



Информационные запросы общества и экспрессивность аудиовизуальных медиа

Л.Ю. Малькова

доктор искусствоведения

Современная реализация просветительских задач ТВ рассматривается в контексте культурных противоречий, стимулированных экранным опосредованием социальных коммуникаций. Однако девальвация внестудийных документальных форм отражения реальности сопровождается ростом вербальной экспрессии идей с экрана, перед которым человек волен менять модальности рецепции вместе с контентом и сам выступать как коммуникатор.

УДК 654.197

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

аудиовизуальные
медиа,
документальность,
речевые
коммуникации,
экспрессивность,
телевидение,
общество

Вопросы достоверности аудиовизуальной информации и функциональные нужды общества сегодня рассматриваются во взаимосвязи и претворяются в реальной политике. Вместе с тем экранное опосредование социальных коммуникаций стимулирует и культурные противоречия: экран поглощает письменное слово, в отношениях с ним утрачивается и однозначность статуса телезрителя, который превращается в активного коммуникатора, и это ведет к идейно-экспрессивным изменениям аудиовизуальной сферы. Телевидение как самый массовый вещатель вынуждено реагировать на эти процессы поиском все более массовых, впечатляющих форм. И встает вопрос: не потому ли «высокое» содержание — смыслы, идеи, ценности и собственные традиционные формы — оказывается под ударом? Старшие искусства, классика отступают и трансформируются под натиском массовых форм аудиовизуального творчества, которое все больше становится самостоятельным, все больше народным, задающим свой уровень культуре в целом. Нарождающаяся «народная аудиовизуальная культура» по-своему вынуждает телевидение играть на понижение, исполняя собственную культурную миссию.

Информационный потенциал общества сопоставим по объемам со всей нематериальной культурой — в обращении массовой коммуникации находится лишь часть информации,

отвечающая за функциональные нужды социальной системы и неотделимая от техники, которая сама по себе представляет авангард культуры материальной. Современные аудиовизуальные технологии внедряются в разные сферы, обеспечивая коммуникационную составляющую, в том числе производства и управления. Запрос общества на аудиовизуальную информацию сегодня растет за пределами массмедиа в журналистском понимании, а широкая компьютеризация, перевод систем связи на цифру и конвергенция как ведущий тренд развития технологий расширяют и ускоряют ее обращение. Видеорегилятор, видеоконференция правительства, онлайн-трансляция с избирательных участков Москвы (началось в 2012-м), видеопrotocolы допросов полиции, записи заседаний диссертационных советов и т. д. — во всех этих случаях востребованность аудиовизуальной информации связана с ее феноменальной достоверностью. Этот тип экранного продукта включается в документооборот, опосредует социальный ритуал и, становясь его частью, входит в современную культуру.

Девальвация документального кадра на телевидении

При этом в телевизионной журналистике именно достоверность документальной съемки стремительно девальвируется, подтачиваясь изнутри приемами ее организации, подчинения реальности заданному сценарию; документально снятый кадр стремительно обесценивается, превращаясь в предмет жанрово-форматной эксплуатации.

Массмедиа, испытывая то же влияние аудиовизуальных технологий, что и социальная жизнедеятельность, сегодня используют их потенцию для привлечения зрителей преимущественно в развлекательных целях. В итоге документально снятый кадр превращается в аттракцион благодаря тем же цифровым технологиям, который разлагает и изменяет его содержание. В свое время Эйзенштейн, оттачивая технику монтажа, сравнивал воздействие кинокадра с трактором, перепахивающим сознание зрителя в заданной установке, и сетовал, что «сопротивление кадра тверже гранита»¹. Ныне «гранит» пленки взорван цифровой революцией, а материалистический подход к форме, за который боролись, непосредственно сопрягается с денежным измерением. «Монтаж аттракционов», самое популярное, если не единственное в среде тележурналистов изречение из всей теории кино 1920-х, трансформировался из череды «агрессивных моментов» в универсальную отмычку зрительского восприятия. Вертов с его «кинофактом», «киноправдой», «расшифровкой

¹ См.: Эйзенштейн С. «Стачка». 1924. К вопросу о материалистическом подходе к форме // Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 1. С. 113–115.

