

МИХАЛКОВИЧ В.И.

О СУЩНОСТИ ТЕЛЕВИДЕНИЯ

МИХАЛКОВИЧ Валентин Иванович — доктор философских наук, главный научный сотрудник Государственного института искусствознания Министерства культуры РФ, автор монографий: "Анатомия мифа: Брижитт Бардо" (1975, изд. "Искусство", совм. с В.Ю. Дмитриевым); "Изобразительный язык средств массовой коммуникации" (1986, изд. "Наука"), "Поэтика фотографии" (1989, "Искусство", совм. с В.Т. Стигнеевым); "Очерк теории телевидения" (1996, изд. ГИИ), а также многочисленных статей в общей и специальной печати.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Работа В.И. Михалковича восполняет существенный пробел в нашей теоретической литературе, посвященной телевидению, причем делает это сразу в двух направлениях: научно-методическом и учебно-методическом, то есть — с прямым выходом на практику. Причем последнюю надо понимать двояко, точнее — в двуединстве как непосредственной деятельности продюсера, режиссера, оператора и т. д., так и осознания ими смысла, целей, механизмов этой деятельности. Тут — важнейшее. Но тут, что называется, "с порога", нужны и уточнения, нужна ясность.

Самосознание и самопознание отечественного ТВ шли вполне параллельно "рабочим процессам", однако отличались своего рода отставанием по фазе от процесса общемирового. Причиной тому был не только своеобразный провинциализм нашей культурной и идеологической ситуации, — хотя и он, конечно же, имел место: советская система в целом, исповедуя свою исключительность и авангардность по отношению к "мировому прогрессу", как раз и оказалась не способной по-настоящему осмыслить, использовать свою "особенность", предпочтя духовный изоляционизм, от которого до провинциализма — рукой подать, тем более, в такой сфере, как СМК.

Впрочем, тут как раз и была заложена суть вопроса: СМК как термину и как принципу советская идеологическая система программно предпочитала понятие "средства массовой информации и пропаганды", в чем, кстати сказать, была парадоксально права. Ибо в тотально заорганизованном обществе, в самом деле, применительно к массовой рассредоточенной аудитории, резонно было говорить не о коммуникативном, а об информационно-пропагандистском начале как основополагающем. "Весь советский народ единодушно" — это было не только идеологическим клише, но — именно целью, принципом, задачей. Отсюда — и представление о традиционной системе искусств, о традиционной структуре культуры и культурного сознания как о чем-то раз навсегда данном, застывшем, нуждающемся в "защите" от натиска реальности, воспринимавшейся и оценивавшейся как "буржуазная культурная экспансия" и т. п.

Не случайно мы оказались едва ли не единственной страной, по крайней мере, среди претендующих на цивилизованность и обладающих мощной, разветвленной и всепроникающей системой СМК, в которой остался невостребованным круг идей М. Маклюэна, сумевшего поставить СМК в развернутый историко-культурный контекст, где эстетика и технологии рассматривались не "инструментально" по отношению друг к другу, но — по принципу дополнительности и в связи с тенденцией постоянного и неизбежного, продуктивного и перспективного синтеза.

Эти черты "нашей" ситуации привели, во-первых, к тому, что отечественная теоретическая мысль, при всех ее безусловных накоплениях, которым В.И. Михалкович отдает должное сполна, предпочитала работать "по аналогии", соотнося ТВ с опытом литературы, кино, периодической печати. Соответствующие исследования сделали немало для того, чтобы практика нашего ТВ получила какие-то ориентиры, — добавлю, кстати, весьма толково работавшие именно тогда, в той конкретно-исторической ситуации.

Но — и это во-вторых — "подобное положение дел не могло не привести к тому, что, со сменой обстоятельств, да еще такой радикальной, именно практика нашего ТВ оказалась по-своему беспомощной перед лицом новых задач, возникших в постсоветское время. Тут самое время добавить еще одно "пост": и наше общество, и наша культура, и наше ТВ как ее органическая часть, оказались в ситуации своеобразного отставания по фазе еще и по отношению к постмодернистской реальности. Последняя, будучи глубоко, по ходу процесса, осмысленной на Западе, возникла у нас в самом худшем, самом агрессивном своем проявлении, прежде всего — в ипостасях воинствующего антиисторизма и не менее воинствующей деперсонализации. Практическое наше ТВ, с наивностью дитяти, которое долго держали в узде и затем выпустили на стратегический простор живой жизни, восприняло эти зады чужой ситуации как норму и как руководство к действию, слишком увлеклось обманчивой "сиюминутностью" мелькания телевизионной картинки, звучания эфирного слова. Отсюда — и наивная, хотя небезобидная, претензия нынешнего нашего ТВ на некий профетизм, и частое раздражение множества индивидов из числа массовых потребителей ТВ на его стиль общения с аудиторией, и постоянно вспыхивающие споры о том, что же такое профессионализм человека с телекамерой в нынешних наших обстоятельствах, каковы этические нормы его деятельности, существуют ли ее эстетические критерии или сама постановка вопроса о них противна природе телевидения.

В.И. Михалкович делает принципиально важный шаг, ставя ТВ в доказательный, очень широкий и, подчеркну особо, очень ответственный контекст — историко-культурный, социокультурный, духовно-исторический. Автор данной работы, используя богатейший культурологический, философский, эстетический инструментарий, делает первоосновой своего анализа понятие и явление "внутреннего зрителя". "Рассредоточенная массовость", безликая и всеядная, уступает место индивидуально — личностной ориентации, которая, уже на своем уровне, порождает иное представление о массе, одинаково чуждое и схеме "весь народ единодушно", и тому, бессмертному, от Богдана Титомира, "пипл хавает", что стало откровенной или прикровенной программой нашего новоявленного масскульта.

Концепция В.И. Михалковича представляется мне особо значимой еще и потому, что позволяет органически, как на уровне теории, так и непосредственно в практической работе, объединить общемировой опыт с национальными культурными традициями.

Чтобы найти все это у В.И. Михалковича, надо настроиться на медленное чтение, на активное сотворчество с автором. Это и впрямь эссе не для беглого просмотра, чтобы в результате проглядывания его по диагонали выудить два-три полезных совета для ближайшей телепередачи. Тут — другая задача — мировоззренческая, касающаяся основ мироотношения человека, делающего ТВ своей профессией. Тут — ясное понимание часто цитируемой, но далеко не всегда постигаемой истины: нет ничего практичнее фундаментальных идей. А уж дальше — дело каждого читателя, что он сумеет извлечь для себя из этой отличной, содержательнейшей работы.

*Василий Кисунько,
кандидат искусствоведения*

1. НЕДОСТАТОЧНОСТЬ ФОРМАЛЬНЫХ ОПРЕДЕЛЕНИЙ СПЕЦИФИКИ ТВ. ЛИЧНОСТНЫЙ ПОДХОД К ЕЕ ОПРЕДЕЛЕНИЮ

Телевидение бесповоротно и прочно вошло в жизнь современного человека; оно теперь — неотъемлемый и неизбежный атрибут существования людей. Однако обретенное им значение, т. е. его социальный статус, не идет ни в какое сравнение с теоретическим его статусом, иначе говоря — с углубленным, методологически обоснованным изучением ТВ. Не лишено оснований подозрение, что эти статусы пребывают в обратно пропорциональной зависимости друг от друга; т. е. чем активнее входит ТВ в социальную практику, тем меньше предпринимается попыток ответить на теоретически актуальный вопрос: "что такое телевидение?". Малочисленность и неубедительность попыток не в последнюю очередь связана с парадоксальной ситуацией, в которой оказалась телетеория, по крайней мере — отечественная. Дело в том, что она, по

существу, утратила единый, цельный предмет изучения.

Раньше телетеория таким предметом обладала. В начале шестидесятых не только работников ТВ, или как тогда предлагали говорить — "телевизионистов", но и читающую публику очаровала изящная, типично "шестидесятническая" по складу мысли, книга Вл. Саппака "Телевидение и мы", центральная идея которой состояла в том, что со временем ТВ превратится в новое, невиданное по своим возможностям искусство. Из веры в чудесную метаморфозу "гадкого утенка" вырисовывался для телетеории ее собственный, специфический предмет исследования, а именно — "телевизионность", иными словами — те образующие "саму природу" телевидения потенции, на основе которых метаморфоза осуществится.

Саппак блестяще выразил своей книгой царившие не только в среде "телевизионистов" настроения, из которых выросла исторически первая в отечественной телетеории исследовательская парадигма — назовем ее парадигмой "телевидения-искусства". В ее рамках старательно выискивались грани "телевизионности" — телетеория кропотливо собирала черты и свойства, которые превратят это коммуникативное средство в новый инструмент художественной деятельности.

Парадигма "телевидения-искусства" несла предпосылки дезактуализации и распада уже в собственных своих основаниях — не только потому, что социальная практика отнюдь не готовила ТВ судьбу нового искусства. Грани "телевизионности", с энтузиазмом выявлявшиеся, принадлежат по самому своему существу области формы, а та, в свою очередь, неразрывно связана с проблематикой языка, так как любая форма из него вырастает и в нем осуществляется. Всякое искусство обладает своим специфическим языком, в котором реализованы и развиты определенные потенции естественного языка, как его называют лингвисты. Литература, к примеру, выбрала письменное слово, театр — устное слово и жест, живопись — цвет и линию. На базе этих — естественных — средств общения сложились художественные языки упомянутых искусств.

Кино попало в их семью, поскольку нашло свою, незаполненную нишу среди существовавших художественных языков. От инженеров-изобретателей оно получило богатый набор средств выражения. Естественный язык кинематографа — движущиеся изображения — есть нечто промежуточное между языками театра и живописи. Так же, как изобразительные искусства, кинематограф преобразует воспроизводимую реальность в "картины", от театра он унаследовал звучащее слово и жест. У кино и телевидения — общий, один и тот же язык движущихся изображений, хотя и реализуемых иначе в плане техническом. Эта общность сделала исследовательскую перспективу, которая была задана парадигмой "телевидения-искусства", довольно ограниченной и куцей, ибо все попытки доказать самобытность ТВ как носителя страстно взыскуемой "телевизионности", упирались в проблему общего с кинематографом языка. Оттого телетеория вынуждена была прийти к выводу о существенной близости между ними. Различия обнаруживались чисто количественные, а не качественные. В результате парадигма "телевидения-искусства", отнюдь того не желая, привязывала "телевизионность" к эстетике кинематографа, отчего итогом ее усилий стало убеждение, что ТВ — тот же кинематограф, но чуть лучше или чуть хуже. В шестидесятые годы распространенным было мнение, что ТВ — это "малозэкранное кино", а, значит, несовершенное, вторичное. Иной, прямо противоположный взгляд отстаивала нашумевшая в телевизионных кругах работа С. Муратова "Кино как разновидность телевидения" (1971). Ее автор тоже не искал сущностные отличия ТВ от кино: в равной мере и для него ТВ — тот же кинематограф, но получше — не в силу каких-либо эстетических или прочих достоинств, а потому лишь, что телевизионное вещание собирает аудиторию на несколько порядков большую, чем это делает фильм, демонстрирующийся по кинозалам. В общем, и у Муратова, патетически отстаивавшего превосходство ТВ, оно сопоставлено с кинематографом лишь на основе критериев чисто количественных, причем — исключительно коммуникативных, а не каких-либо иных, для теории более существенных.

Подобные сопоставления совсем не задавались вопросом первостепенной важности: зачем при наличии вполне удовлетворительно функционирующего кино люди решились продублировать его "чуть лучшим" или "чуть худшим" кинематографом? Конечно, дорогостоящее и сложное

технически ТВ создавалось не только ради большего охвата "аудитории: на деле разница в охвате не столь велика — фильмы, пользующиеся интегральным успехом, собирают аудиторию отнюдь не меньшую, нежели лучшие передачи телевидения; аудитория же рядовых передач, как свидетельствуют рейтинги, тщательно выводимые социологами, вполне сопоставима с кинематографической. Выяснить, зачем понадобилось новое коммуникативное средство, можно лишь в том случае, если будет найден ответ на вопрос, который кажется отвлеченным и чисто академическим, а именно — "что такое телевидение?". Таким образом, выходит, что сама социальная практика действительно нуждается в отвлеченной теории. И хотя парадигма "телевидения-искусства" вроде бы искала подобный ответ, однако, натолкнувшись на неразрешимый в ее рамках вопрос о языке и будучи ограничена областью формы, не осуществила стоявшую перед ней задачу.

Взамен этой парадигмы постепенно утвердилась другая — ее следовало бы назвать парадигмой "трех телевидений". Она исходит из предпосылки, что внутри программы вещания мирно уживаются три относительно самостоятельные подсистемы, три типа программ, соответствующих, как отмечал А. Юровский в книге "Телевидение — поиски и решения", изданной дважды, что несомненно свидетельствует о ее значительности, "трем родам сообщений: публицистическому (в жанрах репортажа, комментария, очерка, в форме выпуска новостей и т. д.), художественному (в жанрах драмы, оперы, в форме концерта и т. д.), научному (в жанре лекции, в форме урока и т. д.)". Подсистемы неравноценны у Юровского, но иерархически ранжированы: ведущей, лидирующей названа подсистема публицистическая, другие лишь дополняют и оттеняют ее. Тем самым в рамках этой парадигмы ТВ оказывается, по определению Юровского, "новым видом, составной частью журналистики", а потому "задачи, стоящие перед печатью и радиовещанием, стоят ныне перед тележурналистикой", а, в сущности — перед телевидением как таковым.

