и работает безотказно. Попраение смысловых и этических границ и норм – характеристики из перечня, присущего постмодерну, что и требовалось подчеркнуть особо.

Сколько бы ни звучал призыв о «плохише» постмодернизме, сколько бы ни убеждали себя и общество в его негативной сущности, он появился, совершив перемену в сознании этого общества; не став чем-то новым, не заняв место в качестве направления, он скорее перевертыш, линька. Он вносит хаос, у него нет цементирующей ценностной основы, его суть – фейковая и поверхностная. Его эстетическое безрассудство стоит вровень с самыми низкопробными образчиками мировой литературы, искусства. Он – как некая изнанка сознания человека, проникающего все глубже и занимающего места в передних рядах общественного подиума.

Если в основе работы музыканта, художника или танцовщика лежит непременно фантазия, ее игра и вообще собственно игра, то к жизнедеятельности ТВ мы отнести этого не можем: если фантазия там и присутствует, она не составляет основного элемента его существования. Скорее, на ТВ действует другой принцип – изобретательности, доступности и воздействия. Последнее, конечно, распространяется на все виды искусства, но вот незадача: телевидение не ставит во главу угла достижение художественного результата. Порой видится в работе телевидения некий комический оттенок, связанный с одним из пока-

зателей комического – несоответствием. Только телевизионное «несоответствие» отражает разлад между намерением социального порядка и пропастью, тоже социальной, никак не созвучной общему настрою ТВ.

Таким образом, его изобретательность, безыскусная форма и несомненное воздействие на смотрящего, на зрителя и слушателя связаны, главным образом, с форматом и органическим с ним сочетанием героя программы. Таким представляется приглашенный гость, которого интервьюируют, таковы телеведущие в своих самых разных качествах и проявлениях. И в большей степени и в самом абсолютном выражении это все же будет игра, которую Й. Хейзинга относит к фактору культуры. Он пишет: «Разрешить извечное сомнение игра – или серьезность можно в каждом отдельном случае лишь с помощью критерия этической ценности» [Хейзинга, 2003, с. 209]. И продолжает: «Хотя мы и признаем за игрой как фактором культуры... первенствующее значение..., мы не можем считать объясненным происхождение искусства ссылкой на врожденный инстинкт игры». К телевидению «инстинкт игры» не может быть применен в полной мере, оно в большей степени опирается на конструирование пространства, введение в него участников и самого, если можно так выразиться, «координатора процесса». Того, кого, скажем, в театре принято считать героем, даже главным героем. Обустройство пространства сродни построению мизансцены, с той лишь разницей, что в театре она служит выражением авторской идеи, развернутой на сцене. На телевидении напрямую мизансцена как продолжение авторского замысла отсутствует. Так, расставляются стулья и распределяются участники в пространстве, которое выделено для съемки. Используются студии, большие и маленькие, «родные» и съемные, которые расположены по всему городу. И еще важное дополнение, которое следует из высказывания Хейзинги: телевидение не озабочено результатом художественного порядка; не художественный аспект принципиально важен для ТВ и его работников. Оно озабочено неким отдаленным фактом воздействия на зрителя, которое складывается из рейтингов, закрепления в соцсетях, то есть в том впечатлении, которое в цифрах и фактах предстает как важная доминанта современного социокультурного явления, коим ТВ и является.

Более того, логически вытекает еще одна важная составляющая: конфликт, доведенный до абсурда и превращенный в скандал, жизненно не-

обходим телевидению: без него не срастаются слагаемые, в театре подразделяемые на условные, которые, в свою очередь, делятся на материальные и имматериальные, а на телепространстве они выражаются куда как проще. Именно телеслагаемые классифицируются исключительно как материальные, физического, весьма конкретного наполнения и состоят из обустройства студий, живых, конкретных участников, включая ведущих и зрителей, и темы. Тема становится ведущей в истолковании и воплощении и сюжета, и самой по себе скандальной наполняющей. Все решает тема, которая, как правило, основана на провокационном событии и на отступлении от логики и привычных границ нормы и эстетически выверенных критериев оценок и реакций участников процесса.