² См.: Эйзенштейн С. «Стачка». 1924. К вопросу о материалистическом подходе к форме // Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 1. С. 113–115.

мира», некогда упрекаемый Эйзенштейном в «примитивном импрессионизме»², попросту позабыт.

Между тем аудиовизуальные медиа, как всякие средства, могут использоваться в разных целях: для прояснения истины и заигрывания со зрителем, эксплуатации как аудитории, так и правды. Противоречие между целями общества, стремящегося к прозрачности, и целями ТВ, других аудиовизуальных медиа — первое и, может быть, главное внутреннее противоречие аудиовизуальной экспрессивности.

Поглощение письменности и рост неопределенности общения с экраном

Аудиовизуальная информация как продукт техногенеза развивалась и моделировалась внутри творческого процесса, художественного и публицистического, в кинематографе и на телевидении. Легкость ее конвертации с носителя на носитель исторически обеспечивала широкое производственное взаимодействие этих отраслевых направлений, а ныне и экстраполяцию обоих в интернет, расширяя в целом экспрессивные возможности экранных средств. При этом экранное пространство сегодня успешно поглощает и присваивает всевозможные формы письменной словесности, старые и новые. Их экранное сосуществование с кино и телетрансляцией ведет к новым противоречиям в сознании зрителя. «Литеральное» и «оральное» (воспользуемся терминологией У. Онга³) соперничают друг с другом на экране в борьбе за зрителя и за то, какую собственную ипостась он предпочтет: читателя или слушателя. Свобода его выбора здесь условна. Напомним, что зрителем, по Маклюэнгу, медиапользователь остается в обоих случаях, но его идентичность в общении с экраном все больше теряет свою определенность в сравнении с докомпьютерной эпохой. *Зритель-слушатель* превращается в *зрителя-читателя* и обратно, а затем вновь и вновь трансформируется в *зрителя-слушателя-читателя* одновременно, воспринимая разные вербальные тексты, в том числе в виде объекта возрастающей агрессии экрана с вольной сменой эмоциональной и рациональной доминанты, закономерность которой пытался установить Эйзенштейн в кино. Это скрытое противоречие экранной экспрессии — свершившийся факт, сопутствующий нынешнему повседневному общению с новыми конвергентными устройствами. Ситуация выбора искушает зрителя кажущейся простотой зрелищно-оральных форм кино, ТВ и сопутствующих форм «нового примитива» в виде фильмического самовыражения любителей,

³ О культурных последствиях оппозиции устной и письменной речи в процессе технологизации слова см.: Ong W.J. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word.* — USA-Canada: Routledge, Taylor & Francis Group, 2002.

объединяемых словом «видео». Но это же скрытое противоречие ведет и к освоению новых форм аудиовизуального синтеза, актуализирующих как устную, так и письменную вербальность образной системы экрана, популяризируемых часто в одном произведении, на сайте, блоге, в интернет-издании. Коммуникаторы вынуждены сознательно и/или интуитивно ориентироваться на растущую сменяемость ипостасей реципиента, остающегося зрителем, чтобы закрепить его за своим сообщением, которое к тому же усложняется в техногенезе как текст.

Включенное единой рамкой экрана в пространство «новых медиа», ТВ вынужденно делает ставку на оральность, поскольку культура устного общения рассчитана на слуховое восприятие зрелищ и их подчинение визуальной спонтанности устной речи на разных уровнях. С одной стороны, происходит умножение «разговорных» передач, ток-шоу в программе телеканала, с другой — растет нагнетание эмоциональности их внутреннего содержания, сбивающегося в буквальном смысле на ор и крик. Визуальным аналогом такой устной экспрессивности, как все чаще показывают политические ток-шоу, становится мордобой в студии — знак снижения в репрезентации народных обычаев, проникающих в политический сегмент ТВ-вещания. Но ставка на оральность проявляется со стороны телекоммуникаторов и на технико-технологическом уровне — громкость звука возрастает тогда, когда надо «пробить» зрителя физиологически (что в целом сопрягается с представлением тонального монтажа, по Эйзенштейну, в примитивно-практическом понимании). Так было и с телерекламой в постсоветские годы, независимо от ее формы, содержания и рекламируемого предмета, пока эту практику не запретили законодательно.

