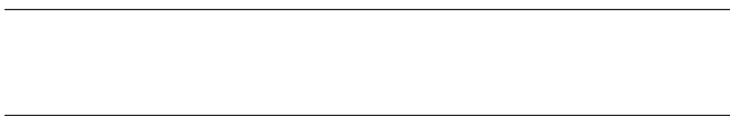


Н. Б. Кириллова

Медиакультура:

от модерна

к постмодерну



OT
модерна

Наталья Кириллова

Медиакультура:

К

постмодерну

Москва
Академический Проект
2006

УДК 008
ББК 71
К 43

Издательство благодарит
Институт региональной политики
за помощь
в издании этой книги

Рецензенты:

кафедра культурологии Уральского
государственного университета им. А.М.Горького;
Е. С. Баразгова, доктор философских наук,
профессор, заведующая кафедрой социологии УрГУ;
А. В. Федоров, доктор педагогических наук,
профессор, президент Ассоциации
кинообразования и медиапедагогики России.

К 43 Кириллова Н. Б.

Медиакультура:
от модерна к постмодерну.
2-е изд.; перераб. и доп. —
М.: Академический Проект,
2006. — 448 с. — («Технологии»)

Объектом исследования в монографии стала медиакультура как особый тип культуры информационного общества, являющейся посредником между обществом и государством, социумом и властью.

Медиакультура — явление сложное, неоднозначное. Автор дает возможность убедиться в этом, рассматривая ее в исторической репрезентации и как знаковую систему, как феномен эпохи Модерна и в контексте мифотворчества XX века. Трансформация медиапространства и информационные «вызовы» постмодернистской цивилизации ставят человечество перед дилеммой поисков новой идентичности.

Анализируя эти проблемы, автор выявляет потенциал медиакультуры России в эпоху постмодернизационной революции, подчеркивая особую роль медиаобразования как фактора социальной модернизации.

Книга представляет интерес для специалистов в сфере культурологии, философии и социологии, журналистики, политологии и педагогики, а также для студентов гуманитарных вузов.

ISBN 5-8291-0483-0

© Н.Б. Кириллова, 2006.
© Академический Проект,
оригинал-макет, 2006

[7] ВВЕДЕНИЕ

ГЛАВА 1. МЕДИАГЕНЕЗИС

- [16] Медиакультура как объект исследования**
- [32] Медиакультура в исторической репрезентации**
- [57] Медиакультура как знаковая система**
- [69] Социальные функции медиакультуры**

**ГЛАВА 2. МЕДИАКУЛЬТУРА
КАК ФЕНОМЕН ЭПОХИ МОДЕРНА**

- [78] Технический прогресс и культура Модерна**
Медиаинновации индустриального общества:
- [88] массовая печать**
- [91] фотография**
- [96] электрокоммуникации**
- [103] Триумф кинематографа**
- [123] От медиаинноваций — к социальной модернизации**

ГЛАВА 3. МЕДИАКУЛЬТУРА И МИФЫ XX ВЕКА

- [128] Миф как инструмент власти**
- [140] Миф как коммуникативная система**
- [144] Мифологизация прессы**
- [152] Мифотворчество в кино**
- [177] Телевидение как «фабрика мифов»**

ГЛАВА 4. ДИСКУРСИВНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ МЕДИАПРОСТРАНСТВА

- [196] Драммы идей «диалогизма»
- [212] Дихотомия «элитарное — массовое» как парадокс культуры
- [228] Метаморфозы кино
- [275] Концепт постмодерна

ГЛАВА 5. ИНФОРМАЦИОННЫЕ ВЫЗОВЫ ЭПОХИ ПОСТМОДЕРНА

- [294] СМК и социум
- [301] Демассификация масс-медиа
- [306] Телекратия и клип-культура
- [320] ЭВМ и социальная память
- [326] Интернет и «виртуальная реальность»
- [335] Поиски новой идентичности

ГЛАВА 6. МЕДИАКУЛЬТУРА РОССИИ В «ПОСТМОДЕРНИЗАЦИОННОЙ РЕВОЛЮЦИИ»

- [346] Виртуальные мифы
и социокультурная реальность новой России
- [364] Региональная медиакultura на рубеже XX — XXI веков:
- [366] СМИ в условиях свободы
- [376] кино в современном медиапространстве
- [388] фестиваль как феномен
- [395] Медиаобразование как фактор социальной модернизации:
- [397] цели и задачи медиапедагогика
- [403] теоретические концепции
- [419] от медиаобразования — к медиакulture личности

- [429] **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

- [432] **БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК**

ВВЕДЕНИЕ

Мы живем в интересную эпоху, которую современные исследователи называют по-разному. Для одних это период развития «постиндустриального общества», для других — «информационная эпоха», кто-то определяет ее как «постмодернистскую ситуацию», период «постмодернизационной революции» или «глобализации».

Ясно одно: мы живем в мире *медиа* — расширяющейся системы массовых коммуникаций, «информационного взрыва» (по определению канадского социолога Маршалла Маклюэна), основными характеристиками которого являются хаотичность, беспредельность и избыточность. В этой связи усложняются наши социальные связи и модели постсовременной идентичности, заставляя еще раз обратиться к «пониманию медиа» (*understanding media*), их роли в обществе и предыстории.

Медиа (от латинского «*media*», «*medium*» — средство, посредник) — это термин XX века, первоначально введенный для обозначения феномена «массовой культуры» («*mass culture*», «*mass media*»). Что касается понятия «медиакультура», то это детище современной культурологической теории, введенной для обозначения особого типа культуры информационного общества, являющейся посредником между обществом и государством, социумом и властью.

Цель исследования как раз и состоит в том, чтобы дать расширенное представление о *медиакультуре* как уникальном, неоднозначном явлении, изучение которого предполагает комплексный подход, опирающийся на методологию истории и культурологии, философии и социологии, искусствоведения, педагогики и психологии.

Генезис данного феномена позволяет рассмотреть медиакультуру в исторической репрезентации, в контексте социального функционирования и как знаковую систему, некий «код», с помощью которого передается информация об окружающем человека мире. Медиакультуру можно определить как *совокупность информационно-коммуникативных средств, материальных и интеллектуальных ценностей, выработанных человечеством в процессе культурно-исторического развития, способствующих формированию общественного сознания и социализации личности*. Медиакультура включает в себя культуру передачи информации и культуру ее восприятия; она может выступать и системой уровней развития личности, способной читать, анализировать, оценивать медиатекст, заниматься медиаторчеством, усваивать новые знания посредством медиа и т.д.

Анализом специфики медиакультуры и ее воздействия на социум в XX веке активно занимались зарубежные исследователи Р. Арнхейм, А. Базен, Р. Барт, Д. Белл, В. Беньямин, Ж. Бодрийяр, Ж. Делёз, М. Маклюэн, Г. Маркузе, Х. Ортега-и-Гассет, Ч. Пирс, Д. Соссюр, Э. Тоффлер, М. Кастельс, Ю. Кристева, К. Леви-Стросс, Д. Рашкофф и др. В России, где сам термин появился относительно недавно, на протяжении многих лет эту проблему исследовали представители семиотики, языкознания, психологии (М. Бахтин, Ю. Тынянов, Л. Выготский, Ю. Лотман, В. Библер, В. Михалкович, М. Ямпольский, А. Якимович и др.).

Основной аспект отечественных исследований советской эпохи (искусствоведов, культурологов, социологов) был связан с анализом «элитарной» и «массовой» культур, спецификой их функционирования в обществе

(см.: труды В. Баскакова, Е. Вейцмана, Б. Ерасова, А. Еремеева, М. Кагана, Л. Когана, А. Кармина, Г. Капралова, Е. Карцевой, А. Кукаркина, К. Разлогова, Р. Соболева, С. Фрейлиха, Ю. Фохта-Бабушкина, Н. Хренова и др.).

В последнее десятилетие в условиях постсоветской демократической России появилось немало интересных работ (А. Андреева, О. Астафьевой, Е. Баразговой, А. Грабельникова, Е. Дьяковой, Л. Закса, Я. Засурского, М. Жабского, С. Кара-Мурзы, Н. Кирилловой, М. Ковалевой, А. Короченского, С. Кропотова, Б. Лозовского, Г. Мельника, А. Мухина, А. Панарина, С. Пензина, Н. Петровой, Г. Поличко, Г. Почепцова, К. Разлогова, В. Савчука, Д. Стровского, А. Федорова, А. Шарикова и др.), которые исследуют непростые пути информатизации общества, взаимоотношения медиа и власти, влияние медиакультуры на личность.

Процессы развития медиакультуры мы определяем следующими границами: *от модерна к постмодерну*. И это не просто временной показатель, а фактор социальный и эстетический. Для начала уточним: объект нашего исследования — не классические виды художественной культуры (изобразительное искусство, литература, музыка, театр), хотя каждый из них является носителем «медиатекста»; в основе анализа — те медиа, которые стали феноменом технического прогресса эпохи Модерна (массовая пресса, фотография, телеграф, радио, кино, телевидение) и постмодерна. Первая взяла курс на «массовую грамотность», построив тысячи библиотек и театров, издательств, кино- и телестудий, тиражирующих продукцию культуры. Составляющими постмодернистской (информационной) цивилизации стали: спутниковое ТВ, видео, ЭВМ, Интернет, электронная почта, сотовая связь, CD-Rомы — все то, что смешивается, пополняется, комбинируется, расширяя социальную память индивида, общества, всей планеты. Идет процесс формирования «глобального», «планетарного» мышления, свидетельницей и участницей которого является медиакультура.

Такой подход дает возможность рассматривать российскую медиакультуру в контексте развития западно-европейской. И это не противоречит логике социальной эволюции. Последней книгой Д. С. Лихачева стали «Раздумья о России», где он говорит о связи наших культур на протяжении многих веков: «Русская культура всегда была по своему типу европейской и несла в себе все три отличительные особенности, связанные с христианством: личностное начало, восприимчивость к другим культурам (универсализм) и стремление к свободе».¹

Рассматривая эволюцию медиакультуры, мы акцентируем внимание на роли масс-медиа в мифотворчестве XX века, дискурсивных трансформациях медиaprостранства и информационных вызовах постиндустриальной эпохи, таких как «демассификация», «телекратия» и «клип-культура», «виртуальная реальность» и «глобализация».

Особое место в монографии отводится медиакультуре России в эпоху «постмодернизационной революции», где рассматривается целый блок вопросов, характеризующих переходный период в жизни нашей страны и усиление роли средств массовых коммуникаций. Как отметил Президент РФ на Совете по культуре еще в марте 2002 года, «в современных условиях важно найти формы использования потенциала культуры для формирования имиджа России, для утверждения ее новой роли и места в мировой цивилизации».

Выступая на Всемирном конгрессе информационных агентств «Информация: вызовы XXI века» 24 сентября 2004 года, В. В. Путин подчеркнул, что СМК напрямую влияют на «процессы глобализации, за счет которых расширяется рынок... растет координация международных усилий во всех сферах нашей жизни. Когда мы говорим о глобализации, то имеем в виду и единое информационное пространство» (Kremlin.ru). Впервые были озвучены показатели российского рынка средств массовой инфор-

¹ Лихачев Д. С. Раздумья о России. — СПб., 2001. — С. 32.

мации, в том числе региональных. В стране работают 2 240 телекомпаний, 1453 радиостанции, выпускается более 40 тысяч газет и журналов.

В этой связи особенно актуальным является вопрос о *медиаобразовании*, который в центре внимания последнего раздела данной книги.

Исследования социокультурной ситуации в постсоветской России показывают, что интенсивное развитие медиакультуры, в особенности аудиовизуальной (кабельное и спутниковое ТВ, видео, кино, компьютерные каналы и т.д.), все более активно влияет на общественное сознание как мощное средство информации, культурных и образовательных контактов, как фактор развития творческих способностей личности. Последнее сегодня очевидно, так как компьютер, CD-Rомы, DVD, Интернет предоставляют человеку возможность индивидуального общения с экраном в интерактивном режиме как с целью реализации своих творческих идей, используя преимущества «виртуального» мира, так и с целью познания «другого».

Роль медиакультуры в обществе растет невиданными ранее темпами, являясь комплексным средством освоения человеком окружающего мира в его социальных, интеллектуальных, нравственных, художественных, психологических аспектах.

Уровень развития современных средств массовой коммуникации и специфика их всестороннего воздействия на личность доказывают, что медиа — один из факторов практической реализации теории «диалога культур», разработка которой была начата М. Бахтиным и продолжена Ю. Лотманом, В. Библером и другими исследователями. Как известно, М. Бахтин пришел к теории «диалога культур» через анализ проблемы «другого».¹ Для Ю. Лотмана, одного из родоначальников отечественной семиотики, процесс познания реальности, как и процесс познания «другого», подразумевал возведение медиатекста до уровня «абстракт-

¹ Бахтин М. М. Работы 1920-х гг. — Киев, 1994. — С. 99.

тного языка».¹ Что касается В. Библера, то именно ему принадлежит ныне широко известный тезис о том, что на рубеже XX — XXI веков обозначилось отчетливое «смещение эпицентра всего человеческого бытия — к полюсу культуры».² Следуя идеям М. Бахтина, В. Библер резонно утверждает, что «разум культуры актуализируется именно как разум общения (диалога) логик, общения (диалога) культур».³

Однако в условиях массового внедрения информационных и компьютерных технологий расширились не только позитивные, но и негативные методы воздействия СМК как на отдельного человека, так и на общество в целом. Размывание границ между «массовым» и «элитарным» стало отличительной чертой культурной парадигмы информационного общества, ориентированного на всеядность идей и компромисс эстетических позиций. Компьютерные и телекоммуникационные технологии становятся своеобразным инструментом информационной, политической и духовной экспансии, средством для создания новых социальных мифов. Вот почему первоочередными задачами модернизации социокультурной сферы России на рубеже XX — XXI веков стали:

- компьютеризация массовых библиотек, музеев, архивов;
- создание общедоступных баз и банков данных в области гуманитарных и социальных наук;
- создание широкой сети культурно-информационных и информационно-развлекательных центров в регионах страны;
- создание и развитие русскоязычного сектора в Интернете;
- обеспечение информационной безопасности личности, общества и государства.

Медиаобразование в России можно разделить на

¹ См.: Лотман Ю. М. Об искусстве. — СПб, 1998. — С. 67.

² Библер В. С. От наукоучения — к логи-

ке культуры. Два философских введения в XXI век. — М., 1991. — С. 3.

³ Там же. С. 8.

следующие основные направления: 1) медиаобразование будущих профессионалов (журналистов, кинематографистов, медиакритиков, редакторов, менеджеров, продюсеров и т.д.); 2) медиаобразование будущих педагогов в педвузах и университетах, в системе ИППК; 3) медиаобразование как составная часть общего образования школьников и студентов; 4) медиаобразование в культурно-досуговых центрах; 5) дистанционное медиаобразование; 6) самостоятельное (непрерывное) медиаобразование, которое осуществляется в течение всей жизни.

Это подчеркнул А. В. Федоров, президент Ассоциации кинообразования и медиапедагогике России, при подведении итогов первой Всероссийской Интернет-конференции, проведенной в марте 2004 года (ее материалы размещены на сайте <http://edu.of.ru/mediaeducation> Ассоциации кинообразования и медиапедагогике России (Russian Association for Film & Media Education) с участием автора данного исследования.

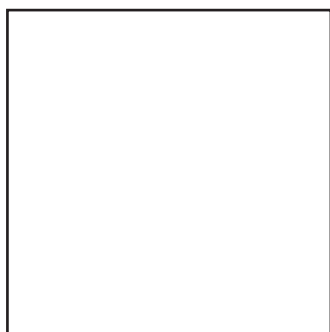
Медиапедагогика в России в течение десятилетий была связана с системой кинообразования, которое, как и все образование в целом, долгие годы находилось под жестким идеологическим контролем. Доступ ко многим источникам (фильмам, теле- и радиопередачам, специальным книгам, журналам, фотографиям) был затруднен по цензурным мотивам.

В постсоветской России многое изменилось. В 1990-е годы появились первые обобщающие работы (О. А. Баранова, И. В. Вайсфельда, Л. С. Зазнобиной, Н. Б. Кирилловой, В. А. Монастырского, А. А. Новиковой, С. Н. Пензина, Г. А. Поличко, А. В. Спичкина, Ю. Н. Усова, А. В. Федорова, Н. Ф. Хилько, А. В. Шарикова, Е. Н. Ястребцовой и др.), затрагивающие практические проблемы медиаобразования, специфику воздействия СМК на общественное сознание.

Эти и многие другие вопросы в центре внимания данного исследования, которое поможет понять весь спектр проблем становления и развития медиакультуры как важного фактора демократии, социальной модернизации и духовного развития личности XXI века.

ГЛАВА 1

МЕДИА -



ГЕНЕЗИС

МЕДИАКУЛЬТУРА КАК ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ

Культура (от латинского «cultura» — возделывание) — это «возделанный мир» для существования личностей, чьи потребности мотивируются уже не столько биологическими, сколько социальными интересами и потребностями; это сфера для осуществления именно интеллектуальных и социальных потребностей. В ряду таких потребностей выделяется, прежде всего, стремление к созиданию и общению.

Полноценная личность проходит длительное развитие, и в процессе социализации человек взаимодействует со многими членами своего общества, «окультуривание» человека происходит именно в процессе общения, в дальнейшей жизни люди также находятся в постоянном взаимодействии с коллективом, обмениваются опытом, необходимой информацией, не менее важен коммуникативный процесс и на эмоциональном уровне. Об этом обстоятельно говорится в книге Л. Н. Когана «Теория культуры».¹

Пользуясь определением Ю. М. Лотмана, можно сделать следующее обобщение: культура — понятие коллективное. Отдельный человек может быть носителем культуры, может активно участвовать в ее развитии, тем не

¹ Коган Л. Н. Теория культуры. — Свердловск: УрГУ, 1994.

менее по своей природе *культура*, как и язык, — «явление общественное, то есть социальное».¹

А вот как формулируется это понятие в энциклопедии «Культурология. XX век»: «...Культура представляет собой некий свод «правил игры» коллективного существования, «мир символических обозначений явлений и понятий, сконструированных людьми с целью фиксации и трансляции социально значимой информации, знаний, представлений, опыта, идей и т.п.; мир творческих новаций — способов и результатов познания».²

Культура — «вторая природа». Категория культуры обозначает созданную людьми сферу существования и самореализации, источник регулирования социального взаимодействия и поведения.

При таком понимании культуры все взаимодействия в ней предстают перед исследователем культуры как коммуникационные отношения: культурные взаимодействия есть акт коммуникации, который предполагает, во-первых, существование отправителя сообщения, во-вторых, канал, по которому передается сообщение в пространстве и времени, и, наконец, получателя, который воспринимает и запоминает сообщение.

Подобно всякому сообщению, «культурное сообщение» имеет свою цикличность: от создателя сообщения (идеи) к микрогруппе и от нее через средства массовой коммуникации (газета, фильм, телепрограмма и т.д.) к ее распространению в макрогруппе или обществе в целом. Уровень освоения «идеи» коллективом оказывает затем обратное воздействие на создателя в его работе над новой идеей. Используя коммуникационный подход, Ю.М. Лотман писал о динамике культуры: «Ни одна культура не может обойтись одним языком. Минимальную систему образует набор из двух параллельных языков — например, словесного и изобразительного. В дальнейшем динамика

¹ Лотман Ю. Н. Беседы о русской культуре. — СПб.; Искусство, 1994. — С. 5.

дия. Том I. — СПб: Университетская книга, 1998. — С. 336.

² Культурология. XX век. Энциклопедия.

культуры включает в себя умножение набора семиотических коммуникаций... Акт коммуникации следует рассматривать не как простое перемещение некоторого сообщения, остающегося адекватным самому себе, из сознания адресанта в сознание адресата, а как *перевод* некоторого текста с языка моего «я» на язык твоего «ты»¹.

В. Ю. Борев и А. К. Коваленко в своей работе рассматривают массовую коммуникацию в культуре как объективно-исторический процесс наследия, обусловленный социальными потребностями и способствующий социализации личности и функционированию культуры.²

Подробный анализ современных коммуникативных средств дается в книге В. И. Михалковича «Изобразительный язык средств массовой коммуникации». Автор говорит, что «современный мир невыносим без мощных информационных потоков, пронизывающих его».³

Все исследователи сходятся в одном: история культуры знает целый ряд типов коммуникаций — от тактильного и устного через письменный и печатный до аудиовизуального. Взаимодействуя с человеком, средства коммуникации весь период своего развития стремились реализовать психологическую потребность аудитории в динамике и иллюзорности.

Любое цивилизованное общество, на какой бы стадии развития оно ни находилось, какие бы технологические приемы ни изобрело, не может отказать человеку в его желании общаться и выражать свои эмоции в процессе творчества. Вернее было бы сказать, что каждая эпоха порождает новые лидирующие формы культуры, которые наиболее эффективно удовлетворяют эти интересы и потребности, то есть оказываются наиболее действенными как с точки зрения утилитарных функций, так и наиболее

¹ Лотман Ю. М. Об искусстве. — СПб.: Искусство, 1998. — С. 653

² Борев В., Коваленко А. Культура и массовая коммуникация. — М.: Наука, 1986.

³ Михалкович В. Изобразительный язык средств массовой коммуникации. — М.: Наука, 1986. — С. 3.

приемлемыми по своей социальной цене. Социальная цена в данном случае эквивалентна уровню коммуникации, взаимопонимания и консолидации членов общества.

Между тем термин «медиакультура» — это детище современной культурологической теории, оно введено для обозначения особого типа культуры информационного общества. Следует отметить, что в отечественной культурологии и социологии более распространенными являются такие понятия, как «средства массовой информации» (СМИ), «средства массовой коммуникации» (СМК), в западных исследованиях практикуется термин «масс-медиа».

Медиа (от латинского «*media*», «*medium*» — средство, посредник) — это термин XX века, его первоначально ввели для обозначения любого проявления феномена «массовой культуры», поэтому у исследователей появилась возможность пересмотреть историю и теорию культуры, используя новую терминологию. Появление нового феномена повлекло за собой формирование современной «арт-критики», функции, статус и сфера деятельности которой становятся гораздо более разнообразными, нежели это было раньше. Искусствоведение XX века (во многом благодаря постмодернистской и феминистской критике) окончательно развеяло миф об искусстве как автономной сфере художественного творчества и свободном художнике, показав, что искусство и его идеалы тесно связаны с доминирующей в обществе идеологией, с социальными мифами, с экономическими условиями художественной деятельности. Тем самым искусствоведение стало все больше сближаться с культурологией и социологией культуры.

Немалую роль в исследовании феномена медиакультуры на Западе сыграли такие теоретики, как Р. Арнхейм, А. Базен, Р. Барт, В. Беньямин, М. Фуко, Ж. Деррида, Ж. Делёз, Г. Дебор, Г. Маркузе, Т. Дж. Митчелл, К. Силверман, Ж. Бодрийяр, Г. Полок, М. Маклюэн, С. Жижек, Б. Гройс, Ортега-и-Гассет и другие.

Вальтер Беньямин по праву может считаться одной из ключевых фигур в процессе переосмысления художественной культуры XX века, одним из создателей соответствующего концептуального языка. В. Беньямин¹ еще в середине 1930-х годов обозначил суть проблем, с которыми столкнулись, с одной стороны, современная социально-критическая теория, а с другой — современное искусство и художественная критика. Для последних наиболее знаменательным событием стали неограниченные возможности технического репродуцирования, исчезновение онтологических и социальных границ между копией и оригиналом, разрушение «ауры» произведения искусства (порожденной «современностью»). Все это быстро обесценило такие понятия, как творчество и гениальность, вечная ценность и таинство искусства. Более того, репродукционная техника вывела репродуцируемый предмет из сферы традиции, заменила его уникальное существование массовым — на место индивидуального потребления и наслаждения современная культура предлагает все более разнообразные и изощренные формы массового потребления (изобретение видео и ТВ, особенно кабельного, как ни странно, не уничтожило кино — напротив, после введения системы Dolby Surround киносеансы стали еще более массовыми).

Не менее важны в этом ключе достижения канадского ученого и публициста Герберта Маршалла Маклюэна, который считается одним из первых медиатеоретиков, заново пересмотревши всю историю культуры. Он посвятил свою работу анализу коммуникативных каналов в культуре и исследовал повседневную жизнь человека в информационном обществе, мире, созданном новейшими средствами массовой информации. Именно Маклюэн одним из первых использовал термин «media», который в контексте исследования применялся для обозначения различных средств коммуникации. Для нашего исследования

¹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. — М., 1996.

взгляды этого теоретика имеют огромное значение, на них хотелось бы остановиться подробнее.

Маклюэн начал свою научную деятельность в середине XX века. Современный взгляд на культуру, как известно, требовал акцентов на текстовом анализе, так что интерес Маклюэна к языку, риторике и поэтике *медиа* возник не случайно. Интерес к массовой культуре подогревала окружающая обстановка, в то время многие критики задумались о мире «тотемистских медиа». Америка начала прошлого века была очарована и находилась под гипнозом нового мира — мира кино, комиксов, рекламы, поп-музыки — мира символов и остроумия, роскошного хаоса человеческих страстей и объектов желания. Маклюэн стал писать о нем, акцентируя внимание на культурных клише нового медиа.