Парадигма "трех телевидений", выдвигая во главу угла функцию информирования, знаменует собой окончательный разрыв с надеждами на превращение "гадкого утенка" в новое искусство. Однако и эта парадигма — при всем кажущемся радикализме ее разрыва с прежней — недалеко ушла от покинутой, так как подобно ей заиклена на проблемах формы, в которой теперь подчеркиваются не черты, отличающие ее от других, а черты, роднящие ее с другими формами. В силу подобного родства ТВ оказывается одним из видов журналистики, одним из видов кино или театра, одним из видов популяризации знаний. Естественно, телевизионные "виды" отличаются от других членов тех же семей лишь второстепенными чертами, которые навязаны каналом подачи, а не сущностными и конститутивными. Будучи рассредоточено по этим трем семьям, ТВ перестает существовать как самобытный, имеющий собственную онтологию феномен и, соответственно, телетория утрачивает свой собственный, единый и цельный предмет исследования, каковым — в облике "телевизионности" — обладала совсем недавно. Она вынуждена становиться теорией журналистики, теорией кино или театра, теорией научной популяризации, отчего кардинальный, важный не только теоретически, вопрос о сущности ТВ как такового вообще снимается с повестки дня.

Наша работа задумывалась с целью вновь собрать воедино "расползшееся" по разным подсистемам телевидение. Такое собиранье возможно только в том случае, если будет найдено приемлемое решение вопроса о сущностной специфике телевидения. Для поисков же этого решения необходимо выйти за пределы круга формальных изысканий, в котором столь прочно и столь тщетно увязла телевизионная теория. Реализованный нами выход "за пределы" состоял в том, что на роль собирающего, консолидирующего "расползшееся" телевидение фактора мы выбрали индивидуального зрителя, которому и адресованы все без исключения передачи ТВ. К какому "роду сообщений" не принадлежала бы каждая отдельная передача, сколь радикально не различались бы они по формальным свойствам, тем не менее любая и всякая из них поступает к зрителю благодаря тем процедурам и механизмам общения, которые присущи телевидению и только ему, так как образуют саму его "природу". У кино, литературы, театра, живописи эти процедуры и механизмы свои, решительно отличающиеся друг от друга. В равной мере, собственными, не заемными процедурами общения располагает и ТВ — в этом направлении, как

нам представлялось, следует искать его специфику, а не в кругу форм и эстетических канонов.

Зрителя, ради которого телевидение реализует свои "природные" процедуры и механизмы общения, мы рассматривали в совершенно определенной перспективе. А.Я. Зись указывает в своей книге "На подступах к общей теории искусства" (М., 1995, с.153 и след.), что так называемая "рецептивная эстетика" различала "внутреннего" и действительного воспринимающего. Первый как бы "встроен" в предлагаемый аудитории текст — тот словно заранее ощущает своего реципиента и соответственным образом перед ним развертывается. О подобной развертке можно говорить даже применительно к живописи, картины которой, казалось бы, сразу, во всей полноте содержащихся в них образов, открываются взгляду зрителя. Но даже и там многочисленны метки и указатели, направляющие взгляд реципиента по некоторому, заранее спланированному маршруту. Следовательно, картина априори, до действительной встречи с реципиентом, по-своему "мыслит" его, имея собственное о нем представление. Аналогичным образом и телевидение как таковое, т. е. еще до распада на подсистемы, а точнее — поверх присущего ему многообразия форм, имеет "встроенную" в его инженерные решения и способы функционирования, собственную, только ему присущую концепцию зрителя и в полном соответствии с этой концепцией к нему обращается. Действительного, реального реципиента изучают психология и социология — к результатам, ими достигнутым, мы обращались по мере надобности. Главным образом нас интересовал "внутренний зритель" телевидения, изначально встроенный в него как средство коммуникации. Здесь необходимо уточнение. На профессиональном жаргоне "телевизионистов" внутренним называется тот зритель, который виден в кадре при трансляции какого-либо многолюдного события — концерта, ток-шоу или митинга. Чтобы различать две, принципиально разные категории внутреннего зрителя, мы будем использовать кавычки, если понятие употребляется в том смысле, который ему придает "рецептивная эстетика".

Мы не тешили себя надеждой, что исследовательская ориентация на "внутреннего зрителя" исчерпывающе и окончательно разрешит проблему сущностной специфики телевидения, т. е. его онтологии. Нельзя, однако, не согласиться, что "внутренний зритель" гораздо органичнее связан с этой спецификой, чем то множество форм и выразительных средств, которые с упорством, достойным лучшего применения, выдавались теоретиками за исключительно и подлинно телевизионные и которые ТВ изживало по мере своего развития. Оттого следует полагать, что, ставя во главу угла "внутреннего зрителя", мы делаем немаловажный шаг в разрешении проблемы "что такое телевидение?", а кроме того предлагаем телетеории ее собственный, только ей присущий предмет исследования, каковым могут быть взаимоотношения "внутреннего" зрителя с изображаемым миром.

Вместе с тем, ориентация на него означает, что наш подход к ТВ является феноменологическим, так как феноменология, согласно одному из множества ее определений, есть "анализ того способа, каким вещи даны в представлении и восприятии" (ФЭ, т. 5, с. 314).

В концепции "внутреннего" зрителя, присущей телевидению, будто сконцентрированы процедуры и механизмы, посредством которых телевидение "дает себя" представлению и восприятию аудитории.

2. ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ СИТУАЦИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО БЫТИЯ: ДИАЛОГ С РЕАЛЬНОСТЬЮ. ТЕЛЕВИЗИОННОЕ ПРЕОБРАЖЕНИЕ СИТУАЦИИ

Оправданность и эвристическая ценность нашей исследовательской стратегии заключается в том, что она обращает мысль к факту, по-видимому, решающему для рождения и судеб телевидения. К тому именно, что положение зрителя перед телеэкраном являет собой существенное преобразование фундаментальной ситуации человеческого бытия. Мартин Бубер так писал об этой ситуации в "Проблеме человека": "Жизнь... состоит в том, что я поставлен перед присутствием бытия, с которым я не согласовывал и с которым не могут быть согласованы какие бы то ни было правила игры". Это значит, что фундаментальная ситуация возникает в результате взаимодействия двух субъектов: "я" и того бытия, "которое не есть я". Последнее, будучи

действенным и активным, постоянно "играет не по правилам", оно до предела прихотливо и непредсказуемо в своем движении или, как говорит Бубер, "наличность бытия, перед которым я поставлен, меняет свой облик, проявление и откровение; они иные, чем я, и часто — ужасающе иные; иные, чем я ожидал, и столь же часто — ужасающе иные". Однако действительность, даже в своей алогичности и непредсказуемости, не безотносительна к другому участнику ситуации — реальность словно провоцирует его, и тот проживает свою жизнь, снова и снова "отвечая на зов наличного бытия "Где ты?" — "Вот я" (Бубер М. Два образа веры, М., 1995, с. 200). Буберовский диалог — пастиш известного библейского эпизода, предшествующего жертвоприношению Авраама: "Бог искушал Авраама и сказал ему: Авраам! Он сказал: вот я." (Быт 22, 1). Знаменательно, что у Бубера, отнюдь не атеиста, "наличное бытие" как бы заняло место Всевышнего и обладает равным Ему всемогуществом.

Телевидение — объемом вещания, тематикой передач — будто пытается исчерпать все аспекты "наличного бытия". Тем самым ТВ становится как бы его двойником или, скорее, эрзацем. О чем-то подобном говорил еще Маклюэн. Не только в специальной литературе, но и в общей прессе популярен его афоризм "средство есть послание" (message), т. е. суть сообщения предопределяется сообщающим средством. Сам автор афоризма, играя словами, зачастую иронически его модифицировал: "средство есть массаж", имея в виду, что воспринимаемые сообщения как бы массируют разум реципиента. В своей поздней и сравнительно мало известной книге "Сквозь исчезающий пункт" Маклюэн формулирует другой афоризм, который заслуживает не меньшей популярности, чем первый: "в эпоху информации средой становится сама информация". Иначе говоря, телезритель, снова и снова воспринимая поток сообщений, настолько сживается с ним в результате длительного и постоянного "массирования", что мир информации становится более близким и знакомым, нежели непосредственное бытовое окружение. Действительно ли этот мир подменяет в сознании реципиента его реальную среду — вопрос другой; бесспорно лишь то, что телевизионная информация стала для многих особой сферой бытия — равнозначной и параллельной сфере бытия подлинного.

Поскольку такая сфера существует, то ситуация "поставленности" перед бытием как бы воспроизводится, но с другой стороны решительным образом модифицируется. Видоизменения предопределены не только и не столько тем, что эрзац — почти в пике репродуцируемому подлиннику — согласовывает "правила игры" с другим участником диалога, т. е., учитывает по мере возможности его настроения, состояния, вообще — весь ход существования вплоть до циклически повторяющегося распорядка дня. Оттого эрзац — в противоположность оригиналу — теряет алогичность и непредсказуемость, присущие последнему. Программа вещания предварительно публикуется — ТВ словно берет краткосрочные обязательства в отношении "правил игры" и в подавляющем большинстве случаев их выполняет: на отечественном телевидении давно считается чуть ли не катастрофой происшествие, когда передача, заявленная к трансляции в уже опубликованной программе, по тем или иным причинам, зачастую — объективным, не выходит в эфир.

Преображение буберовского диалога: "где ты? — вот я" выражается не только и не столько преодолением непредсказуемости "наличного бытия", сколько тем, что ТВ радикально перераспределило функции участников этого диалога. Ведь в конечном счете нажатие кнопки, которым включается приемник, равнозначно вызову, бросаемому реальности: "где ты?" Иначе говоря, ТВ так все устроило, что теперь не "наличное бытие" окликает человека: "где ты?" — напротив, оно само вынуждено откликаться на зов. Чтобы эффективно и быстро выполнить требование и "предстать пред очи" телезрителя, наличное бытие само претерпевает метаморфозу — как бы развоплощается, преобразуясь в электромагнитные волны, которые суть не вещи, но чистые энергии. Они пребывают в физическом пространстве, их совокупность именуется "эфиром". Преобразуясь в этот объективный физический феномен, реальность приходит в состояние готовности к тому, чтобы на зов владельца приемника, ни мгновения не колеблясь, ответить "вот я".

2. СУЩНОСТНОЕ ОТЛИЧИЕ ТВ

ОТ ТРАДИЦИОННЫХ ИСКУССТВ

Эта готовность, вкупе с перераспределением функций в буберовском диалоге, весомо и значительно отличают телевидение как от искусств, так и от других средств информации. Различия главным образом касаются возможностей и функций "внутреннего" реципиента (подчеркнем еще раз: понятие "внутренний" употребляется в том смысле, который ему придает "рецептивная эстетика"). Что касается искусств, то различия ТВ с ними проистекают из факта, казалось бы, незначительного — из того, что телевидение допускает взгляд в камеру. Долгое время такие взгляды табуировались в кино, да и сейчас не совсем легитимны, хотя нередки в эпоху телевидения.

Взгляды в камеру, естественные и широко распространенные на телевидении, кажутся категорическим отрицанием условности, которая издавна присуща художественным творениям. Европейское искусство конституировалось как таковое, противопоставляя себя жизненному пространству реципиента. Произведение создавалось как микрокосм — замкнутый, подчеркнуто отделенный от реальности, в которой реципиент пребывает. П.Г. Богатырев в книге о народном театре чехов и словаков отмечал, что профессиональной сцене присуща условность, согласно которой персонажи не знают о наличии зрительного зала. Оттого, замечает Богатырев, "и сами артисты, и декорации, и бутафория, и реквизит своим нахождением и присутствием на сцене создают из сцены какой-то особый мир, подчеркивают границу, лежащую между сценической площадкой и зрительным залом, да и вообще между сценой и миром нашей обычной жизни" (Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства, М., 1971, с. 65).

Та же условность реализовалась и в живописи. Дени Дидро писал, к примеру, о "Целомудренной Сусанне" Луи Лагрене, выставившейся в Салоне 1767 года: "Когда Сусанна предстает перед моим взором нагой, прикрывшись от взглядов старцев покрывалами, она целомудренна, целомудрен и художник: ни она, ни он не знают, что я здесь" (Дидро Д. Салоны, т. 2. М., 1989, с. 340). Из наблюдений Богатырева и Дидро вроде бы следует вывод (не совсем корректный, как мы убедимся), что ни профессиональный театр, ни профессиональная живопись не поддерживали буберовский диалог — в обоих случаях зритель не должен был с готовностью заявлять: "я здесь", так как эстетическая реальность разворачивалась и эволюционировала безотносительно к нему.

Тем самым она обретала особый статус. Маклюэн отличал среду, т. е. привычное местопребывание индивида, анти-среды, "устроенной" существенно иначе. Из-за непривычности и чуждости того, что содержится в анти-среде, все предметы и явления, которыми она образована, воспринимаются свежо и внове. Поскольку европейскому искусству присуща граница между внутренним пространством произведения и миром реципиента, оно функционирует как анти-среда. Произведение художника, репрезентируя ее, подчеркивает свою безотносительность к внешнему миру парадоксальным образом — односторонней проницаемостью границы, отделяющей эстетическую реальность от реципиента. Действительно, если старцы и Сусанна не видят того, кто стоит перед картиной, значит, изобразительная плоскость, выступая в качестве границы, непроницаема для персонажей, в то время как для зрителя она совершенно прозрачна. Та же односторонняя проницаемость присуща и профессиональному театру. В свете сказанного необходимо отвергнуть веру в то, что картина "не видит" зрителя. Картина игнорирует отнюдь не его, а бытовое пространство, которому тот принадлежит. О чем-то подобном говорил и Дидро: "полотно заключает в себе все пространство, вне его нет никого" (Салоны, т. 2, с. 341). Знаменательно это "никого" там, где, казалось бы, должно стоят "ничего", т. е. вне картины нет другого пространства. По существу, однако, Дидро полностью прав: вне изображенного пространства действительно нет никого, ибо зритель словно переместился — не принадлежит бытовому пространству, а становится в буквальном смысле "внутренним" зрителем, поскольку включен в саму структуру художественного произведения. Именно в этом качестве (и только так) его "осознает" и "учитывает" изображенное пространство, поскольку разворачивается по законам центральной перспективы, а центром, из-за которого перспектива получила свое название, является зритель.