Бракоразводные процессы знаменитостей, разделы их состояний, споры по поводу наследства – вот темы многих сегодняшних передач. В политическом аспекте это тоже скандальные, провокационные темы – кто прав в военных и социальных конфликтах (Иран, Сирия, Белоруссия и т. д.), кто кого подстрекал, какое все имеет отношение к России. И где якобы именно Россия оказывается причастной ко многим негативным явлениям, происходящим в мире. Сила, могущество России не дает многим странам покоя, враждебное к ней отношение определяет специфику таких высказываний. Сами страны порой намеренно втягивают Россию в международные междоусобицы, которые превращаются в скандал как норму политического противостояния. А что уж говорить о телевидении, которое вознамерилось присвоить себе и полнейший анализ во всех сферах жизни, и попытку участвовать в интерпретации политических событий и называть правых и виноватых как в мировом масштабе, так и в своем географическом пространстве.

Жиль Делез, например, размышляя о роли воображения, замечает, что «пространственно-временные отношения могут быть адекватны концептуальным отношениям» и именно это «составляет ... глубокую тайну и скрытое искусство» [Делез, 2001, с. 163]. Вот и ТВ осуществляет такую странную функцию – провозглашая себя в качестве некоего универсума, оно, быть может, и устремлено к обозначению концепта и стремится его упорядочить, подчиняя временным особенностям и всяким трансформациям социума, однако все же в полной мере оно так и не смогло поднять и реализовать многие ожидаемые от него свершения. Груз был слишком велик,

слишком не по силам, и телевидение так и балансировало на уровне отнюдь не интеллекта, о котором тоже говорит Ж. Делез, а все больше и больше привлекая к себе в помощники провокационные решения, эпатаж, а впоследствии и скандал. Такая последовательность зависела и от эволюционных движений в самом обществе – все закономерно!

Сегодняшнее включение «Скандала» во все возможные сферы общества, начиная от «скандально известных певцов», «скандальных блогеров», «оскандалившихся артистов», комментаторов, ведущих, неpolitкорректных деятелей – все это нынче составило весьма выраженную примету времени, его знак, его привкус. С таким «скандальным» настроем общество вряд ли может рассчитывать на позитивное продвижение вперед, по пути созидания. Скандал стал своего рода социальной метафорой, в отличие, скажем, от поэтической, «которая интересна сама по себе, имеет свою собственную созидательную ценность и всегда обладает достаточной глубиной, чтобы в нее всматриваться и о ней задумываться» [Люсев, 1995, с. 155].

Сам термин «скандал» отстоит и от конфликта, и от противоречий, составляя, возможно, единственный вариант обозначения отношений. Таким образом, если в конфликте и через него еще возможно решение этих противоречий, даже без обязательного присутствия участников, и он может решаться долго и иметь предпосылки, подходы, отстояние во времени, то скандал сводится непосредственно к участию противоборствующих сторон, к ссоре, брани, обвинениям. Примирение там априори невозможно. Скандал есть одновременно и конфликт, и эпатажное действие, и провокация, это собирательное событие, противоречащее мирному урегулированию сторон. Он и нацелен на неприятие и ажитацию, на спор, ругань и нежелание слышать и принимать доводы сторон. Постепенно он становится выразителем разных точек зрения, сопровождается шумихой вокруг самой темы, часто искусственной и неглубокой. Он не способствует решению, а только заостряет противоречия участников событий. В нем, как правило, присутствуют (уже запрограммированы) эпатаж и прилюдное, массовое противодействие. Именно провокационная тема является предпосылкой действия, а способ ее разрешения – скандал.

Мы сплошь и рядом слышим о скандалах в суде (суд над актером М. Ефремовым; выяснения прилюдные, скандальные между первой и второй

супругами актера Джигарханяна); политические противоречия в нынешней Белоруссии также развиваются по типу скандала. То есть все, что так или иначе способно заострить ситуацию и довести ее до высшей точки кипения, когда дипломатические доводы и этикет не работают, начинают срабатывать громкие точки зрения противоборствующих сторон. И телевидение в освещении этих событий сыграло первостепенную роль.