Причем он воспринимал технические экстерииоризации человеческих способностей как метафоры: «*Все средства коммуникации — действующие метафоры*». Как любая метафора, они переписывают мир. Язык медиа, как и любой другой язык, — это технология. Человеку не дано осознать воздействие *средства*, а потому он смотрит на мир через *зеркало заднего вида*: новые средства понимаются как продолжение старых, они видимы, но незамечаемы. Лишь художнику дано быть *антенной нации*. Быть художником — значит управлять метафорами.¹ Таков манифест Маклюэна, протянувшийся через множество его работ.

Маклюэновская культурная типология переворачивала всю официальную теорию культуры. Многие работы того времени, посвященные проблеме массовых коммуникаций, звучали как поминальная молитва традиционной культуре, однако Маклюэн отказался от этой меланхолии и скорбного тона. Он не стал проводить черту между «истинной» и «неистинной» культурой, а спокойно писал о

¹ См.: Маклюэн М. Понимание медиа: — Жуковский: Канон-пресс-Ц, 2003. внешние расширения человека. — М.

свойственной XX веку утрате гуманистических идеалов, просветительских иллюзий. Он научил по-своему смотреть на массовую культуру — без презрения, но с вниманием к данному феномену. Несмотря на то, что его работы долго не имели в России авторитета, тем не менее его мысли о «медиа» оказались необычайно актуальными в условиях новой России.

Анализу современных медиа посвящена и книга Ролана Барта «Мифологии».¹ В поле зрения исследователя попадает практически весь мир, поскольку, по его мнению, в человеческом мире все социально осмысленно, все значимо и все поддается критической дешифровке. Вместо термина «медиа» Барт использует термин «современные мифы», однако в его понимании миф теряет функцию толкования и приобретает способность маскировать идеологию. Бартовские мифы служат не разрешению, не изживанию противоречий, а их «натурализации», «заклинанию» и оправданию. Это позволяет отметить некую двусмысленность в использовании слова «миф» и понимать под искусственными мифологиями именно медиаоболочку.

Несмотря на происхождение самого слова, «медиа» — достаточно широкое, неоднозначное понятие, которое не может сводиться к простому «посредничеству». Перед нами транслирующий канал, построенный на идеологических, эмоциональных и даже подсознательных ожиданиях аудитории. К тому же в современной ситуации роль посредника уже безмерно далека от какого-нибудь банального «перекупщика».

Чтобы избежать недоразумений, уточним, что медиа — это не просто средство для передачи информации, это целая среда, в которой производятся, эстетизируются и транслируются культурные коды. «Медийность, — отмечает В. Савчук, — это экзистенциальный проект жаждущих пробиться и достучаться *поверх* и *через* газетную полосу,

¹ Барт Р. Мифологии. — М.: Издательство имени Сабашниковых, 1996, 2000.

теле- и радиоэфир».¹ Поэтому было бы ошибочно рассматривать медиа только как посредника. В дальнейшем своем развитии особенности этой «среды» «выкристаллизуются» и воплощаются в отдельном феномене, который становится знаковым для истории культуры данного периода.

С появлением медиа стало возможным говорить о расширении привычной для нас схемы коммуникативного процесса. Для начала вспомним классическую схему передачи информации. Для этого нужно четко различать *сообщение* (или послание), *интерпретацию* (или восприятие) и *коммуникацию*. Сообщение (message) — это «вещь», передаваемый продукт интеллектуальной деятельности человека. Интерпретация — это «мысль», т.е. приобретаемое знание. Коммуникация — это лишь операция передачи, трансляции. Сегодня эта опосредующая операция трансляции стала определяющим звеном в триаде *сообщение-коммуникация-интерпретация*.

Возникает вопрос: по каким каналам осуществляется вся эта процедура и возможно ли влиять на ее эффективность посредством смены условий ее работы? Отвечая на поставленный вопрос положительно, мы тем самым расширяем привычную схему. Медиа как бы окружает привычную систему, триада сообщение-коммуникация-интерпретация оказывается запертой в медиаоболочку. Такую же теорию коммуникации можно найти в книге В. Ю. Борева и А. В. Коваленко «Культура и массовая коммуникация»: «В теории коммуникативного процесса распространение сообщения дифференцируют с помощью сформулированных Г. Лассуэлом вопросов, членящих единый акт на составляющие его элементы. При этом теоретическое описание процесса коммуникации распадается на соответствующие этим вопросам пять аспектов:

¹ Савчук В. Конверсия искусства. — СПб.: Петрополис, 2001. — С. 25.

1. Кто сообщает? (Анализ управления).
2. Что сообщает? (Анализ содержания).
3. По какому каналу? (Анализ средства).
4. Кому? (Анализ аудитории).
5. С каким успехом? (Анализ эффекта).

Таковы имманентные процессу коммуникации его структурные компоненты».¹ Однако для того, чтобы изучать идеологические и социальные моменты процесса коммуникации, необходимо добавить в данную схему еще один вопрос: «С какой целью?» (Анализ цели).

Существуют два подхода к объяснению термина «медиакультура»:

1. Один подчеркивает ее коммуникативную сторону.
2. Другой наделяет медиа ведущей ролью в осуществлении идеологической работы.

Рассмотрим каждый из них:

1. «Средства коммуникации» (media), о которых идет речь в книге Маклюэна «Понимание медиа»², — это не только СМИ, как часто считается. Сюда ученым включаются такие разные вещи, как электрический свет, устная речь, письмо, дороги, числа, одежда, жилище, город, деньги, часы, печать, комикс, книга, реклама, колесо, транспортные средства (велосипед, автомобиль, самолет), автоматическое оборудование, фотография, игры, пресса, телеграф, пишущая машинка, телефон, фонограф, кино, радио, телевидение, оружие и многое другое. Объединяет все это многообразие то, что это «технологии», или «посредники», введение которых вносит существенные изменения в коммуникацию человека с окружающим миром (как природным, так и социальным) и реорганизует его способ мировосприятия и образ жизни.

Эти «средства» рассматриваются Маклюэном как внешние расширения человека, как непосредственные технические продолжения его тела, органов чувств и способнос-

¹ Боров В., Коваленко А. Культура и массовая коммуникация. — М: Наука, 1986. — С. 63.

² Маклюэн М. Понимание медиа. — М. — Жуковский: Канон-Пресс-Ц, 2003.

тей. Будучи такими расширениями, они в конечном итоге отделяются от человека и обретают власть над ним. Это отделение «средств» от человека метафорически описывается Маклюэном как «ампутация»: развитие технологической инфраструктуры человеческого тела (а затем и человеческих коллективов) сопровождается последовательной «ампутацией» всевозможных человеческих способностей.

Медиа с самого начала, считает Маклюэн, стремилось завладеть сознанием потребителя, погружая его в иллюзорный мир грез, такое влияние может иметь серьезные последствия, и в финале медийного развития (будущее развитие электронных средств) исследователь предсказывает полную «ампутацию» человеческого сознания. В процессе потребления продуктов медиакультуры способности человека выносятся за пределы человека, приобретают собственную (далекую от человеческой) логику и навязывают эту логику человеку, хочет он того или нет. Стремление к большей иллюзорности другого мира представляется опасным. Перед лицом этой отчужденной технологической инфраструктуры человек оказывается слабым и зависимым существом, которого, однако, спасает то, что он не сознает того, что с ним происходит: он радуется широким возможностям, которые ему предоставляет эта технологическая машинерия, и с оптимизмом теряет самого себя, как Нарцисс, парализованный своим отражением в воде. Метафора Нарцисса, погруженного в наркотическое опьянение собственной овнешненной сущностью, — еще один из образов Маклюэна.

В традиционном понимании медиакультура объединяет под собой все виды аудиовизуального искусства. Гипертрофированность аудиовизуальной информации в современной цивилизации констатировали Ф. Джеймисон, Ж. Бодрийяр, П. Вирильо. По их мнению, *медиакультура* — область культуры, связанная с трансляцией динамических образов, получивших широкое распространение современными техническими способами записи и передачи изображения и звука (кино, телевидение, видео, системы мультимедиа). Данный термин получил широкое

распространение в культурологической теории всего лишь несколько лет назад и до сих пор не обрел статус энциклопедического.

Аудиовизуальные медиатексты представляют собой знаковые ансамбли, соединяющие изобразительные, звуковые и вербальные ряды и используемые для трансляции различного рода информации. Словарь «Культурология. XX век» подтверждает сказанное: «Аудиовизуальная культура — это способ фиксации и трансляции культурной информации, не только дополняющий, но и заменяющий прежде господствующую вербально-письменную коммуникацию».¹ В различных публикациях, посвященных проблемам медиа, также упоминается понятие транслирующего канала и подчеркивается его посреднический характер.²

Специфика медиакультуры определяется ее семиотической природой и техническими возможностями средств ее реализации: высокая информационная емкость, легкость и убедительность чувственного (образного) восприятия, доминирование продуктивных возможностей над репродуктивными, скорость и широта трансляции и тиражирования, массовость и доступность формируют *социокультурные функции медиакультуры*.

Обратим внимание еще на один подход к проблеме медиа. Забегая вперед, отметим, что такая позиция кажется более рациональной, поскольку позволяет разделить медийные каналы на две группы: аудиовизуальные и вербальные, и изучить специфику каждого. Р. Барт в упомянутой нами работе «Мифологии»³ как раз обращается к рассмотрению различных медиа.

2. Р. Барт использует понятия «текст», «письмо» и «произведение». Понятием «текст» Барт в первую очередь

¹ Шамшин Л. Б. Аудиовизуальная культура//Культурология. XX век. Энциклопедия. Том I. — СПб: Университетская книга, 1998. — С. 46.

² См.: работы Барта Р., Библера В., Бодрийяра Ж., Деррида Ж., Ерасова

Б., Кагана М., Кармина А., Когана Л., Кропотова С., Лотмана Ю., Маркузе Г., Межуева В., Разлогова К., Сорокина П., Федорова А., Фуко М. и др.

³ Барт Р. Мифологии. — М.: Издательство имени Сабашниковых, 1996.

обязан Жаку Деррида¹ и Юлии Кристевой². Кристева ввела два термина — «фенотекст» и «генотекст». «Фенотекст», по Кристевой, есть готовый, твердый, иерархически организованный, структурированный семиотический продукт, обладающий вполне устойчивым смыслом. «Фенотексты» — это реально существующие фразы естественного языка, это любые словесные произведения... Они предназначены для прямого воздействия на партнеров по коммуникации... «Фенотекст», однако, — это всего лишь авансцена семиотического объекта; за ним скрывается «вторая сцена». Эту «вторую сцену» Кристева назвала «генотекстом». «Генотекст» — это неструктурированная смысловая множественность, обретающая структурную упорядоченность лишь на уровне фенотекста...

Бартовское понятие «произведение» в целом соответствует «фенотексту» у Кристевой, а текст — кристевскому «генотексту»...

Текст, по Барту, — это не устойчивый «знак», а условие его порождения, это питательная среда, в которую погружено произведение... Переплетение и взаимообратимое движение «кодов» в тексте Барт обозначил термином «письмо», а акт погружения в текст письма — термином «чтение»... Произведение — это зримый результат «текстовой работы», шлейф, тянущийся за текстом... «Произведение есть не что иное, как особо эффективный механизм для внушения стереотипов, закодированных на языке определенной культуры и нужных этой культуре в целях регулирования поведения своих подопечных», — отмечает Г. К. Костиков.³

И далее: «По Барту, «письмо» — это опредметившаяся в языке идеологическая сетка, которую та или иная группа, класс, социальный институт помещают между индивидом и действительностью, понуждая его думать в

¹ Деррида Ж. *Позиции* — Киев, 1996.

² См.: Кристева Ю. *Разрушение поэтики. Избранные труды.* — М.: РОС-СПЭН, 2004.

³ Костиков Г. К. *Ролан Барт — семиолог, литературовед/Ролан Барт. Избранные работы.* — М.: Прогресс, 1989. — С. 38.

определенных категориях, замечать и оценивать лишь те аспекты действительности, которые эта сетка признает в качестве значимых. В невинном, на первый взгляд, феномене «письма» Барт сумел разглядеть общественный механизм, институт, обладающий такой же силой, как и любое другое общественное установление»¹.

С позиции философии постструктурализма, в роли такой идеологической сетки или письма может выступать и отдельно взятый вид искусства или даже отдельно взятое произведение. Бартовский текст-письмо, применительно к нашей проблеме, это и есть медиа.

Анализируя различные проявления современной критики культуры, Р. Барт дает нам понять, что различные медиа, характерные для того или иного общества, завладевают сознанием потребителей, захватывая все общество в свою медиаупаковку, внутри которой исследователь может обнаружить различные культурные схемы, ценности, составляющие основу любого общества. Р. Барт говорит о мифологической стороне всех типов медиа.

По мнению автора, новые медиа для разных целей фабрикуются в руках либо интеллигенции, либо властей, либо в процессе их сотворчества.

Похожую позицию мы обнаруживаем в работах социолога Пьера Бурдьё.² Бурдьё выявляет наиболее глубоко скрытые структуры различных социальных сред, которые составляют социальный универсум, а также механизмов, служащих его воспроизводству и изменению. Особенность этого универсума заключается в том, что оформляющие его структуры «ведут двойную жизнь». Они существуют в двух ипостасях: во-первых, как «реальность первого порядка», данная через распределение материальных ресурсов и средств присвоения престижных в социальном плане благ и ценностей («виды капитала», по Бурдьё); во-вторых, как «реальность второго порядка», существу-

¹ Там же. С. 45.

² Электронную версию переведенных на

русский язык работ Пьера Бурдьё см.: <http://bourdieu.narod.ru>

ющая в представлениях, в схемах мышления и поведения, т. е. как *символическая матрица* практической деятельности, поведения, мышления, эмоциональных оценок и суждений социальных агентов. Так оценил социоанализ Бурдьё Н. А. Шматко.¹

Если пользоваться терминами Бурдьё, то это позволит нам трактовать медиакультуру как пространство и способ конвертирования разного рода «капиталов» при посредстве и через промежуточную форму «символического капитала». По словам теоретика, посредником между адресатом и адресантом может выступать некое медиа, обладающее популярностью и публичным авторитетом у публики. Речь идет о технологиях (т.е. обеспеченных отлаженным механизмом «серийного производства» процессах), позволяющих формировать общественное мнение и жизненную позицию публики. Собственно, аудиовизуальная культура и есть одно из звеньев такого рода технологий конвертирования капиталов. Естественно, в достижении глобального результата заинтересованы те, кто контролирует всю эту цепочку в целом, либо те, кто владеет пространством медиа.

Оригинальный взгляд на медиа можно почерпнуть в работах Славоя Жижека. Жижек изучает медиа на различных примерах. В статье «Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия» он пишет о виртуальной реальности, рассматривая современную культуру в контексте всеобщей медиатизации. Человек, захваченный и погруженный в медиакультуру, сам становится продуктом новых медиа. Медиатизация — это процесс превращения реального объекта в искусственный: «тело, которое почти полностью «медиатизировано», функционирует с помощью протезов и говорит искусственным голосом».² Подобно тому, как наше тело медиатизируется, сознание тоже изменяется.

¹ Бурдьё П. Социология политики: Пер. с фр./Сост., общ. ред. и предисл. Н. А. Шматко./ — М.: Socio-Logos, 1993. — С. 5.

² Жижек С. Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия. // Искусство кино, 1998, № 1. — С. 125.

В объяснении термина «медиатизация» Жижек пользуется теорией Пола Вирильо, изложенной им в работе «The Art of motor»: «Прежде всего, следует отметить необходимую двойственность понятия «медиатизация». Первоначально это понятие обозначало жест, посредством которого субъект лишался своего прямого и непосредственного права принимать решения. Великим мастером политической медиатизации был Наполеон, который оставлял завоеванным монархам видимость власти, в то время как у них не оставалось ни малейшей возможности эффективно пользоваться ею. Такая «медиатизация» может быть названа конституционной монархией, где монарх сведен до уровня чисто формального, символического жеста: он может «ставить точки над *i*» — подписывать (подтверждая, таким образом, действительность) эдикты, содержание которых определяется избранным правительством. Не соответствует ли эта ситуация — *mutatis mutandis* — сегодняшней ситуации прогрессирующей медиатизации, воздействующей на наши повседневные жизни таким образом, что субъект оказывается все в большей и большей степени «опосредованным», «медиатизированным», незаметно лишаемым своей власти под фальшивым прикрытием якобы ее усиления?».¹

Медиа — это не просто система СМИ и массовых коммуникаций. Это слишком расплывчатая формулировка, скрывающая за собой вполне конкретную и властную «матрицу» — систему культурно-информационных монополий, которая ныне становится главной опорой любого государства.

Пространство медиакультуры существует не только на основе производства и распространения образов — это лишь одна часть отношений, делающих его возможным, — но и за счет цикла «сообщение-приобщение»: приобщение как условие и результат потребления

¹ Жижек С. Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия. // Искусство кино, 1998, № 1. — С. 119.

сообщения, и производство сообщения как условие и результат приобщения. В более традиционных терминах — взаимообмен «информацией» и «интересов»: с одной стороны, люди (аудитория) воспринимают как интересное или полезное в первую очередь те сообщения, которые считают или чувствуют имеющими отношение к ним лично, и на них они «предъявляют спрос»; с другой стороны, производство медиапродукции не только ориентируется на интерес публики, но и побуждается реальными интересами, прежде всего политическими и экономическими, определенных сообществ, групп, инстанций и личностей, — особенно с середины XX века, когда экранное искусство сформировало в людях потребность в иллюзии другой реальности и завладело умами огромной аудитории.

Сегодняшняя медиакультура — это интенсивность информационного потока (прежде всего аудиовизуального: ТВ, кино, видео, компьютерная графика, Интернет), это средства комплексного освоения человеком окружающего мира в его социальных, нравственных, психологических, художественных, интеллектуальных аспектах.

Исходя из сказанного, мы вправе дать данному феномену следующее определение: *«Медиакультура — это совокупность информационно-коммуникативных средств, выработанных человечеством в ходе культурно-исторического развития, способствующих формированию общественного сознания и социализации личности».*

Все виды медиа (аудиальные, печатные, визуальные, аудиовизуальные) включают в себя культуру передачи информации и культуру ее восприятия; медиакультура может выступать и системой уровней развития личности, способной «читать», анализировать и оценивать медиатекст, заниматься медиатворчеством, усваивать новые знания посредством медиа и т. д. При этом следует иметь в виду, что развитие медиакультуры — процесс исторически обусловленный, закономерный с точки зрения эволюции цивилизации.

МЕДИАКУЛЬТУРА В ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ

Попытки создания теоретической концепции, которая раскрыла бы динамику развития культуры в контексте исторической типологии, диалектического единства традиций и инноваций, предпринимались многими исследователями. Однако общепризнанной историко-культурологической теории до сих пор нет.

Как писал М. Мамардашвили, «культура рождается заново... каждым поколением, если оно совершает какой-то акт..., которым завязывается история, завязывается все, что было до. На его основе мы определяем, к какой истории мы принадлежим, что продолжаем, с чем в преемственности находимся, поскольку на этом акте завязывается и преемственность».¹ При этом, говоря о феномене преемственности, Мамардашвили констатирует, что традиция в культуре «есть нечто такое, относительно чего нельзя совершить следующий акт, а именно взять и вступить в нее. Об этом важно помнить, особенно в случае расшифровки социального контекста, когда вся проблема состоит в том, что точно так же, как нельзя начать мыслить, так нельзя начать и историю, ибо мы уже должны быть в истории...»²

¹ Мамардашвили Мераб. Эстетика мышления. — М., 2001. — С. 148.

² Там же. С. 64.

И все же, сославшись на фундаментальное исследование А. С. Кармина,¹ обобщившего опыт ведущих отечественных (Н. Я. Данилевский, Л. М. Баткин, Л. Н. Гумилев, А. Я. Гуревич, П. С. Гуревич, М. В. Иванов, М. С. Каган, Л. С. Коган, Г. И. Померанец, В. Н. Романов) и зарубежных (Р. Арон, Дж. Макгован, Б. Рассел, П. Сорокин, А. Тойнби, С. Хантингтон, Д. Хорвиц, О. Шпенглер, Ж. Фурастье и др.) философов и культурологов, попробуем рассмотреть эволюцию исторических типов культуры через основные периоды ее развития.

Первобытная культура

Временные границы первобытного общества определить нелегко. Существа семейства *Номо* появились около 4 млн. лет назад, *Номо habilis* (умеющие изготавливать каменные орудия труда) — около 2 млн. лет назад, а *Номо sapiens* — около 100 тыс. лет назад. Самый древний из известных городов — Иерихон — возник около 10 тысяч лет назад, а древнейшие государства образовались на рубеже IV — III тысячелетий до н. э. Первобытный образ жизни сохраняется и в XX веке у некоторых племен в Африке, на островах Тихого океана. Но как бы то ни было, ясно одно: эпоха первобытной культуры — самая длительная в человеческой истории.

Важнейшей отличительной чертой первобытной культуры является синкретизм (от греч. *syncretis* — соединение) — нерасчлененность, недифференцированность ее форм, свойственная их неразвитому состоянию. Другая важная особенность этой культуры — ее *бесписьменность*. Это обуславливает медленность накопления информации в обществе и вытекающие отсюда слабые темпы культурного и социального развития.

На ранних стадиях первобытного общества, когда язык был еще очень примитивен и возможности речевой комму-

¹ См.: Кармин А. С. Культурология. — СПб, 2001.

никации невелики, главным информационным каналом культуры была, помимо естественно-биологической активности, трудовая деятельность. В ней сочетались воедино прагматический и информационный аспекты. Освоение и передача смысла трудовых операций происходили в невербальной форме, без слов. Показ и подражание («обезьянничанье») были основными средствами обучения и общения. Действия, после которых наблюдался какой-либо полезный эффект, становились образцами, которые копировались и передавались от поколения к поколению и превращались в затверженный *ритуал*.

Поскольку причинно-следственные связи между действиями и результатами при отсутствии необходимых языковых форм их (связей) выражения и недостаточном развитии мышления плохо поддавались анализу и осознанию, постольку в ритуалы превращались и многие практически бесполезные действия. Вся жизнь первобытного человека проходила в выполнении множества ритуальных процедур и обрядов. Значительная часть из них на самом деле имела рационально необъяснимый, магический характер. Но для древних людей такие магические ритуалы представлялись столь же необходимыми и эффективными, как и любые трудовые акты. Никакой разницы между трудовыми и магическими операциями для них здесь не было.

Мир смыслов, в котором жил человек на заре своей истории, задавался ритуалами. Они были невербальными «текстами» его культуры. Ритуальные операции выступали как символы, знание которых определяет уровень овладения культурой и социальную значимость личности. Подражательность ритуального поведения требовала от каждого индивида следования образцам и исключала творческую самостоятельность. С развитием языка и речи формируется и приобретает быстро растущую важность новый информационный канал — *устное вербальное общение*. Это сопровождается развитием мышления и индивидуального самосознания. На данном этапе духовным основанием

первобытной культуры становится *мифологическое сознание*. Мифотворчество порождает новые магические ритуалы. Мифы пронизывают все формы жизнедеятельности людей и выступают как основные «тексты» первобытной культуры.¹

Античная культура

Эпоха античной культуры начинается с образования греческих полисов — городов-государств — на присредиземноморских землях Эллады и Малой Азии в начале I тысячелетия до н. э. и завершается с падением Римской империи в V веке н. э. В Греции и Риме в эту эпоху интенсивно развивается скотоводство, земледелие, добыча металлов в рудниках, ремесло, торговля. Распадается патриархальная родоплеменная организация общества. Растет имущественное неравенство семей. Родовая знать, наращивающая богатство благодаря широкому использованию труда рабов, ведет борьбу за власть. Общественная жизнь протекает бурно — в социальных конфликтах, войнах, смутах, политических переворотах.

Античная культура на протяжении всего времени своего существования остается «в объятиях» мифологии. Более того, она поглощает и перерабатывает разрозненные племенные мифы, сливая их в единую религиозно-мифологическую систему. Уже в VIII — VII веках до н. э. в поэмах Гомера «Илиада» и «Одиссея» и Гесиода «Теогония» и «Труды и дни» эта система приобретает тот вид, в котором она становится основой всего античного мировоззрения.

Однако динамика общественной жизни, усложнение социальных отношений, рост знаний подрывают архаические формы мифологического мышления. Торговые связи с другими народами и мореходство расширяют кругозор древних греков, знакомство с иноземными мифами побуж-

¹ См.: Кармин А. С. Культурология. — С. 151.