Изображенное пространство и впрямь не стыкуется с бытовым — "в упор его не видит"; вера же в то, что произведение есть замкнутый микрокосм, не учитывает феномен "внутреннего" зрителя. Теория кино, в свою очередь, и учитывала, и не учитывала этот феномен. Согласно Балашу, например, кинематограф принципиально отличен от всех иных видов творческой деятельности, ибо в них "произведение искусства отделено от эмпирической действительности не только рамкой картины, пьедесталом скульптуры или рампой сцены. Оно отделено от действительности по самой своей сущности, по своей замкнутой композиции и по своим особым закономерностям". Кино же, напротив, считал Балаш, создает у зрителя иллюзию, "что он находится внутри действия, в изображаемом пространстве фильма". Иллюзия пребывания внутри текста обеспечивается камерой: зритель отождествляет ее "взгляд" со своим собственным; идентификация выражена Балашем в афоризме, обращенном к зрителю: "твои глаза в камере" (Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М., 1968, с. 66, 67).

Из слов самого Балаша явствует, что разрыв кинематографа с традицией не столь радикален, как теоретику казалось. Отождествление зрительского взгляда со "взглядом" камеры отнюдь не качественно, а всего лишь количественно развивало феномен "внутреннего" зрителя. Затем, словно вопреки Балашу, в кино стали обнаруживать одностороннюю проницаемость границы между изображенным и действительным миром. Скажем, американский философ Стэнли Кэвелл писал о фотографии и кинематографе то, что прежде говорилось о живописи или театре. Фотография, согласно Кэвеллу, "утвердила присутствие мира, соглашаясь при этом на мое в нем отсутствие. На снимке реальность присутствует для меня, в то время как я не присутствую для нее: я познаю и рассматриваю мир, для которого я отсутствую". Кэвелл, в сущности, приписывает человеку, разглядывающему фотоснимок, ту же позицию и те же потенции, которыми у Дидро обладал зритель "Целомудренной Сусанны". Аналогичным образом, убежден Кэвелл, функционирует и кинематограф, т. е. имеет односторонне проницаемую границу — прозрачную для зрителя, сидящего в зале, и непрозрачную для участников сюжетного действия. Эта граница — изобразительная плоскость экрана, функционирующая как барьер. Что же экранирует серебряный экран? Он экранирует меня от мира, который он несет, то есть делает меня невидимым".

Казалось бы, мнения Балаша и Кэвелла диаметрально противоположны, однако и тот, и другой правы, хотя Кэвелл — в меньшей степени, поскольку ему неведом феномен "внутреннего" зрителя, специально отмеченный Балашем. Во всем, что сказано выше о европейском искусстве нового времени — от живописи до кинематографа, ощутима общая закономерность: адресуясь к аудитории, произведение неизменно изолировалось от бытовой среды реципиента, при чем не обращалось к нему с зовом: "где ты?", а строго и категорично указывало: "вот твое место", изымая воспринимающего из его собственной среды.

Телевидение противостоит семье искусств, объединенных отрицанием бытового мира, тем, что уважает и чтит его, всегда жаждет как можно глубже и прочнее проникнуть в него и застать своего зрителя среди будничных обстоятельств — в "незащищенной настройке души", как выразительно сказал Саппак. Одно из следствий такого стремления — легитимные на ТВ взгляды в камеру. Исполнители и ведущие словно пытаются ощутить таким образом своего зрителя в темной и неизведанной для них дали, мобилизовать настоятельностью этих взглядов и приковать к себе. ТВ не указывает зрителю, подобно всем без исключения искусствам: "вот твое место, здесь, внутри художественной структуры", а потому не уверено в нем и его действиях по отношению к себе. Эта неуверенность не только подспудна — она выражает себя внешне, т. е. на уровне социологическом. В США давно существует так называемый "индекс Нильсена", указывающий количество зрителей, смотревших передачу, т. е. ее рейтинг; мощные социологические организации заняты подсчетами аудитории и выведением рейтингов. Страсть к подобным подсчетам несомненно продиктована целями сугубо прагматическими — необходимостью привлечения рекламодателей: ведь чем выше рейтинг передачи, тем более солидного рекламодателя можно к ней привлечь, а значит, тем более крупными суммами финансировать программу. Однако под всей прагматикой явственно ощущается, так сказать, метапрагматическое беспокойство телевидения относительно своего зрителя и его действий.

4. ПРИНЦИПИАЛЬНОЕ ОТЛИЧИЕ ТВ ОТ ДРУГИХ СРЕДСТВ ИНФОРМАЦИИ

Стремление ТВ проникнуть в самую глубь повседневного существования аудитории роднит его не с искусствами, а со средствами информации — с печатной прессой и радио. Последнее ближе всех подступило к своему реципиенту — портативные приемники сопровождают слушателя в любых местах и при любых обстоятельствах, сравнимых результатов достигло телевидение — тоже благодаря портативным устройствам, не столь, правда, распространенным и не функционирующим столь бесперебойно, как радиоприемники.

При всей близости к средствам информации ТВ отличается от них важнейшим, существеннейшим свойством. Сообщения печати или радио суть "вести издалека", и морфема "далеко" имеет в данном случае как онтологический, так и пространственный смысл. Печатная пресса превращает события, о которых информирует, в словесные тексты — в нечто онтологически далекое от самого события. Так же поступает и радио в своих выпусках новостей; наряду с этим оно способно вести прямой репортаж с места события. Аналогично новостным передачам репортаж преобразует происходящее в словесный текст, но сверх того в репортаж включаются естественные шумы и звуки, а также непосредственные высказывания участников события. Естественные шумы и высказывания определенным образом работают на "эффект присутствия" — в некоей степени создают иллюзию, что слушатель пребывает там, где событие совершается. Однако в силу его "только слышимости" и принципиальной невидимости (подобная редукция образует саму природу радио) пребывание воспринимающего "там" ощущается как бы урезанным, как бы частичным.

"Только слышимость" и принципиальная невидимость вызывают ощущение пространственной удаленности реципиента от происходящего. Зачастую именно так воспринимаются удаленные события в реальной жизни — слышатся, но не видятся. А.Н. Афанасьев посвятил вдохновенную страницу в "Поэтических воззрениях славян на природу" фольклорному осмыслению этой модальности восприятия, подчеркнув: "в свисте ветров и вое бури простодушному язычнику слышались песни духов". Если пользоваться не ретрансляционной сетью, где выбор станций ограничен (в лучшем случае их три), а "независимым" от нее приемником, то количество слышимых станций возрастает на несколько порядков и тогда, покручивая ручку настройки, попадаешь в таинственную звуковую среду, которая будто образована "песнями духов". Для этой среды (а точно следуя Маклюэну — анти-среды) характерно то, что одинокие, бесплотные, т. е. не принадлежащие какому-либо телу, голоса тоскуют в обширном, незримом и необозримом пространстве, то явственно звучат, то переходят на шепот и обреченно соперничают в надежде быть услышанными. Анти-среда, в которой голоса разносятся, существенно отделена от видимого мира, однако самостоятельно живет, дышит, пребывает в постоянном волнении; оттого кажется, что она действительно преисполнена духов, не имеющих никакой материальности, кроме единственного свойства — звучания.

ТВ по сравнению с радио сделало гигантский шаг вперед, поскольку благодаря ему бесплотные, вещавшие из таинственного "далека", духи стали видимы. Телевизионные сообщения — особенно теперь, при наличии спутников связи — поступают со всего света, значит, великий дар телевидения состоит в том, что его посредством весь мир обрел зримость. А так как ТВ не "изымает" зрителя из его будничной среды, напротив — само стремится туда, то вместе с телевидением весь мир врывается в жилище отдельного индивида. Подобное вторжение означает коренной переворот в условиях человеческого существования. Андре Мальро выразительно написал об этом перевороте в своей последней книге "Бранный человек и литература" (1977): "Египтянин времен древнего царства путешествовал со своим миром, как со своим ослом; то же делал христианин XII века; ныне мы создали тех, вокруг кого обвозят мир". Мысль Мальро эссеистски обострена, однако логична и обоснованна. Человек прошлого прочно хранил в себе то, что современная социология назвала "совокупным социальным опытом", "моделью мира" и т. д.; он возил этот опыт с собой по свету как невесомый, но неизбежный багаж. В эпоху же телевидения не человек ездит по свету, но образы со всего мира — со всех стран и континентов — устремляются к телезрителю и, потеряв материальность, роятся вокруг него — словно затем,

чтобы покорно попасть в его "совокупный социальный опыт" и "модель мира". Существенное отличие ТВ от иных средств информации и состоит в том, что все онтологически и пространственно далекое ТВ сделало близким, придвинув на расстояние взгляда, что позволяет оптически "ощупывать" увиденное, любоваться и наслаждаться им или, говоря более академически, — инвестировать либидо в зримые объекты; далекое же не предполагает подобного инвестирования и его не провоцирует.

5. ТВ ТРАНСФОРМИРОВАЛО ИЗВЕЧНУЮ "КОНСТРУКЦИЮ МИРА"

Побуждая "весь мир" вторгаться в частное жилище, открывая его любящему или настороженному взгляду, телевидение, во-первых, заставляет реальность выполнять ее новые функции в буберовском диалоге, а, во-вторых, коренным образом перестраивает, казалось бы, нерушимую, веками существовавшую ее "конструкцию". У Бубера, как говорилось, конструкция двусоставна: для индивида мир делится на "я" и наличное бытие, "которое не есть я". Лотман в одной из работ делит мир иначе – на внутреннее и внешнее пространство, т. е. освоенную в опыте и неосвоенную сферы бытия. Для архаичного сознания, о котором преимущественно писал в данном случае Лотман, эти сферы антиномичны, поскольку в первой царит организованность и упорядоченность, внешнее же пространство есть царство хаоса и неупорядоченности. Противопоставленность пространств подчеркивается наличием границы, всегда четко ощутимой. Ее преодоление есть магистральный, глубинный сюжет, породивший многие повествовательные формы, вплоть до мифа. Как отмечает Лотман, "наиболее типичным построением сюжета (в этих формах – *В.М.*) является движение через границу пространства, не географически, но ценностно детерминированного". Тем самым, типичная "схема сюжета возникает как борьба с конструкцией мира", образованной из двух антиномичных компонентов — внутреннего и внешнего пространств. (Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры. — Труды по знаковым системам, вып. 4, Тарту, 1969, с. 470).

Читатель повествования наблюдает подобную драму "со стороны", физически в переходе не участвуя и тем самым получая некоторое облегчение. Телезритель оказывается в более выгодном положении. Оставаясь у себя дома, т. е. в относительной безопасности, он взглядом путешествует по необозримости пространств и многократно пересекает всяческие границы. Такие перемещения, будучи легки и непринужденны, уже не вписываются в драматичный сюжет о преодолении ценностной границы — ТВ отменило его для своей аудитории, более того — разрушило архетипальную "конструкцию мира", сложенную из внешнего и внутреннего пространств, поскольку оба слились в недискретный и обозримый, несмотря на гигантскую его протяженность, континуум. Однако самый дорогой и самый главный дар телевидения — не эта легкость перемещений, не создание континуума, где внешнее пространство стало внутренним, а свобода от подобного континуума, более того — властвование над ним, что опять же с предельной выразительностью отметил Андре Мальро: "Даже если глава государства обращается к нему с речью", то "телезритель может принудить его к молчанию, нажав кнопку... Каждый зритель обретает таким образом некую странную свободу: уж когда он отважится в жизни на подобную безответственность". Благодаря этой, в сущности, "телевизионной" свободе (поскольку она даруется телевидением и осуществляется через его посредство), зритель (продолжим мысль Мальро) "убеждается перед малым экраном, что сам для себя является чем-то большим, нежели собственное "я".

6. ТВ КАК МОДИФИКАЦИЯ МИФОЛОГИЧЕСКОЙ "ЭНЕРГИЙНОЙ СРЕДЫ"

ТВ отлично от искусств и других средств коммуникации, потому хотелось бы видеть в нем нечто принципиально новое. Однако по глубинной своей сути, т. е. на уровне онтологии, а не техники, новизна телевидения — всего лишь хорошо забытое старое. В этом смысле и

преобразование двусоставной "конструкции мира", и "телевизионная свобода" — как бы ответ современной техники на две мифологемы архаичного сознания. Можно полагать, что они повлияли на инженерные решения, приведшие к появлению ТВ, а значит, предопределили его специфику.

Архаичные мифологемы отделены от телевидения одним — двумя тысячелетиями, а потому неизбежны сомнения: действительно ли они влияли на появление и развитие ТВ. Такое влияние возможно и допустимо. Курт Хюбнер в "Истине мифа" исходит из тезиса, что миф есть "первичная реальность... существующая независимо от ее осознания", а значит, пребывающая в подсознании и манифестирующая себя в виде "архе", каковая есть "элемент традиции, то самое, что воспроизводится в мышлении и деятельности последующих поколений внешне, казалось бы, не связанной с мифом" (Хюбнер К. Истина мифа. М., 1996, с. 8, 9). В этом смысле допустимо понимать ТВ как "архе" двух древних мифологем.