Такие показательные порки, вернее, напоказ, демонстрационные, лишают телевидение всякой надежды приобщиться хоть каким-нибудь образом к искусству приличий. Если, например, философ Вл. Кантор, размышляя о мифе, сравнивает приход игры и мифа с появлением героя в христианстве, то, перефразируя сказанное о мифе и его соотношении со временем, можем сказать, что и телевидение – тоже своего рода миф. Такая мифологическая реальность, рядящаяся в одежды то постмодерна, то социального рупора времени, то единственного праведника времени с социальной оснасткой. Философ Максим Кантор справедливо говорит о мифе, что он «настоящему есть только тогда, когда к нему относятся как к реальности» [Уразова, 2013, с. 260]. И там же он замечает, что внутри мифа «человек оставался подчинен стае» и что это самое простое [Уразова, 2013, с. 260]. «Психические и социальные потрясения, вызванные телевизионным образом (а не телевизионными программами), ежедневно комментируются в прессе... Модель телевизионного образа не имеет ничего общего с фильмом и фотографией, за исключением того, что, как и они, предлагает новый гештальт или расположение форм. С появлением телевидения сам зритель становится экраном» [Злотникова, 2011], – прозорливо замечает М. Маклюэн. Развивая его мысль, можно прийти к ряду умозаключений. У зрителя появляется, развивается со временем двойственная функция: с одной стороны, он наблюдатель, смотрящий, что и каким образом совершается у него на глазах, а с другой, – экстраполирует эти события на другие социальные процессы, становясь экраном. Он уже транслирует Другим увиденное, он комментирует это, он наделяет образы своим видением, фантазией, словом, участием.

Эпатаж, очевидный или срежиссированный конфликт, намеренное введение зрителей, публики в заблуждение, реальность, доведенная до абсурда – все это инициирует то действие, которое ежедневно сопровождает любую передачу на те-

телевидении. Человек с бутербродом в руке садится (ходит, стоит, разговаривает с домочадцами) и уже не мыслит вечера, который не предвещал бы скандала. Он в политике, в бесконечных шоу-говорах, в откровениях звезд, политиков, привезенных простых граждан из далеких мест отчизны. Все они с упоением рассказывают, вещают, вызывают (к кому?!) к неким лицам, кото-

– либо должны, по их разумению, оказать некую (чаще материальную) помощь; наладить быт, отношения (не важно, что – из разных логических рядов и сфер), юридическую поддержку (посадить обидчика, отдать-взять ребенка, отомстить, наказать, свести счеты и т. д.);

– либо попадают на какой-то канал с целью показать себя, прославиться, заявить о себе.

И все это – не рассчитывая сил и здоровья, а также возможной реакции Другого, выпячивая свою проблему до такой степени, что снова только абсурдом можно определить ее назначение, уровень и цель.

Скандал пришел на ТВ из социума: он в метро, на остановке, в общепите, в очереди (магазин, поликлиника, МФЦ), а также в тех структурах власти, которые все это распределяют, руководят процессом и ставят в собственную очередь обиженного гражданина.

Гражданин коммуницирует с этой властью, поругивая ее, но за неимением иной все равно снова и снова обращается именно к ней. Человек-гражданин попадает в замкнутый порочный круг, выйти из которого уже потому не представляется возможным, что сам круг и состоит из знаков, реверсов, определяющих движение жизни и решение проблем. Встав однажды на этот путь, совершая бег по налаженному кем-то другим пространству замкнутости, человек продолжает бежать, уже потеряв цель и утратив четкость зрения и даже забыв про ориентиры. Сам бег становится главным, и поутру человек чувствует себя некомфортно, если вдруг прервется, замедлится хотя бы на минуту заданность пробежек и что-то будет не так на привычной дистанции забега.