дает их задумываться об отношении мифов к реальности. Научившись у финикийцев искусству алфавитного письма и усовершенствовав его введением букв, обозначающих гласные звуки, греки получают возможность записывать и накапливать исторические, географические, астрономические сведения, собирать наблюдения, касающиеся явлений природы, технических изобретений, нравов и обычаев людей. Весь этот громадный материал было трудно уложить в каноны мифологических рассказов. Необходимость поддерживать общественный порядок в государстве требует замены неписаных племенных норм поведения, закреплённых в мифах, логически четкими и упорядоченными кодексами законов. Публичная политическая жизнь стимулирует развитие ораторского мастерства, умения убеждать людей, способствуя росту культуры мышления и речи. Совершенствование производственно-ремесленного труда, городского строительства, военного искусства все больше выходит за рамки освященных мифом ритуально-обрядовых образцов.

Таким образом, расцвет мифологии в античную эпоху сопровождается борьбой против архаических традиций мифологического сознания, сковывающих свободу мысли, рост знаний, развитие трудовой деятельности. Стремление разрешить это внутреннее противоречие античной культуры составляет движущую силу ее развития.

История античной эпохи разделяется на две частично накладывающиеся друг на друга фазы — греческую и римскую античность.

Главными сферами греческой культуры становятся *философия и искусство*. Они вырастают из мифологии и пользуются ее образами. Но вместе с тем они приобретают значение, выходящее за ее пределы.

Древнегреческая философия — дитя мифологии; рождение ее есть рождение нового типа мышления. Философское мышление, в отличие от мифологического, стремится дать объяснение действительности путем рационального, логического рассуждения. Средством философского

рассуждения служат не наглядные образы и эмоции, а абстрактные понятия.

Первый древнегреческий философ Фалес Милетский, поставив вопрос о первоначале всех вещей, стал искать ответа в логическом обобщении фактов и пришел к выводу, что первовеществом, из которого все возникает, является вода. Все последующие древнегреческие философы (Анаксимеон и Анаксимандр, Гераклит и Демокрит, Платон и Аристотель) также приводят в обоснование своих мнений не мифы, а факты и умозаключения. Параллельно с философией развиваются и зачатки научных знаний — астрономии, математики, биологии, медицины. Сократ обратил внимание на исследование человеческой души; учения Платона и Аристотеля, ставшие вершиной греческой философии, сводят в единую систему представления о мире и обществе, человеке, истине, добре и красоте.

Искусство Древней Греции тесно связано с мифологией, в ней оно черпает свои темы и сюжеты. Вместе с тем произведения искусства приобретают свою собственную эстетическую ценность. *Искусство древних греков становится самостоятельной областью культуры.* В нем развиваются дифференцированно друг от друга архитектура, скульптура, лирическая поэзия, драма, театр. Древнегреческое искусство предопределило развитие художественной культуры более поздних исторических эпох. Канонами скульптурного изображения человеческого тела стали творения Мирона, Фидия, Поликлета, Праксителя, Скопаса; образцами любовной лирики стали стихи Сапфо и Анакреонта, в историю мировой театральной культуры вошли трагедии Эсхима, Софокла, Еврипида, комедии Аристофана. Да и сам термин «театр» пришел в культуру из греческого языка.

Римская античность заимствует многие идеи и традиции греческой культуры. Римская мифология дублирует греческую: олимпийские боги вводятся в нее, часть из них отождествляется с римскими богами и получает их

имена. В философии эклектически сочетаются принципы различных учений греческих мыслителей. Особое распространение получают скептицизм и стоицизм (Сенека, Марк Аврелий).

В эпоху римской античности достигают высокого уровня развития ораторское искусство (Гай Гракх, Цицерон, Юлий Цезарь), художественная проза (Апулей, Лукиан, Петроний) и поэзия (Катулл, Вергилий, Гораций, Овидий), историческая наука (Диодор Сицилийский, Тит Ливий, Иосиф Флавий, Тацит, Плутарх), механика (Архимед), естествознание (Плиний Старший). Архитектура Рима использует эллинские ордерные формы, но отличается от греческой гигантизмом, который свойствен вообще имперским масштабам государства и амбициям римской аристократии. Наиболее грандиозными являются общественные сооружения: храмы, форумы, базилики, термы, акведуки, триумфальные арки, амфитеатры (из последних особенно выделяется своими размерами построенный в I веке четырехэтажный Колизей, вмещавший 50 тысяч зрителей). Римские скульпторы и художники следуют греческим образцам, но, в отличие от греков, развивают искусство реалистического портретирования (бюсты Брута, Цицерона, скульптурные портреты императоров Августа, Тиберия и др.) и предпочитают ваять не обнаженные, а «закрытые» статуи (представления о чести и достоинстве римлян требуют изображать их одетыми в тоги).

Важнейшие культурные новации римской античности связаны с развитием политики и права. Если в небольших греческих государствах-полисах с их разнообразными и часто менявшимися формами правления многие вопросы можно было решать на основе непосредственного волеизъявления правящей верхушки или общего собрания граждан, то управление огромной Римской державой потребовало создания детально разработанной системы государственных органов и юридических законов, регулирующих гражданские отношения, судопроизвод-

тво и т.д. Римский историк Полибий уже во II веке до н. э. усматривал в совершенстве политико-правового устройства Рима залог его могущества. Древнеримские юристы действительно заложили фундамент правовой культуры. Римское право до сих пор остается основой, на которую опираются современные правовые системы. Но четко оговоренные законодательством взаимоотношения, полномочия и обязанности многочисленных бюрократических учреждений и чиновников — сената, магистратур, консулов, префектов, прокураторов, цензоров и др. — не устраняют напряженность политической борьбы в обществе. К своей борьбе за место в системе власти нобилитет (знать) подключает широкие слои населения, стремясь получить от них поддержку. Лозунги и призывы различных партий и группировок на общем фоне патриотического славословия, воспевающего Римскую империю и императора, формируют общественное сознание граждан и заполняют их духовный мир. На службу политическим и идеологическим целям ставятся литература, изобразительное искусство, городское строительство. И хотя художественное творчество в действительности далеко не полностью подчиняется этим целям, они все же существенным образом влияют на характер искусства и всей культурной жизни римского общества. Политизированность — характерная черта римской культуры.

Говоря о культуре римлян, нельзя не отметить и тот факт, что Цезарь, создатель военной империи и централизованного управления, считается и родоначальником первого органа, подобного газете. Речь не идет о газете в привычном смысле этого слова. И если историки говорят так о «Римском листке для образованных», то это одна из попыток модернизации древних понятий. Цезарь лишь попробовал обнародовать краткий протокол сенатских заседаний и постановлений («Acta senatus»). Обнародование проходило посредством окрашенной гипсом белой доски, на которой делались надписи. Доска выставлялась для публичного ознакомления (это напоминало современную афишу).

Для иногородних писцы составляли копии и рассылали в разные территории. Подлинник через некоторое время сдавался в архив.¹

Средневековая культура

Средневековье — это тысячелетие, условными историческими рамками которого являются V и XV века. Культура европейского средневековья возникла на руинах Римской империи. Ослабление и распад центральной имперской власти сопровождались смутами, войнами, упадком нравов и хозяйственной разрухой. В этой грозовой атмосфере всеобщей неразберихи решалась судьба европейской культуры. Три силы столкнулись в борьбе, от исхода которой зависело ее будущее.

Первая из них — это *традиции дряхлеющей греко-римской культуры*. Они сохранялись в немногих культурных центрах, где еще теплилась жизнь: в античных храмах, библиотеках и художественных мастерских. Среди приверженцев этих традиций были высокообразованные люди, но новых идей, которые были бы способны завоевать широкое признание, на истощенной почве эллинизма они вырастить уже не могли. Если бы эта сила, тем не менее, смогла выстоять и вновь утвердиться в обществе, то вектор дальнейшей культурной жизни Европы был бы обращен в прошлое. Культура Европы застыла бы в античных формах и, окованная ими, надолго лишилась динамики, — подобно тому, как это произошло с индийской или китайской культурой.

Второй силой был *дух варварства*. Носителями его были различные народы, населявшие провинции Римской империи и вторгавшиеся в нее извне. Как ни гордился Рим своим превосходством над варварами, в борьбе с ними он потерпел поражение. Они были воинственны и свирепы,

¹ См.: Бюхнер К. Происхождение газеты// История печати. Антология:Т. II. Сост. Я. Н. Засурский, Е. Л. Варгано-

ва. — М.: Аспект-Пресс, 2001. — С. 11.

идеалы и ценности античного мира были им чужды и непонятны.

Но дух варварства все же вряд ли имел серьезные шансы воцариться на европейской земле. Духовный мир варварских народов был слишком примитивен и беден, он не мог противостоять более развитым формам духовной жизни, которые нес в свои провинции Рим.

Христианство было третьей и самой могущественной из сил, определявших путь культурного развития Европы. Возникнув из иудаизма, оно опиралось на традиции, сложившиеся вне античного мира. От иудаизма оно унаследовало не только идею единобожия (монотеизма) и ветхозаветное священное предание, но и элементы древних восточных культов, отраженные в нем. Вместе с тем учение Иисуса Христа ввело в сознание людей принципиально новые гуманистические установки. Таким образом, христианство являло собою свежую струю, способную вдохнуть новую жизнь в культуру Европы. К тому же христианское движение, когда рухнула Римская империя, уже имело иерархическую централизованную церковную организацию, объединяющую всех христиан. При поддержке светских властей церковь сумела сосредоточить в своих руках немалое богатство (до 1/3 земель Западной Европы находилось в ее владении). Сила христианской церкви, стало быть, обеспечивалась не только единством веры, но и ее организационным единством, имущественными ресурсами. Все это позволило христианству занять господствующее положение в европейской культуре, одержав победу и над греко-римским многобожием, и над варварским язычеством. Около 500 лет (с VI по X века) длился период новой духовной (религиозной) культуры, в которой, кстати, утвердятся некоторые идеи античной философии, в особенности Платона и Аристотеля (они будут признаны предшественниками христианства).

Вытесняя язычество, церковь постепенно распространила свое влияние на все стороны жизни общества. Необходимость во всем руководствоваться установленными

ми церковью религиозными догматами стала в средневековом мире «привычкой сознания». Церковные правила регламентировали распорядок дня, церковный календарь устанавливал дни праздников, церковными церемониями сопровождалась все важнейшие события человеческой жизни — рождение, свадьба, смерть. На христианских понятиях добродетели и греха строилась нравственность. Правовые кодексы предусматривали наказание за «преступления против веры». Религиозные мотивы во многом определяли внутреннюю и внешнюю политику государств.

Столь же решительным был отход от античного (и вообще мифологическо-языческого) отношения к телесности, здоровью, чувственным наслаждениям. Церковь категорически осуждала античный культ тела, требуя заботиться о душе, а не о теле. Она провозгласила культ аскетизма, который стал характерной чертой средневековой культуры.

Христианское учение задавало исходные позиции, на которых строилось средневековое мировоззрение. Философия и наука находились под строгим контролем: соответствие их содержания христианскому вероучению являлось неукоснительным требованием, которое поддерживается авторитетом церкви и силой государственной власти. Нарушители этого требования объявлялись еретиками, и если они не «исправлялись», то их сжигали живьем на костре. Ссылка на Библию считалась самым надежным источником философского и научного знания.

Средневековое искусство почти целиком было направлено на религиозно-церковные нужды. Развивалось мастерство иконописи. В живописи и скульптуре господствовали библейские сюжеты. По подсчетам исследователей, рассмотревших более 100 тысяч картин и скульптур, созданных в X—XIII веках, только 10% из них имело светский характер, а в XIII веке они на 97% были посвящены религиозной тематике.¹ Высокого совершенства достигла

¹ Кармин А. С. Культурология. — С. 162.

духовная музыка. Сложились каноны торжественного и величественного церковного песнопения, появились такие музыкальные формы, как хорал, месса, реквием. Особенно значителен был подъем архитектуры, которую можно, наверное, считать главным видом средневекового искусства. От этой эпохи до нас дошло много великолепных замков, соборов, монастырских сооружений. В раннем средневековье западно-европейские церкви строились по типу римских базилик с алтарем и 3 — 5 продольными нефами (в отличие от византийских церквей с куполом на барабане). Затем возник монументальный, поражающий своей мощью романский стиль с его величественными сводами, арками и башнями (церковь Сан Миньято во Флоренции, Вормский собор в Германии), а в позднем средневековье — ажурный, легкий, рвущийся к небесам готический стиль, вершиной которого является «пламенеющая готика» XIII века (Рейнский собор, собор св. Анны в Вильнюсе).

Грамотность была редким явлением в средневековом обществе. Даже короли не всегда умели читать и тем более писать. Образованными людьми были, как правило, люди священного звания.

Образование в обществе поддерживалось почти исключительно усилиями церкви. Вся система образования носила религиозный характер. Школы существовали, главным образом, при монастырях. В течение многих веков оставалась неизменной программа школьного обучения, восходящая к римскому ритору Марциану Капелле (V в.). Она предполагала прохождение через «семь ступеней мудрости», которые делились на два цикла: *trivium* — грамматика, риторика (искусство речи) и диалектика (искусство логического рассуждения) и *quadrivium* — арифметика, геометрия (в основном, географические сведения), астрономия (включая учение о сотворении мира и вопросы календаря) и музыка. Обучение всем этим предметам было нацелено на подготовку священнослужителей. С XII века появляются университеты — Болонский, Оксфордский,

Парижский и др., в которых, кроме богословского, открываются еще юридический и медицинский факультеты. *Преподавание всюду шло на латинском языке, и знание латыни было синонимом грамотности. Книги были рукописными и очень дорогими: в Италии одна книга стоила столько же, сколько полтора-два гектара земли. Лишь после того, как в XV веке Иоганн Гутенберг изобрел книгопечатный станок, образование стало принимать более светский характер и количество образованных людей в Европе стало быстро расти.* Наиболее популярным литературным жанром являлись Жития святых.

В средневековом обществе было принято делить всех людей на три разряда: два первых — «молящиеся» (священники) и «воюющие» (рыцари, благородное дворянство) — составляли дворянско-церковную элиту, а простой народ, в основной своей массе занимавшийся крестьянским трудом, относился к третьему разряду — «трудящимся». Существенной особенностью средневековой культуры был разрыв между элитой и простолюдинами. Быт, нравы, язык и даже характер веры были у них различны.

Представители элиты должны были неукоснительно соблюдать кодекс дворянской чести, правила этикета, религиозные ритуалы. Их интересы вращались вокруг военных походов, придворных интриг, рыцарских турниров, любовных приключений. Среди них были популярны песни трубадуров, куртуазная лирическая поэзия, героический рыцарский эпос («Песнь о Роланде», «Повести о короле Артуре», «Песнь о Нибелунгах»). Наиболее образованное духовенство интересовалось богословскими исследованиями, философией, историей.

Культура эпохи Возрождения

Новый период в культурном развитии Западной и Центральной Европы получил название Возрождения, или Ренессанса. Возрождение представляет переходный период от средневековой культуры к культуре Нового

времени. В Италии он происходил в XIV— XVI веках, в других странах — в конце XV — XVI веке.

Первоначально новое явление в европейской культурной жизни выглядело как возвращение к забытым достижениям античной культуры в области науки, философии, литературы, искусства, возвращение к классической «золотой латыни». Так, в Италии разыскивались рукописи античных писателей, извлекались из забвения произведения античной скульптуры, архитектуры. Но подобное уже происходило в мировой истории. В эпоху Каролингского возрождения и классического средневековья монахи не раз обращались к античному наследию, но только для того, чтобы найти в нем подтверждение правильности церковных догм. На этот раз произошло иное. Феномен Возрождения заключается в том, что античное наследие превратилось в оружие ниспровержения церковных канонов и запретов. И можно согласиться с А. И. Кравченко в том, что по сути следует говорить о грандиозной культурной революции, которая длилась два с половиной столетия и завершилась созданием нового типа мировоззрения и нового типа культуры.¹ Ничего подобного вне европейского региона в это время не наблюдалось.

В искусстве произошел переворот, сравнимый с открытием Коперника. В центре нового мировоззрения находился человек, а не Бог как высшее мерило всего сущего. Новый взгляд на мир получил название гуманизма.

Идеи гуманизма выражались в том, что в человеке важны его личные качества — ум, творческая энергия, предприимчивость, чувство собственного достоинства, воля и образованность, а не социальное положение и происхождение. Пафос утверждения идеала гармонической, раскрепощенной, творческой личности, красоты и гармонии, обращение к человеку как к высшему началу бытия, ощущение цельности и стройной закономерности

¹ См.: Кравченко А. И. Культурология. — М., 2001. — С. 286.

мироздания придают искусству Возрождения масштаб величественной, героической эпохи.

Возрождение возникло и ярче всего проявилось в Италии. Когда сегодня говорят о Возрождении, то в первую очередь подразумевают именно Италию.

Собственно эпоху итальянского Возрождения условно подразделяют на ряд этапов:

— *Ранний Ренессанс* (треченто и кватроченто) — середина XIV — XV века;

— *Высокий Ренессанс* (чинквеченто) — конец XV — вторая треть XVI века;

— *Поздний Ренессанс* — вторая треть XVI — первые десятилетия XVII веков.

Период Проторенессанса — предвестника Возрождения, которым именуют первую половину XIV века, — это появление «Божественной комедии» великого Данте, лирического гения Петрарки, считающихся родоначальниками итальянского гуманизма, это полный народного юмора и вольнодумства «Декамерон» Боккаччо, это творения живописца Джотто, в чьих картинах появились реалистические, живые, объемные, пластически выразительные изображения людей.

В XV веке новая культура вступила в пору бурного расцвета. Во Флоренции, ставшей важнейшим культурным центром эпохи Возрождения, создаются знаменитые художественные коллекции дома Медичи, Платоновская академия, Лукрецианская библиотека. В Венеции, Милане, Риме и других итальянских городах появляются школы живописи, собираются кружки светски образованных людей, в которых обсуждаются идеи античной философии, проблемы морали, общественной жизни, научного познания природы. Художники изучают пропорции человеческого тела, анатомию, линейную перспективу. Скульпторы Донателло и Вероккьо, архитекторы Брунеллески и Альберти, живописцы Мазаччо, Липпи, Боттичелли, Мантенья, Беллини и, наконец, универсальный гений Леонардо да Винчи — целое созвездие великих

имен характеризует облик кватроченто. А период с последнего десятилетия XV века до середины XVI столетия (Высокий Ренессанс) становится «золотым веком» итальянского искусства. От него остается на память потомкам торжественная и величавая архитектура Браманте и Палладио, он дарит миру бессмертные шедевры Рафаэля и Микеланджело. Весь XVI век продолжается и лишь в начале XVII угасает цветение рожденной под небом Италии возрожденческой культуры. Чинквеченто — время Тициана, Веронезе, Тинторетто, Караваджо и других замечательных художников, картины которых являются украшением нашего Эрмитажа. К этому времени идеи Возрождения выходят за пределы Италии. Они получают воплощение в творчестве художников Нидерландов (Ян ван Эйк, уже в XV веке проложивший им дорогу в Северную Европу, Иероним Босх, Брейгель Старший, прозванный Мужичским, и др.), Германии (Дюрер, Гольбейн Младший), Испании (Эль Греко) и др.

Визуальная культура — архитектура, живопись, скульптура — становится главным достижением Высокого Возрождения.

Поздний Ренессанс характеризуется бурным развитием и такого синтетического вида искусства, как театр, наиболее яркими представителями которого стали Лопе де Вега, Кальдерон, Тирсо де Молина (Испания), Вильям Шекспир (Англия).

Новая философия эпохи Возрождения была представлена трудами таких выдающихся мыслителей, как Томас Мор в Англии, Боден, Монтень, Рабле во Франции, Макиавелли в Италии, Эразм Роттердамский в Голландии и др.

Культура Нового времени

Новое время — с XVII до конца XIX века — это историческая эпоха, в течение которой культура западно-европейских стран обрела ту развитую форму, которая выделила Европу из всего остального мира и которую обычно имеют в виду,

когда говорят о европейской культуре в целом как особом типе культуры. В предшествующие эпохи культура Европы еще не была «европейской» в этом смысле, а в наше время она уже перестала быть специфически «европейской», т.е. особым социокультурным миром, объединяющим страны Европы в отличие от всех других.

Этот период начинается с эпохи Просвещения.

Промышленным переворотом в Англии XVIII столетия и французской буржуазной революцией 1789 — 1794 годов было положено начало эпохе капитализма в Европе. Просвещение — необходимая ступень в поступательном развитии любой страны, расстающейся с феодальным образом жизни и стремящейся бесповоротно встать на путь научно-технического и социального прогресса.

Просвещение представляет собой не только историческую эпоху в развитии европейской культуры, но также мощное идейное течение, основанное на убеждении в решающей роли разума и науки в познании «естественного порядка», соответствующего подлинной природе человека и общества.

Просветители выступали поборниками равенства всех перед законом, права каждого на обращение в высшие органы управления, лишения Церкви светской власти, неприкосновенности собственности, гуманизации уголовного права, поддержки науки и техники, свободы печати, аграрной реформы и справедливого налогообложения. Краеугольным камнем всех просветительских теорий была вера во всеислие разума.

Важнейшими представителями культуры Просвещения являются: Вольтер, Ж.-Ж. Руссо, Ш. Монтескье, К. А. Гельвеций, Д. Дидро во Франции, Дж. Локк в Великобритании, Г. Э. Лессинг, И. В. Гете, Ф. Шиллер в Германии, Т. Пейн, Б. Франклин, Т. Джефферсон в США, М. В. Ломоносов, Н. И. Новиков, А. Н. Радищев в России. Подлинной революцией в философии стало творчество И. Канта.

Первой в новую эру вступила Англия — в конце XVII века. В середине XVIII века центр нового «просветительского» мышления переместился во Францию. Просвещение явилось завершением мощного революционного всплеска, захватившего ведущие страны Западной Европы. За 100 лет — с 1689 по 1789 годы (период эпохи Просвещения) — мир изменился до неузнаваемости.

Промышленная революция в Англии и Великая французская революция послужили провозвестником нового порядка вещей, при котором движущей силой развития общества выступают научные и культурные идеи, а главным субъектом исторических преобразований, его зачинщиком является интеллигенция. С тех пор ни одного крупного события в Европе не проходило без руководящей роли или непосредственного участия именно этого слоя населения. Просвещение создало новый тип людей — *интеллигентов*, людей науки и культуры. Они происходили из всех слоев общества, но прежде всего из третьего сословия, вышедшего на арену истории и заявившего о себе и в искусстве. Утверждение просветительских идей шло во многом от имени этого сословия.¹

Успехи Просвещения стали возможными только потому, что на историческую сцену вышла еще одна мощная социальная сила — класс буржуазии, который сыграл в интеллектуальной истории Европы двойственную роль: с одной стороны, буржуазия, привлекая в свои ряды людей энергичных, предприимчивых и интеллектуальных, выступила основным спонсором культуры, с другой стороны, ссужая деньги, она навязывала интеллигенции свои узкоутилитарные, приземленные цели и идеалы, которым часто приходилось соответствовать интеллигенции. Иными словами, буржуазия поддерживала и приземляла культуру одновременно. Завершилось все это тем, что на исторической сцене появился новый тип культуры — массовая культура, которую нередко именуют «вульгарной»,

¹ Кравченко А. И. Культурология. — С. 317.

«пошлой», «буржуазной». Так в истории культуры в период Нового времени сложилось три типа культуры: высокая («элитарная»), созданная аристократией, народная (фольклор) и «массовая» (тиражированная), созданная в период социальной трансформации новым классом — буржуазией.

В своих высших проявлениях буржуазная культура в XVIII столетии выразила себя через научную идеологию. В философии Просвещение выступало против всякой метафизики, способствуя развитию научного естествознания. Галилею принадлежит мысль, что наука должна строиться на наблюдениях и экспериментах и пользоваться математическим языком. Именно на основе этой методологии Ньютон создал классическую механику. Выдающиеся мыслители XVII века — Бэкон, Гоббс, Декарт, Спиноза, Лейбниц — освободили философию от схоластики и повернули ее лицом к науке. Основой философского познания для них стала не слепая вера, а разум, опирающийся на логику и факты. Вместо того чтобы исходить из истин веры как заранее заданных аксиом, они стали рассматривать их как следствия, которые вытекают из создаваемых ими философских систем. Постепенно общественная мысль все больше обрела независимость от религии. Навсегда сохранив свои христианские корни, христианские ценности и идеалы, европейская культура с течением времени взрастила на них дух либерализма и даже, как это ни странно, атеизма. Христианская религия осталась важнейшим фактором духовной жизни общества, но безраздельное владычество ее завершилось. Европейская культура стала культурой светской. Религия в ней существует как одна из областей, различным образом взаимодействуя с другими областями, но не господствуя над всеми ними.

С XVII века берет начало и еще одна особенность культуры Нового времени — ее *многонациональность*, *многоязычность*. Средневековая латынь уступила место национальным языкам, и это, с одной стороны, обогатило

европейскую культуру традициями и опытом народного творчества, а с другой — сделало достижения культуры более доступными для народов Европы. Начался подъем национальных культур, что стало базой для дальнейшего развития общеевропейской культуры, единой в своем многообразии. Живописцы Рубенс, Рембрандт, Веласкес, Пуссен, драматурги Корнель, Расин, Мольер, композитор Глюк, «отец новой педагогики» Ян Амос Коменский — творчество каждого из этих гениев XVII века национально и вместе с тем составляет достояние всей европейской культуры в целом. В странах Европы складываются оригинальные художественные школы и литературные течения, в которых по-разному находят выражение два больших художественных стиля в европейском искусстве того времени — *барокко* и *классицизм*. Подобно тому как расцвет античной культуры опирался на разнообразие культурной жизни в греческих государствах-полисах, так и расцвет европейской культуры явился результатом взаимообмена между культурными достижениями европейских государств. *Контакт и взаимодействие культур* — это одно из решающих условий культурного прогресса, который вывел Европу в Новое время на лидирующие позиции в мире.