В одной из них воплощена двусоставная конструкция мира, однако компоненты, из которых состоит конструкция, — иные, чем у Бубера или Лотмана. Основополагающая для архаичного сознания оппозиция "материя // энергия". Первый член оппозиции являет собой косное, статичное начало; оно может быть приведено в движение только вторым ее членом. По традиции энергийная среда локализуется вне материального мира, откуда энергия эманурует, нисходит в феноменальную действительность. Следовательно, основанная на данной оппозиции двусоставная "картина мира" сложена из царства косной материи и сферы энергийной. В иудейской космологии последняя носит название Эн-соф (другие написания Эйн-соф, Айн-соф) и обычно осознается как "абсолютно бескачественная и неопределимая беспредельность". Она связана с материальным, сотворенным миром посредством "творческих сил — сефирот"; их — десять, первая "исходит непосредственно от Бога путем эманации" и творит вторую, вторая — третью и т. д., а уж последняя, десятая, непосредственно воздействует на саму материю (Мифы народов мира, М., 1980, т. 1, с. 590). Аналогичная — "бескачественная и неопределимая" — сфера в традиционной китайской космологии есть "безымянное Дао", а наполняет его и эманурует из него сила Дэ. Поэтически об их взаимосвязи сказано в 21-м стихе "Дао дэ цзин" ("Книги о пути и силе"): "Такое глубокое, такое таинственное! Но суть его обладает силой!".

Карлос Кастанеда, якобы излагающий эзотерическое знание американских индейцев, воспроизводит в своих книгах ту же мифологему двусоставного космоса. Конструкция Кастанеды (или американских индейцев?) включает в себя "тональ" и "нагуаль". Первый из них объемлет не только физическую, предметную действительность, но также ее описание: "тональ это все, что мы есть. Все, для чего есть слово у нас, это тональ". Иначе говоря, "тональ это все, что мы знаем". Отсюда, казалось бы, следует, что тональ имеет психическую, языковую природу. Однако дон Хуан, индеец, передающий Кастанеде эзотерическое знание, уточняет: тональ — "это все, что нас окружает". Стало быть, тональ двойствен и является феноменом материально-психическим. Трактую его так, дон Хуан (или его слушатель) выказывает подспудное знание новейшей философии. Людвиг Витгенштейн писал в "Логико-философском трактате", что границы нашего мира равновелики границам языка. В тоне мексиканских индейцев как раз совмещены границы феноменального мира с границами языка, которым тот описывается, ибо тональ — это "все, для чего есть слово", и "все, что нас окружает".

Нагуаль, согласно дону Хуану, — пространство особого рода. Он — не географическая территория за пределами освоенного в опыте пространства: "нагуаль — это та часть нас, для которой нет никакого описания. Нет слов, названий, ощущений, знаний". Отсутствие их можно понимать как неопределимость и бескачественность нагуаля. Вместе с тем дон Хуан подчеркивает, что нагуаль не абсолютно бескачествен — ему присущ один-единственный атрибут: "Нагуаль там, где обитает сила". Отсюда явствует, что нагуаль столь же энергичен, как Эн-соф или "безымянное Дао".

Говоря, что нагуаль есть "часть нас", дон Хуан опять выказывает себя не столько репрезентантом архаического знания, сколько человеком XX века — знакомым с глубинной психологией Юнга, согласно которому человек архаических обществ еще не выработал представлений о душе и духе, он верит, что психические энергии локализованы вовне, в

окружающем мире, а потому "сущее представляет собой силовое поле", образованное некой "общераспространенной силой, которая объективно оказывает необычайное воздействие", деспотически властвуя над бытием. Именно таковы силы сефирот, пронизывающие Эн-соф; именно такова космическая сила Дэ. И то, и другое принадлежит внешнему пространству, и то, и другое объективны, чем словно подтверждают Юнга; энергии же нагуаля, напротив, мыслятся психическими, а так как для него "нет слов (и) названий", то можно полагать, что эти энергии равнозначны силам бессознательного.

"Конструкция" Кастанеды есть, в сущности, продукт модернизации архаичной мифологемы, точнее — один из продуктов, телевидение можно считать другим. В первом случае модернизация велась на уровне смысловом, содержательном, во втором мифологема воплощена технически. И в самом деле, электромагнитные волны, которыми кодируется телеинформация, суть "чистые" энергии, уже "не помнящие" облик воспроизводимых вещей. Волны творят особую среду, особый пласт пространства — названный точно так же, как энергетическая среда у древних греков: *эфир*. А.Ф. Лосев, посвятивший античному эфиру специальную работу, отмечает, что поначалу он гипостазировался и мыслился одушевленным: "То, что Эфир является живым существом, это было зафиксировано еще у Гесиода... у которого он является порождением брачной пары Ночи и Эреба". Затем автор киклической "Титаномахии" учил, что "все из Эфира", и, стало быть, эфир предстает у него "скорее как живое вещество, чем как живое существо". Оно локализовалось по-разному: то выше неба, то ниже его, но общий вывод Лосева состоит в том, что эфир для античной мысли — "тончайшее первовещество, пронизывающее собою весь космос, одушевленное, а иной раз даже разумное" (Проблемы античной культуры. Тбилиси, 1975, с. 438, 440). По-видимому, слова ученого о "первовеществе" следует воспринимать метафорически; энергия не вещественна, об энергетичности же эфира прямо свидетельствует V орфический гимн — важнейший текст античности, ему посвященный. Эфир в гимне есть "искра живого"; она равнозначна семени, порождающему началу; стало быть, и орфический гимн утверждает, что "все из Эфира"; порождается же эфиром "все" благодаря его энергетичности, так как эфир — это "вместилище силы Зевеса".

Кажется, что телеэфир воспринял от античного не только само название, но и порождающие функции. ТВ предстает их носителем у Жана Бодрийара в его известной лекции "Злой демон образов", каковым мыслится именно телевидение. Говоря о генеративных потенциях ТВ, Бодрийар неосознанно и сниженно воспроизводит Платона. Запредельный мир у родоначальника европейского идеализма — не столько "вместилище силы Зевеса", сколько вместилище эйдосов, определяя которые Лосев употреблял вполне современный термин "порождающая модель", поскольку все земные вещи сотворены в соответствии с их небесными моделями — эйдосами. Ради такого порождения тени эйдосов погружаются в материальный мир, чтобы там, как говорил Лосев, "распылиться и раствориться".

Телевидение, по Бодрийару, в чрезмерных, огромных количествах производит симулякры — "холодные", ничего не говорящие воображению подобия вещей. Симулякры и "работают" аналогично Платоновым эйдосам. Поводом, первоотличком для того, чтобы увидеть в симулякрах порождающие модели, послужил французскому философу факт загадочный, чуть ли не мистический: вскоре после выхода на экраны в 1979 году фильма "Китайский синдром", повествовавшего о катастрофе на атомной электростанции, случилась действительная катастрофа на действительной станции в США на острове Харрисбург. И хотя "Китайский синдром" — картина кинематографическая, не имеющая никакого отношения к телевидению, однако, согласно Бодрийару, она есть "великолепный образец верховенства телевизионного образа над реальным событием", последнее же в силу своей связи с экранным "эйдосом" ощущается "в каком-то смысле воображаемым". Рассуждение о генеративных потенциях симулякров Бодрийар суммирует в общем выводе: теперь "место божественного предопределения занимает столь же неотступное предшествующее моделирование. По этой причине события уже не имеют какого-либо значения: не потому, что бессмысленны сами по себе, а потому, что им предшествуют модели, с которыми их собственное протекание может в лучшем случае совпадать". В какой-то мере мысль Бодрийара подтверждают "рыночные отношения". Появлению нового товара предшествует рекламная

компания, ведущаяся, правда, не только телевидением. Оттого публика сначала знакомится с рекламным симулякром, чтобы затем столкнуться с реальным предметом, долг и обязанность которого — совпадать с навязанным "эйдосом" не только "в лучшем случае".

7. СУДЬБА ПОНЯТИЯ "ЭФИР" В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ

Связь телевизионного эфира с античным прослеживается кроме того по многочисленным преобразованиям мифологемы, в которых энергичная среда стала, по сути, тем, что Хюбнер назвал "архе". В этих воплощениях можно видеть промежуточные звенья между нею и ТВ.

Понятие "эфир" столь прочно утвердилось в европейской культуре, что, семантически преобразуясь, дошло до наших дней. Со временем цепь о посредовании как бы расщепилась — "эфир" стал принадлежать двум разным сферам мысли: эзотерической и научной. В первой он связан с приписываемом Парацельсу учением о дубликации четырех первостихий — земли, воды, огня и воздуха; каждая из них вроде бы состоит "из тонкого, газообразного элемента и грубой телесной субстанции". Например, воздух — это и "осязаемая атмосфера, и неосязаемая летучая субстанция, которая может быть названа духовным воздухом". В эзотерической традиции духовный двойник материальной первостихии и есть эфир. Но поскольку первостихий четыре, то существует "столько эфиров, сколько элементов". Каждый из них населен живыми, но невидимыми организмами, в определенные моменты они могут открываться человеческому взору. Разным эфирам приписаны традицией и разные существа: гномы — земле, саламандры — огню, ундины — воде, сильфы — воздуху. Будь они реальны, при их посредстве легко объяснилось бы различие между радио- и телеэфиром. Первый таит своих сильфов, садистски не позволяя им проявиться воочию; напротив, телеэфир великодушно позволяет ими любоваться.

Как это ни парадоксально, научная мысль тоже мифологизировала эфир. После того, как Джеймс Максвелл сформулировал теорию электромагнитного поля, возник вопрос о среде, в которой оно возникает и существует. Среду назвали эфиром, приписав ему многие из качеств, которыми древние греки снабжали "свой" эфир. С новейшей его модификацией покончил эксперимент американцев Альберта Майксона и Эдварда Морли, которые измеряли скорость света, распространявшегося в различных направлениях. Выяснилось, что скорость всюду одинакова, значит, ничто не оказывает смущающего воздействия на его движение; потому все заполняющий и совершенно невидимый эфир физиков приказал долго жить. Сначала радио, затем телевидение словно подобрали то, что осталось от усопшего — само понятие. Но как бы оно ни трактовалось у физиков или в СМК, в нем все равно, будто фон или эхо, ощутима "архе" — мифологема энергичной среды.

Это ощущение выразительно и явственно у Хорхе Луиса Борхеса. Заглавный "герой" рассказа "Алеф" — "маленький, радужно отсвечивающий шарик. В диаметре Алеф имел два-три сантиметра, но было в нем все пространство вселенной, причем ничуть не уменьшенное". Значит, "герой" Борхеса обладает тем же свойством, что и реальное ТВ — всевидением, дальновидением, а иначе говоря — телестезией, хоть и в гораздо большей степени, чем оно. Борхес так объясняет, откуда у его Алефа это свойство: "в каббале... буква (алеф) означает Эн-соф — безграничную, чистую божественность", сама она "имеет очертания человека, указывающего на небо и на землю"; кроме того, в высшей математике "Алеф — символ трансфинитных множеств, где целое не больше, чем какая-либо из частей". Так же и в рассказе — крохотный шарик, микроскопическая часть вселенной содержит ее целиком, а значит, равен ей.

Сколь ни основательно это объяснение, думается, Борхес лукавит с читателем. Он много писал о каббале и не мог не знать, что в одной из главных ее книг — в Сефер Иецира — "герой" рассказа входит в число трех букв-"матерей": алеф, мем, шин. Каждая из букв "ответственна" за какую-либо сферу бытия; что касается первой, то Господь "назначил букву алеф царствовать над эфиром и повязал ей венец, сделал сочетания и создал ими: воздух в мире, дождливое время в году и грудную клетку в мужском теле". Хотя алеф — первый в алфавите, но согласно Сефер Иецира из него проистекают феномены срединные: эфир и воздух находятся между небом и землей, дождливое время — между теплой порой и холодной, грудная клетка — между головой и

животом.

Сефер Иецира не связывает алеф с телестезией — это делает Борхес и, вероятно, отнюдь не под влиянием теории трансфинитных множеств. Один из героев рассказа вдруг заговаривает о современном человеке: "Я так и вижу его... в его кабинете, в этой, я сказал бы, сторожевой башне города, в окружении телефонов, телеграфных аппаратов, фонографов, радиотелефонов, киноаппаратов, проекторов, словарей, расписаний, проспектов, бюллетеней". Современный человек уподоблен Борхесом магниту, притягивающему вместо железных опилок всяческую информацию. Рассказ закончен в 1943 году, когда ТВ делало свои первые шаги, оно здесь не упомянуто, однако, связанный с эфиром "герой" рассказа, будучи абсолютным воплощением телестезии, кажется его провозвестником.

8. ТВ — НАСЛЕДНИК МИФОЛОГЕМЫ ВСЕВИДЕНИЯ

Рассказ Борхеса подводит нас к другой мифологеме, с которой, как думается, телевидение тоже связано. Оно способно показать все, что происходит на земном шаре — особенно теперь, когда существуют спутники связи. Стало быть, оно дарит всевидение или способно его дарить. В прежних культурах прерогативой телестезии обладали три категории существ: боги и праведники, дьявол и продавшие ему душу, третью группу составляли фольклорные герои и маги. Боги часто имели особый орган телестезии — такой, например, как третий глаз Шивы. Наиболее же экзотичное средство досталось центральноамериканскому Тескатлипоке, главе пантеона у племен науа и майя. По существу, это был даже не орган тела, а приспособление, устройство. Буквальное значение имени божества — "дымящееся зеркало". У Тескатлипоки оно прикреплено к виску или обрубку ноги; посредством своего зеркала он видел все, что происходит в мире. Той же цели служила и магическая палка с отверстием, дававшая возможность постигать все сокровенное и тайное.

Боги обладали всевидением не ради праздного лицезрения земной юдоли, а потому, что являлись гарантами и защитниками Закона, т. е. индивидуальной и социальной этики. Связь зрения и этики особенно явственна в стихе из Книги Притч Соломоновых: "Царь, сидящий на престоле суда, разгоняет очами своими все зло" (Пр 20, 8). Господь еще более могуществен и пронизателен: "очи Господа обозревают всю землю, чтобы поддерживать тех, чье сердце вполне предано Ему" (2 Пар 16, 9). Праведники же тем, что на них пал взор Господень, будто извлекаются из земной юдоли и обретают особую к Нему близость: "Глаза Мои на верных земли, чтобы они пребывали при Мне" (Пс 100, 6).