И так продолжается не день-месяц-год – человек обрекает себя на пожизненность бега в каком-то давнем романтическом возрасте, почти что юном. Только цели меняются, становясь все более увесистыми и все менее преодолимыми. Человек проходит как минимум три этапа по своим дистанциям бега. Сначала это более или менее очерченные надобности, чаще и необяза-

тельные (окончить, вернуться из армии, устроиться на приличную работу, завести любимую, ребенка, дом). Уходят в небытие понятия семьи, призвания, продолжения рода. Их заменяют случайные, но что уж тут! – у каждого такие неизбежные вещи, как все вышеперечисленное. С понятиями трудно – не до понятий, пока так молод.

Но наступает другой возраст, период жизни: цели и смыслы «утяжеляются», матеренеют, становясь увесистей и «натужнее». Любимая, ребенок, квартира-дом все так же важны, но теперь уже из желательного становятся определяющими и выступают своего рода критерием и показателем состоятельности, успешности, значимости. Все более объемным становится представление об успехе как мериле богатства, гармонии с миром, собственной важности.

И наконец, тот этап, который может длиться как угодно долго: он протекает и протекает, а вместе с ним мужает (ветшает) человек, его принципы и потуги, претензии на социальную значимость и удовлетворенность жизнью. Немаловажную роль при этом имеет качество этой жизни. С опытом приобретается философская оснастка всех деяний и намерений, глубокомысленно извлекается польза от содеянного в жизни; прошлое воспринимается с некоторым уже уничижительным оттенком (мол, молодость, чего уж там!), и сама жизненная парадигма перестает так бесконечно и путанно петлять, уничтожая прежде задуманное.

О времени, которое все это совершает, и совершает не на одном только телевидении, можно сказать, что и оно способно так разруливать ситуацию, что сам этот хронотоп, уже телевизионный, связан не с образом дороги, к примеру, а с социальными подвижками, образуя «некий общий образ, тот симбиоз, в котором всякое конструирование становится опасной тенденцией, но которая, тем не менее, преобладает на телевидении» [Барабаш, 2015, с. 129].

Заключение. К слову, не телевидение, конечно, породило скандал. Окунувшись в классику, мы видим его наличие, разные проявления и у Льва Толстого, и у Чехова, Тургенева. Скандал произошел в доме Облонских со Стивой; скандалом пахнет сцена бинтования головы матерью Треплева, их спор, взрыв, неумение сдержаться; Базаров в «Отцах и детях» не раз создает вокруг себя пламя скандала. И везде проявления его разные, хотя вспышка, невозможность стерпеть и подавить в себе желание взорваться – схо-

жие. Единые мотивы в разной литературе и у разных авторов. И прочитывание времени у классиков тоже особое и особенное. Оно имеет отношение к «рассеиванию», расслоению, по мнению Ж. Дерриды [Деррида, 2007, с. 99].

Несоответствия, которые применительно к категории комического отмечал Анри Бергсон, имеют продолжение, развитие у Чехова, где, к примеру, личность Треплева «привязывается на цепь постыдной финансовой зависимости»... [Юнг, 1984, с. 246-247]. А то же, к примеру, телевидение сплошь находится под гнетом такой финансовой зависимости, и именно этим во многом продиктованы его приоритеты.

Весьма прискорбно, что устремления человека часто направлены в прошлое, когда наиболее «важен, чем поиски прошлого... простой вопрос о том, что индивид намеревается или стремится сделать в будущем. Надежды, желания, амбиции, притязания, планы человека – все это представлено под общим названием “интенция” (намерение. – выделано мной, Н. Б.)» [Кэлвин С. Холл, 1999], – так рассуждают в своей известной «Теории личности» ее авторы Кэлвин С. Холл и Гарднер Линдсей.