В этот период, как и в последующее столетие, невиданными ранее темпами продолжается индустриализация производства.

На новый качественный уровень поднимаются материальная, техническая культура общества. Растут города, развивается предпринимательство, на смену феодально-сословному обществу приходит общество капиталистическое. Это коренным образом изменяет не только экономический базис культуры, но и все ее содержание. Культура Нового времени поворачивается лицом к обществу и человеку. Она осмысливает происходящие социальные перемены и создает духовные предпосылки для будущего. Существенное место в ней занимают проблемы, связанные с обоснованием экономических, политических, правовых, нравственных принципов об-

шественной жизни, с поиском более совершенных форм ее организации (идеи английской политической экономии, утопический социализм). В искусстве появляются сентиментализм и романтизм — художественные стили, выражающие различные реакции людей на новые условия общественного бытия.

Европейская культура проникается духом *деловитости, практицизма, утилитаризма*, который рождается буржуазным предпринимательством.

Еще раз вернемся в этой связи к так называемой «массовой культуре», появившейся в эпоху Просвещения. Как бы ни принижали ее роль многие исследователи, но составной ее частью была культура *ительская*, то есть *медиакультура*, которая существенным образом помогала претворять в жизнь основные идеи Просвещения, способствовала трансформации общества, формируя новое мировоззрение, новое общественное сознание.

В качестве примера обратим внимание на Россию XVII — XVIII веков, которая благодаря реформам Петра I «прорубала окно в Европу». В 1702 году появляется первая российская газета «Ведомости» тиражом 2 500 экземпляров. Таким образом, процесс замены рукописной информации на печатную растянулся в России почти на полтора столетия (первая печатная книга из типографии Ивана Федорова вышла в 1564 году). Как бы там ни было, в петровскую эпоху официальная информация действительно становится массовой; она получала приоритет над информацией народной, фольклорной.

Из истории отечественной журналистики известно, что первые печатные издания в стране были созданы ради конкретных политических задач. Петру I надо было оповещать об успехах реформ и военных победах определенных круги читателей в России и при многих европейских дворах (хочется особо подчеркнуть, что в 1703 году тираж «Ведомостей» вырос до 4000 экземпляров).¹

¹ Калужный Д., Ермилова Е. Дело и слово. Будущее России с точки зрения теории эволюции. — М., 2003. — С. 149.

Выпуск «Ведомостей» стал делом *государственно значимым*. В 1728 году издание переходит в ведение Императорской Академии наук; газета получает название «Санкт-Петербургские ведомости» и сохраняет его вплоть до 1917 года. С 1800 года она первой в стране переходит на ежедневный выпуск.¹

В отличие от стран Западной Европы в России долгое время сохранялась государственная монополия на печатное слово. И только в период правления Елизаветы Петровны появится частный ежемесячный журнал «Трудолюбивая пчела», издателем которого был известный поэт, драматург и общественный деятель А. П. Сумароков. Вслед за «Пчелой» в 1760-е — 1770-е годы появляются и другие журналы частных издателей.

В развитии русской печатной культуры активное участие принимала Екатерина II; она способствовала изданию журнала «Всякая всячина» (1769 — 1770), в котором сама была основным автором; по ее совету Академия наук начала издавать журнал «Собеседник любителей российской словесности», целью которого была борьба против оппозиционных настроений в обществе. И хотя Екатерина преклонялась перед французскими просветителями (Вольтером, Дидро), основным оппонентом императрицы был Н. И. Новиков — известный русский просветитель, издатель, редактор, публицист. Взяв в аренду типографию Московского университета, он расширил типологию изданий: тираж университетской газеты «Московские ведомости» вырос до 4000 экземпляров. В конечном итоге Новиков создал настоящий Издательский Дом, обслуживающий 16 городов, выпустивший с 1779 по 1792 годы около 900 названий книг для просвещения соотечественников и массу журналов, среди которых выделялись «Трутень», «Живописец», «Кошелек».

Судьба Н. И. Новикова, как и А. Н. Радищева, автора знаменитого «Путешествия из Петербурга в Москву», сложилась трагически, но их вклад в развитие российс-

¹ Там же.

кой печатной культуры, защищающей права человека, неоспорим.

При Александре I, когда происходит либерализация общественной жизни, начинается бурный рост массовых периодических изданий. Только за 10 первых лет правления Александра I (с 1801 по 1811 годы) в стране появилось 60 новых журналов и 9 газет; получила развитие отраслевая пресса (по научно-техническим, административным, экономическим вопросам), появились музыкальные, театральные, педагогические, критико-библиографические издания, даже журналы для женщин.¹

Говоря современным языком, можно отметить, что массовая аудитория активно сегментировалась по конкретным интересам читательских групп.

К концу XIX века многие печатные структуры переходят на коммерческие рельсы. Множатся бульварные издания. Вслед за появлением телеграфа, телефона растет выпуск газет. Если в 1871 году в России было 36 общественно-политических газет, то в 1890 их было уже 79.² Параллельно появляются новые медиа — в частности, фотография, телеграф, затем кино.

Европейская культура XIX века развивается под влиянием процесса *индустриализации общества*, связанного с такими явлениями, как *урбанизация*, техническая революция, рост промышленности. Художественное своеобразие культуры XIX века определяли три главных стиля — классицизм (неоклассицизм), романтизм и реализм.

Составной частью культуры является философия. Ведущим направлением в философии XIX века стала *немецкая классическая философия*, родоначальником которой является И. Кант. Среди наиболее ярких ее представителей И. Г. Фихте и В. Ф. Гегель, создатель теории диалектики. Его труды оказали существенное влияние на последующее развитие мировой философской мысли и

¹ Каложный Д., Ермилова Е. Дело и слово. Будущее России с точки зрения тео-

рии эволюции. — М., 2003. — С. 154.

² Там же. С. 158.

культуры. Взгляды Гегеля нашли отражение в материалистической философии К. Маркса и Ф. Энгельса — основоположников теории классовой борьбы в обществе, давших анализ капитализма и определивших перспективы научно-технического прогресса.

В противовес идеалистической философии Гегеля и марксизму в XIX веке сформировалось еще несколько школ и направлений, в частности, позитивизм, представителем которого выступил О. Конт, и *философия жизни* Ф. Ницше.

В художественной культуре первой половины XIX века ведущим направлением стал *романтизм*, который противопоставил утилитаризму и прагматизму буржуазного общества разрыв с реальностью, уход в мир грез и фантазий, идеализацию прошлого. Родиной романтизма, романтической эстетики стала Германия.

Главными представителями романтизма в литературе XIX века считаются Дж. Байрон и П. Б. Шелли (Англия), В. Гюго и А. Дюма (Франция), Э. Т. Гофман (Германия), В. Жуковский и М. Лермонтов (Россия).

Яркими художниками-романтиками являются Э. Делакруа, Г. Доре, Т. Жерико (Франция), Ф. Гойя в Испании, К. Брюллов и О. Кипренский (Россия).

Философско-эстетическую теорию раннего романтизма разработали А. и Ф. Шлегели, И. Фихте, Ф. Шеллинг, Ф. Шлейермахер, Л. Тик. Яркой исторической фигурой был немецкий философ-иррационалист А. Шопенгауэр. Влияние Шопенгауэра, его философии пессимизма испытали такие деятели культуры, как Р. Вагнер и Т. Манн в Германии, Л. Толстой и Л. Андреев в России и др.

Крупным художественным направлением в культуре XIX века стал *реализм* как целостная система взглядов на мир, на общество и человека. Реализм в широком смысле воспринимался как *правда жизни*, воплощенная специфическими средствами искусства. Наиболее ярко реализм проявил себя в литературе в творчестве таких писателей, как О. Бальзак, Стендаль, Г. Флобер,

Ч. Диккенс, М. Твен, Н. Гоголь, Л. Толстой, Ф. Достоевский, А. Чехов и др.

В конце XIX — начале XX века в культуре происходят явления, которые войдут в историю как «модерн» — новое в искусстве, а от него рождается такое понятие, как «модернизм», существенно повлиявший на все последующее развитие мировой культуры XX века. Об этом наш разговор впереди. А пока вернемся вновь к медиагенезису.

МЕДИАКУЛЬТУРА КАК ЗНАКОВАЯ СИСТЕМА

И зучая систему функционирования медиакультуры, нельзя обойти такую сферу исследования, как *семиотика* (от греческого *semeiotike* — знак, признак) — наука о языке, ставшая одним из главных открытий XX века. Предметом семиотики являются любые объекты, которые могут рассматриваться в качестве *языка*. «Язык — это знаковая система, посредством которой осуществляется человеческое общение на самых различных уровнях, включая мышление, хранение и передачу информации и т.п.»¹

У истоков семиотики — труды философов начала XX века Ч. Пирса и Ф. де Соссюра², первыми исследовавших природу языка, в результате чего начинает складываться новая научная дисциплина, изучающая все знаковые системы. Как самостоятельная наука семиотика возникла в 1950-е годы на пересечении структурной лингвистики, кибернетики и теории информации — это был период, когда интенсивно развивались массовые средства коммуникации, особенно печать, радио, кино и телевидение.

¹ Социальная философия. Словарь/ Сост. и ред. В. Е. Кемеров, Т. Х. Керимов. — М.: 2003. — С. 548.

² Peirce Ch. S. in: Buchler (ed.)

Philosophical Writings of Peirce, NY.: Dover Publications, 1955; Соссюр Ф. Де. Труды по языкознанию. — М.: Прогресс, 1977.

Большой вклад в развитие науки о знаковых системах культуры внесли многие отечественные и зарубежные исследователи: Р. Арнхейм, А. Базен, Р. Барт, А. Греймас, М. Бахтин, В. Библер, Ж. Бодрийяр, Л. Выготский, К. Леви-Стросс, Я. Линцбах, Ю. Лотман, Ю. Кристева, Ж. Пиаже, Ю. Тынянов, У. Эко, Р. Якобсон, М. Ямпольский и др. Методы, предложенные ими, применимы и для анализа медиакультуры.

С информационно-семиотической точки зрения медиакультура предстает в трех основных аспектах: как система артефактов (от латинского *arte* — искусственный и *factus* — сделанный), система символов и знаков. А «всякая система, служащая целям коммуникации, — утверждает Ю. М. Лотман, — может быть определена как язык».¹ Применяя методы лингвистики в исследовании языка произведений искусства, Лотман, как известно, доказал, что любые культурные явления следует рассматривать как *тексты*, содержащие информацию и смысл.²

Поскольку у Ю. М. Лотмана «текст» — понятие многозначное, то с точки зрения современной медиакультуры имеется в виду не только письменное сообщение (книга, газетная или журнальная статья), но и любой носитель информации. К примеру, кино, теле- или видеофильм, телепрограмма или клип, сайт Интернета и т.д.

Медiateкст прошел свой путь эволюции, как и вся система массовых коммуникаций. К примеру, М. Маклюэн в истории человеческой цивилизации, а значит, и в истории медиакультуры выделяет четыре эпохи: 1) эпоха дописьменного варварства; 2) тысячелетие фонетического письма; 3) «Гутенбергова»³ галактика — пять сотен лет печатной техники; 4) «Галактика Маркони»⁴ — современная

¹ Лотман Ю. М. Об искусстве. — СПб, 1994. — С. 19.

² Там же.

³ Гутенберг И. (1399 — 1468) — немецкий изобретатель, создатель европейского способа книгопечатания подвижными литерами.

⁴ Маркони Гудьельмо — итальянский радиотехник. Используя электромагнитные волны, изобрел беспроводной телеграф и радио как средства связи.

электронная цивилизация. Пятым пунктом в этот перечень можно добавить определение М. Кастельса «Галактика Интернет».¹

Оглядываясь назад, можно предположить, что новые медиа возникали каждый раз как способ реализации двух важнейших потребностей человека: они обещали большую свободу выбора и свободу взаимодействия в окружающем человека мире.

Таким образом, различные медиа изобретались и совершенствовались с мыслью о доставке разнообразной информации массовой, пространственно рассредоточенной аудитории, поэтому их продукты рассматриваются как продукты масскульта («аттракционов», если вспомнить термин С. Эйзенштейна, или «массовых удовольствий», если воспользоваться термином В. Савчука).² Потребность в массовой трансляции эмоциональных смыслов вызвала их к жизни; задача эта и ныне эффективно ими выполняется.

Итак, специфика медиакультуры — это знаки и совокупности знаков («тексты»), в которых «зашифрована» социальная информация, то есть вложенные в них содержание, значение, смысл. А из этого следует, что понимать то или иное явление культуры — значит «читать» его невидимый субъективный смысл. Только осмысленный текст становится фактом культуры.

Согласно учению М. М. Бахтина, текст может быть идеологичным, правда, в том случае, когда у него есть опора: «единство сознания» и единство говорящего «я», которые гарантируют истинность той или иной идеологии.³ Тем самым, как констатирует Ю. Кристева — последователь Бахтина в области лингвистики и семиотики, «Бахтин намечает важнейшую границу между *идеологией и текстом*».⁴ Правда, по ее же мнению, «текст (полифонический) не имеет собственной идеологии, ибо у него нет субъекта

¹ См.: Кастельс М. Галактика Интернет. — Екатеринбург, 2004.

² Савчук В. Конверсия искусства. — С. 13.

³ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1963.

⁴ Кристева Ю. Разрушение поэтики. Избранные труды: — М., 2004. — С. 21.

(идеологического). Это особое устройство — площадка, на которую выходят разные идеологии, чтобы обескровить друг друга в противоборстве».¹

Для соотношения текста и реальности Кристева предлагает такой императив: «высказываемый и коммуницируемый смысл текста (она его называет «*структурированный фенотекст*») проговаривает и репрезентирует то революционное действие, которое производится посредством означивания при условии его эквивалента на сцене социальной действительности». А отсюда вывод: «таким образом текст обретает двойное место в порождающей его реальности — в материи языка и в социальной истории...»²

Вообще труды Ю. Кристевой по семанализу стали в свое время сенсацией еще и потому, что она ввела в семиотику термин «интертекстуальность» — ключевой для постмодернистской эстетики,³ означающий особые диалогические отношения текстов, которые строятся как мозаика цитат.

Итак, тексты медиакультуры, «кодифицируя реальность», сохраняют социальную память.

При этом знаковая система у каждой группы видов медиакультуры своя. Для начала попробуем дать определение такого понятия, как «знак». Вот как его трактует современная социальная философия: «*Знак* — предмет, служащий замещению и представлению другого предмета (свойства или отношения) и используемый для хранения, переработки и передачи сообщения. *Знак* — это интерсубъективный посредник, структур-медиатор в обществе».⁴ Но для того, чтобы знаковая система функционировала, необходим *код* — «обозначение совокупности правил или ограничений, обеспечивающих деятельность. Код должен быть понятным для всех участников комму-

¹ Там же.

² Там же. С. 35.

³ См.: Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. — М., 1967.

⁴ Социальная философия. Словарь/Сост. и ред. В. Е. Кемеров, Т. Х. Керимов. — М.: Академический Проект, 2003. — С. 147

никативного процесса и поэтому носить конвенционный характер».¹

Существует определенное различие между *письменными, аудиальными, визуальными и аудиовизуальными знаковыми системами*.

Первооснова здесь — письмо, система записи знаков естественного языка, устной речи. Изобретение знаковых систем записи — одно из величайших достижений человеческой мысли. Особенно большую роль в истории культуры сыграло появление и развитие *письменности*. Именно этот факт дал человечеству возможность выйти из примитивного состояния, подготовив почву для дальнейшего развития науки, техники, искусства, права и т.д.

В древности письменность казалась людям даром высших небесных сил, первокирпичиком, основой основ: «... В начале было Слово, и слово было у Бога, и Слово было Бог...»²

Зародышем письменности было так называемое «предметное письмо», возникшее еще в первобытном обществе использование предметов для передачи сообщений (напр., оливковой ветви как знака мира). К таким способам коммуникации прибегают иногда и в более поздние времена. Однако это еще только предыстория письменности. Первой стадией ее истории было письмо в рисунках (пиктография). На следующей стадии возникает идеографическое письмо, в котором рисунки приобретают все более упрощенный и схематический характер (иероглифы). И, наконец, на третьей стадии создается алфавитное письмо, в котором используется сравнительно небольшой набор письменных знаков, означающих не слова, а составляющие их звуки устной речи.

Аналогичным образом развивалась и запись музыки — нотное письмо.

¹ Там же. С. 206.

² См.: Евангелие от Иона//Библия. — М.: 1988. — С. 1127.

Появление и развитие письменности порождает принципиально новые возможности культурного прогресса. В узкоклассическом смысле письменность предполагает расчленение потока речи на слова, звуки, буквы. Причем буква является базисным знаком письма. Запись дает возможность постоянно увеличивать словарный состав языка.

Становятся возможными качественно новые способы обработки, восприятия и передачи информации.

Создание и закрепление языковых норм замедляет темпы исторического изменения языка, что способствует расширению его коммуникативных возможностей.

Неизмеримо возрастает количество циркулирующей в обществе информации. Бесписьменные языки могли обеспечить передачу лишь того объема знаний, который хранился в фольклоре — мифах, устном эпосе, пословицах. Этот объем был ограничен возможностями памяти индивида, выступающего в роли жреца или сказителя. Письменность позволяет обществу транслировать информацию, количество которой намного превосходит объем памяти отдельного человека. Возникают библиотеки, выполняющие функцию хранилищ знания и делающие его доступным для грядущих поколений. Снимаются временные и пространственные границы общения: становится возможной коммуникация между людьми, живущими на больших расстояниях друг от друга и в разное историческое время. Это позволило многое узнать о жизни давно исчезнувших народов — древних египтян, хеттов, инков, восстановить через несколько веков после гибели Римской империи и положить в основу европейской юриспруденции римскую систему права.

Благодаря письменности изменяются качества информации, сохраняющейся в обществе. Письмо дает возможность запечатлеть и сохранить ее. Это открывает широкие возможности для развития творчества, для специализации интеллектуальных усилий его членов в направлениях, выходящих за рамки общепринятых взглядов и интересов.

Письменность открыла путь к тиражированию текстов — книгопечатанию, а оно в свою очередь стало условием сохранения языковых традиций и непрерывности существования культуры. «Два типа письма — фонологизм и иероглифика — способствовали формированию разного типа культур и различных форм этноцентризма».¹

В истории философии, вместе с тем, содержатся разные точки зрения на письмо, письменность. Платон, например, весьма низко оценивал функции письма, трактуя его как служебный компонент языка; пренебрежительно относился к письму Аристотель.² Согласно концепции Ж. Деррида для Аристотеля «слова сказанные являются символами мысленного опыта, тогда как письменные знаки есть лишь символы слов произнесенных».³ Вообще в постмодернистских сентенциях Ж. Деррида, прозвучавших в его работах «Голос и явление», «Письмо и различие», «Нечто, относящееся к грамматологии», «Позиции» и др., письмо, буква, чувственное начертание всегда расценивалось западной традицией как тело и материя, внешние по отношению к духу, дыханию, глаголу и логосу. Суть концепции Деррида сводится к следующему. Между человеком и истиной существует весьма значимая череда посредников, располагающаяся в основном в сфере языка. И отсюда великий знак (и устный, и письменный) — «знак языка», «след следа», «звено-посредник» в бесконечной цепи отсылок. И еще: эпоха знака в сущности *теологична* и потому она, быть может, никогда не кончится.⁴

В исследовании коммуникации необходимо проводить грань между гомогенными сообщениями, основывающимися на комбинации, т.е. объединении разных знаковых систем. *Письменность* является важным способом транс-

¹ См.: Постмодернизм. Энциклопедия/ Сост. и ред. А. А. Грицанов, М. А. Мажейко. — Минск, 2001. — С. 572.

² См.: Лосев А. Ф., Тахо-Годи А. А. Платон. Аристотель. — М., 1993.

³ Цит. по книге: Постмодернизм. Энциклопедия. — С. 572.

⁴ Там же. С. 574.

понирования речи в другую среду. *Текст* в языкознании выступает как *последовательность* словесных знаков, образующих сообщение. В художественном тексте, по Ю. М. Лотману, выделяются пять функций: 1) сообщение, направленное от носителя информации к субъекту; 2) коллективная память, способная к непрерывному пополнению; 3) общение читателя с самим собой, тем самым текст актуализирует какие-то личностные стороны; 4) текст становится собеседником; 5) общение между текстом и культурным контекстом.¹

Письменный язык имеет тенденцию к развитию собственных структурных свойств. Это и дало возможность Ю. Кристевой заглянуть «по ту сторону языка», выявить «довербальный» уровень существования субъекта, где безраздельно господствует бессознательное, и перейти к разрушению монолитных институтов знака, сместив собственные интересы от лингвистики и семиотики к «семанализу». По мнению Кристевой, текст необходимо «динамизировать», дифференцировать, обозначить границу между «генотекстом» и «фенотекстом», которые соотносятся друг с другом как поверхность и глубина, как символика и формула. Словом, *генотекст* — это процесс (означивания, структурирования и т.д.), а *фенотекст* — это структура, подчиняющаяся правилам коммуникации и предполагающая как субъект высказывания, так и его адресат.²

Многообразные типы отношений между *означающим* (воспринимаемым) и *означаемым* (подразумеваемым), как подчеркивает С. А. Азаренко, все еще остаются обязательным отправным пунктом любой классификации знаковых (семиотических) структур.³

Изменение условий коммуникации и повышение роли новых медиасредств становится важной темой

¹ Лотман Ю. М. Структура художественного текста//Беседы об искусстве. — СПб, 1998.

² Усманова Р. Н. Генотекст — фенотекст//Постмодернизм. Энциклопедия. — Минск, 2001. — С. 155 — 156.

³ Социальная философия. Словарь/Сост. и ред. В. Е. Кемеров, Т. Х. Керимов. — С. 147.

социолингвистических исследований (Ж. Бодрийяр, М. Маклюэн, Ж. Делёз, М. Кастельс, К. Разлогов, М. Ямпольский и др.). Существует резкое различие между аудиальными (слуховыми) и визуальными (зрительными) медиа. В первых системах, к каковым относятся радио, граммофон, магнитофон, CD-Ромы и т.д., в качестве структурного фактора на первый план выходят звук, речь, музыка, вокал; здесь важным фактором является время, выступающее в двух измерениях — последовательности и одновременности. Структурирование вторых систем (визуальных) связано с пространством. *При этом в традиционных визуальных искусствах (живопись, графика, плакат) доминируют иконические знаковые системы.*

Техническая медиакультура, репродуцирующая реальность, связана с «фотогенией» (Л. Деллюк)¹ — эстетикой *кадра*. Это свойство не только фотографии, но и самых действенных аудиовизуальных средств коммуникации (кино, ТВ, видео, компьютерная графика, анимация и т.д.).

Здесь происходит процесс интеграции, синтеза и всех предшествующих знаковых систем, обусловленный еще и тем, что новые виды медиакультуры являются производным технического прогресса. На их знаковую систему влияют общие закономерности развития технической культуры, связанной с техникой съемки действительности. На этой базе формируется новое видение («второе зрение», как говорил Д. И. Менделеев) — новый тип образного мышления, интегрирующий речевые и визуальные формы.

И если в письменной культуре основной знаковой системы выступают *буква, слово*, то в аудиовизуальной культуре «первокирпичиком» является *кадр*.

В зависимости от того, каким образом осуществляется «включение» путем фотографического способа воспроизведения в «поток событий», можно различать фотографи-

¹ См.: Деллюк Л. Фотогения кино. — М., 1924.

ческую, кинематографическую и телевизионную форму культуры кадра.

Фотографическая культура кадра связана с использованием фотокадра, передающего непосредственное впечатление от реального события.

Кинематографическая культура кадра использует кадр как «ячейку монтажа», что позволяет не только передать непосредственное впечатление от события, но и выявить его смысл.

Телевизионная культура кадра связана с таким использованием кадра, при котором зритель как бы непосредственно включается в «поток событий» и видит его «изнутри».

Осмысление образного потенциала кинокадра было связано, прежде всего, с пониманием кадра не как элемента монтажа, а его ячейки (С. Эйзенштейн). В конце концов это привело к формированию того нового способа образного мышления, который был наиболее адекватен новому видению действительности, распространившемуся благодаря использованию эстетики моментального фотокадра. Не случайно и В. Пудовкин, и С. Эйзенштейн видели в фотографическом способе воспроизведения действительности тот технический «первофеномен», на базе которого возникала поэтика кино, обращенная лицом ко времени, истории, способная помочь зрителям научиться «диалектически мыслить», как говорил С. Эйзенштейн.¹

Здесь нет необходимости подробно говорить о том, что использование образного потенциала кинокадра и развитие представлений о монтаже как способе мышления кинохудожника революционизировало всю поэтику кинематографа. Это и так достаточно хорошо известно. Для нас важно подчеркнуть, что все это вело к открытию фундаментальных закономерностей создания кинопроиз-

¹ Эйзенштейн С. М. Избр. статьи. — М., 1956. — С. 199.