В культурологии принято увязывать вторичную оральность экранной культуры в целом с народным творчеством, фольклором, неотделимых от игр и затей, — компьютерные игры еще на этапе возникновения игровых приставок к телевизорам стали новым технологическим воплощением, пока интерактивные конвергентные устройства не обнажили конкурентную уязвимость ТВ и РВ как вещательных медиа. Принуждение зрителя к слушанию, синхронизированному с телесмотрением, заставляет его уклоняться, как и от всякого принуждения, когда появляется возможность.

Неопределенность статуса реципиента

Двадцать лет назад Байрон Ривз и Клиффорд Насс, проведя психологические исследования живого, непосредственного и

⁴ Книга называлась «Медийное уравнение», первое издание 1996 года. — Прим. авт. // См.: Reeves B. Nass C. The Media Equation. How People Treat Computers, Television, and New Media Like Real People and Places. — Center for the Study of Language and Inf. 2003.

опосредованного экраном общения людей, по существу уравнивали эти субъект-объектные отношения в результате сравнения⁴. Очевидно, однако, что и сегодня опосредованные экраном отношения лишены конкретно-чувственной полноты, в то время как доступность конвергентных устройств, их полифункциональность и приближение к телу человека в прямом смысле продуцируют новую ситуацию общения с экраном во времени. Экранное общение постоянно, по-новому дискретно и чревато неопределенностью статуса реципиента, наделяемого растущими техническими опциями коммуникатора. Зритель, оказавшись перед выбором множества источников информации на цифровом экране, может их свободно варьировать, фрагментировать, соединять, выводя монтажную целостность произведения из-под авторского контроля и создавая новую целостность, адаптируя ее к собственному ходу мысли. Произведение также теряет конкретность, заложенную автором, подобно тому, как и *зритель-слушатель-читатель*, уже предстает не только как зритель. Эта удвоенная неопределенность статуса чревата растождествлением зрителя, с одной стороны. С другой, — его соучастие, изначально базирующееся на самоотжествлении с героем и/или участником телепередачи, поощряется коммуникатором, предлагающим разные формы интерактивности, часто за деньги, где стимулом служит привлечение и закрепление за телеканалом аудитории. Психологическая противоречивость экранной коммуникации в единицу времени нарастает, а задача прервать *zapping* зрителя, по сути, его соавторство в формировании контента на уровне программы, превращается в условие победы коммуникатора над конкурентами, что и стимулирует чувственную агрессию телеканалов на разных уровнях экспрессивности. Нынешняя простота подключения телевизора к интернету расширяет неопределенность на все пространство домохозяйства, порождая конфликтогенную среду при выборе контента. Конечно, любой телеканал ищет, с одной стороны, «своего» зрителя, работает на спецификацию аудитории, пытается распознать «лицо» целевой аудитории. Но с другой стороны, понятие идентичности «зрителя» становится весьма относительной категорией и размывается внутри процесса аудиовизуальной коммуникации. Представляется, что ситуация растущей неопределенности не сулит выхода из этого противоречия. Во всяком случае, пока.

Эволюция человеческого мозга и развитие интеллекта происходили в эпохи, когда объекты, выглядевшие в окружающей среде как люди и действовавшие как люди, таковыми и