Порой создается ощущение, что телевидение живет скорее днем сегодняшним и что только эволюционные процессы в самом социуме, разные события и их повороты влияют на ход его развития. Но сама стратегическая линия, линия, устремленная в будущее, не прописана в сегодняшнем графике телевизионной реальности. Современный исследователь процессов, происходящих на экране ТВ, говоря об «экранном реализме, отрицающем постановочную зрелищность...», где экранная реальность в наибольшей степени сближена с реальностью физической», заключает, что «тематика программ телеканалов, нацеленных на показ экранного реализма...», самая разнообразная» [Юнг, 1984]. С. Уразова в своем солидном труде досконально исследует современный телевизионный процесс, рассматривая экранную реальность как форму отражения жизненного мира [Уразова, 2013, с. 241].

Артефакты современной и «площадной экранной культуры» [Кантор, 2013, с. 359] вызывающе демонстрируют новейшие технические возможности телевидения, саму мультимедийную среду, в которой они произрастают, словно бросают вызов всему тому, что делалось до того, скажем, еще совсем недавно, лет десять назад. Щиты на улицах, включение экранной продукции в жизненный ритм повседневности обычного

гражданина также создает особое поле взаимодействия с социумом, отражая его, становясь для него допликом, которое и вбирает то, что вокруг и является само по себе экраном, – все это новые условия функционирования современного, весьма эпатажного, стремящегося к скандалу телевидения. Ибо без провокаций и скандалов как своего рода следствий провокаций оно существовать не может. И ему самому, и зрителю-потребителю становится скучно – вот такая незамысловатая характеристика, которая все вооружает и движет, все запускает и ускоряет сам процесс жизнедеятельности ТВ.

На фоне того, что каждая публикация в СМИ, почти каждая телевизионная программа, любое высказывание массмедиа непременно обмолвится, укажет или сделает акцент на присутствии «скандально известного персонажа» («скандальная балерина», «скандальный ведущий В. Соловьев», «скандальное заявление президента Украины», «скандал в связи с действиями каких-то сил», «скандал в исследовании обломков самолета» и т. д. и т. п.), можно составить его коллективный портрет. Если в конце 80-х гг., затем и в 90-е каждая публикация, даже статья о геологии, содержала термин «парадокс», теперь мы все более и более настойчиво видим, читаем, слышим – «скандал»! Вряд ли облик, лицо этого персонажа окажется симпатичным. Вряд ли его намерения будут устремлены в будущее, о котором мы говорили в связи с деятельностью и стратегией ТВ. Очень оно туманно, это будущее, для персонажа, который сам есть часть скандала, а частично его провоцирует, в нем замешан и проч. Вот и Т. С. Злотникова весьма прозорливо говорит о «нащупывании своего героя», имея в виду драматургию. «Особо привлекательные герои драмы составляют коллективный портрет. И их роднит не столько сходство характеров, выписанных не всегда в равной мере законченно и выразительно, сколько жизненный вектор, превращающий их личности в своего рода послышки в будущее» [Злотникова, 2011, с. 175]. Для нас в этом высказывании ученого важна и интересна поправка на вектор и «посылка в будущее». Но это – о драматургии, где всегда можно разглядеть героя, даже если он собирательное лицо, «человек последней трети XX века».

Телевидение не предлагает такой конкретный вектор, ориентированный в будущее. С ним, с этим будущим, его роднит, быть может, лишь надежда на отстранение от «скандала» как двигателя интереса к стратегии ТВ и более глубокое

погружение в конкретное настоящее, где есть судьбы людей, конкретные политические события, вовсе не обязательно с абрисом скандала; есть нравственные ценности, которые сами по себе сквозь судьбы этих людей, героев времени, могут и должны быть исследованы, должен быть прочерчен некий вектор в понимании и нахождении характерных черт таких персонажей времени. Не какого-то там художественного или условного, а вполне физического, способного влиять на эти судьбы, раскрывать их и интерпретировать.