ведения, позволяющих не только понять достаточно глубоко природу этого нового искусства, но и его неразрывную связь с традициями мировой художественной классики, что нашло конкретное выражение в гениальной характеристике С. Эйзенштейном монтажа как «...точного сколка с языка взволнованной эмоциональной речи».¹

Что касается телевидения, то по мере активного использования специфического образного потенциала телевизионного кадра становится все более ясно, что репортаж, который длительное время рассматривался всего лишь как особый способ фотографирования (т.е. чисто технологически) или как жанр, получивший широкое распространение в литературной, фото- и кинопублицистике и занимающий какое-то промежуточное положение между художественной и нехудожественной сферами, есть одновременно и особая форма эстетической речи.

Выше уже говорилось о том, что репортаж наиболее полно воплощает возможности и особенности телевидения и в этом смысле является наиболее общей закономерностью развития и телевизионного творчества. Вместе с тем именно в репортаже как особой форме эстетической речи (повествования) с наибольшей полнотой реализуется и своеобразие фотографического видения, и своеобразие монтажного мышления.

Так на основе новых технологий (моментальная съемка, монтаж, репортаж) возникает новая эстетика фото-, кино- и телевизионного творчества и получает развитие новая форма культуры — «культура кадра» (Г. К. Пондопуло).²

Что касается анализа языка новых «технических» культур, то их характеристика дана во многих работах Р. Арнхейма, А. Базена, В. Беньямина, Г. М. Маклюэна, Ж. Деррида, Ж. Делёза, Е. Вейцмана, Г. Пондопуло, К. Разлогова, М. Ямпольского и др.

¹ Там же.

в системе культуры. — М.: ВГИК,

² Пондопуло Г. К. Кино и фотография 1979.

Суть многих размышлений сводится к следующему.

Так же точно, как эстетика медиа развивается на единой основе, которой служит культура кадра, так же точно и язык фотографии, кино и телевидения (при всем формальном различии каждой из трех форм) имеет общие черты. В отличие от тех языковых форм, которые используются в классическом искусстве (они не имеют единой основы, локальны), язык кадра универсален. Кадр не только может быть фотографическим, кино- и телевизионным кадром, но вместе с тем выполнять функции иконического, символического и речевого знака, не будучи тождествен ни одному из них. Взятый сам по себе кадр формален, т.е. не обладает никаким определенным образным содержанием. Это дает возможность использовать язык кадра не только в искусстве, но и в науке.

«Используя универсальные языковые возможности кадра, можно достаточно легко интегрировать область искусства и науки, область беллетристики и «текущей истории», область творчества и массового общения», — отмечает Г. К. Пондопуло.¹

Общим признаком для языка фотографии, кино и телевидения является не только универсальность его изначальной клеточки — кадра, но и его событийность. Разумеется, знаковая универсальность кадра широко используется в фото-, кино- и телевизионном творчестве, где ему придаются черты художественного изображения, драматической сцены, элемента образного повествования, и все же при всех указанных трансформациях в нем сохраняется наличие того момента, которого нет и не может быть в «художественной картине», созданной с помощью языка классических искусств. Это то, что называется событийностью, и то, что отличает медиакультуру от культуры традиционной, классической.

¹ Пондопуло Г. К. О взаимодействии художественных, научных и технических моментов в фото-,

кино- и телевизионном творчестве // *Философско-эстетические проблемы киноискусства*. — М., 1983. — С. 95.

СОЦИАЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ МЕДИАКУЛЬТУРЫ

Медиакультура — явление полифункциональное, как и культура в целом. Это значит, что у нее уникальная роль в социальной системе. Классификация функций культуры, данная в трудах многих исследователей — философов, социологов, культурологов,¹ — колеблется между числом шесть и четырнадцать. Хотелось бы выделить только те важные функции, которые характеризуют именно *медиакультуру*, делая ее важным фактором социальной модернизации.

Информативная функция

На первый план, безусловно, выходит *информативная функция*, так как медиакультура представляет собою особый тип информационного процесса, которого не знает природа. И поскольку медиакультура — это совокупность информационно-коммуникативных средств, то мы имеем дело с социальной информацией, носителем которой является культура. Благодаря медиакультуре в обществе становится возможным накопление и умножение инфор-

¹ См. работы: Ананьева Ю. В., Гуревича П. С., Добрынина В. И., Ерасова Б. С., Иконниковой С. Н., Ионина Л. Г., Кагана М. С., Когана Л. Н., Кармина А. С., Кравченко

А. И., Лотмана Ю. М., Маркова А. П., Межуева В. М., Розина В. М., Семеновой В. Е., Соколова Е. Г., Соколова Э. В., Яковца Ю. В. и др.

мации, а это, как говорил Ю. М. Лотман, «подразумевает сохранение предшествующего опыта»,¹ то есть сохранение генетической памяти общества. Ибо, по мнению Лотмана, «культура есть память».²

Роль информационной функции медиакультуры в последнее десятилетие усилилась благодаря компьютерной технике, включающей *память и программы* по переработке информации. Таким образом, современная медиакультура выступает гарантом информационного обеспечения общества.

Вместе с тем информационную составляющую медиакультуры трудно представить вне связи с *семиотической*. Исходя из этого, можно сформулировать и такое определение: *медиакультура — это социальная информация, сохраняющаяся и накапливающаяся в обществе с помощью создаваемых людьми знаковых средств*.³

Коммуникативная функция

Данная функция тесно связана с информационной, не случайно многие исследователи их объединяют. Суть коммуникативной функции состоит в том, что медиакультура — это акт общения: между властью и обществом, разными странами, народами, социальными группами, индивидами и т.д. Именно коммуникативная функция медиакультуры дает ей возможность выступать мощным катализатором *диалога культур*, благодаря чему происходит обмен культурной информацией в историко-философском и историко-литературном контексте и тем самым интенсифицируется социальный прогресс.⁴

Развитие форм и способов коммуникации — важнейший аспект культурной деятельности человечества. С ее развитием люди обрели необычайно широкие возможнос-

¹ Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. — СПб, 1994. — С. 8.

² Там же.

³ Кармин А. С. Культурология. — СПб,

2001. — С. 24.

⁴ См.: труды Бахтина М. М., Библера В. Г., Когана Л. Н., Кристевой Ю., Лотмана Ю. М. и др.

ти передачи и обмена разнообразной информации — от первобытных сигнальных барабанов до современного спутникового телевидения и компьютера. Печатная (письменная) культура дает широкую возможность для общения людей во времени и пространстве, преодолевая века и расстояния.

Одним из определений медиакультуры сегодня, достаточно распространенным и в научном, и в повседневном общении, является такое понятие, как «СМК» — средства массовых коммуникаций, куда относится достаточно разветвленная система печатных, визуальных и аудиовизуальных средств. Самым мощным фактором прогресса в развитии СМК сегодня являются компьютер и Интернет, охватывающий весь мир и делающий доступным мгновенное вступление в контакт с любым источником информации.

Вместе с тем парадоксом современной ситуации является огромная масса контактов через медиа и параллельно с этим дефицит общения как социокультурная и психологическая проблема.

Нормативная (идеологическая) функция

Данная функция проявляется в том, что медиакультура несет ответственность за процесс социализации личности, усвоение ею социального опыта, знаний, норм, идеалов, соответствующих данному обществу, данной социальной группе. Сюда же относятся обычаи и традиции, этикет и нравы, законы и конституционные акты — словом, все то, что в совокупности образует более сложные комплексы, такие как право, мораль, идеология.

Все это те ценностные ориентации, без которых невозможен процесс социализации личности, который обеспечивает сохранение общества, его структуры и сложившихся (складывающихся) в нем форм жизни. Безусловно, общество трансформируется, изменяется, модернизируется и система массовых коммуникаций, роль которых усиливается именно в переломные, кризисные периоды.

Эти процессы будут рассмотрены в последующих разделах книги более подробно как доказательство того, что медиакультура является важнейшим фактором социализации личности, определяющим ее содержание, средства и способы.

Забегая вперед, хочется сразу отметить, что идеализация роли медиакультуры столь же антинаучна, как и ее недооценка. Иначе ничем не объяснить, к примеру, причин той социально-культурной ситуации, которая сложилась в постсоветской России. Речь идет о разгуле криминальности, наркобизнеса и проституции, бессмысленной жестокости, аморальности, маргинализации (в противовес социализации) личности. И это наглядно проявляется в жизни определенной части российской молодежи.

Причины здесь не только экономические, но и идеологические. Это обусловлено и определенным падением в социуме престижа духовной культуры (на первый план выходит культура материальная), и обесцениванием нравственных традиций и идеалов, и коммерциализацией СМИ, что приводит к пропаганде антикультуры, негативного социокультурного опыта.

Отсюда актуальность и значимость нормативной функции медиакультуры.

Релаксационная (развлекательная) функция

Релаксационная (от латинского *relaxation* — ослабление) функция связана с потребностью личности в физическом и психическом расслаблении, разрядке. Медиакультура (в особенности электронные СМИ) в полной мере предоставляет это современному человеку.

И дело не только в том, что потребление определенных видов медиакультуры (чтение беллетристики, прослушивание аудиозаписей, просмотр кино, ТВ, компьютерные игры и т.д.) у нас происходит в момент досуга, когда мы

«настроены» на развлечение, отдых, расслабление. Дело в том, что и сама культура, по мнению голландского культуролога Й. Хайзенги, содержит в себе игровой элемент. По концепции Хайзенги, проанализированной в книге «Homo Ludens» («Человек играющий»), игра — это не только форма происхождения культуры, но и обязательный элемент всякой культурной деятельности, движущая сила развития культуры.¹ «Все есть игра»,² — утверждал Хайзенга, находя подтверждение своих мыслей в древнегреческой философии. «Игрою детей называл он людские мнения», — гласит одно из изречений Гераклита. «Человек сотворен, дабы служить игрушкой Бога, — утверждает Платон. — Посему он должен проводить свою жизнь, следуя своей природе и играя в самые прекрасные игры».³

Интересна и точка зрения М. М. Бахтина о «смеховой культуре» как антитезе господствующей, официальной культуре, когда подвергаются осмеянию божества, политические кумиры и стереотипы.⁴ Трактовка Бахтиным «смеховой культуры», идея которой была продолжена в книге Д. С. Лихачева, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко «Смех в Древней Руси»,⁵ близка к искусству релаксации, о чем мы говорили выше.

Современная индустрия развлечений, являющаяся составной частью медиаккультуры, предлагает широкий спектр специальных средств релаксации — от фильмов определенных жанров (детектив, триллер, эротическая мелодрама, фантастика и т.д.) до интерактивных игр по телевидению или путешествий в виртуальных компьютерных мирах. Перечисленные средства релаксации по-разному способны воздействовать на психику потребителя, о чем свидетельствуют данные социологических исследований. Сказанное еще раз подтверждает, что

¹ Хайзенга Йохан. Homo Ludens. Человек играющий. — М.: Айрис-Пресс, 2003.

² Там же. С. 211.

³ Там же. С. 210 — 211.

⁴ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Раб-

ле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М., 1990.

⁵ Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. — М., 1976.

медиакультура — сфера особая и абстрагироваться от нее нельзя.

Выделяя релаксационную функцию медиакультуры, мы исходим из учения Аристотеля о катарсисе — очищении духа при помощи сострадания, страха или смеха, освобождении его от суетного быта.

Креативная функция

Еще одной фундаментальной функцией медиакультуры является освоение и преобразование мира, окружающей жизни, среды обитания. С помощью получаемой из СМК информации индивид расширяет свои познания о мире, осмысливая его с разных точек зрения: философской, нравственной, экономической, эстетической, правовой и т.д.; при этом проявляется его любознательность, желание познать себя в окружающем мире, проникнуть в тайны природы и человеческого бытия. Медиакультура способна расширить границы «непосредственного опыта» индивида, тем самым влияя на мировоззренческие установки, на процесс формирования личности.

В большей степени, чем другие формы общественного сознания, искусство медиа способно, как писал Л. С. Выготский, «вовлечь в круг социальной жизни интимные и самые личные стороны нашего существа».¹ В основе этого эффекта лежит механизм «сопереживания».

Креативная функция медиакультуры позволяет индивиду адаптироваться в современной жизни, окружающей среде, получить ответы на многие вопросы, подготавливая его ко всевозможным противоречиям и катаклизмам. Этот процесс сродни не только обучению и воспитанию, но и медитации, так как способствует формированию самосознания личности, ее способности жить и созидать.

¹ Выготский Л. С. Психология искусства. — М. 1968. — С. 317.

Интеграционная функция

Культура объединяет народы, социальные группы, государства. Это истина. Сохранение культурного наследия, национальных традиций, исторической памяти создает связь между поколениями. Культурная общность поддерживается и мировыми религиями.

Конец XX века ознаменовался небывалым скачком в развитии глобальных информационных и коммуникационных технологий, существенным образом повлиявшим на функционирование медиакультуры в мире. Спутниковое телевидение, сетевые технологии, основанные на цифровом способе передачи информации, привели к формированию новой среды для распространения потоков информации. Интернет, объединяющий национальные, региональные и местные компьютерные сети, стал источником свободного обмена информацией, чего не было ранее. Интернет стал одновременно и мощным фактором интеграции различных культур в единое целое. Различия культур при этом сохраняются, но дело не в уничтожении этих различий (чего опасаются противники глобализации), а в объединении разных традиций. Интеграционная функция медиакультуры, таким образом, направлена не на уничтожение культурной самобытности, а на объединение культур во имя мира и взаимопонимания между народами планеты.

Посредническая функция

Велика роль медиакультуры как *социального посредника*, устанавливающего связи между структурами общества. Она дает возможность разным социальным группам общаться друг с другом, устанавливать контакты. Особое значение в этой связи приобретает медиакультура как *инструмент управления обществом*. Эта возможность СМИ давно привлекала к себе внимание многих известных мыслителей. Еще молодой Маркс, редактируя Рейнскую газету, обратил внимание на значение печати как «треть-

его элемента», который входит в структуру государства и находится между правителями и управляемыми. Оба они одинаково нуждаются для разрешения возникающих проблем в «свободной печати» — с «головой гражданина государства и с гражданским сердцем».¹

В связи с этим возникла концепция журналистики, что СМИ — это «четвертая власть», которая, как и три предыдущих — законодательная, исполнительная и судебная, — также обладает властными функциями. О воздействии информации на людей во всех уголках земного шара размышляет Э. Тоффлер в «Метаморфозах власти».²

Медиакультура в отличие от других видов культуры реально выполняет функцию политическую, управленческую. Ее не зря называют «четвертой властью», учитывая мощную, многостороннюю и масштабную власть медиа над чувствами и сознанием людей.

Однако можно согласиться с С. М. Гуревичем, утверждающим, что «средства массовой информации — не власть, но сила, иногда очень значительная, выражающая общественное мнение и влияющая на реальную власть, подчас даже ограничивающая ее возможности».³ А отсюда вывод: медиакультура — это посредник между обществом и государством, между социумом и властью.

Посредническая функция масс-медиа усиливается в период становления гражданского общества, основанного на принципах демократии и плюрализма, политической свободы и гласности.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 1. — С. 206.

² Тоффлер Э. Метаморфозы власти. — М., 2003.

³ Гуревич С. М. Газета: вчера, сегодня, завтра. — М., 2004. — С. 13.

ГЛАВА 2

МЕДИАКУЛЬТУРА КАК ФЕНОМЕН



ЭПОХИ МОДЕРНА

ТЕХНИЧЕСКИЙ ПРОГРЕСС И КУЛЬТУРА МОДЕРНА

На рубеже XIX — XX веков мир оказался на пороге грандиозных социальных перемен, технических и культурных инноваций. Как отмечает крупнейший исследователь этого процесса американский социолог и футуролог Э. Тоффлер, в этот период идет «вторая волна человеческой цивилизации»; она «поднимает технологию на совершенно новый уровень.

Она породила гигантские электромеханические машины... Она породила технологию чрева, изобретая машины, предназначенные для того, чтобы создавать в бесконечной прогрессии новые машины, т.е. станки для производства машин... На этой технологической основе быстро выросло множество видов промышленного производства, окончательно определивших облик цивилизации Второй волны».¹

Существенные преобразования происходят во всем строе культуры. Микроэлектронная революция увеличивает мощь человеческого интеллекта. Технологические инновации, прогресс технической культуры оказывают влияние на социальную структуру общества.

¹ Тоффлер Э. Третья волна. — М., 1999. — С. 60.

Художественная культура в период с 1870 по 1914 годы, напротив, иллюстрирует кризис идентичности, через который проходит буржуазное общество. «Царство высокой культуры было подорвано более значительным врагом: искусствами, апеллирующими к заурядным людям и революционизированными комбинацией технологии и открытия массового рынка», — пишет историк Э. Хобсбаум.¹ В культуре начинается эпоха модернизма.

Для начала хотелось бы остановиться на терминологической определенности понятия «модернизм», тем более что в гуманитарных науках (философии, филологии, культурологии, искусствознании) четкости в данном вопросе нет.

Сошлюсь на ряд определений.

«...Модернизм — термин суммарный, обозначающий множество не похожих друг на друга, разнородных и противоречивых художественных направлений в мировом искусстве последнего столетия. Этимологически этот термин происходит от слова «modern» — новый. Он имеет тот же корень, что и слово «мода», и нередко употребляется в значении «новое искусство», «современное искусство». Было бы, однако, неверно сводить смысл понятия к этимологии термина... Модернизм — это не вообще и не любое «новое искусство», а новое искусство, имеющее определенно конкретно-историческое содержание. Это искусство, которое возникло в буржуазном обществе последней четверти XIX века, искусство, противопоставившее себя «традиционному» критическому реализму».²

Так писал о модернизме один из известных советских исследователей В. Ванслов, рассматривая термин в контексте кризиса буржуазного искусства.

А вот мысли М. Фуко, прозвучавшие в статье В. Иноземцева «Современный постмодернизм: конец социального или вырождение социологии?»: «Что мы

¹ Хобсбаум Э. Век империи. 1875 — 1914. — Ростов-на-Дону: 1999. — С. 322.

² Ванслов В. Модернизм — кризис буржуазного искусства//Модер-

низм. Анализ и критика основных направлений. Под ред. В. В. Ванслова, М. Н. Соколова. Изд. 4. — М., 1987. — С. 10.

называем постмодернити?.. Я должен сказать, что затрудняюсь ответить на этот вопрос, поскольку никогда ясно не понимал, что означает слово «модернити»...¹

Высказывание Р. Халлера в статье «Витгенштейн и модерн» звучит более определенно: «Модерн (die Moderne, Modernität) есть в высшей степени сложный феномен или, если угодно, понятие, обладающее чем угодно, только не ясностью».²

Одной из лучших работ, опубликованных в постсоветской России по данной проблеме, является статья Ю. Хабермаса «Модерн — незавершенный проект», в которой исследователь анализирует термин «модерность» в историческом и идеологическом контексте. «Слово «modern», — пишет Ю. Хабермас, — впервые нашло употребление в конце V века, для того чтобы разграничить только что обретшее официальный статус христианское настоящее и языческое римское прошлое. «Модерность», «принадлежность к современности»... Искони выражало сознание эпохи, соотносящей себя с античным прошлым в ходе осмысления себя самой — как результат перехода от старого к новому. При этом *antiquitas* вплоть до знаменитого спора «модерных» «новых» со «старыми» сторонниками классического вкуса эпохи (Франция второй половины XVII века) считалась нормативным и рекомендуемым для подражания образцом. Лишь с появлением перфекционистских идеалов французского Просвещения, с возникновением навязываемого современной наукой представления о бесконечном прогрессе и продвижении к лучшему в социальной и моральной областях взгляд постепенно стал высвобождаться из-под чар, которыми классические произведения античного мира опутывали дух любой современности... Модерным, современным с тех пор считается то, что способствует

¹ Иноземцев В. Л. Современный постмодернизм: конец социального или вырождение социологии?//Вопросы

философии, 1998, № 9. — С. 27.

² Халлер Р. Витгенштейн и модерн//Вопросы философии, 1998, № 5. — С. 30.

объективному выражению спонтанно обновляющейся актуальности духа времени».¹

Как видно из приведенной цитаты, Ю. Хабермас отождествляет понятие «модерна» (а далее в тексте и «модернизма») не только со сферой художественной культуры («эстетического модерна»), но и со сферой социальной, что дает возможность использовать понятие «модернизация» в более широком смысле.

В результате применительно к предмету под *модернизацией* понимается явление цивилизационного масштаба, обнаруживающее свое начало и в раннем европейском средневековье, с его глобально гегемоническими претензиями христианской доктрины на неоспоримое господство, и в «проекте модерна» эпохи Просвещения, с идеей продуктивного союза науки, морали и искусства в поиске разумной организации жизненных условий и счастья человечества,² и в процессе индустриализации европейского общества конца XIX — начала XX веков, с его верой в разум и технический прогресс,³ и, наконец, в каждом «преобразовании и качественном сдвиге при непременном сохранении связи традиций и инноваций, определенной преемственности».⁴

В свою очередь, термин *модернизм* (наиболее близкий духовному аспекту), кроме энциклопедически закрепленного общего обозначения явлений культуры и искусства XX века, отошедших от традиций внешнего подобия (кубизм, футуризм, примитивизм, экспрессионизм, сюрреализм и т.д.), очевидно, имеет своим основанием научно-мотивированное пресечение трех разноплановых аспектов: культурологического (отказ от реализма — ос-

¹ Хабермас Ю. Модерн — незавершенный проект//Вопросы философии, 1992, № 4. — С. 41.

² Об этом подробнее см.: Хабермас Ю. Модерн — незавершенный проект//Вопросы философии, 1992, № 4. — С. 45.

³ Об этом подробнее см.: Хорос В. Г. Российская модернизация: проблемы

и перспективы. (Материалы «круглого стола»)//Вопросы философии, 1993, № 7. — С. 12.

⁴ Об этом подробнее см.: Матвеева С. Я. Российская модернизация: проблемы и перспективы. (Материалы «круглого стола»)//Вопросы философии, 1993, № 7. — С. 24.

новой эстетический принцип модернизма), социального (это своеобразная форма протеста как гражданской позиции) и экономического (произведение модернистов становится товаром).

В этом плане программа модернизма является в определенной степени спекулятивной.

Проблема дискурсивности модернизма нашла свое подробное исследование в монографии С. Л. Кропотова «Экономика текста в неклассической философии искусства Ницше, Батая, Фуко, Деррида»,¹ в которой автор убедительно демонстрирует принципиальную соотнесенность идеологической и экономической стратегии модернизма.

«В пору своего возникновения, — начинает свой анализ С. Л. Кропотов, — модернизм, будучи антиномичной рефлексией на последствия односторонней буржуазной модернизации, заявлял прежде всего о своей независимости, автономности от всего обыденного, утилитарного, неподлинного — прежде всего от экономики.² <...> Следствием этой явно нереальной установки на своеобразие, обособление области эстетического и художественного от иных ценностных сфер и предметностей жизненной практики и стал провокативный и антибуржуазный лозунг «искусство для искусства».³ <...> Вместе с тем почти одновременно в мировоззрении модернизма и в неклассической философии возникает момент осознания не просто детерминированности культуры, духовности внеположенными экономическими реальностями, но принципиальной изоморфности этих сфер.⁴

Совершенно ошеломляюще для романтической эстетики и, напротив, потрясающе пророчески по отношению ко всему современному искусству выглядит проведенный В. Беньямином анализ экономической природы поведения Шарля Бодлера на литературном рынке: «благодаря

¹ Кропотов С. Л. Экономика текста в неклассической философии искусства Ницше, Батая, Фуко, Деррида. Екатеринбург, 1999.

² Там же. С. 12.

³ Там же. С. 61.

⁴ Там же. С. 12.

своей глубокой искушенности в природе товара Бодлер оказался способным или вынужденным признать рынок как объективную инстанцию. <...> Тесные взаимоотношения с редакциями держали его в непрерывном контакте с рынком. Бодлер, возможно, был первым, кто понял смысл рыночной оригинальности, выделявшейся в то время на фоне других оригинальностей именно благодаря своей «рыночности» («Штамп — создание гениев. Я должен создать штамп»)¹.

В отличие от принятого в отечественной науке словоупотребления, С. Л. Кропотов под «экономикой» или «экономией» подразумевает некую сферу обращения ценностей, «циркуляцию природной, бытийной, психической или социальной энергии. Традиционно же обозначаемая этим термином макроэкономическая реальность является частным и ограниченным случаем более глобального процесса».² В соответствии с этим соединение экономики и культуры как результат развития капитализма конца XIX — начала XX веков видится автору фактом сознания художественной и философской парадигмы неклассического толка, «порождающей матрицей», в рамках которой конституируется все ценностное пространство и проблемное поле модернизма.