Выразительно библейское определение состояния, когда праведникам даруется телестезия — они видят "все" пространство и время, обретаясь "в духе". Определение содержится, к примеру, в первых стихах "Откровения св. Иоанна Богослова", основное содержание которого, как известно, — феномены телестетические, то есть видения, посещающие Пророка. О своем начальном состоянии Он говорит: "Я Иоанн... был на острове; называемом Патмос... я был в духе в день воскресный и слышал позади себя громкий голос" (От 1,9-10). Ч. Скоуфилд, один из экзегетов, заключает отсюда, что Пророк "находится на земле и смотрит на Христа, представшего ему". Однако в низменном мире Пророк не остается. Четвертая глава "Откровения" начинается стихами: "...я взглянул, и вот дверь отверста на небеса, и прежний голос... сказал: взойди сюда, и покажу тебе, что надлежит быть после сего. И тотчас я был в духе, и вот престол стоял на небе, и на престоле был Сидящий" (От 4, 1-2). Скоуфилд отмечает, что пространственное положение автора этих строк равнозначно тому, в котором когда-то оказался пророк Иезекииль: "И поднял меня дух; и я слышал позади себя великий громовый голос... И дух поднял меня, и взял меня. И шел я в огорчении, с встревоженным духом" (Иез 1, 12-14). Согласно Скоуфилду, оба пророка занимают срединное, промежуточное положение, т. е. "будучи в "духе", наблюдают происходящее как на земле, так и на небе". Многочисленные в житиях и патериках случаи телестезии типологически восходят к этому пребыванию обоих пророков "в духе". Таковую телестезию следовало бы назвать "мистической". Состояние "в духе", благодаря которому она возникает, равнозначно напряженнейшему усилию — и психическому, и нравственному, ТВ, напротив, дарит

ее почти "за так" — от зрителя не требуется ни психическое, ни нравственное усилие, а лишь незначительное физическое — сводящееся к нажатию кнопки. Совершив подобный акт, зритель оказывается в положении пророков, видевших "все" на небе и на земле. О том свидетельствовали и свидетельствуют эмблематичные кадры новостных передач отечественного ТВ. Скажем, в программе "Время" доперестроечной поры каждый хроникальный сюжет предварялся изображением географической карты. Перед сообщениями о нашей стране на карте подчеркивалось название области, в которой будут происходить показываемые события. В разделе же, посвященном загранице, перед очередным сюжетом возникал фрагмент земного шара с изображением границ нескольких государств; название того из них, о котором пойдет речь, выделялось крупным шрифтом. Эмблематичные эти кадры создавали впечатление, что зритель, подобно пророкам, пребывающим "в духе", свободно парит над поверхностью планеты, вдруг его внимание привлекает нечто важное и существенное — подчеркивание или шрифтовое выделение названий прочитывалось именно как знак сосредоточенного внимания.

Социальные обстоятельства изменились с тех пор, страна радикально изменилась, однако локализация зрителя "между небом и землей" осталась и трактуется еще экспрессивнее. Например, в останкинских "Новостях" нечто невидимое — то ли камера, то ли сам зритель — скользит вверх вдоль схематически изображенной телебашни, поднимается еще выше и оттуда, как бы из эмпирии, обращает свой взор на обширный сегмент земного шара. Аналогичный сегмент присутствует в заставке "Вестей" РТР; стало быть, и эта компания уверяет зрителя, что, нажав кнопку, он возносится в эмпирию. В заставке передачи "Сегодня" (НТВ) появляется уже не сегмент земного шара, а весь он целиком; в том же целостном виде, да еще вращающийся, он зачастую включается в заставки новостных передач многих зарубежных компаний. Так видеть земной шар можно лишь из космоса. Вероятно, эти компании полагают своего зрителя туда вознесенным.

Если трансценденцию можно имитировать — хотя бы графически, то абсолютно невозможна имитация свойства, неразрывно сопряженного с божественной телестезией, — способности разгонять очами зло, иначе говоря — действительно вмешиваться в происходящее. Отсюда явствует, что телевидение как таковое зиждется на разительном и драматичнейшем противоречии: с одной стороны, оно дарит всевидение, чем уравнивает с богами человека у приемника, с другой — подчеркивает отнюдь не божественную ограниченность его возможностей.

Дьявол есть обезьяна Бога; вероятно, и всевидением сатана обзавелся в подражание Господу, хотя, по слову Евангелиста, нечистый есть "князь мира сего" (Ин 12,31), значит, по должности обязан видеть, что творится на подведомственной территории. О его телестезии свидетельствует известный по синоптическим Евангелиям эпизод искушения Христа. Для нас в данном случае важен не весь эпизод, но часть, касающаяся всевидения. У Матфея о том говорится: "Опять берет Его диавол на весьма высокую гору и показывает Ему все царства мира и славу их" (4, 8). Будто в развитие эпизода считалось, что продавший душу дьяволу обретает способность видеть "все царства мира и славу их". Оттого "Римский ритуал", где кодифицированы процедуры экзорцизма, предписывает подвергать одержимых испытанию, во время которого тот обязан сообщить, "что происходит в самых удаленных землях, причем здесь не должно быть случайности". Также у испытуемого предполагали умение находить "чрезвычайно хорошо укрытые предметы, о которых одержимый ничего не может с уверенностью знать". Положительные результаты тестов служили доказательством наличия бесов в одержимом — как будто сатана или его посланцы, вселившись в беднягу, принесли с собой и телестетические способности. Продавший душу дьяволу — антипод праведника, однако телестезия первого не отличается радикально от телестезии второго, поскольку та и другая требуют нравственного усилия. В случае продавшего душу усилие состоит в отвержении и преступлении божественного Закона.

Дьявольская телестезия не столь важна из-за ее подражательности и вторичности — более существенна для нас та, которой обладали фольклорные герои и маги. Они принадлежат одной группе, так как (помимо прочих процедур) пользуются для достижения телестезии "техникой" — магическими кристаллами, волшебными зеркалами или иными устройствами. Что касается фольклора, то, согласно А.Н. Афанасьеву, в сказках речь идет о двух типах таких средств: "а/ о

волшебном дворце, из окон которого видна вся вселенная, а владеет тем дворцом прекрасная царевна (Солнце), от взоров которой нельзя спрятаться ни в облаках, ни под водами; б/о волшебном зеркальце, которое открывает глазам все — и близкое, и далекое, и явное, и сокровенное". Оба типа средств преимущественно выступают в сюжете об испытании жениха: претендент на руку царской дочери должен спрятаться так, чтобы принцесса, живущая в волшебном дворце или обладающая магическим зеркалом, его не обнаружила. Относительно самого испытания В.Я. Пропп пишет в "Исторических корнях волшебной сказки", что решение задач, из которых оно состоит, имеет "характер состязания в магии". Подстать состязанию и его участники: царевна — "сама маг", герой же как будто "превосходит ее" в магии. В женихе испытывается "та сила, которую мы условно назвали магической и которая воплощена в помощнике". Сам герой ею не обладает, она словно вынесена во вне; ее олицетворяет спутник и советчик героя. Царевна в этом смысле почти не отличается от соперника: ее магическая сила тоже вынесена во вне и сконцентрирована в "техническом устройстве", которое тем самым равноценно и равнозначно помощнику героя.

Вынесенная во вне "техника" позволяет видеть в телевидении наследника не божественной, не дьявольской, а именно — фольклорной телестезии. Вместе с тем, ТВ отличается от магических средств фольклора свойством первостепенной важности. Принцесса была единоличным владельцем волшебного устройства и оперировала им по собственной воле и потребности. Зритель ТВ обладает приемником как своей частной собственностью, однако не "владеет" телестезией, которая достигается посредством приемника. О чем-то подобном с предельной экспрессивностью и резкостью писал Маклюэн: "коль скоро мы позволили частным лицам манипулировать нашими чувствами и нервами, а те получают доходы от аренды наших глаз, ушей и нервов, то, в сущности, мы лишились всяких прав на них". Длинная череда людей — снимающих кадры, монтировавших передачу, включавших ее в программу вещания — решают, что может и что не может увидеть зритель. То есть способность лицезреть "все", дарованная телевидением как таковым, и впрямь узурпирована этими людьми, зритель же над своим подарком не властвует, чем разительно отличен от фольклорной принцессы с ее волшебным замком и зеркалами.

9. ФРУСТРАЦИЯ, ВЫЗВАННАЯ ТВ

Сравнение ТВ с мифологемой всевидения еще сильнее подчеркивает противоречие, лежащее в его основе. Противоречие состоит в том, что ТВ, с одной стороны, дарит беспредельность телестезии, с другой — словно препятствует зрителю в том, чтобы он неограниченно пользовался даром. Противоречие ощущается мучительным, вопиющим в передачах, которые следовало бы назвать уникальными, экстраординарными, поскольку они чрезвычайно редки в повседневной практике вещания.

Одну из таких передач провело Российское телевидение 4 октября 1993 года, когда, воспользовавшись съемками компании Си-Эн-Эн, "наживо" показывало штурм Белого дома. Происходящее фиксировала одна-единственная камера, стоявшая в отдалении, на крыше высотного здания. Камера задавала зрителю поистине божественную точку зрения — сверху, с позиции "над схваткой".

Конечно, репортаж смотрели самые разные зрители — и сторонники осаждавших, и сторонники осажденных. Вероятно, многих обуревало желание вмешаться — "постоять за своих". На глазах у зрителей происходило историческое событие — в буквальном смысле вершилась История страны, но телевидение на дальних, сверхобщих планах просто показывало, как от выпущенных снарядов разлетаются стекла в окнах Белого дома, как медленно, почти торжественно валит из оконных проемов черный дым, как толпятся, иногда — в небезопасных местах, сбежавшиеся зеваки, как на мосту появляется крошечный, еле видимый бронетранспортер с неким начальником. Каждый зритель оказывался в буберовской ситуации "поставленности" перед свершающейся Историей, однако свой ход Она осуществляла, будучи совершенно равнодушной к надеждам и чаяниям зрителя, жадно прильнувшего к экрану приемника. Это равнодушие с предельной остротой выражала камера, не имевшая возможности приблизиться к

разворачивающимся событиям, выражала своими сверхдальними и сверхобщими планами. С предельной интенсивностью они демонстрировали не саму Историю, а то, что свой ход Она осуществляет вдали от зрителя и независимо от него. Такое чувство возникало не столько от редкой смены планов, создававшей ощущение вялости и опасливости телевизионного показа, дело было в другом. Каждый зритель имел готовую, раньше сложившуюся оценку причин и сути трагических событий. Медлительные по ритму, сверхдальние, а потому — не детализированные, планы не позволяли спроецировать эту оценку и вытекающий из нее настрой на происходящее. Настрой требовал смены планов, укрупнений, деталей — ради своего подтверждения или отрицания, а камера не могла их дать. И обостряла тем самым фрустрацию зрителя.

Иными словами, съемки — по совершенно объективным причинам — оказались полной противоположностью тем, которые Саппак в своей книге назвал "лучшей передачей Московского телевидения". В репортаже об открытии VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в 1957 году теоретика подкупило прежде всего то, что "телевизор выхватывает из общего шествия, из огромных людских толп отдельные группы фигур". Крупные планы в этих композициях ощущались "портретами с хорошей фотовыставки". Саппак восхищен тем, что "прочитывается" в портретах: "Какое многообразие человеческих типов! Какое разноголосие песен, форм выражения своей радости!". Читаемые на лицах знаки радости будто канализируют эмоции, обуревающие зрителя, — служат своего рода устьями или воронками, через которые его чувства вливаются в общий настрой, охвативший толпы. Из-за такого слияния "люди, сидящие у своих телевизоров, чувствуют себя причастными к тому, что сейчас, сию минуту происходит на улице. Они втянуты, включены в общий круг" (Саппак Вл. Телевидение и мы. М., 1963, с. 67). Равной вовлеченности не испытали зрители репортажа о штурме Белого дома — в сверхдальних и сверхобщих планах. Недоставало знаков, благодаря которым зритель оказался бы среди "своих" — осуждавших или сочувствующих тем, что засели в Белом доме, или тем, кто вел осаду здания.

ТВ в данном случае предельно обострило ситуацию "поставленности" перед бытием, "которое не есть я". Самим характером съемок оно еще больше подчеркнуло нежелание бытия становиться "мною", т. е. нежелание соответствовать надеждам и ожиданиям зрителя. Можно привести еще один пример подобного обострения — тоже выразительный и драматичный. В 1973 году шведское телевидение показывало длившуюся 132 часа осаду банка в центре Стокгольма, где, прихватив заложников, засели бандиты, не успевшие скрыться с награбленным. В связи с событиями в Буденновске об этой осаде вспомнила отечественная пресса — газеты писали о "стокгольмском синдроме": и тогда, и сейчас заложники были полны симпатий к тем, кто их захватил, действия же сил правопорядка удостоивались резко критических отзывов. Симпатии к своим тюремщикам и получили название "стокгольмского синдрома".

Осада Кредитного банка на улице Норрмальмсторг длилась пять с половиной суток, и все это время на месте событий находились передвижные телестанции. Репортажи — то краткие, то более пространные — с комментариями, с выступлениями политиков и публицистов — выходили в эфир хотя и не периодически, но с завидной регулярностью. Оттого шведское телевидение превратило 132 часа осады в своеобразный сериал — не вымышленный, но сымпровизированный самой действительностью. Та словно позаботилась, чтобы напряженность сериала имела повышенный тонус: осада происходила во время избирательной кампании, за четыре недели до парламентских выборов. Оттого появлявшиеся перед камерами министры — социал-демократы старались выступать и действовать так, чтобы не уронить престиж партии, которая уже сорок один год правила Швецией. Их осторожность стала одной из причин, отчего осада затянулась: позже пресса писала, что если бы начался неподготовленный штурм и пролилась бы кровь, то кандидаты от оппозиционных партий могли бы заказывать фраки для торжественной аудиенции у короля.