Библиографический список

1. Барабаш Н. А. Блеск и нищета постмодерна. Москва : Академика, 2019. 520 с.
2. Барабаш Н. А. Телевидение и театр. Игры постмодернизма. Москва : Изд-во УРСС, 2015. 182 с.
3. Бергсон А. Смех в жизни и на сцене. Санкт-Петербург : Питер, 1900. 62 с.
4. Богатырева Е. Эпоха перемен на экране. Санкт-Петербург : АЛТЕИЯ, 2015. 134 с.
5. Булгакова Оксана. Голос как культурный феномен. Москва : Новое литературное обозрение, 2015. 567 с.
6. Делез Ж. Эмпиризм и субъективность: Опыт о человеческой природе по Юму. Москва : ПЕР СЭ, 2001. 480 с.
7. Деррида Ж. Позиции. Москва : Академический Проект, 2007. 159 с.
8. Злотникова Т. Эстетические парадоксы русской драмы. Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2011. 288 с.
9. Кантор В. Любовь к двойнику. Миф и реальность. Москва : Научно-политическая книга, 2013. 654 с.
10. Кэлвин С. Холл. Теория личности. Москва : Апрель-Пресс, 1999. 347 с.
11. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. Москва : Просвещение, 1995. 320 с.
12. Маклюэн Маршалл. Понимание медиа. Москва : Кучково поле, 2014. 462 с.
13. Ортега-и-Гассет Х. Что такое философия? Москва : Наука, 1991. 403 с.
14. Уразова С. От «зеркала нарцисса» к экранной реальности. Москва : Русника, 2013. 391 с.
15. Хейзинга Й. Человек играющий. Москва : Айрис-Пресс, 2003. 486 с.
16. Юнг К. Г. Психология эмоций. Москва : Изд-во МГУ, 1984. 362 с.

Bibliografichesikij spisok

1. Barabash N. A. Blesk i nishheta postmoderna = Glitter and poverty of postmodern. Moskva : Akademika, 2019. 520 s.
2. Barabash N. A. Televidenie i teatr. Igry postmodernizma = Television and theater. Postmodernism Games. Moskva : Izd-vo URSS, 2015. 182 s.
3. Bergson A. Smeh v zhizni i na scene = Laughter in life and on stage. Sankt-Peterburg : Piter, 1900. 62 s.
4. Bogatyreva E. Jepoha peremen na jekrane = The era of change on the screen. Sankt-Peterburg : ALETEJJa, 2015. 134 s.
5. Bulgakova Oksana. Golos kak kul'turnyj fenomen = Voice as a cultural phenomenon. Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie, 2015. 567 s.
6. Delez Zh. Jempirizm i sub#ektivnost': Opyt o che-lovecheskoj prirode po Jumu = Empiricism and subjectivity: Experience about human nature according to Yum. Moskva : PER SJe, 2001. 480 s.
7. Derrida Zh. Pozicii. Position. Moskva : Akademicheskij Proekt, 2007. 159 s.
8. Zlotnikova T. Jesteticheskie paradoksy russkoj dramy = Aesthetic paradoxes of Russian drama. Jaroslavl' : Izd-vo JaGPU, 2011. 288 s.
9. Kantor V. Ljubov' k dvojniku. Mif i real'nost' = Love for a double. Myth and reality. Moskva : Nauchno-politicheskaja kniga, 2013. 654 s.
10. Kjelvin S. Holl. Teorija lichnosti = Hall. Personality Theory. Moskva : Aprel'-Press, 1999. 347 s.
11. Losev A. F. Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo = Symbol problem and realistic art. Moskva : Prosveshhenie, 1995. 320 s.
12. Makljujen Marshall. Ponimanie media = McLuhan Marshall. Understanding Media. Moskva : Kuchkovo pole, 2014. 462 s.
13. Ortega-i-Gasset H. Chto takoe filosofija? What is philosophy? Moskva : Nauka, 1991. 403 s.
14. Urazova S. Ot «zerkala narcissa» k jekrannoj real'nosti = From the «narcissist mirror» to screen reality. Moskva : Rusnika, 2013. 391 s.
15. Hejzinga J. Chelovek igrashhij = The Man playing. Moskva : Ajris-Press, 2003. 486 s.
16. Jung K. G. Psihologija jemocij = Psychology of emotions. Moskva : Izd-vo MGU, 1984. 362 s.