«Сама возможность, — замечает С. Л. Кропотов, — сопоставления и взаимопереходов между суждениями, наименованиями, или, иными словами, представлениями — с одной стороны, естественными объектами и существами, или стоимостью и ценой в структуре анализа богатств, — с другой, определяется и обосновывается непрерывностью (тождеством) соотношения бытия и мыслительного представления».³

Потому создаваемые модернизмом культурные модели некоего Хаоса, современности, прогресса, свободы, но-

¹ Беньямин В. Центральный парк// Иностранная литература, 1997, № 12. — С. 172.

² Кропотов С. Л. Экономика текста в

неклассической философии искусства Ницше, Батая, Фуко, Деррида. Екатеринбург, 1999. — С. 17.

³ Там же. С. 37.

визны, чистых материй, экзистенции, искусства и т.п., по справедливому замечанию С. Л. Кропотова, «невозможно преодолеть «лововыми атаками», ибо они имеют и более глубокие причины, чем личный произвол разрывающих с классической традицией авторов-экспериментаторов, теоретиков-выдумщиков или «конъюнктурных» критиков».¹ Эти более глубокие причины обостренного влечения к обособлению кроются в специфике ментальной и эмоциональной среды модернистского сознания, где на втором эзотерическом уровне модернистски сориентированной коммуникации в роли субъекта восприятия оказывается внутренний мир ее носителя, соответственно субъектом воздействия выступает определяющая мотивы его помыслов и поступков собственно парадигма модернизма, как он себе ее представляет. Однако их внутренний диалог, как ни парадоксально, строится все по тому же дискурсивному принципу «прозрачной номенклатуры», характерному для классической парадигмы и определяющему традиционно закрепленное соответствие предметов, явлений, понятий и действий (в том числе и направленных на его разрушение). Это значит, что мнящий себя свободным от внешних формообразующих условностей модернист все же подчинен законам традиционной семантики формы, энергетически и символически в нем присутствующей.

«Благодаря тому, что конечное познание не сознает природы употребляемого им метода и его отношения к содержанию, — писал Гегель, — оно может не заметить того, что, продвигаясь по пути дефиниций, делений и т.д., оно руководствуется необходимостью определений понятия. И по этой причине оно не замечает, что дошло до своей границы, а когда оно переходит эту границу, оно не знает, что находится в области, в которой определения рассудка уже не имеют силы и продолжают грубо применять их там, где они уже не применимы».² Воплощением

¹ Кропотков С. Л. Экономика текста в неклассической философии искусства Ницше, Батая, Фуко, Деррида. Екате-

ринбург, 1999. — С. 84.

² Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. М., Т. 1, С. 415 — 416.

такого несоответствия материала и инструментария становится попытка модернистов найти и остановить в акте представления то ускользающее, что по своей природе представлению и фиксации не подлежит. В этом отличие модернизма от классической культуры.

Да и сами деятели модернизма — революционеры визуальных искусств рубежа XIX — XX веков (Дега, Моне, Писсарро, Ренуар, Ван Гог, Гоген, Модильяни, Леже, наши соотечественники Кандинский, Малевич, Филонов и др.) — пришли «великими мастерами» уже в двадцатое столетие, хотя для своих современников они не были индикаторами эпохи. Как и представители символизма в мировой культуре: Бодлер, Верлен, Малларме, Рембо — Франция; Бальмонт, Белый, Блок, Брюсов, Вяч. Иванов, Ф. Сологуб — Россия и др.

Разделительная линия проходит через сам период. Тем более что экспериментальное искусство или «авангард» воспринимался только малым сообществом интеллектуалов, художников, критиков и модно мыслящих людей. Но не воспринимался серьезно властью и широкой публикой.

Как пишет Тоффлер, «вторая волна, как некая ядерная цепная реакция, резко расщепила два аспекта нашей жизни, которые до сих пор всегда составляли единое целое. Она вбила гигантский невидимый клин в нашу экономику, в наши души и даже в наш сексуальный опыт.

На одном уровне индустриальная революция создала замечательно интегрированную социальную систему со своими особыми технологиями, со своими собственными социальными институтами и своими собственными информационными каналами, причем все они хорошо подогнаны друг к другу. Однако на другом уровне она разрушила лежащее в ее основе единство общества, создавая стиль жизни, полный экономической напряженности, социальных конфликтов и психологического нездоровья».¹

¹ Тоффлер Э. Третья волна. — С. 78.

Свой вклад в быстрый рост жизненного уровня внесла «взрывоподобная экспансия рынка».¹ Не случайно в демократических кругах европейского и российского общества в этот период были популярными обличения автора «Коммунистического манифеста», выявившего эту дегуманизацию межличностных связей и доказавшего, что новое общество «не оставило между людьми никакой другой связи, кроме голого интереса, бессердечного чистогана».²

Рынок, как и технический прогресс, стимулировал развитие всех сфер промышленного производства товаров народного потребления. Даже в искусстве этого периода можно найти принципы, свойственные фабричному производству. Писатели, художники, композиторы все больше зависят от спроса и конъюнктуры рынка. Меняется даже структура творческой деятельности, все больше подчиняясь менеджменту — *системе научного управления*. Взять, к примеру, музыку. В крупных городах Европы — Вене, Лондоне, Париже, Петербурге — в конце XIX века появляются крупные концертные организации — филармонии, а вместе с ними кассы и импресарио — люди, которые финансируют создание музыкальных произведений, содержат симфонический оркестр, а затем продают билеты потребителям.

Сфера предпринимательской (менеджерской) деятельности в этот же период способствует развитию режиссерского театра как нового типа театральной культуры. Популярными во всем мире становятся театральные гастроли. Достаточно вспомнить Театр Сары Бернар и Свободный Театр Андре Антуана во Франции, Театр герцога Мейнингенского и Отто Брама в Германии, Московский Художественный (общедоступный) театр, созданный К. Станиславским и В. Немировичем-Данченко, Русский балет Сергея Дягилева, которые становятся известны во многих странах.

¹ Там же. С. 84.

в 9 тт. Т. 3. — М., 1985.

² См.: Маркс К., Энгельс Ф. Избр. соч.

Приведенные примеры доказывают, что культура эпохи технической революции представляет не только индивидуальные, но и коллективные устремления. Характерной приметой времени стало появление рекламной индустрии. Реклама создала по крайней мере совершенно новую форму визуального искусства, которая пережила свой «золотой век» в 1890-х годах: постер, афиша, плакат, эмблема и др.

Еще одна примета времени: в этот период художественное творчество как никогда раньше становится интернациональным, что не мешает развиваться национальным культурам. Главными авторитетами в европейской литературе, драматургии, музыке становятся Лев Толстой и Томас Манн, Ибсен и Чехов, Метерлинк и Уайльд, Стриндберг, Вагнер, Григ, Рахманинов.

Сферу художественного творчества питает неклассическая философия, самым ярким представителем которой был Ф. Ницше. Это он отметил отход больших умов от «немецкого духа» и представил современную культуру как борьбу посредственности, объединяющейся против «господства толпы и эксцентриков». ¹ В свою очередь масса, по мнению Ницше, «бывает готова жертвовать своим имуществом, своей жизнью, своей совестью, своей добродетелью для того, чтобы получить высшее наслаждение власти и тиранически произвольно распоряжаться другими нациями в качестве победоносной нации». ²

Таким образом, развитие культуры было затруднено кризисом, обусловленным расхождением между тем, что «современно», и тем, что было «модерном». На стыке этих противоречий вперед вырвалась новая культура, рожденная техническим прогрессом, — *медиакультура*, — информационная, тиражированная культура, сыгравшая значительную роль в социальной модернизации европейского общества на рубеже XIX — XX веков.

¹ Цит. по кн.: Хобсбаум Э. Век империи. 1875 — 1914. — С. 331.

² Ницше Ф. Утренняя заря. Мысли о моральных предрассудках. — Свердловск: Воля, 1991.

МЕДИАИННОВАЦИИ ИНДУСТРИАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА

На рубеже XIX — XX веков наступила новая эра в истории медиакультуры: эпоха технической революции, базирующаяся на системе рыночных отношений, дала толчок бурному развитию средств массовых коммуникаций со скоростью, не имеющей себе равных в прошлых эпохах. Это можно увидеть на примере эволюции печатных СМИ.

Массовая печать

В конце XIX века в Европе и в России на первый план выходит газета, в то время как в течение предшествующих десятилетий преимущество было у журнала. Печатные СМИ разделились: элиты и средние классы читали «The Times», «New Freie Presse», «Journal des Debats», массовая публика предпочитала «бульварную» прессу.

Визуальным новшеством газеты стали крупные заголовки, оформленные страницы, соединение текста с иллюстрациями и особенно размещение рекламы — все это было явно революционным, что признавали даже кубисты, включая фрагменты газет в свои картины. Новаторскими формами, оживляющими прессу, были карикатуры, которые заимствовались из популярных

брошюр и стенных газет.¹ Массовая пресса, которая с 1890-х годов начала достигать тиражей в миллион и более экземпляров, изменила среду печати, но главное — создала новый тип читающей публики.

Газетно-журнальный мир России на рубеже веков также формировался в условиях интенсивного развития капитализма. Здесь, как и в Европе, господствуют газеты, число которых быстро увеличивается.

Рядом с качественными, большими общеполитическими газетами уживалась «малая» бульварная пресса — листки, газеты-копейки, число которых неуклонно росло. Появились информационные газеты («Русское слово», «Новое время»), которые называли «фабрикой новостей». Рождение частных политических газет в провинции значительно опережало столичные издания по темпам роста.

В 1900 году в России выходило 1002 издания, в 1905-м — 1795 изданий, в 1913-м — 2915 изданий. Однако половина вновь созданных газет гибла на первом году своего существования. Причиной их недолговечности были материальные и финансовые неурядицы, удары цензурой по оппозиционной печати. Но, несмотря на это, рост был налицо. Ведущие общественно-политические издания оформились в три конкретных направления: буржуазно-монархическое («Московские ведомости», «Новое время», «Свет»), либерально-буржуазное («Русские ведомости», «Биржевые ведомости», «Русское слово», «Россия», «Право») и социал-демократическое («Искра», «Борьба пролетариата», «Рабочая мысль», «Социал-демократ»). В целом же к концу первого десятилетия 74% газет и журналов носило частный характер, правительство обладало 9,5%, на академическую прессу и издания научных обществ приходилось 4,8%, на земские и городские — 2,2%.²

Широкое распространение в эти годы получила биржевая печать. Только в Петербурге выходило несколь-

¹ См.: Хобсбаум Э. Век империи. 1875 — 1914. — С. 348.

² Калужный Д., Ермилова Е. Дело и

слово. Будущее России с точки зрения теории эволюции. — М., 2003. —

С. 173.

ко десятков газет и журналов, целиком посвященных акционерно-биржевым делам.

Самыми крупными по финансовым оборотам ежедневными изданиями были газеты «Новое время» Алексея Суворина и «Русское слово» Ивана Сытина; они использовали все достижения буржуазной журналистики. Это были универсальные газеты, освещавшие все стороны жизни общества и привлекавшие тем самым широкую читательскую аудиторию, и они же являлись выгодными коммерческими предприятиями. В отличие от прежних изданий буржуазные газеты все чаще издавались на деньги рекламодателей, а не подписчиков. Их дешевизна, большой тираж привлекали уже не отдельных лиц и мелкие коммерческие заведения, а крупные финансово-промышленные предприятия, которые тратили на объявления и рекламу в газетах десятки тысяч рублей.¹

Наибольшим успехом у читающей публики пользовалось «Русское слово» И. Сытина — одно из самых массовых изданий в России, сочетающее в себе черты respectable и бульварной прессы. К сотрудничеству в «Русском слове» были привлечены лучшие писательские силы России: Бунин, Брюсов, Гиляровский, Горький, Куприн, Мережковский, Ходасевич, Чехов и др.

«Русское слово» стало первой газетой в России, напавшей собственных корреспондентов во все крупные города страны и многие столицы мира. Их сведения нередко опережали официальную информацию. Газета обменивалась материалами с «Таймс», «Фигаро», «Нью-Йорк геральд». Она печатала также много новостей из провинции, которая давала ей почти половину подписчиков. С 1905 по 1915 годы ее разовый тираж вырос в 4 раза и достиг 650 тыс. экз.

Государство потеряло прежний контроль над производством и распространением массовой информации, уступая информационное поле новым политическим силам.²

¹ Там же.

² Там же. С. 175.

В конечном итоге буржуазно-демократическая революция 1905 — 1907 годов, царский Манифест от 17 октября 1905 года, провозгласивший демократические свободы совести, слова, собраний, союзов, открыли дорогу для деятельности всех существующих в стране политических партий, создания их печатных органов.

Кадеты стали издавать «Речь», «Думу», «Нашу жизнь», «Товарищ», «Народное дело», «Реформу»; эсеры — «Дело народа», «Голос», «Сын Отечества», «Мысль», трудовая группа (трудовики) — издания «Известия крестьянских депутатов», «Трудовая Россия», «Крестьянский депутат»; РСДРП(б) — «Новую жизнь», «Волну», «Вперед» и сменившее его «Эхо».

Наиболее многочисленной группой политических газет и журналов были кадетские: кроме создания новых, кадеты захватили в свои руки и уже функционирующие газеты. Большевики выпускали еще и нелегальные издания, всего 190 названий за 1905 — 1907 годы, при постоянных закрытиях газет и появлении на их месте новых.

Партийная печать распространяла массовую информацию конкретной политической направленности, вербуя в ряды партий и движений новых сторонников, борясь с изданиями противостоящих партий.

Такой была социокультурная ситуация в России в канун первой мировой войны, завершившаяся, как известно, Октябрьской революцией.

Фотография

Осознание преобразующей силы фотографии как нового явления визуальной культуры появилось не сразу после того, как У. Г. Ф. Толбот, английский химик, выступил в Королевском Обществе с докладом, посвященным искусству фотогенического рисования, без помощи карандаша художника. Тем более что изобретателем фотографии считается опередивший его с заявкой на патент французский художник Л. Ж. Дагер, разработавший спо-

соб получения неисчезающих изображений в 1839 году (год рождения фотографии). Но фотография появилась не на пустом месте: до нее были гравюры, ксилографии, клише и живопись.

Но как бы там ни было, «век фотографии, как никакая прежняя эпоха, стал эпохой жеста, мимики, танца»,¹ — отмечает М. Маклюэн. Более того, «революцию — быть может, даже великую — произвела фотография в традиционных искусствах. Художник не мог более изображать мир, который только и делали, что фотографировали»,² и он уходит в мир абстракции, модернистские изыски, к раскрытию внутреннего творческого процесса. Аналогичный процесс наблюдается и в литературе: писатель также уходит от описаний внешних факторов жизни в сферу духовную. Словом, фотография перевернула мир искусства, заставив его перейти от копирования, иллюстрации реальности к сферам более тонким — *сознания и подсознания*. Это сродни методу «психоанализа» как основе учения З. Фрейда и «аналитической психологии» К. Юнга, проникших в мир «внутреннего ландшафта» личности в своих исследованиях.³

Теория фотографии появится уже в XX веке параллельно с теорией кинематографа. В работах Л. Деллюка, Д. Вертова, В. Беньямина и других исследователей рассматривается существенная связь между кино и фотографией. Л. Деллюк, который ввел в научный обиход такое понятие, как «фотогения»,⁴ видел эстетическую значимость фотоизображения в том, что оно способно «запечатлеть мимолетную материальную жизнь, жизнь в ее наибольшей эфемерности».⁵

По мнению Деллюка, это живое мгновение реальной жизни, зафиксированное в фотоизображении, «ожива-

¹ Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. — С. 219.

² Там же.

³ См.: Фрейд З. Лекции по психоанализу. — М., 1995; Фрейд З. Я и Оно. — М., 1997; Юнг К. Г. Аналити-

ческая психология. — М., 1995; Юнг К. Г. Воспоминания, сновидения, размышления. — Киев, 1994.

⁴ Деллюк Л. Фотогения кино. — М.: Новые вехи, 1924.

⁵ Там же. С. 22 — 23.

ет», обретает эстетический смысл и значение лишь в том случае, если фото- и кинохудожнику удастся наполнить его чувством («пылкой взволнованностью») и мыслью («мудрой прозорливостью»). Фотограф в фотографии и режиссер в кино достигают этого различными средствами, но в первом и во втором случае это связано с передачей пластики, пластической выразительности самой «физической реальности». «Фильмы становятся фильмами, — пишет Деллюк, — когда они увековечивают и открывают физическую реальность».¹ Вводя понятия «киноправды» и «фотогении», Деллюк предугадывает одну из глобальных проблем развития новых видов медиакультуры (прежде всего аудиовизуальных) — проблему диалектики документальных и художественных моментов. Один из великих новаторов киноискусства Дзига Вертов идет в понимании этой проблемы дальше Деллюка.

Подход не созерцателя, а революционера позволил Вертову взглянуть по-новому на проблему фотографического способа воспроизведения действительности, по-новому оценить возможности фотографии. Можно согласиться с Г. Пондопуло в том, что концепция Д. Вертова несла на себе влияние установок «левого искусства»,² которое абсолютизировало роль фотографии в развитии культуры,³ тем не менее заслуга Вертова в том, что именно он открыл эстетику «фотографического документа»,⁴ широко используя крупный план, ракурс, монтаж, ритм (как выразительные средства и кино, и фотографии).

Феномен фотографии исследовал в 1930-е годы и один из основателей Франкфуртской философской и социологической школы В. Беньямин в своих работах «Краткая история фотографии» и «Произведение искусства во времена его технической репродукции». Анализ работ

¹ Там же.

² Пондопуло Г. К. Кино и фотография в системе художественной культуры. — М.: ВГИК, 1979. — С. 68.

³ Речь идет об установках группы «ЛЕФ»

(«Левый Фронт искусства»), созданной в 1923 году и возглавляемой В. Маяковским.

⁴ Вертов Д. Мир без игры. — М., 1978.

немецкого теоретика был дан впервые в нашей стране в книге Е. Вейцмана «Очерки философии кино».¹

Фотография, по мнению В. Беньямина, — первое «действительно революционное средство воспроизведения (родившееся вместе с идеями социализма)».² Появление фотографии имело двойное значение для судеб мировой художественной культуры. С одной стороны, фотографическое репродуцирование, по существу, девальвировало все традиционные эстетические ценности «изящных искусств» (гениальность творчества, уникальность произведения искусства, создание «образа человека» как высшей цели художественного творчества, эстетическое наслаждение как высший результат восприятия, потребления искусства). С другой стороны, фотографическое репродуцирование стало средством «обновления человечества», т.к. изменило социальную функцию искусства. Традиционное искусство «функционировало в ритуале», было на службе «культы» — идеала, красоты, Бога. Уникальность произведения как нельзя лучше отвечает этой «ритуальной» функции искусства. Вместе с тем «уникальность произведения искусства идентична его существованию в системе определенных традиций». Поэтому утрата в процессе репродуцирования момента уникальности подлинника равносильна разрыву с традицией.

Вместе с утратой уникальности и разрывом с традицией исчезает ритуальная функция искусства. Ее место занимает функция политическая. «Современное искусство, — пишет Беньямин, — функционирует не в «ритуале», а в «политике».³

В работах Беньямина затронута, в связи с исследованием фотографического способа репродуцирования действительности, и еще одна чрезвычайно важная и актуальная проблема современного искусства — проблема создания

¹ Вейцман Е. Очерки философии кино. — М.: Наука, 1978.

² Беньямин В. Произведения искусства в

эпоху его технической воспроизводимости. Избр. эссе. — М., 1996. — С. 69.

³ Там же. С. 70.

в нем «образа человека». По мнению теоретика, образ человека — это тот «последний рубеж», на котором держится сегодня «культовая ценность искусства». Но, добавляет Беньямин, уже в фотографии ценность выставочная начинает теснить по всему фронту ценность культовую. Не случайно в ранней фотографии жанр портрета занимал ведущее место и имел своим истоком те фотоизображения «далекой и умершей любви», которые каждый стремился сохранить в семейном альбоме. Портретную фотографию Беньямин называет последним прибежищем «ауры» традиционной культуры.¹

Работы В. Беньямина представляют собой одну из первых попыток включить анализ фотографии в контекст исторического движения и осмысления мировой культуры на рубеже XIX — XX вв. В ходе теоретического исследования этой проблемы стало ясно, что моментальный снимок обретает черты произведения искусства не только и не столько в силу *изобразительных* его качеств, сколько потому, что документ в нем обращается в образ. Это художественное явление вызвано диалектикой смысла и изображения, а не результатом чисто пластических модификаций фотографической репродукции действительности. В искусстве кинорепортажа происходит своеобразная интеграция двух культур — *изображения и слова*, что и позволяет нам говорить о том *новом специфическом художественном качестве*, которое связано с новыми формами образного мышления. Это качество и становится основой, на которой возникает новая фотографическая культура. Фотография связана как с традициями изобразительного искусства, так и с литературной традицией, но не сводима ни к одной из них. Она воспринимает художественный опыт искусств прежде всего как факт эстетической культуры, однако перспектива ее развития как своеобразной формы творчества выходит за непосредственные границы этого опыта. Вот почему открытие фотографии не может

¹ Там же. С. 72.

быть оценено как возникновение нового искусства. Фотография, несомненно, выходит и за рамки традиционной культуры, становясь реальным документом истории. «Фотографический» способ отражения действительности тесно связан с целями и задачами печатных СМИ, являясь одновременно творческой платформой нового явления в медиакультуре — *кинематографа*.

Электрокоммуникации

Когда в конце XIX века стала утверждаться эпоха электричества, появились дополнительные источники связи, что дало человечеству возможность воспринимать мир как единое целое. Электричество интегрировало систему обработки информации, создавая, по слова М. Маклюэна, «тотальное поле взаимодействующих событий, в которых участвуют все люди».¹ Телеграфии, телефон, радио стали не только элементами электрокоммуникации, но и формами социальной связи. «Электричество, как и мозг, дает средство вхождения в контакт со всеми гранями бытия сразу. Лишь по случайному стечению обстоятельств электричество оказывается визуальным и слуховым; прежде всего оно тактильно».²

И можно согласиться с утверждением Маклюэна, что любому нововведению, любому «чуду коммуникации» приходится пробиваться в систему человеческого общения, чтобы преодолеть «зомбированное сознание» общества на том или ином этапе. И только тогда, когда это становится финансово выгодным и прибыльным, начинается процесс развития».³

Взять хотя бы такое явление XIX века, как *телеграф*.

На заре своего развития телеграф был подчинен железной дороге и газете, этим непосредственным расширениям промышленного производства и маркетинга. Фактически, как только железные дороги стали пересекать

¹ Маклюэн М. Понимание медиа. — С. 282.

² Там же. С. 283.

³ Там же. С. 285.

континент, задача их координации во многом легла на телеграф, вследствие чего образы начальника станции и телеграфного оператора в американском сознании легко наложились друг на друга.

В 1844 году Сэмюэл Морзе открыл телеграфную линию, соединившую Вашингтон с Балтимором, получив на это от Конгресса 30000 долларов. Частное предпринимательство, как водится, поджидало, пока бюрократия прояснит образ и задачи этого нового дела. Как только оно оказалось прибыльным, безумие частных инвестиций и инициатив немедленно приобрело впечатляющие масштабы, приведя к нескольким диким эксцессам. Еще ни одна новая технология, даже железная дорога, не демонстрировала такого быстрого роста, как телеграф. К 1858 году был проложен первый кабель через Атлантический океан, а к 1861 году телеграфные провода уже опутали вдоль и поперек всю Америку. То, что каждому новому способу транспортировки товаров или информации приходится вести суровую борьбу за существование с уже существовавшими до этого средствами, не удивительно. Каждая инновация не только коммерчески разрушительна, но и социально и психологически разъедающа.

Было бы полезно проследить эмбриональные стадии развития каждого новшества, ибо в этот период его почти совсем не понимают, и неважно, идет ли речь о печати, автомобиле или телевидении. Именно потому, что люди имеют привычку поначалу не замечать природу новой формы, она наносит по зомбированному сознанию зрителей несколько отвесляющих ударов. Первая телеграфная линия между Балтимором и Вашингтоном дала толчок проведению шахматных матчей между экспертами из этих двух городов. Другие линии использовались для проведения лотерей и всяческих игр, так же как и радио на заре своего существования оставалось в стороне от каких-либо коммерческих дел и на протяжении нескольких лет поддерживалось фактически горсткой радиолюбителей, пока не было втянуто в орбиту крупных коммерческих интересов.

Телеграф перевел письмо в звук, и этот факт связан с последующим появлением телефона и фонографа. «Электрификация» была почти таким же великим шагом в не-визуальное звуковое пространство, как и последующие шаги, предпринятые после этого телефоном, радио и телевидением.

Телефон

Изобретение телефона стало случайным звеном в цепи усилий сделать человеческую речь зримой. Как известно из истории, этому посвятил всю свою жизнь Мелвилл Белл — шотландско-американский педагог, занимающийся разработкой метода «видимой речи» для обучения глухонемых. Его сын — Александр Грехем Белл стал одним из изобретателей телефона, получив с 1876 по 1886 годы ряд патентов на аппаратуру в области записи в воспроизведении звука.