Когда закончилась осада, газета "Дагенс Нюхетер" назвала события на Норрмальмсторг "национальным кошмаром, не знающим себе равных в нашей послевоенной истории". Конечно, сама по себе осада была беспримерной и драматичной, однако на уровень "национального кошмара" ее возвело телевидение. Своими репортажами оно заставило с предельной интенсивностью реагировать на происходящее, но реакции никоим образом не влияли на ход событий. С каждым новым репортажем телевидение подогревало испытываемое зрителем чувство

фрустрации; чувство искало выход и нашло его — логически объяснимый, но отнюдь не самый гуманный. После завершения "сериала" шведское ТВ обвинили в том, что оно сработало на ратующих за введение смертной казни. Чем более крепла фрустрация, тем более радикальные меры требовались для ее разрядки; оттого у многих зародилась мысль о смертной казни — хотелось уготовить виновникам мучительно переживаемого бессилия такую участь, эмоциональный эффект которой заглушил бы это чувство.

10. ТЕЛЕВИЗИОННОЕ ВОЗДЕЙСТВИЕ НА СФЕРУ БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО

Репортажи о штурме Белого дома и стокгольмской осаде не только обостряли зрительскую фрустрацию — "аренда глаз и ушей", о которой говорил Маклюэн, оказалась тут категоричной и абсолютной: зритель не мог не ощутить с каким упорством его водят "вокруг и около".

Привычность и распространенность "аренды" породила эсхатологические представления о тотальном рабстве телевизионной аудитории. Т. Адорно, к примеру, в заметке, знаменательно озаглавленной: "Может ли публика хотеть?", доказывал, что чем более мощно коммуникативное средство, "тем менее публика способна к самостоятельным желаниям, замыслам и мнениям". Потому СМК порождают психологический феномен, который Адорно назвал "слабым я", его основная черта — бессилие "перед лицом всеобщего, воспринимаемого... как судьба".

Пожалуй, глубже, чем охваченные катастрофическими настроениями социологи и культурологи, данную проблему ставил Роберт Музиль в романе "Человек без свойств". Всякую личность, полагал он, следует мыслить как совокупность девяти характеров: "профессионального, национального, государственного, классового, географического, полового, осознаваемого, неосознаваемого и еще... сверх того — сугубо личного". Все "общие", групповые характеры попадают извне в "сугубо личный" — вливаются, как ручьи, смешивают свои струи и текут дальше, к другим индивидам. Отсюда кажется, что поток всеобщего, пронизывающий человека, и должен стать его частной судьбой, как о том говорил Адорно.

Ульрих, герой романа, явственно ощущает свою пронизанность всеобщим: "...в конце концов ему пришлось поверить, что свойства, которые он обретал, скорее зависели одно от другого, чем от него лично. Более того, каждое из них в отдельности, когда он себя анализировал, казалось связанным с ним не больше, чем с другими людьми, способными их иметь". Деотима, одна из героинь книги, собирается участвовать в некой масштабной акции, цель которой — достойно отметить юбилей монарха. Тем самым Деотима соглашается на "пронизанность всеобщим", от которой тоскует Ульрих; в этом смысле новоиспеченная активистка — полный его антипод. Согласие Деотимы на "пронизанность" передается посредством метафоры, которой можно охарактеризовать и телевизионного зрителя: "словно врата ее салонов вдруг распахнулись настезь и, как продолжение полов, о порог билось безбрежное море". Выше, в применении к телезрителю, речь шла о континууме, в который — благодаря ТВ — слились внутреннее и внешнее пространства. Море, бьющееся о порог салонов Деотимы, — явление того же порядка.

Современный человек, по Музилю, будто сверхдетерминирован всеобщим. Внешним выражением сверхдетерминации являются девять характеров, перечисленных романистом. Оттого "быть без свойств" — не трагедия в мире романа, напротив — желанное состояние. Путь к нему труден, хотя преодолим. Индивиду, полагал Музиль, кроме девяти характеров необходим десятый — подобный "ничем не заполненному пространству", которое вмещает в себя "продукты воображения". Так сказано в отношении Ульриха; нечто аналогичное говорится о Клариссе, жене его приятеля Вальтера: во время музицирования "нечто неопределенное как бы отрывалось от нее и стремилось воспарить вместе с духом. Возникало оно из таинственной пустой каверны в ее естестве и держать эту каверну из-за опасений нужно было заперти".

Несомненно, речь здесь идет о сфере бессознательного. В связи с модернизацией, которой у Кастанеды подверглась мифологема энергийной среды, уже говорилось о бессознательном — о его неопределенности, т. е. "неименуемости" присущих ему феноменов и об энергийной его природе. То, что "отрывалось" от Клариссы, вполне соответствует данному определению, и, стало быть, в процессе музицирования у нее происходил "выброс" энергий бессознательного.

По всей видимости, нечто подобное случается с телезрителем — не обязательно при каждом включении приемника и необязательно с такой силой, как у героини Музиля. Во всяком случае, с аналогичным "выбросом" мы сталкиваемся в репортажах о стокгольмской осаде и штурме Белого дома. В самом деле: жажда смертной казни, охватившая шведских зрителей, не может не означать, что взбудораженные энергии бессознательного искали канал и объект, на который могли бы излиться; этим объектом стали бандиты, засевшие в банке. Выплеск энергий оказался столь мощным, что для их разрядки хотелось крайних мер, т. е. смерти виновников "выброса".

11. ИЗОМОРФНОСТЬ ТЕЛЕВИЗИОННОЙ ТЕХНИКИ И БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО

Репортажи о стокгольмской осаде или штурме Белого дома — явления уникальные, достойные отдельной строки в анналах телевидения; "выброс" же психических энергий — феномен, скорее, рядовой, присущий "порядку вещей". Можно полагать, что ТВ рассчитано на подобные извержения — о том свидетельствует и его "природа", и присущая ему концепция "внутреннего" зрителя.

Когда-то Эйзенштейн выводил монтаж из самого процесса кинематографической фиксации. Событие, разворачивающееся перед камерой, отпечатывается на пленке как вереница статичных кадров. Зритель, однако, видит не застывшие "картинки", но связные, недискретные движения объектов. Превращение действительной статики в иллюзию динамики происходит благодаря особому механизму зрительного восприятия — стробоскопическому эффекту, т. е. оптической инерции: психика не успевает осознавать отдельные "картинки" с той скоростью, с какой их демонстрирует проектор, а потому статичные кадрики сливаются в непрерывный динамический континуум. Эйзенштейн полагал, что монтаж воздействует посредством некой аналогии стробоскопического эффекта, реализующейся на более высоком уровне психики. Монтаж, согласно Эйзенштейну, — это разбивка воспроизводимого явления на ряд отдельных, обособленных друг от друга моментов, которые затем психика зрителя связывает в смысловую целостность — в понятие или образ. Таким образом в зрителе параллельно протекают два изоморфных процесса на разных "этажах" психики: один задается технической процедурой фиксации, другой процесс порожден эстетической структурой изображения, т. е. монтажом.

Если метод Эйзенштейна применить к телевидению, то бессознательное окажется одним из главных "персонажей" в изоморфизме техники и эстетики. То, что выходит в эфир, становясь "безликими" электромагнитными колебаниями, сначала существовало в формах, доступных сознанию. Превращение "осознаваемых" передач в "безликие" импульсы изоморфно их переводу в сферу бессознательного. Физические параметры волн "прочитываются" всяческими приборами, но для психики реципиента эти параметры неопределимы и не именуемы так же, как феномены бессознательного. Оттого можно допустить, что техника, создавая радио и телевидение — средства, работающие с использованием электромагнитных волн, двигалась в параллель с психологией, сделавшей свое крупнейшее открытие относительно бессознательного почти в то же время.

"Осознаваемый" текст передачи и его "безликая" эфирная версия соотносятся друг с другом, как феноменальный мир и энергийная среда в архаичной мифологеме. Вместе с тем ТВ принципиально отлично от всех предшествовавших ее воплощений. Различие состоит в том, что силы сефирот или энергия Дэ мыслились объективно существующими и пребывали в космосе независимо от человека. Нагуаль Кастанеды тоже преисполнен энергий, однако является проекцией коллективного бессознательного; стало быть зависим от людей и сотворен ими. Электротехнический эфир не подобен энергиям сефирот или Дэ тем, что он — не космическое явление и не пребывает "сам по себе" в мировом пространстве, а сотворен, как нагуаль Кастанеды, — но не посредством проекции коллективного бессознательного. Электротехнический эфир по самой своей сущности является продуктом технологического производства. Тем самым ТВ красноречиво свидетельствует о потенциях промышленного общества, которое даже изготовление подсознания поставило на поток, придав этой деятельности ту же эффективность и

рациональность, какая свойственна, скажем, производству грузовиков или холодильников.

Наша цель не в том, чтобы восхищаться безграничными потенциями современного общества, а в том, чтобы прояснить взаимоотношения "внутреннего" зрителя с промышленно изготовленным подсознанием. "Стекая" с передающих антенн, оно как бы расплывается в пространстве, становится здесь объективно существующим феноменом, который может быть потреблен и усвоен. В приемнике и психике зрителя — ради усвоения — протекает процесс обратный тому, который совершался при выходе телевизионных текстов на передающую антенну. Тогда тексты теряли свою "текстуальность", превращаясь в систему волн, аналогичных импульсам подсознания. В приемнике тексты опять ее обретают — из системы психически неопределимых и бескачественных импульсов превращаются в зримые и слышимые сообщения, которые эффективно "читает" реципиент. В нем самом разворачивается процесс, параллельный тому, который происходит в приемнике: психика делает подсознание, объективно существующее в физическом пространстве, "своим" подсознанием или даже сознанием — принадлежащим данному конкретному индивиду.

12. КОММУНИКАТИВНЫЕ ЦЕПИ КИНО И ТВ

Принцесса, владевшая магическими средствами телестезии — волшебным зеркалом или дворцом, активно ими пользовалась по собственной воле и усмотрению. Телезритель, обладающий своим магическим средством, тоже активен, хотя не оперирует "ящиком", как она — зеркалом, его активность — чисто психологическая. Всякий человек носит в себе сферу бессознательного, каковая энергийна по своей природе; энергия индивидуального подсознания взаимодействует с промышленно изготовленным бессознательным — так психика зрителя манифестирует свою активность.

Мобилизация индивидуального подсознания происходит не только при контактах с ТВ — выше речь шла о героине Музиля и о "выбросах" энергии во время музицирования. У каждого искусства, у каждого коммуникативного средства — свои методы взаимодействия с реципиентом; ими в значительной мере предопределяется специфика "канала". Та, что присуща ТВ, ощущается особенно остро, если телевизионные формы обращения к реципиенту сравнить с кинематографическими — те и другие принципиально различны.

ТВ обычно сближали с кинематографом на основе общности языка или других критериев, однако процесс индивидуализации "внешнего" подсознания свидетельствует, насколько оба средства далеки друг от друга. Несходства начинаются с подачи "картинок" зрителю. Чтобы ясней представить несходства, введем понятие коммуникативной цепи. Она трехчленна, т. е. включает в себя источник информации, ее приемник и потребителя сообщений. В кино проектор служит источником информации, приемником — экран, а зритель, третье звено цепи, располагается между двумя остальными членами. Световой луч, исходя из проектора, "натывается" на непрозрачный экран, который и прерывает его движение. Отражая луч в зал, экран создает перед собой световую среду, в которую погружается зритель, локализованный между ним и проектором.

Телевидение абсолютно иначе подает свои "картинки". Приемник преобразует в световой луч "почерпнутые" из эфира импульсы, оказываясь в результате первым звеном коммуникативной цепи. Экран приемника прозрачен. Возникший в глубине "ящика" световой луч словно проскакивает через эту прозрачность. Существенное отличие от кино просматривается уже здесь: тот экран служил всего-навсего рефлектором, отражателем света, телевизионный же функционирует как его источник. Посланный им свет "упирается" в зрителя, который тем самым оказывается последней преградой на пути движения информации.

Различия в подаче "картинок" сами по себе несущественны — важны вытекающие отсюда последствия. Коммуникативная цепь кинематографа эффективна лишь в условиях полной изоляции от окружения — она работает только тогда, когда исключены все иные источники света кроме тех, что задействованы в ней самой. Потому с началом сеанса зал кинотеатра погружается в темноту. Это погружение чрезвычайно знаменательно. Отечественный исследователь Л. Петров так писал о психологическом эффекте, который вызывается началом киносеанса: "Войдя в

зрительный зал, человек еще живет в окружении той жизни, которую он оставил за дверью кинотеатра. В его представлении проносятся образы повседневного окружения, и все его мысли связаны с ними. Рука, выключающая рубильник освещения зрительного зала, дает нам сигнал на отключение от повседневных забот" (Проблемы телевидения и радио, М., 1967, с. 118). Выше шла речь о буберовском диалоге "где ты? — вот я" и о том, что искусство изымает своего реципиента из повседневного окружения. Изымая, искусство включает его в собственную — воссозданную, эстетическую — реальность и в буквальном смысле делает "внутренним" реципиентом. Согласно Петрову, нечто подобное происходит с началом киносеанса — в том виновна рука, выключающая рубильник. Действительная среда — мир повседневного существования — как бы редуцируется, уничтожается наступившей темнотой. Оттого зрителю остается доступной только одна-единственная реальность — та, что на экране. Зритель оказывается будто приговорен к тому, чтобы погрузиться в нее. Он продолжает находиться в буберовской ситуации "поставленности" — меняется, однако, само наличное бытие, перед которым он теперь стоит.