являлись. С появлением кинематографа, а затем и ТВ ситуация изменилась: экранная репрезентация стала соседствовать с человеком реальной действительности, а к настоящему времени аудиовизуальные технологии формируют собственную сферу человеческой жизни, среду, которую в полной мере можно назвать пронизывающей реальный мир. Цифровые технологии формируют новое «образное окружение», но оно уже не ограничивается сферой журналистики или искусства. Журналистская, как и художественная, коммуникация сегодня — частный случай техногенной коммуникации, формирующей «среду обитания» человека, которая все шире использует аудиовизуальную экспрессивность. И если человек начинает относиться к изображаемому на экране как к настоящему, живому (даже к компьютеру как к живому существу), это становится не только показателем силы воздействия медиасферы на общество, но и ее проблемой. Человеку, чья социальная жизнедеятельность и повседневность аудиовизуально опосредованы и не теряют при этом своей подлинности, все труднее дифференцировать сферу журналистики или искусства как условные, «другие» среды, где он сам является объектом воздействия и переосмысленного представления реальности: средства аудиовизуальной экспрессии пронизывают всю его «среду обитания», и это все больше становится его *собственным* средством экспрессии. В итоге телевидению все труднее просвещать и находить адекватные решения данной задачи как на уровне программирования контента, так и при построении экспрессивно-образного ряда.

Культурные противоречия и просветительские задачи ТВ

Девальвируя эстетическую самоценность отснятого документального кадра, телевизионная практика превратила в архайку традиционные публицистические формы его авторского осмысления. Они вытеснены на «информационные» телеканалы, среди которых лишь «Россия 24» последовательно отстаивает и продолжает развивать культуру отечественного документального фильма. Лидируют же по рейтингам те телеканалы, где торжествуют зрелищно-развлекательные формы. В последние годы ход военных событий вынес на экран кадры фронтового репортажа, но повторяемость в новостных выпусках обесценила их содержание. Свидетельства войны использовались как повод для политических высказываний, нивелировались вторичной оральностью ток-шоу.

Приучая зрителя к дебатам на политические темы, ТВ участвует в развитии политической культуры, и политпросве-

щение — единственный сегмент, позволяющий говорить о поддержке ведущими каналами культурно-просветительской традиции. Просвещение человека по другую сторону экрана, который в состоянии произвольно изменить контент и может сам его создать, задача вторичная по сравнению с главной — поймать и удержать зрительское внимание. Примечательно, что решается эта задача, в том числе, и путем модернизации «среды обитания» участников ток-шоу, то есть техническим переоснащением телестудий. Летом 2017 года флагманская передача «60 минут» канала «Россия 1» вышла в интерьере столь же реальном, сколь и изменчивом: не только стены, но и пол студии были превращены в гигантские цифровые экраны. Число, рамочная конфигурация и содержание выводимых с режиссерского пульта кадров принципиально вариативны. Зритель же в плоскости экрана своего телевизора видит участников дискуссии, мгновенно перемещающихся из пространства реальной студии в иное, виртуальное, но тоже документально снятое пространство. Например, Сирии, Украины, на поле боя, в разрушенный дом... Человек в студии то попирает ногами карту мира, то парит над взрывом... Режиссер меняет доминирующие фигуры, соизмеря масштабы выводимых на панели изображений с внутрикадровым масштабом студии, усугубляя или разрушая иллюзорное единство пространства, при этом теряется определенность понятия «план», а в рамке экрана телевизора кадр с дополненной реальностью становится комбинированным, состоящим из полиэкранов, поликадров.

За сложными монтажными образами стоит четкая рационализация, следующая за устной линией дискуссии. Появится ли террорист или изуродованный ребенок рядом с выступающим в студии, зависит от его высказывания, но при этом его образ, как и смысл высказывания, определяются синтезируемым изображением. А оно приобретает самоигральное значение, может усугубляться 3D функцией и чувственной визуальностью экспрессии в соответствии с той силой, которая должна приковать зрительское внимание, подавить рациональное, вербальное зерно образа. В итоге логика дискуссии просто теряется в процессе телевосприятия изменчивого визуального ряда.

Режиссерская цель, вероятнее всего, состояла в приближении удаленного события в студию, в преодолении отстраненности аудитории. Однако многократный рефрейминг «лайфа» (документальное изображение событий вне студии), возникший на телеэкране и затем совмещенный с людьми в студии, то «взрывающийся» под ними, то уходящий на видеостену

студии, сокращающийся в масштабе и превращающийся в одно из «окон» перед исчезновением, — на бессознательном уровне работает на удаление. Сочувствие нивелируется. Война, смерть, горе, радость, запечатленные документально, отчуждаются от зрителя, превращаясь в элементы студийного интерьера, а образ самой дискуссии приобретает сюрреалистические черты постольку, поскольку ее участники воспринимаются как наиболее устойчивые фигуры изображения «над» и «сверх» изменяющегося жизненного «фона».