Однако само слово «телефон» появилось в 1840 году, еще до рождения изобретателя (аналогичная история была у кинематографии: киноплёнка с перфорациями и кинетоскоп, а также «движущиеся картинки» — предтеча мультипликации появились за десять лет до изобретения братьев Люмьер благодаря Томасу Эдисону). Так и телефон, который первоначально обозначал приспособление для передачи музыкальных нот с помощью деревянных палочек. В 1870-е годы изобретатели всего мира пытались добиться передачи речи с помощью электричества параллельно с А. Г. Беллом.

Как отмечает Маклюэн, телефон решился предложить свои услуги общественности в 1877 году одновременно с проволочным телеграфом. Однако новая «телефонная группа была слаба на фоне огромных телеграфных компаний, одна из которых — «Вестерн Юнион» — сразу попыталась взять телефонное обслуживание под свой контроль».¹

¹ Маклюэн М. Понимание медиа. — С. 307.

Телефон, будучи по своей природе чрезвычайно личной формой, далекой от визуальной, письменной приватности, сумел уже в начале XX века стать незаменимым инструментом в сфере менеджмента — на уровне управления и принятия решений. Он стал незаменимым средством связи для газетного репортера, который, соединив печатную страницу с телеграфом и телефоном, повысил КПД своего труда.

Не говоря уже о том, что в XX веке он стал незаменимым средством коммуникации для человека, постепенно заменяя письмо.

Радио

Технический прогресс индустриальной эпохи невозможно представить и без радио. Именно радио стало основой «галактики» Маркони, который стал основоположником радиотелеграфии и сыграл важную роль в распространении радио как средства коммуникации. В 1897 году Маркони получил патент на аппарат электросвязи без проводов и организовал АО «Маркони и К^о» (параллельно с ним успешные опыты по проведению сигнала при помощи электромагнитных волн проводил русский изобретатель А. С. Попов). В 1901 году Маркони впервые осуществил радиосвязь через Атлантический океан. В 1909 году ему была присуждена Нобелевская премия.

У радио, как и у других средств массовых коммуникаций, есть свои секреты, своя магия. Оно приходит к нам осязаемо, «с приватной и интимной прямотой взаимоотношений». У него есть магическая способность прикасаться к далекому и забытому через исторический или литературный текст; оно расширяет и наше восприятие современного мира. Будучи мощным фактором *аудитной культуры*, радио гораздо больше, чем телефон и телеграф, соперничает с письменной культурой и природой самой человеческой речи. По сути, в 1920-е — 1940-е годы радио заметно потеснило «галактику Гутенберга» с ее письменными, визуальными ценностями.

С появлением радио произошли коренные изменения в драматургии и поэзии (как явлениях «высокой» культуры), в прессе, системе рекламы. Нельзя проигнорировать и способность радио (наряду с кинематографом) «ретрайбализировать» человечество и почти мгновенно превратить индивидуализм в коллективизм социалистического или фашистского толка, нивелировать человеческую личность, превращая общество в «массы», «толпу». Впрочем, это особая тема нашего исследования, к которой мы еще вернемся.

М. Маклюэн первым поднял вопрос о роли СМК, пытаясь обосновать человеческое равнодушие к социальным последствиям этих радикальных сил. Он недоумевал, почему фонетический алфавит и печатное слово, взорвавшие племенной мир и превратившие его из «закрытого» в «открытое» общество, функционирующее в рамках специализированных знаний и действий, до сих пор не исследованы в роли «магического трансформатора», почему столь же малое внимание уделено электрической мощи «мгновенной информации», которая обращает социальный взрыв в организационного человека, в разрастающиеся вширь империи, почему, наконец, игнорируется психическое воздействие электронных технологий.¹

Хочется обратиться к классическому примеру воздействия радио на массовое сознание, ставшему хрестоматийным. Речь идет о радиоинсценировке романа английского писателя-фантаста Герберта Уэллса «Война миров», которой американские психологи Х. Кэнтрилл, Х. Гуде и Х. Герцог посвятили целую книгу.²

Автором радиоинсценировки, осуществленной в 1938 году, был молодой Орсон Уэллс, который после этого приобрел такую популярность, что Голливуд ему доверил постановку фильма по собственному сценарию «Гражданин

¹ См.: Маклюэн М. Понимание медиа. — С. 347.

² Hadley Cantril with the assistance of Haxel Gaudet and Herta Herzog. The Invasion

from Mars. A study in the psychology of panic with the complete script of the famous Orson Welles broadcast Princeton, New Jersey, 1940.

Кейн» (сам Уэллс сыграл в нем главную роль) — история взлета и падения крупного газетного магната. Фильм имел колоссальный успех не только в США, но и во всем мире, войдя в 1958 году в список двенадцати «лучших фильмов всех времен и народов». В чем все-таки особенность воздействия радиопостановки «Войны миров»? Сошлюсь на описание данного факта А. В. Кукаркиным.¹

Автор постановки постарался в максимальной степени придать ей характер документальной достоверности. Прежде всего, Орсон Уэллс дал ей другое название — «Вторжение с Марса», во-вторых, перенес место действия в Америку, в-третьих, так переработал роман, что на слух он воспринимался как чрезвычайно эмоциональный, но в то же время строго хроникальный отчет о происходящих событиях.

Передача началась обычной танцевальной музыкой. Прервав ее ненадолго, диктор, чей голос был хорошо знаком радиослушателям, спокойно зачитал сообщение о том, что американская обсерватория зарегистрировала несколько необычных и ярких вспышек на Марсе. Вскоре музыкальная программа была вновь прервана, и диктор, на сей раз уже взволнованным голосом, сделал второе сообщение: на Землю вблизи Нью-Йорка упал какой-то метеорит. В дальнейшем экстренные сенсационные оповещения следовали одно за другим с возрастающим драматизмом. Передачи якобы велись непосредственно из обсерватории, с места падения метеорита, из правительственных учреждений в Вашингтоне, с крыши нью-йоркского небоскреба и т.д. Диктора сменяли объятые ужасом «официальные лица», включая самого министра внутренних дел. Как явствовало из их сообщений, метеорит оказался космическим кораблем, из которого высадились полчища отвратительных и страшных марсиан. Вооруженные загадочным оружием — «лучами смерти», пришельцы расправились

¹ См.: Кукаркин А. В. По ту сторону С. 262 — 263. расцвета. — М.: Политиздат, 1974. —

с посланными навстречу им военными самолетами и воинским отрядом. Марсиане двигались к Нью-Йорку, уничтожая людей и все сооружения...

В общем, известный роман был не настолько уж сильно переделан, чтобы его нельзя было сразу же узнать. Кроме того, перед началом передачи — не говоря уже о конце — диктор информировал слушателей о ее литературном характере. Тем не менее эффект передачи был совершенно непредвиденным. Она длилась всего час, с 8 до 9 часов вечера. Однако мало кто из радиослушателей даже дослушал ее до конца и узнал о «гибели» марсиан, для организма которых оказались губительными земные бактерии и микробы. Передача неожиданно породила массовый психоз. Паника охватила не только Нью-Йорк, но и многие другие города. Население стремилось покинуть свои жилища и найти какие-нибудь убежища; нервные расстройства приводили одних людей в больницы, а других, задавленных насмерть на улицах и вокзалах обезумевшей толпой, — в морги... В полицейских участках и редакциях газет беспрестанно звонили телефоны — американцы пытались установить истинность и размеры катастрофы.

Происшедшие трагикомические события помогли впервые полностью осознать ту огромную силу воздействия на психологию людей, которой обладает радио. Оно было тогда еще сравнительно мало изученным средством массового общения. Передача, построенная Орсоном Уэллсом с учетом законов разгаданной им специфики радиовещания, а также вызванные ею последствия сыграли в этом плане роль побудительного толчка.

Приведенный пример и распространение радио в XX веке доказывают, что оно является одной из высших форм коммуникации, так как обеспечивает ускорение информации, способствуя этому процессу в других СМК. Это мощная децентрализующая, плюралистическая сила, что свойственно в целом электроэнергии и электрическим средствам коммуникации.

ТРИУМФ КИНЕМАТОГРАФА

Вопрос о месте кино в системе медиакультуры интересует философов, культурологов, социологов, искусствоведов на протяжении всех 110 лет его существования, начиная с 1895 года — знаменитого сеанса братьев Люмьер, представивших на суд публики новое техническое изобретение.

Бросается в глаза и та разноголосица, которая существует в оценках теоретиков и практиков кинематографа. Единственный факт, который признают и те, и другие, — это то, что кино развилось из фотографии. Как техническое изобретение оно было всего лишь «движущейся фотографией». И прежде чем стать явлением искусства, оно должно было войти в систему массовых коммуникаций наряду с фотографией, телеграфом, радио как фактор научно-технического прогресса.

Ранний этап развития кинотеории был отмечен, по преимуществу, интересом к эмпирической стороне кино. Большинство теоретиков, опираясь на опыт эмпирического анализа, стремились создать концепции кино, базирующиеся на исследовании той или иной стороны его художественной специфики. И это вполне объяснимо. Становление любого вида искусства начинается с поиска

им «своего» материала, «языка», способа художественного мышления и воспроизведения реальности.¹

По мнению А. Базена, кино решает прежде всего идею временного измерения пространства: «...Впервые изображение вещей становится также изображением их существования во времени и как бы мумией происходящих с ними перемен».²

Изобретение кинематографа вызвало шквал изменений, в первую очередь в восприятии мира: «возникает универсальный язык, господствующий над шестью тысячами диалектов нашего земного шара... язык странный, который мы ассимилируем зрением, а не слухом».³ Люди осознали, что изменчивая реальность неизменно значима.

Кинематограф вырабатывает не просто новый язык коммуникации, но язык, чреватый созданием некоторого образа (почему мы и можем говорить о кино как об искусстве). Это случилось в середине 1920-х годов; потом пришел звук, с помощью которого стало проще передавать реальность окружающего мира, и в начале 1930-х годов кино выступает уже как абсолютно состоятельный художественный медиум, который имеет в виду планировку существующего вокруг пространства и манипулирует своими языковыми конструктами в этой связи.

Как говорилось выше, в киномедиуме реализовался потенциал не только технических открытий, но и классических искусств. Андре Мальро в «Очерке психологии кино» рассматривает фотографию и кинематограф как стадии эволюции системы изобразительных искусств. Правда, кино и фотография, полагает он, — это нелегитимные, побочные детища живописи; она произвела их постольку, поскольку отклонилась от своей сути.

¹ См.: работы Р. Арнхейма, А. Базена, Б. Балаша, Л. Деллюка, Ж. Делёза, В. Беньямина, А. Мальро, М. Маклюэна, З. Кракауэра, Ж. Садуля, С. Эйзенштейна и др.

² Базен А. Что такое кино? — М.: Искусство, 1972. — С. 45.

³ Михалкович В. И. Изобразительный язык средств массовой коммуникации. — М.: Наука, 1986. — С. 31.

В. Беньямин, оценивая специфику «массовости» кинематографа, подчеркнул, что «ориентация реальности на массы и масс на реальность — процесс, влияние которого и на мышление, и на восприятие безгранично».¹

Для одного из великих основателей кинотеории Б. Балаша характерно отождествление эстетического анализа кино с исследованием его художественной специфики, а ее основу составляет своеобразно истолкованная «гносеология кино».

Еще в 1924 году, отстаивая свой взгляд на кино как новое искусство, Б. Балаш писал: «Новое... искусство подобно новому органу чувств. А число их, как известно, увеличивается не слишком часто. И тем не менее я утверждаю: кино — это новое искусство, столько же отличное от всех остальных искусств, как музыка отлична от живописи, а живопись от литературы. Это совершенно новое открытие людей».² В основе этого доказательства лежала идея Балаша о том, что кино — это прежде всего искусство «нового видения». За ней стояло подлинное открытие языка киноискусства. По мысли Балаша, новое искусство делает видимыми такие стороны действительности, которые были скрыты от искусств традиционных. Достигается это путем «отказа» от «воспроизводства изображений» — принципа, который был характерен для старых искусств, а сейчас «безнадежно устарел».³ Уже позднее, в эру звукового кино, он охарактеризует его как «орудие идеологической обработки масс».

Диалектика «идеологического» и «художественного» в кинематографе впервые достаточно глубоко была исследована режиссером и теоретиком С. М. Эйзенштейном. Мир кино в представлении Эйзенштейна насквозь «идеологичен». Но эта идеологичность проявляется не в стремлении «экранизировать» политические лозунги, а в необ-

¹ Беньямин Вальтер. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избр. эссе. — М., 1996. — С. 70.

² Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. — М.: Прогресс, 1968. — С. 34.

³ Там же.

ходимости, используя новые возможности кино, создать художественную систему, способную адекватно выразить то целостное мировосприятие, которое дает нам диалектический взгляд на мир. Кино для Эйзенштейна — это художественный аналог, «картина мира», возникающая в сознании диалектически мыслящего человека. Не «подмена» искусства идеологией, а *синтез искусства и революционной идеологии*, — вот к чему стремился Эйзенштейн и в своем творчестве, и в своих теоретических изысканиях. Идея Эйзенштейна о диалектичности кинематографического мышления и метода исключительно глубока и плодотворна, так как только на уровне диалектического анализа, а не на уровне «описаний» художественной специфики, может быть действительно понята философская природа кинематографа как явления новой культуры.¹

Вместе с тем выделение кино в системе медиакультуры явилось, по мнению С. Эйзенштейна, *шагом к высшему синтезу традиционных искусств и к созданию целостного художественного образа человека на подлинно реалистической основе*. Кинематограф, считал Эйзенштейн, как ни одно из искусств, способен «...сверстать в обобщенный облик человека и то, что он видит; человека и то, что его окружает; человека и то, что он собирает вокруг себя...».²

Эйзенштейн в полной мере осознавал, что возникновение киноискусства связано и с влиянием на сферу культуры революционного процесса и научно-технического прогресса. Смысл этого влияния виделся ему прежде всего в том, «...что впервые диалектика и выразительные средства кино... ставятся во взаимосвязь неразрывности».³ В качестве доказательств своих идей Эйзенштейн, как известно, хотел экранизировать «Капитал» К. Маркса.

Интересна и точка зрения на кинематограф одного из крупнейших философов XX века Ж. Делёза, для которого кино — своеобразный материальный эквивалент нище-

¹ Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти тт. Т. 3. — С. 33.

² Там же. Т. 5. С. 89.

³ Там же. С. 531.

анской «воли к власти», место, где растворяется философия, взыскующая смысла, где на поверхность выходят смутные образы, не обладающие никакой ценностью. Эти образы захватывают нас, очаровывают, возвращают нам реальность, но это не реальность как таковая, а реальность желаний, тех сил, что вступают в отношения друг с другом и порождают власть как абсолютное желание. По мнению Делёза, в кинематографе мы имеем дело с такой образной системой, которая не сводится к традиционным представлениям; речь идет о наборе образов, которые «виртуализируют реальность». До кино это был удел философии, а не искусства. Однако тотальность кинематографической виртуализации, как считает Делёз, дает возможность «возвращения философии» в момент ее рефлексии.¹

Все приведенные примеры доказывают, что синтетическая природа кино, основанная на его фотографической достоверности, дает ему возможность не только стать фактором «реабилитации физической реальности», но и подняться до уровня философского мышления. Но для этого кинематографу пришлось пройти несколько этапов.

Лев Толстой, проявивший большой интерес к кинематографу дозвукового периода, назвал его «великий немой». Но кино обретает «свой» язык и на данном этапе развития, трансформируясь в последующие десятилетия. Однако можно согласиться с Ж. Садулем в том, что история кино — это не только история искусства изобретений, причем начавшаяся не в 1895 на сеансе в Гран-Кафе в Париже, а с 1832 года и продолжающаяся по сей день. Кино тесно связано с техникой, промышленностью, экономикой и социумом.

Почему, к примеру, в памяти многих поколений сеанс братьев Люмьер ассоциируется с «Прибытием поезда», а не с «Политым поливальщиком» или «Выходом рабочих с фабрики»? Прежде всего потому, что именно «Прибытие

¹ См.: Делёз Ж. Кино. Изд.: Ад-Маргинем, 2004.

поезда» стало своеобразной метафорой эпохи конца XIX века — периода грандиозных технических открытий, каковым стал и кинематограф — как лидер, локомотив всей медиакультуры уже XX века.

Коммуникативная природа кино

Кино возникло как массовая ярмарочная забава самого непритязательного вкуса. По своим первоначальным намерениям и амбициям оно стояло рядом с демонстрацией раритетов, клоунадой, искусством фокусников. Ранние трюковые комедии Мельеса, Мака Сеннета, Бастера Китона, Чарли Чаплина как явление культуры хорошо поддаются описанию с позиций теории Бахтина. Трюковая комедия первых десятилетий века и последующие эксперименты с принципом смеха без границ (вплоть до развлекательных фильмов с демонстрацией трупов Тарантино) используют способность смеяться как способность посмотреть извне на человека и на окружающий его мир, отстранение увидеть как цивилизацию людей, так и совокупность противоположных ей сил.

«Кино предлагает карнавальную альтернативу господствующей высокой культуре с ее цивилизационными догмами (религиозными, моральными и др.)».¹ Говоря о периоде становления кино, можно смело описывать новый феномен как представителя «низовой культуры»², то есть как произведение массового характера.

В западной социологии феномен «массовости» рассматривается как рыночное явление. Произведения искусства, науки и т.п. в этом контексте существуют в качестве предметов потребления с явным коммерческим интересом, они должны учитывать вкусы и запросы массового зрителя, чтобы быть способными при продаже приносить прибыль.

¹ Культурология. XX век. Энциклопедия. Том 1. — СПб., 1998. — С. 336.

и народная культура средневековья и Ренессанса. — М., 1965.

² Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле

Зачинателями «массовой культуры» были бизнесмены Америки. Они разработали целую систему коммерциализации искусства, начав свою работу с популярного «аттракциона», опираясь на его зрелищную природу. С тех пор американские фильмы не перестают заполнять экраны кинотеатров мира, а «самое массовое» искусство славится тем, что способно поставить на поток любую актуальную тему и доставить ее до самой широкой аудитории. Кино одно из первых видов искусства, обладающих этим медиальным качеством (массовостью), получило такое широкое распространение. Позднее подобной коммерциализации подверглись также книгопечатание, живопись, фотография, пресса.

В соответствии с запросами зрителей коммерческий кинематограф предлагает широкий набор фильмов разного жанра. Формула успеха, выработанная в Голливуде, пророчила массовый успех только тем картинам, создатели которых рассчитывают на молодежную аудиторию (не старше 12-ти лет). Кино как массовое явление характеризуется чертами демократичности. Оно адресовано всем людям без различия классов, наций, уровня бедности и богатства.

Создавая свои образы и сюжеты, кино стремилось учитывать различные стремления публики, такие как потребность в постоянном самоутверждении, стремление к лидерству, любовь к фантастическим мирам и вымышленным образам, а также способность представлять себя на месте экранного героя. Картины, захватывающие лидерство, каждый раз являются идеальным примером в завлекательно-отвлекающем смысле. Концентрация зрительских чувств на любовных переживаниях имеет своего рода терапевтический смысл, позволяет перевести в дозволенное русло все те негативные эмоции, которые накапливались в реальной жизни. Потребность в сильных эмоциональных потрясениях — будь то на детективной или на любовной почве — присуща зрителям изначально.

Кино обязано иметь широкую аудиторию, чтобы соответствовать условиям рынка. Однако массовый ха-

рактик кинокартины не означает, что она не может быть сложной по содержанию. Напротив, на практике чаще бывает, что опус, изначально задуманный как упрощенный вариант «масс-культы», с легко прочитываемым сюжетом, без сложно организованной художественной ткани, на деле получается столь беспомощно унылым, что терпит финансовый крах. А фильмы М. Антониони, Ф. Феллини, А. Тарковского, Ф. Копполы, М. Формана, И. Бергмана, Л. Бунюэля, А. Куросавы и др. при всем своем новаторстве, индивидуализме авторской позиции и сложности художественного языка приносили и приносят своим создателям не только признание, но и немалый доход. Фильмы имеют потрясающий успех у массовой аудитории только тогда, когда создатели произведения отвечают на реальные, достойные уважения потребности публики, т.е. чутко схватывают любое актуальное настроение и передают его с помощью «своего» языка. Поэтому не стоит сильно занижать требования медиарынка.

«Массовая культура» обладает особенными свойствами воздействия на психику человека. Вслед за австрийским психологом З. Фрейдом большинство исследователей считают, что при потреблении «массовой культуры» действует механизм «внушения и заражения». Человек как бы перестает быть самим собой, а становится частью массы, сливаясь с ней. Он заражается «коллективным настроением».

Массовая коммуникация, объединение большой аудитории в едином настроении — основное требование, предъявляемое к любому медиа, и кино с этой задачей справляется успешно. Любой фильм включается в поток массовой коммуникации. Активное участие кинематографа в этом процессе повышает потенциал его социального воздействия.

Необходимо заметить, что контакт фильма и публики строится не на основе передачи и приема (усвоения) информации, а на основе сопереживания, активного включения зрителя в экранный мир.

Подобный тип взаимодействия не является специфическим для контакта кинокартины и публики. Любое произведение искусства «общается» с человеком, воздействуя на его разум и сердце. Но художественный кинематограф принадлежит не только к музам, но и к средствам массовой информации, поэтому мы сталкиваемся с ситуацией, когда все перечисленные функции средств массовой коммуникации реализуются фильмом в комплексе, более того, реализуются они через эстетическое воздействие кинопроизведения. И это чрезвычайно важно.

Есть мнение, что даже те средства массовой коммуникации, которые получили самостоятельное художественное значение, сохраняют неразрывную связь с социальными процессами общества. По отношению к кино, которое, с одной стороны, обслуживает, а с другой — формирует публику, эта мысль наиболее верна. А поскольку медиа — это и есть средства массовой коммуникации, старательно маскирующие свои транслируемые образы, то кино в некоторой степени отвечает условиям медийности. Кино как медиа XX века сохраняет за собой статус произведения искусства, но при этом оказывается тесно связанным с широким социокультурным контекстом, который его порождает.

Главная сила фильма заключается в его эстетическом воздействии. Говоря о коммуникативной стороне кино, нельзя ограничиваться мнением, что оно только информирует зрителя, воспитывает его, определенным образом организует поведение. Потенциал общественного воздействия кинематографа, возможность осуществлять функцию коммуникации в комплексе, через метафорический образ обусловлен такими чертами киноповествования, как теснейшая связь с реальным бытием людей, способность фильма вовлечь зрителя в свое пространство и передать зрителю определенные эмоциональные смыслы. Влияние картины на зрителя лучше всего определяется через понятие катарсиса — потрясения, эмоционального воздействия на человека.

Итак, кино — это медиа, которое, пользуясь своей зрелищной природой, влияет на широкую аудиторию и сообщает им определенное эмоциональное содержание. Как и любое медиа, оно ставит человека в ситуацию зависимости от себя. В данном случае имеется в виду информационная зависимость. Эмоциональное содержание — это и есть главное условие подобной зависимости. Кино как транслирующий канал завладевает сознанием зрителя и влияет на его эмоции. Подобное качество осуществляется благодаря повествовательным способностям кинематографа.

Синтез кинообраза

Жажда познания свойственна человеку. Он стремится познать мир с первого дня своего рождения. Пока человек растет, он все время находится в поиске новой информации. «Основа нашей жизни — это обмен энергией и информацией»,¹ — считает А. Орлов.

Информация окружает человека повсюду, и его восприятие жизни во многом зависит от нее. Основную информацию от мира человек получает через глаза. И движение мира, отраженное на экране и заключенное в рамку кадра, нас буквально завораживает. В жизни мы не всегда замечаем красоту дома, дерева, человека; экран может подчеркнуть ее, выделяя снимаемый предмет из остального мира при помощи рамки кадра. С появлением кино человек получил возможность осваивать мир интуитивно, иная реальность окружающего мира заманила зрителя в волшебный мир и стала управлять его эмоциями. «Толпа ходила себе, как ей полагается, поглазеть на невиданное и немислимое»² и даже не подозревала, что с этого момента ее сознание будет находиться под воздействием нового медиа. И это естественно, так как зримый образ гораздо действеннее, нежели написанное слово (текст) или акустический фрагмент (слово сказан-

¹ Орлов А. Виртуальная реальность. Пространство экранных культур как среда обитания//ГЕО, 1997, №5. — С. 37.

² Якимович А. Кино. О художественном мышлении XX века//Киноведческие записки, 1993, № 20. — С. 14.

ное). Зрительное восприятие богаче звукового. Чем полнее предоставляется зрителю комплекс ощущений, вызванных кинематографическим зрелищем: способность передавать широкую палитру цветов, акустика звука, насыщенность им зрительного зала, тем богаче восприятие фильма.