Телевидение смотрят совершенно иначе. Врачи не рекомендуют выключать освещение в комнате, когда работает приемник, — иначе устают глаза от сильного потока света, бьющего с экрана. Включенное освещение оставляет зрителя в бытовом окружении — в его собственной реальности. Тот мир, что возникает на экране, должен спорить с этим, повседневным, ради того, чтобы именно перед ним зритель оказался в ситуации "поставленности". Иными словами, ТВ собственным своим устройством, самой процедурой подачи материала не изымает зрителя из его будничной среды и вынуждено бороться с ней ради того, чтобы переключить на себя психику реципиента.

В теоретической литературе о ТВ не раз говорилось, что оно не втягивает зрителя в заэкранное пространство, а как бы само втягивается внутрь смотрящего. Маклюэн писал в книге "Постигая средства": "в телевидении воспринимающий сам является экраном; его бомбардируют световые импульсы, которые "покрывают" оболочку души подсознательными предчувствиями". Телевизионное изображение, подчеркивал Маклюэн, не является снимком или кадром, т. е. чем-то заранее сформированным и композиционно завершенным (такая завершенность присуща фотографии и кино); телевизионная "картинка" постоянно рисуется световым лучом, что выражается в понятии "строчность", а потому она — подвижный, принципиально незавершенный, всегда лишь формирующийся мир, и завершить его, а значит, не физически, но психически стабилизировать, способен только зритель. В кино фиксируемые объекты обретают окончательный облик на светочувствительной пленке — оттого Базен называл их "мумиями"; магнитофонная же лента хранит не сформированные облики, но "чистые", развеществленные энергии, преобразующиеся в световой луч, который совершает свой безостановочный бег по строкам экрана. Через приемник поступает к зрителю промышленно изготовленное подсознание; Маклюэн отмечал, что оно и воспринимается в первую очередь подсознанием. Чтобы завершить вечно не заканчивающееся формирование "картинки" — завершить не оптически, но содержательно, в дело должна вступить психика, т. е. она должна мобилизоваться, выказать активность.

О чем-то подобном, но более красочно и желчно, говорил Бодрийар в "Злом демоне образов". Телевизионный экран, по Бодрийару, — "это мы сами, это телевидение смотрит на нас и протаскивает сквозь нас магнитофонную ленту". Французский философ заканчивает мысль знаменательным уточнением: "ленту, но не образ". Бодрийар уподобляет телезрителя кинематографическому проектору или видеомангнитофону, которые начинаются "картинками", пребывающими в латентном, "свернутом" состоянии, затем должны произойти некие операции, чтобы "картинки" воспринимались и осознавались. Психике телезрителя необходимы аналоги подобных операций, чтобы "протягиваемая" лента заиграла образами. Презирующий ТВ Бодрийар уверен, однако, что телевидение не побуждает к таким операциям, поскольку изготавливает лишь "холодные", не волнующие душу симулякры.

Оценка телевидения Бодрийаром — его личное дело. Нас должно интересовать лишь то, как ТВ и кино активизируют подсознание реципиента. Кинематограф, по Бодрийару, — это фантазия и та особая гипнотическая власть, без которой кино уже не кино". Телевидение же,

напротив, гипнотически не воздействует, поскольку (тут приговор философа решителен и суров) "в нем нет образности". Кинозритель, будучи изъят из своей реальности и погружен в экранную, как бы тонет в чувственности, которой эта реальность преисполнена. Ею и осуществляется гипнотическая власть. Телевидение же, не изымая зрителя из его бытовой среды, сталкивает два подсознания, т. е. две психические энергии, два "колорита". Образность не содержится целиком ни в зрительской, ни в экранной реальности, а рождается на грани между ними — там, где взаимодействуют психические энергии.

Маклюэн по-иному выразил это фундаментальное различие кинематографа и ТВ. Первое из них, по Маклюэну, есть средство "горячее", второе — "холодное". Температурный критерий ему подсказали технические свойства изображений: кинематографическая — "картинка" содержит значительно больше световых точек, из которых формируется, чем телевизионная. Потому кинематограф обрушивает на зрителя множество деталей и подробностей. Телевизионная же "картинка" воспринимается тактильно из-за ее сравнительной бедности — Маклюэн не имел в виду физическое прикосновение, а мобилизацию всех органов чувств. Тем самым и он — задолго до Бодрийара — ощутил фундаментальное отличие кино от ТВ и дал ему совершенно иную трактовку, чем французский философ.

13. ТЕЛЕВИЗИОННАЯ АВТОКОММУНИКАЦИЯ

Если бессознательное столь важно для процесса общения, необходимо — хотя бы в общих чертах — рассмотреть, как оно "работает" при взаимодействии с ТВ. Начнем с конкретного примера. У Трюффо в одной из сцен "Американской ночи" режиссер Ферран, которого играет сам автор фильма, и старая актриса Северина ждут, пока декорацию подготовят к съемкам. Декорация изображает гостиную состоятельного дома, в камине разжигают огонь. Он и ассоциируется у Феррана с телевидением. Двойник Трюффо говорит: "...мне кажется, что раньше люди огонь смотрели так, как мы теперь смотрим телевизор. У меня создается ощущение, что человеку постоянно, особенно после ужина, необходимы движущиеся картинки". Слова Феррана заставляют вспомнить Гастона Башляра — в его книге "Психоанализ огня". Особая глава "Огонь и фантазия. Комплекс Эмпедокла" трактует почти о том же, что и Ферран, — о человеке, грезящем у каминного огня. Это особый огонь. Сам по себе он есть сила двойственная — и благодатная, и губительная. Пламя камина лишено грозных потенций, присущих огню как таковому; по выражению Башляра, оно — "огонь укрощенный". Пребывая в очаге, как в заточении, этот огонь "побудил человека к мечте, стал символом покоя". Мечтание же перед укрощенным огнем "сильно отличается от сна прежде всего тем, что ему всегда в большей или меньшей степени присуща сосредоточенность на объекте. И именно для грез возле огня, сладких грез, исполненных сознания блаженства, сосредоточенность наиболее естественна". Пылающий огонь, однако, не есть то, на чем сосредотачивается мечтающий, поскольку огонь не объектен, т. е. не является законченным, оформленным телом; огонь есть непрестанное движение и преобразование, а потому, как говорит Башляр, смотрящий "видит в нем образ изменения — стремительного и наглядного" (Башляр Г. Психоанализ огня, М., 1992, с. 29, 32). В сущности, и Трюффо, и Башляр имеют в виду то, что Лотман назвал общением "я — я" или автокоммуникацией. Наиболее привычный и распространенный способ передачи информации — общение "я — он", где знания, имеющиеся у "него", или, говоря по экзистенциалистски, — у другого, поступают ко "мне", лишенному этих знаний. В сопоставлении с такой формой их движения автокоммуникация выглядит парадоксом: она не знает двух канонических участников акта общения, потому получается, что "я" передаю знания себе самому. Лотман отмечал однако, что при автокоммуникации задействованы не два, а три фактора. Во-первых, это "некоторое сообщение на естественном языке" — оно приносит значения, которые предстоит усвоить. Интериоризация их и должна вызывать сосредоточенность, о которой говорил Башляр. Во-вторых, к семантизированному сообщению подключается "некоторый добавочный код, представляющий собой чисто формальную организацию, определенным образом построенную в синтагматическом отношении и одновременно или полностью освобожденную от семантических значений, или стремящуюся к такому

освобождению". В качестве примера дополнительных кодов у Лотмана выступает орнамент — он ритмически построен, следовательно — организован, не содержит значений, т. е. асемантичен; дополнительным кодом может служить и мелодия, которую воспринимающий слышит или напевает сам. К примерам Лотмана добавим каминный огонь Башляра — тот и асемантичен, и обладает своей ритмикой. Двойник Трюффо в "Американской ночи" сопоставлял телевидение с каминным огнем потому, что два указанных Лотманом фактора воссоединились в ТВ — передача является носителем значений и оттого семантична; мелькание же "картинок", равнозначное игре пламени, выступает как дополнительный — асемантический, ритмизованный — код. В его необходимости убеждаешься на опыте: бывают случаи, когда протяженное во времени событие, скажем, футбольный матч, фиксируется одной камерой, отчего исключается ритмическая смена "картинок" — воспринимать такую передачу утомительно и трудно. Вместе с тем ТВ часто использует и "однокамерную" методику: например, какой-либо выступающий долго фиксируется с одной точки в одном и том же ракурсе. Тогда функцию дополнительного кода берет на себя мимика или звучание речи.

Дополнительный код, являясь внешним, как бы "притянутым" к воспринимаемому тексту, "включается" не всегда, тем не менее задача у него важнейшая. Еще в начале века Фаддей Зелинский писал в исследовании о рабочей песне, что неритмичная деятельность быстро вызывает утомление, когда же она обретает организованность и мерность, то "возбуждение, рожденное ритмом, передается сознанию, которое начинает работать живой, энергичней, чем обычно". Повышенная активность будто жаждет быть использованной и действительно используется. Результатом деятельности возбужденного сознания оказывается третий фактор процесса автокоммуникации. Как подчеркивает Лотман, этот фактор образован втянутыми в адресованное самому себе сообщение и организованными по его "конструктивным схемам внетекстовыми ассоциациями разных уровней — от наиболее общих до предельно личных" (Труды по знаковым системам, вып. 6, Тарту, 1973, с. 236). Ассоциации всякого рода — то готовые и сформировавшиеся, то в виде своеобразных зародышей смысла, которому еще предстоит разрастись и расцвести, то просто "подсознательные предчувствия" (Маклюэн) — содержались (будто в клетке или темнице) в глубинах психики. Их освобождение осуществлено не только ритмикой дополнительного кода: немало усилий "приложил" и основной текст — его "работы" бывает достаточно для тренированного, привычного к рефлексии сознания.

То, что ритмизованный, асемантический код функционирует как своеобразный катализатор, прекрасно показано у Пушкина в одной из строф "Евгения Онегина": "И что ж? Глаза его читали, // Но мысли были далеко; // Мечты, желанья, печали // Теснились в душу глубоко. // Он меж печатными строками // Читал духовными глазами // Другие строки. В них-то он // Был совершенно углублен". Определенный психический процесс оказывается здесь доминантным: бурный, активный выплеск "внетекстовых ассоциаций", каковыми ощущаются "мечты, желанья, печали". Ради их порождения и движения блокируется ввод новой информации ("глаза читали, но мысли были далеко"); печатный текст превращается в асемантический ряд — мерное чередование строк и знаков в строках, их черно-белая ритмика словно побуждают к движению причудливый, хаотичный рой ассоциаций, задают ему направленность и своей упорядоченностью поддерживают прихотливую динамику роя, не давая ей ослабнуть.

Отсюда явствует, что взаимодействие воспринимающего и воспринимаемого осуществляется на двух уровнях. На "нижнем", бессознательном, усваивается из текста или проецируется на текст то, что Бахтин назвал "эмоционально-волевым тоном", а выдающийся польский психиатр Антони Кемпинский "чувственным колоритом". Это — как бы единая магма, в которую погружены все смысловые компоненты сообщения, как бы единая окраска, наложенная на них. "Колорит" генерируется или автором текста, или воспринимающим. В первом случае он заранее встроен в текст. Некоторые виды искусства, как, например, поэзия, превратили такое "встраивание" в свой конструктивный принцип. В самом деле: поэтическое произведение возникает именно от наложения ритмической схемы, которой предопределяется "эмоционально-волевой тон", на словесный материал. Реципиент солидаризируется с имеющимся в тексте "колоритом" — словно авторизует его или навязывает свой собственный, функционирующий как

фильтр, которым задается эмоциональная окраска воспринимаемого. Знаменательный эксперимент, в котором обе процедуры — и солидаризация с присущим тексту "колоритом", и наложение собственного — намеренно блокировались, осуществил когда-то Энди Уорхол. В его фильме "Сон" камера, не двигаясь, не меняя крупность плана и ракурс, шесть часов снимала спящего человека — столько, сколько длился сам сон. Из-за статичности и "бесстрастности" съемочного аппарата "картинка" будто застыла, т. е. не задавала эмоциональный "колорит", а зритель из-за той же "бесстрастности" изображения не мог навязать ему свой.

Фильм Уорхола — своеобразное доказательство "от противного" существенности и значимости "эмоционального колорита". В любом случае, т. е. будь "колорит" авторизован или навязан, он лежит в основе процессов, которые в психологии именуется проекцией и разрядкой. В случае проекции состояния психики "выносятся" за ее пределы и "прикрепляются" к внешнему объекту. Разрядка есть следствие проекции: спроецировав во вне собственный настрой, индивид испытывает облегчение, наслаждение или радость освобождения от них.

Взаимодействие психических энергий, кроме "нижнего", бессознательного уровня, проявляет себя на "высшем" — в сознании. "Мечты, желания, печали" пушкинского Онегина, принадлежат именно "высшему" уровню, поскольку возникли в ходе активной работы сознания. Вместе с тем, механизм проекции, столь активный на "нижнем" уровне, нередко действует и тут. Юнг вообще полагал проекцию чуть ли не основным процессом в деятельности психики. Коллективное бессознательное, по Юнгу, трансцендентно индивидуальному бытию с его частными, сугубо личными заботами. В силу своей трансцендентности оно есть вместилище обобщенных, отвлеченных образов, т. е. архетипов. Сознание зачастую проецирует их на эмпирические факты, отчего последние обретают масштабность и глубину. ТВ часто называют "электронной прессой"; если верить Юровскому, "публицистическая подсистема" является лидирующей в программе телевизионного вещания.

Информирование о фактах вкупе с определенной их интерпретацией, чем и занимается пресса, можно назвать политической пропагандой, как это часто делается. Согласно Юнгу, "своей высшей формы проекция достигает в политической пропаганде". Таким образом, механизм проекции активен как на самых низших, так и на самых высших уровнях психики. Активность зрителя в контактах с ТВ (хотя не только с ним) реализуется именно через посредство этого механизма.