Справедливости ради отметим, что, вполне продемонстрировав вначале новые аудиовизуальные эффекты технической модернизации студии, передача «60 минут» в дальнейшем не стала ими злоупотреблять. На стеновых панелях, как и в переснащенных студиях всех каналов, документальные кадры соседствуют с письменной формой вопроса, цитатами из прессы и т. д., превратившись в иллюстративный элемент. Однако ничто не мешает прибегнуть к вышеописанным эффектам в долгосрочной перспективе: иррациональное, оставаясь непонятым, привлекает — аттрактивность зрелища, безусловно, повышется, и при стабильных рейтингах новая форма может закрепиться.

Экспрессивная форма в данном примере вступает в противоречие с просветительской задачей, направленной на осознание процессов в мире, позиции РФ, расстановки сил. «Политпросвет» — старый ли, новый ли, в советском кино или на постсоветском ТВ — только и занимался объяснением смысла и логики политического процесса. Поэтому намеренное погрешение логики мысли, достоверного кадра и даже чувства с помощью средств экспрессии, которые должны были бы их выражать, удивляет. Политический сегмент вещания здесь особенно показателен. Однако превращение политической передачи в аттракцион — не единовременный акт, а тренд и ответ телеведущателя на уязвимость собственных позиций в аудиовизуальной коммуникации.

С задачей пленения усредненной зрительской массы сетевой программирования успешно справляются лишь немногие, приоритетные для государства универсальные каналы, чья эфирная политика исключает какие-либо формы отражения старших искусств, а в киноискусстве поощряет «облегченные» жанры (детектив, мелодрама, комедия). Контент, основанный на независимой публицистической мысли и рассчитанный на способность зрителя к со-размышлению, в принципе трудно поддается программированию. Однако потребность в нем есть,

и немалая. Здесь показательна судьба телеканала «24 Дос», возникшего как онлайн-ресурс качественного документального кино и постепенно завоевавшего себе место в свободном эфирном доступе. Проверенная рубрикация позволяла сочетать как отечественные, так и зарубежные фильмы разных тематических направлений, хотя и при малом росте рейтингов, остававшихся в нижней зоне общей рейтинговой шкалы каналов. Поглощенный ВГТРК и попавший в его семейство «Цифрового телевидения», «24 Дос» претерпел изменение программной сетки, лишившись в 2017 году собственных частот эфира.

Складывается определенная закономерность: чем более «культурен» телеканал и чем глубже впитал в себя искусство, науку, образование, тем меньше у него шансов в «свободном» эфире. Бренд «Россия К» много лет обозначает «резервацию» культуры как в смысле предметно-тематической направленности контента, так и в плане подбора профессионального уровня творческих кадров. Сохраняя бесплатный эфирный доступ к телеканалу, ВГТРК, однако, подвергает радикальным изменениям его текущую работу. На основе технологической модернизации «оптимизируется» программирование, в связи с чем закрылся ряд циклов передач, и в эфир запускается все больше программ и фильмов прошлых лет, сокращается штат. Закрылся отдел науки и истории, наиболее сложное направление для просветительства. И действительно, зачем все эти затраты, когда в системе «Цифрового телевидения» есть специализированные каналы?

«Россия. Культура» — дотационный канал, прямых доходов от рекламы не приносит, и любая рационализация его деятельности неизбежно связана со снижением расходов. Рейтинг как абсолютный барометр обрекает телеканал на снижение уровня аудиовизуального размышления. Поиск популярно-массовых форм выражения научных концепций и образов классических искусств может сохраниться, если только за каналом оставят место в эфире.