14. ЭФИРНОЕ ТЕЛО ЗРИТЕЛЯ

Конечно, телевизионные программы не всегда и необязательно побуждают к функционированию "высший" уровень зрительской психики, но почти всегда "включается" уровень "нижний". Именно по его велению прерывается просмотр передачи, если ее "колорит" диссонирует с актуальным настроением зрителя. "Нижний" уровень также повинен в том, что какая-либо программа или ведущий обретают популярность — по тем или иным причинам они притягательны для зрителя, отчего тот с готовностью проецирует на них состояния своей души.

Экранные объекты, будучи "окутаны" этими состояниями, становятся телом воспринимающего — в том смысле, в каком Морис Мерло-Понти писал о зрении как действии: "поскольку оно (тело — *В.М.*) само видит и само движется, оно образует из других вещей сферу вокруг себя, так что они становятся его дополнением или продолжением. Вещи теперь уже инкрустированы в плоть моего тела, составляют часть его полного определения, и весь мир скроен из той же ткани, что и оно" (Мерло-Понти М. Око и дух, М., 1992, с. 15). Тело понимается здесь не как совокупность органов, выполняющих психические и физиологические функции, но как индивидуальное, личное пространство-время. Следовательно, увиденные вещи входят в личное пространство-время, т. е. "инкрустируются в мое тело", поскольку окутаны "моей" приязнью и благорасположением.

Если "инкрустация" совершается посредством видения, она осуществима и посредством телевидения. ТВ значительно отличается от печатной прессы и радио именно тем, что обеспечивает "инкрустацию". Объекты, о которых сообщают другие массмедиа, принципиально

незримы, отчего "инкрустация" затрудняется. Вместе с тем, по своей сути она чрезвычайно близка "имплозии", которую Маклюэн считал характерной для ТВ — многие комментаторы считают данное понятие ключевым у него. Имплозия — антипод и антоним эксплозии; последняя означает взрыв, выброс; имплозия же, напротив, есть всасывание, вбирание вовнутрь. Телезритель, по Маклюэну, неизменно пребывает в состоянии имплозии — вбирает, "всасывает" то, что предстает на экране.

Имплозия подводит нас к присущей ТВ концепции "внутреннего" зрителя. Маклюэн назвал коммуникативные средства "продолжениями человека"; телевидение, как неоднократно говорилось в его книгах, продолжает не зрение, не слух, но центральную нервную систему, интегрирующую все органы чувств. ТВ способно показать "весь мир"; тем самым оно является причиной гигантского, "всемирного" разрастания зрительского тела, так как любую точку на земном шаре способно предложить человеку у приемника в качестве компонента индивидуального пространства-времени.

Подобное разрастание зрительского тела есть логическое продолжение процессов, происходящих в действительности. Человек у приемника является последней преградой на пути информации, свободно "проскакивающей" через прозрачный экран. Но такой же преградой, согласно В. Подороге, человеческое тело оказывается в реальности, ибо функционирует как "препятствие или, точнее, орган, каким поток становления пытается себя воспринимать на различных уровнях своего проявления, т. е. в тот момент, когда он сталкивается с препятствием". Упомянутый "поток становления" понимается Подорогой в соответствии с "философией жизни" как бергсоновский "elan vital", т. е. непрерывная, имманентная миру динамика бытия. Будучи для нее преградой, тело являет собой некий "вид порога-ловушки, в которую мы пытаемся поймать мировой телесный опыт". Подобная "ловушка" — отнюдь не пассивная мишень, которую поток становления бомбардирует своими импульсами — он "дифференцируется, проходит отбор не с целью полного погашения энергии внешнего мира, но с целью ее использования для усиления внутреннего энергетического потенциала организма". Впитывая поступающую энергию, обладатель "ловушки" — индивид — становится трансгрессивным телом... преодолевающим собственную границу, поставленную телом Другого, и потому выскальзывает за "человеческие", антропоморфные границы" (Подорога В. Феноменология тела, М., 1995, с. 20, 31, 46, 65). Аналогичное преодоление границ совершает и телезритель — графически оно выражалось заставками новостных передач, о которых шла речь. Реципиент в них обозревает земной шар с огромной дистанции — будто оказавшись в эфире; тем самым его трансгрессия есть превращение в "эфирное тело", которым ТВ заменило библейское пребывание "в духе". Более того — аналог "эфирному телу" обнаруживается не только в Новом Завете, но также в тексте куда более раннем: в "Бхагавадгите". Когда Кришна по просьбе Арджуны предстает перед ним в своем истинном виде, то царь пандавов поражен безмерностью имплозии: "Я вижу всех богов в твоём теле, О Боже, // И всех созданий разнообразных". Будучи столь обильно "инкрустировано", Божественное тело оказывается неограниченным — не только в своих размерах, но и по количеству частей: "Вижу тебя бесконечного, простирающегося вокруг, // с многими руками, очами, чревами, устами" (цит. по кн.: Пятигорский А.М. Мифологические размышления, М., 1996, с. 174). Из этой неисчислимости органов ТВ сохранило, пожалуй, лишь обилие глаз. Всякое многолюдное событие — концерт, митинг, шоу, традиционно снимается разными камерами со всех мыслимых точек, а кадры столь прихотливо монтируются, что в согласии с лозунгом Балаша "твои глаза в камере" придется поверить, будто "эфирное тело" обладает ими в преизбытке.

Думается, что оно и есть тот "внутренний" зритель, концепцию которого содержит в себе телевидение. Действительный реципиент может не осознавать облик, который уготовило ему ТВ — суть дела от этого ничуть не меняется.

15. РЕЗУЛЬТАТ ОБЩЕНИЯ С ТВ: ЗОНА "МЕЖДУ"

Пребывание в "эфирном теле" имеет важнейшие последствия для человека — вокруг него создается то, что Мартин Бубер назвал зоной "Между" (das Zwischen). Согласно философу, зона

локализуется на пограничье "я" и "не-я": "там, где заканчивается душа, но еще не начался мир". Зона зачастую случайна и мимолетна: "В дикой толчее бомбоубежища на секунду встретились с выражением удивительной, бескорыстной взаимности глаза совершенно незнакомых людей". Встреча длилась недолго – всего мгновение, однако она для Бубера выразительнейший пример зоны "Между". Или в "полутьме зрительного зала оперы" пересекутся взгляды "совершенно чужих друг другу слушателей, которые с одинаково чистым восторгом и сосредоточенностью внимают звукам Моцарта" и опять возникнет "едва осязаемое и все же элементарно диалогическое отношение, исчезающее задолго до того, как снова вспыхнут люстры" (Бубер М. Два образа веры, с. 231). Также и в этом случае — пусть кратко, пусть на мгновение конституируется зона "Между". Встречей двух индивидов дело не ограничивается — зона может возникнуть в результате контактов человека и мира. И все ж, как бы она ни возникала, подлинное ее содержание обретается "не во внутренней жизни индивидов и не в объемлющем и определяющем их мире всеобщего: но, по сути дела, между ними" (с. 230). Можно сказать, переведя мысль философа на язык психологии, что зону "Между" генерирует слияние двух душевных порывов, двух взаимопониманий. Их встреча делает сам эрос объективной реальностью, он и ощущается "действительным содержанием зоны "Между".

Морис Мерло-Понти принадлежал к иной философской школе, однако и он, анализируя в "Оке и духе" феноменологию зрения, пишет о чем-то подобном буберовскому "Между". Согласно французскому философу, пересекутся чьи-либо взгляды и тоже пробегает порой "искра между осязающим и осязаемым и занимается огонь, который будет гореть до тех пор, пока та или иная телесная случайность не разрушит то, что ни одна случайность не в состоянии была бы произвести". Вспыхнувший огонь не принадлежит у Мерло-Понти, так же как у Бубера, ни одному из участников диалога — их психическое сближение завершается образованием чего-то третьего, трансцендентного обоим; ради того их тела взаиморастворяются, становятся взаимопричастны. Мерло-Понти говорит об этом растворении, цитируя знаменитую фразу Пауля Клее, с которой полностью солидарен: "Я неуловимо пребываю в имманентном".

Книги и статьи о телевидении полны трогательными ссылками на собственный опыт авторов: "я включаю приемник и вдруг..."; что-то на экране — какая-либо деталь, какое-либо слово или интонация, какой-либо фрагмент события – приковывает внимание, а значит, "пробегает искра", "вспыхивает огонь", возникает зона "Между". Эти моменты — самое дорогое в телевидении для тех, кто о том писал и пишет. Длительный, многолетний зрительский опыт уже не удовлетворяется кратчайшими мгновениями — появляются любимые дикторы или ведущие, выбираются любимые передачи. Выбор, в сущности, означает, что телевидение смотрят не столько ради художественных достоинств фильма или программы, не столько ради потребности в информации, которую можно удовлетворить иначе, сколько ради того, чтобы экран ответил "моему" ждущему взаимности и понимания взгляду такой же благорасположенностью. Увиденные по ТВ штурм Белого дома или стокгольмская осада — свидетельствуют от противного о жажде взаимопонимания. В обоих случаях реальность, захватившая экран, будто вышла из привычной колеи, стала достоянием ненависти и хаоса, а потому потеряла способность понимать "меня", презрительно игнорировала адресованные ей "мечты, желания, печали". Презрение тем более обострило жажду взаимоотклика и благорасположенного ответа.

Образование и разрастание зоны "Между" означает, что мир, существовавший как Другой, все больше становится чьим-то телом. Этот процесс можно описать посредством понятий, предложенных Жаком Лаканом, который различал в содержимом психики три сущностно разные сферы: Реальное, Воображаемое и Символическое (прописные буквы будут означать, что речь идет о понятиях Лакана). Первое конституируется тогда, когда развивающийся индивид начинает осознавать себя самостоятельным, отделенным от внешнего мира существом. Следовательно, Реальное есть то, из чего индивид выделен; оно есть "не-я" и тем самым пребывает по другую сторону зияния, разрыва между "я" и внешним миром. Поскольку существует зияние и "другой берег", постольку индивид стремится преодолеть зияние, достичь другого берега. Стремление означает, что пребывающее на том берегу является объектом потребности индивида.

Воображаемое у Лакана — это прежде всего образ собственного "я", создаваемый

индивидом. Образ и впрямь — плод воображения, поскольку творится в соответствии с логикой иллюзии. Он предъявляет сознанию не столько представления о физическом теле, сколько представления об индивидуальном пространстве-времени — о том, что пережито, постигнуто, о том, что стало психической "плотью" данного человека. В силу иллюзорности образа индивид жаждет подтверждения его истинности, а потому заботится о его признании со стороны Другого. Один из самых желанных и волнующих способов подтверждения — тот мимолетный взаимоотклик, о котором писал Бубер.

Наконец, сфера Символического являет собой "порядок культуры" — весь корпус социальных установлений, предписаний, норм, образов и образцов, на основе которого происходит социализация личности. В плане сущностном "порядок культуры" обращен к индивиду как Закон. Данное понятие не мыслится в лакановском структурализме юридически. Закон у Лакана — обобщающее, родовое наименование тех требований, которые культура предъявляет индивиду и которыми ограничивается его свобода. Классическая философия различала царство свободы и царство необходимости — лакановский Закон синонимичен второму из них.

Символическое, так же как Реальное, принадлежит "другому берегу" — обе сферы обретаются по ту сторону зияния между "я" и "не-я". Телевидение — не вести с "другого берега", как остальные коммуникативные средства; вместе с тем, оно не переносит на "другой берег", как кино. Благодаря телевидению "весь мир", а значит, и Символическое с Реальным становятся "моим" телом, во всяком случае — могут им стать. ТВ тем самым — гигантская, эффективная, постоянно действующая машина, которая в связке с человеком у приемника перерабатывает Символическое и Реальное в Воображаемое. Иными словами, ТВ работает не столько для того, чтобы информировать и развлекать — это способны делать и другие средства, сколько для того, чтобы замостить, ликвидировать зияние между "я" и "не-я". В результате его работы возникает не дискретный континуум, в который сливаются внешнее и внутреннее пространства. Первое есть вместилище Реального и Символического. То и другое придвигаются благодаря ТВ на расстояние взгляда — будто встраиваются в частное пространство-время зрителя или жаждут встроиться, а значит, намерены стать его Воображаемым. При органичном слиянии всех трех сфер и складывается буберовская зона "Между".

16. ПРЕДЛАГАЕМОЕ ОПРЕДЕЛЕНИЕ СПЕЦИФИКИ ТВ

Все вышесказанное побуждает к тому, чтобы предложить ответ на кардинальный вопрос телевизионной теории: "что такое ТВ?", верней — предложить один из мыслимых ответов. Осуществленное нами исследование уполномочивает ответить так: *ТВ не есть искусство, хотя содержит в себе "художественную подсистему", поставляющую зрителю "порядок культуры"; в равной мере ТВ не есть средство информации, хотя содержит в себе "публицистическую подсистему", которая сталкивает зрителя с "наличным бытием"*. Бела Балаш видел главную историческую заслугу кино в том, что человека оно сделало зримым. ТВ будто шагнуло еще дальше: благодаря ему мир стал зримым — в любую минуту и с любого места, если там стоит "волшебный ящик". *Потому ТВ — не столько искусство, не столько средство информации, сколько зрелище мира, каковое разворачивается перед человеком у приемника ради превращения Реального и Символического в Воображаемое, т. е. в зону "Между", где Другой "инкрустирован" в "мое" тело и, соответственно, "я" инкрустирован в Другого.*

Конечно, наш ответ не исчерпывающий. Однако хочется думать, он и не тупиковый, поскольку, как мы надеемся, намечает пути и возможности для поисков исчерпывающего ответа.