Современное экранное пространство поделено на множество каналов, и зритель рискует потонуть в этой множественности, свобода выбора, как известно, обманчива. Зритель — цель и единственный объект желаний растущего отечественного медиабизнеса, которому чужды высокие порывы. Ведущие каналы, повышая аттрактивную экспрессивность политического сегмента, постепенно снимают с себя просветительские функции и передают их ресурсам цифрового доступа, открытого отнюдь не всем. В итоге стоит констатировать, что вещательная

политика высокорейтинговых каналов свидетельствует о том, что противостояние на экране коммерческой культуры развлечений и традиционной культуры просвещения приобретает новые, еще более острые формы.

Подытоживая, необходимо подчеркнуть, что запрос общества на аудиовизуальную информацию растет сегодня за пределами массмедиа: данный экранный продукт вводится в документооборот, опосредует социальный ритуал, по-новому входит в культуру. Одновременно идет девальвация достоверности документального кадра в телевизионной практике и усложнение визуальной образности, выстраиваемой вокруг экспрессивных форм устной речи. Используя все средства, телеведущие стремятся повысить перцептивную привлекательность контента в борьбе за зрителя, чья персонализированная активность в медийном поле растет, а коммуникативный статус теряет определенность. При этом приоритетность просветительских задач утрачивается даже в политическом сегменте вещания, а социальная миссия телевидения в аудиовизуальной коммуникации начинает вызывать вопросы. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. — М.: Искусство, 1966. — 320 с.
2. Разлогов К.Э. Экран как мясорубка культурного дискурса // Экранная культура. Теоретические проблемы: сб. статей / отв.ред. К.Э. Разлогов. — СПб: «Дмитрий Буланин», 2012. С. 9–37.
3. Jenkins H. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* — NYU Press; Revised edition, 2008. — 368 p.
4. Ong W.J. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. — USA-Canada: Routledge, Taylor & Francis Group, 2002. — 214 p.
5. Reeves B., Nass C. *The Media Equation. How People Treat Computers, Television, and New Media Like Real People and Places*. — Center for the Study of Language and Inf., 2003. — 305 p.

REFERENCES

1. Vertov D. *Stat'i. Dnevniky. Zamysly* [Articles. Diaries. Plans]. — M.: Iskusstvo, 1966. — 320 p.
2. Razlogov K.E. *Ekran kak myasorubka kul'turnogo diskursa* [Screen as meat grinder of cultural discourse] // *Ekrannaya kul'tura. Teoreticheskie problemy: sb. statey/ otv.red. K.E. Razlogov*. — SPB: «Dmitriy Bulanin», 2012. — P. 9–37.
3. Jenkins H. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* — NYU Press; Revised edition, 2008. — 368 p.
4. Ong W. J. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. — USA-Canada: Routledge, Taylor & Francis Group, 2002. — 214 p.
5. Reeves B, Nass C. *The Media Equation. How People Treat Computers, Television, and New Media Like Real People and Places*. — Center for the Study of Language and Inf., 2003. — 305 p.

Information Requirements of Society and Expressivity of Audiovisual Media

Liliana Yu. Malkova

Doctor in Arts

UDC 654.197

ABSTRACT: Contemporary realization of enlightenment tasks of TV is considered in the article in context of cultural contradictions, stimulated by screen mediation of social communications. The request of society for audiovisual information grows outside mass media today: it has entered into document flow, mediates social ritual, in a new way enters culture. At the same time there is a devaluation of authenticity of a documentary shot in television practice, complication of the visual figurativeness built around oral forms of expression. The culture of oral communication presupposes that TV shows are meant mainly for acoustical perception, submitting their visual component to the spontaneity of oral speech at the different levels. To the person, whose social activity, work, daily routine are mediated by screen and do not lose at the same time their authenticity, today it is harder and harder to differentiate the sphere of journalism or art as conditional, "other" environments in which he himself becomes an object of the influence, a target of transformed audiovisual representation of reality. Broadcasters by all means raise the perceptual attractiveness of content in fight for the viewer, whose own activity grows in the media field and his communicative status loses definiteness. At the same time the priority of enlightenment tasks even in political segment of broadcasting is lost, and the social mission of the leading TV channels in audiovisual communication becomes doubtful.

KEY WORDS: audiovisual media, documentary, verbal communication, expressiveness, television, society