Кино — это не только изображение в виде статической картины, а изображение «кусочка реальности» современного мира, которому мы доверяем и сопереживаем.¹ Кино — «это реальность, в которой случается все что угодно»,² оно одновременно заставляет верить и не верить, мечтать и надеяться, что мечта сбудется. Яркие, вспыхивающие картинки в сочетании с объемным звуком, заставляющим забыть о настоящем мире и окунуться в мир творческой фантазии, мир виртуальный. Благодаря размерам экрана «погружение» зрителя в атмосферу кино происходит довольно быстро.

Мы не просто смотрим на экран, мы взаимодействуем с ним, экран тоже воздействует на нас, приближая или удаляя место действия, соединяя несоединимое и рождая смысл, которого нет в отдельных кадрах. Экран в буквальном смысле слова играет с нами, и делает это очень активно. Посмотрите отрывок из любого фильма: вы то видите мир с высоты, то приближаетесь к героям, то вдруг оказываетесь далеко от них, можете даже незаметно для себя путешествовать во времени. Кино, «вызывая у человека мечтания, бег ассоциаций», дает людям свободу воображения и возможность погрузиться в другой мир. Экранное изображение, построенное по объективным законам, манит своей таинственной иллюзорностью и одновременно человек слышит «шепот бытия».³ Мы совер-

¹ «Кинематограф как техническое изображение, еще не ставшее искусством, в первую очередь, был движущейся фотографией. Возможность запечатлеть движение в еще большей мере увеличила доверие к документальной достоверности фильмов» — Лотман Ю.М. Семантика кино и проблемы киноэстетики/

Лотман Ю.М. Об искусстве. — СПб.: Искусство, 1998. — С. 295.

² Якимович А. Кино. О художественном мышлении XX века//Киноведческие записки, 1993, № 20. — С. 15.

³ Кракауэр 3. Природа фильма. М., 1974. — С. 57.

шаем ежесекундные головокружительные перемещения и почти на это не реагируем: «необычность» языка экрана давно стала для нас привычной, и воздействие экрана на зрителя происходит настолько естественно, что мы об этом не задумываемся.

Мы все подвержены воздействию эмоциональной и зрелищной информации в кино и находимся в некоторой зависимости от нее (чтобы это понять, не обязательно углубляться в психологию, которая подробно изучила и научно доказала существование целого ряда «информационных зависимостей»).

Примеров здесь масса, одним из самых ярких может стать «золотой век Голливуда». Образы, появившиеся в кино того времени, в эпоху великого кризиса, отсутствия эмоциональных стимулов выживать, влияли на зрителя как панацея, уводили его на время из реального мира, от гущи проблем и настраивали на позитивный лад. Мифопоэтика голливудского кино управляла настроениями масс, возвратив им способность фантазировать и верить в лучшее (это позволило предотвратить социальные волнения). Люди получили возможность отвлечься, они погрузились в иллюзию околдованного мира, он был и реальным, и фантастическим одновременно, и в это хотелось верить, зрители вместе с Фредом Астером кружились в вихре невообразимого сочетания фантазии и реальности.

Эта способность заложена в самой природе кинематографа, ведь критерием оценки кинематографа, как вновь родившегося зрелища, стала именно полнота той иллюзии реальности, которая возникла на экране. Язык «иллюзиона» с самого начала был близок языку сна: «из чего угодно можно изготовить что угодно... это логика сновидения»¹. Экран создает особое время, особое экранное пространство, именно благодаря этим качествам он привлекает зрителя.

¹ Якимович А. Кино. О художественном мышлении XX века//Киноведческие записки, 1993, № 20. — С. 14.

Та же ситуация прослеживалась в России. Публика 1920-х годов была подвержена влиянию сразу нескольких потоков одновременно, одна и та же мысль разными средствами внушалась им по официальным идеологическим каналам и с помощью кино. В советский период были осознаны агитационные возможности кино (фильмы Юрия Желябужского и Льва Кулешова). Частные ателье поставили фильмы «Барышня и хулиган» (1918) по сценарию и с участием Владимира Маяковского и «Поликушка» (1919) по повести Льва Толстого, главную роль в котором играл Иван Москвин. Государственная идеология активно преломлялась в сюжетах картин, этому же служила и авторская трактовка, выражаемая средствами собственно киноязыка. Режиссеры проповедовали свои идеи, увлекая зрителя возможностью погрузиться в новый мир, лишенный пороков буржуазности. Одним из наиболее активно используемых способов выражения авторской мысли был монтаж.

Еще в первых монтажных экспериментах у Льва Кулешова одно и то же лицо Ивана Мозжухина, снятое «нейтрально», без какого-либо определенного настроения, зрители воспринимали по-разному: из соединения двух кадров возникал третий, совершенно иной смысл! Рождалось настроение, которого не было, — гнев, горе, радость. Позже у Сергея Эйзенштейна смысл его монтажных экспериментов будет выражен изящной и непривычной формулой: $1+1=3$.

С. Эйзенштейн, опираясь на идеи З. Фрейда, считал, что кино с помощью монтажа способно переделывать человека, вытравлять из него все индивидуальное и в итоге формировать коллективное сознание. Смысл формы киноязыка он видел не в том, чтобы проникнуть через явное содержание к его «скрытой сущности», к «скрытой мысли», а в том, чтобы понять, почему скрытые мысли кино предполагают именно такую форму. Монтаж рассматривался им как инструмент для грубого вмешательства в умы зрителей, однако со временем эта идея сменилась пониманием того, что

монтаж — это всего лишь метафора, средство переописания («оволшебствления») мира.

Монтаж, по словам Дж. Гибсона, «представляет собой как минимум попытку создать превращения, имеющие психологический смысл... Монтажный кадр, исчезновение, наплыв и вытеснение не являются чистыми условностями, смысл которых произвольно придается создателем фильма и которым нам нужно овладеть... Любое соединение самых разных по содержанию кадров создает объединенный «образ» с новым смыслом. Объединение рождает нечто большее суммы отдельных частей».¹

Революционное киноискусство 1920-х годов попыталось поставить колоссальный потенциал неконтролируемых смыслов на службу мировоззрению и идеологии. Современные мастера создали политически ангажированное, идеологизированное кино, которое посредством классовых лозунгов и понятий пыталось конкретизировать тот общегуманистический пафос борьбы за правду и справедливость, который всегда присутствует в политически озабоченном искусстве. Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко опровергали социальные извращения старого общества, обличали насилие, ханжество, ложь, предрассудки (усматривая их в религии и церкви, монархии, правлении, буржуазном хозяйствовании). По своей идейной программе это был один из вариантов воинствующего антропоцентризма.

В качестве главного средства выполнения идейной программы современные мастера использовали более всего монтаж и острые (до гротеска) приемы построения кадра (игра актеров и движение камеры играли скорее подчиненную роль). «Научно» обоснованный монтаж, построенный на контрастах и динамике смены кадров, должен был стать верным исполнителем идейных замыслов творца-режиссера; институт актеров-«звезд»

¹ Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. — М.: Прогресс, 1988. — С. 418 — 421.

находился в зачаточном состоянии по сравнению с американским кино.

В 1918 — 1920 годах Л. Кулешов и его группа выполнили ряд весьма убедительных экспериментов, из которых следовали очень определенные выводы относительно специфики киноязыка. Кулешовцы систематически исследовали и описали те возможности смыслообразования, которые до того нащупывались киномастерами интуитивным путем в их практической работе. Вывод гласил, что соединением кадров можно придавать в принципе нейтральным по смыслу предметам или персонажам тот или иной человеческий смысл (горе, радость, моральные импликации и пр.). Любой объект может быть локализован в географическом, историческом, социальном, психологическом плане, может быть разоблачен или оправдан в глазах зрительской публики, ожидающей некоторых посланий по поводу человеческих сверхценностей. Монтаж — самое доступное на любой технологической ступени средство кино, дающее возможность придать любому предмету, персонажу, любой ситуации смысл, употребительный в данной цивилизации. Подобное открытие дало мощнейший толчок развитию российского кинематографа, а также использование нового языка позволило расширить круг возможностей искусства.

Монтаж был привлекателен как мощное орудие антропологизации визуальных объектов. Оказывалось, что *с его помощью можно сделать что угодно привлекательным или отталкивающим в глазах публики*. Человека можно показать добрым или злым, честным или бесчестным, героем или трусом, носителем высшего благородства или закоренелым негодяем — и все это с помощью построения кадра и в особенности с помощью сочетания и динамики разных кадров.¹ Понятно, что такое мощное средство смыслообразования должно было заинтересовать тех, кто был захвачен идеологиями и считал важнейшим делом насаждение известного рода миражей, центрированных

¹ См.: Кулешов Л. В. Статьи, материалы. — М.: Искусство, 1979. — С. 89 — 107.

вокруг «идеального человека», сконструированного с помощью левореволюционных, социально-политических и исторических, натурфилософских построений.

Мастера кино проявили огромную изобретательность, пытаясь поставить *язык кино* на службу высоким идеалам революции, преобразующей мир.

Кино классиков XX века программно ратовало за цивилизационную иерархию ценностей, против хаоса и энтропии, ассоциируемых со «старым миром». Они делали дело, которое сопоставимо с культурной миссией создателей эпосов или лидеров просветительской культуры, которые бросали вызов старым порядкам и ценностям, осмысливая их как наследие бесчеловечности, звериности, варварства. Они закономерным образом проповедовали очистительное «цивилизационное насилие», подобно шекспировскому Гамлету, корнелевскому Сиду или «Свободе на баррикадах» Делакруа.

Люди верили в реальность изображаемого на экране мира и всегда поддавались влиянию эмоционального настроения картины — это и есть информационная зависимость, когда человек хочет пребывать в волшебном мире не какое-то определенное время, а постоянно. Зритель подсознательно переносит вымышленные образы в реальную жизнь и проживает ее по заданному сценарию, потому что ему лучше жить в фантастическом мире, чем в реальном и антагонистичном.¹

Экран и в самом деле создает совершенно особое пространство. Пространство, обладающее всей полнотой изображаемой жизни и незаметно, но властно диктующее нам свой взгляд на мир. Жизнь без экрана для зрителей в наше время уже неполноценна. Мы привыкли к всемогуществу экранного языка. Мы взлетаем под облака и опускаемся на

¹ Во всем мире кино воспринималось именно как создатель фантастических миров, но с приходом итальянского неореализма стало ясно, что кино может быть другим, сложилась новая ситуация, которая требовала правдивого изоб-

ражения и осмысления жизни, кино ответило желаниям публики, при этом воздействие кино осталось прежним, изменения потерпела только эстетическая сторона.

дно океана, видим картины, не доступные человеческому глазу, переживаем то, чего никогда не случалось в реальной жизни — так, как нам это показывают...

Таким образом, кино влияет на сознание человека. Оно психологически как бы подключает зрителей к определенному информационному полю, и эмоциональное состояние человека можно представить в виде субстанции, находящейся внутри специального кокона.¹

При таком положении вещей человеком очень легко управлять, и это так при одном условии — внушение информации происходит только через устойчивые шаблоны (актуальные символы времени, на которых воспитывался человек), которые являются привычными человеку и усваиваются им на подсознательном уровне. Остается лишь подогнать информацию под формат устойчивого шаблона, т.е. выразить идею доступным для зрителя языком, и тогда он проглотит вашу «наживку». Можно добавить, что вектор восприятия информации прямо зависит от культурной подготовленности зрителя и уровня знания киноязыка. Чем больше «знаков» сможет прочесть зритель с экрана, тем сильнее воздействие «произведения» на него.

Вместе с тем, если зритель не будет противиться восприятию фильма, он все равно способен «читать» экранную информацию, которая отложится в его подсознании бессознательно.² Но это произойдет только в том случае, если внимание зрителя было задействовано через знакомые ему коды.

Поскольку мы все подвержены информационной зависимости, информация воздействует на любого из

¹ Сегодня эта тема широко обсуждается не только в научных кругах, но и сами режиссеры поднимают подобные вопросы в своих произведениях, например, образ человека в коконе, подключенном к глобальному информационному пространству, использовали братья Вачовски в фильме «Матрица», 2000.

² З. Фрейд в своей работе «Введение в психоанализ» писал, что бессознательное — это не только название временно скрытого, бессознательное — это особая душевная область со своими собственными желаниями, собственным способом выражения и свойственными ему душевными механизмами, которые иначе не действуют.

нас. Надо уточнить, что мы имеем в виду информацию в самом широком смысле, не как призыв или указание, а как набор сигналов, выстроенных по «обертонному принципу», которые поступают в наш мозг. Об этом писал С. Эйзенштейн. Он говорил, что восприятие фильма определяется не сюжетом, не ключевыми мотивами, а «обертонами». Он называл этим словом разные компоненты зрительного образа, которые как бы ни с того ни с сего выныривают в кадре и впечатляют зрителя. Зритель запоминает эту информацию по какой-то неизвестной причине, подобно тому, как герой Пруста почему-то запомнил из своего детства, прежде всего, запах печенья, а не что-то «более важное».

Благодаря этому «обертонному» языку, комплексу раздражителей, выстроенных по «обертонному принципу», в кино мы получаем информацию на подсознательном, эмоциональном уровне, даже не отдавая себе полностью отчет о происходящем на экране. *Вслед за Маклюэном можно сказать, что кино — это действующая метафора, как любая метафора, оно переописывает мир.* Язык кино, как язык любого другого медиа, — это технология, с помощью которой оно переописывает мир с определенной целью. Человек не может осознавать воздействия средства (media), а потому он смотрит на мир через «зеркало», то есть под влиянием этого средства (в данном случае это кинообраз).

Современные коммуникации порождают систему «конвейера», в которой каждый человек — и «винтик», и «шестеренка». Такое механизированное общество было показано Чаплином еще в «Новых временах» в 1936 году. В конце века эта тема прозвучала у Алана Паркера в фильме «Стена». Но, несмотря на протесты интеллектуалов, человек становится частью системы, а для системы — всего лишь частью информации. Так и совершается гигантский «круговорот жизни» — круговорот информации. Желание выйти из искусственных «стен», хотя бы мысленно, порождает целую серию фильмов о

реальном и ирреальном. Таких, к примеру, как упомянутая «Матрица».

Сегодня эксперты в области классического искусства, традиционно узурпировавшие право на интерпретацию визуальных репрезентаций, уступили место новой волне теоретиков, отстаивающих другой тип исследования, основанного на междисциплинарном подходе к изучению визуальной культуры во всех ее многообразных проявлениях. Стало очевидным, что медиа (они же средства коммуникации или аудиовизуальные искусства) не являются «собственностью» историков искусства. Такие медиа, как кино, фотография, телевидение, видео, сегодня стали предметом и источником изучения специфической философии культуры XX века, о чем мы говорили выше.

Чаще всего, анализируя феномен кино, исследователи акцентируют свое внимание на эстетическом аспекте и рассматривают кино в его взаимоотношениях с другими видами искусства и медиакультуры, при этом массовый характер киноискусства рассматривается как одна из многочисленных характеристик, а не как основная черта, обеспечивающая право на существование и дающая право занять свою особую нишу. «Массовость» — это определяющая черта всей медиакультуры, она свидетельствует о способности любого медиа играть социальную роль в культуре, воздействуя своими средствами на большую аудиторию. Массовый характер позволяет медиа не только выживать в рыночных условиях, но и дает возможность укрепить свое влияние на широкую публику, воспроизводя и распространяя эмоциональный смысл, а также объединяя аудиторию в своем настроении. В этом случае *коммуникативное качество кино* соответствует представлениям о медийности.

Другой чертой медиакультуры является ее информативность, максимальная насыщенность определенным содержанием. *Кино информативно* по своей природе, оно получило большую популярность благодаря повество-

вательной способности, благодаря возможности «втягивать» зрителя в иной мир, рассказывая с экрана историю. Благодаря этому качеству, наряду с прочими медиа, кино обладает способностью генерировать и управлять зрительскими настроениями, однако эмоциональность и зрелищность информации кино говорит о специфике его воздействия на зрителя.

Коммуникативность и информативность, возможно, не единственные черты медиакультуры, но являются наиболее яркими представителями этого ряда, к тому же именно они позволяют рассматривать кино как медиа и говорить о его специфическом соответствии медиальным качествам. Специфика киномедиума в том, что природа его языка способствует реализации этих условий с наибольшим эффектом на эмоциональном, подсознательном уровне. Кинообраз — «это таинство, несущее в себе реальность».¹ Атмосфера фанатичного увлечения «звездами», мистицизм, окружающий киномир, напоминают сакральные аспекты искусства, религии, поскольку кино является посредником могущественных динамик, которые А. Менегетти определил как «экспозиция шизофренической жизни».²

Такой подход не является революционным, он интересен тем, что подобный взгляд на кино выходит за рамки чистой эстетики, что позволяет в ходе исследования опираться на работы авторов, практикующих в различных областях гуманитарных наук.

Сближение культурологии, философии, социологии, психологии и эстетики позволяет определить специфику и место кино в пространстве медиакультуры, а также степень его влияния на «традиционные» искусства и другие средства массовых коммуникаций XX века.

¹ См.: Менегетти А. Кино, театр, бессознательное. Т. 1. — М., 2001. — С. 22.

² Там же.

ОТ МЕДИАИННОВАЦИЙ — К СОЦИАЛЬНОЙ МОДЕРНИЗАЦИИ

Бурное развитие средств массовых коммуникаций, которые способствовали созданию такого явления, как *медиакультура*, находится в тесной связи с самим процессом социальной модернизации, концепция которой — один из содержательных аспектов индустриализации как теоретической модели семантических и аксеологических трансформаций сознания и культуры в контексте становления индустриального общества.

Ранними аналогами концепции модернизации являются идеи о содержательной трансформации социокультурной сферы в период перехода от традиционного к нетрадиционному обществу, высказанные в разных философских традициях (Э. Дюркгейм, К. Маркс, Ф. Теннис, Ч. Кули, Г. Мейн). В различных контекстах данные авторы фиксировали содержательный сдвиг в эволюции социальности, сопряженный с формированием промышленного уклада. Так, Дюркгейм выделяет общества с механической солидарностью, основанные на недифференцированном функционировании индивида внутри гомогенной архаической общины, и общества с органической солидарностью, базирующиеся на разделении труда и обмене деятельностью. Переход к такому обществу предполагает, с одной стороны, развитость индивида, дифференцированность индивидуальностей, с другой — основанные именно на

этой дифференцированности взаимодополнение и интеграция индивидов, важнейшим моментом которой является «коллективное сознание», «чувство солидарности». Высказанная Марксом идея различения обществ с «личной» и с «вещной» зависимостью фиксирует тот же момент перехода от традиционных «естественных родовых связей» к социальным отношениям, основанным на частной собственности и товарном обмене.¹

Основным оппонентом Маркса, как известно, был социолог и философ Макс Вебер, теория «рационализма» которого предполагает смещение акцентов от ценностей коллективизма к ценностям индивидуализма, и основной пафос становления нетрадиционного общества заключается именно в идее формирования свободной личности — личности, преодолевшей иррациональность традиционных общинных практик («расколдовывание мира», по М. Веберу) и осознавшей себя в качестве самодостаточного узла рационально понятых социальных связей. Ментальность носителя врожденного статуса сменяется сознанием субъекта договора, традиционные наследственные привилегии — провозглашением равных гражданских прав, несвобода «генетических» (родовых) характеристик — свободой социального выбора. Как было показано М. Вебером, и свобода предпринимательства, и свободомыслие равно базируются на фундаменте рационализма. Вместе с тем пафосный индивидуализм перехода к нетрадиционному обществу — это индивидуализм особого типа: «моральный индивидуализм» (в терминологии Дюркгейма) или, по М. Веберу, индивидуализм протестантской этики с «непомерным моральным кодексом». Применительно к западному (классическому) типу процесса модернизации именно протестантская этика выступила той идеологической системой, которая задала аксиологическую шкалу нового типа сознания.²

¹ См. Можейко М. А. Модернизация концепция//Постмодернизм. Энциклопедия. — Минск, 2001. — С. 475.

² См.: Вебер М. Избранные произведения. — М., 2002. — С. 23 — 28.

Индустриализация и модернизация, таким образом, есть две стороны одного и того же процесса.

Как индустриализация, так и модернизация равно необходимы, но лишь обе вместе достаточны для формирования индустриального общества. В тех случаях, когда их параллелизм нарушается в силу исторических причин, имеем дело с внутренне противоречивым, технологически неблагополучным и социально нестабильным социальным организмом, где носитель фактически патриархального сознания приходит в соприкосновение с высокими технологиями, требующими совсем иной меры дисциплины и ответственности. Классическим примером подобной ситуации может считаться построение индустриального общества в СССР, где в программу социалистического строительства в качестве основы легла именно «индустриализация» как промышленное техническое перевооружение производства, в то время как комплексный феномен модернизации был редуцирован к программе «культурной революции», понятой в конечном итоге как «ликвидация безграмотности». И если на уровне конкретно частных моментов «практики социалистического строительства» неподготовленность индивидуального сознания к техническим преобразованиям ощущалась достаточно внятно (например, смена лозунга «Техника решает все!» лозунгом «Кадры, овладевшие техникой, решают все!»), то общая стратегия модернизации оставалась урезанной, последствия чего дают о себе знать в постсоветском культурном пространстве и по сей день, предоставляя экспертам повод констатировать «низкое качество населения» (Л. Абалкин). Это особенно значимо при контакте носителя массового сознания с современными постиндустриальными технологиями, создавая особый тип взрывоопасного (как в метафорическом, так и в прямом смысле) производства, — своего рода синдром Чернобыля индустриального общества с немодернизированным массовым сознанием.

В модернизации общества, его социальной сферы существенную роль играет новая культура — культура

эпохи технической революции, то есть *медиакультура*, которая становится неотъемлемой частью социума, ускоряя процесс модернизации эффективностью воздействия на общественное сознание.

Речь, естественно, идет о западном (европейском) типе модернизации. Страны Азии и Востока шли иным путем. Вместе с тем модель вторичной модернизации как «вестернизации» (по Д. Лернеру) не конструировалась в качестве типовой.

При всей восточной специфике и социалистических издержках правомерно говорить о социальной модернизации как глубинной трансформации массового сознания на основе выработанных западной культурой социальных идеалов и рационализма при возможности сохранения специфики этнонациональных традиций.

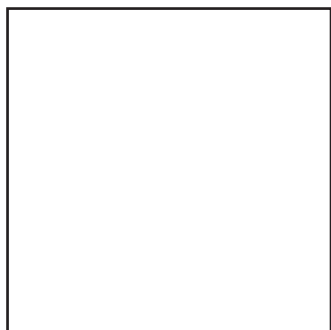
Как отмечает М. А. Можейко, «современная концепция цивилизованного поворота как перехода от цивилизаций локального типа к глобальной цивилизации выдвигает идеал единого планетарного социоприродного комплекса, основанного именно на этнокультурном многообразии и полицентризме». ¹ Только в этом случае возможен «диалог культур», взаимовлияние уникальных этнонациональных традиций как основы цивилизационной стабильности человечества.

К сожалению, трагический опыт XX века свидетельствует об иных аспектах развития данного процесса, обусловленного многими историческими событиями — войнами, революциями, катастрофами. А медиакультура стала зеркалом всех катаклизмов эпохи.

¹ См.: Постмодернизм. Энциклопедия. — Минск, 2001. — С. 478.

ГЛАВА 3

МЕДИАКУЛЬТУРА



И МИФЫ XX ВЕКА

МИФ КАК ИНСТРУМЕНТ ВЛАСТИ

Данная глава не является «привнесенной» в исследовании; ее цель — рассмотреть закономерности социокультурного развития общества в условиях «идеологизированного» массового сознания, что дало возможность в полной мере увидеть XX век. Немаловажную роль в этом процессе (и прямую, и опосредованную) сыграла медиакультура, феномен которой в определенный период свелся к манипулированию массовым сознанием.

При всей обоснованности «теории рационализма» М. Вебера, миф является важнейшей частью нашей жизни, нашего мироощущения. «Миф всегда рядом с нами и лишь прячется во мраке, ожидая своего часа».¹

Для начала попробуем дать обозначение этого термина, обратившись к словарю социальной философии.

Миф (греч. — слово, речь, предание) — язык описания, оказавшийся, благодаря своей исконной символичности, удобным для выражения вечных моделей личного и общественного поведения, неких сущностных законов социального и природного космоса. Миф является базисным феноменом человеческой культуры. Начало современных

¹ Кассирер Э. Политические мифы// М., 2001. — С. 384.
Реклама: внушение и манипуляция. —

интерпретаций мифа восходит к 1725 году к работе Дж. Вико «Основания новой науки об общей природе наций». Эпоха Просвещения, рассматривавшая миф как продукт суеверия и обмана (Б. Фонтенель, Вольтер, Д. Дидро, Ш. Монтескье и др.), явилась шагом назад по сравнению с концепцией Вико. В эпоху немецкого романтизма Ф. Шеллинг развивает теорию мифа, полемически направленную против классического аллегоризма; согласно этой теории, мифологический образ не «означает» нечто, но «есть» это нечто, т. е. он сам является содержательной формой, находящейся в органическом единстве со своим содержанием (символ). Ф. Ницше усмотрел в мифе жизненные условия всякой культуры. Культура может развиваться лишь в очерченном мифом горизонте. Болезнь современности — историческая болезнь, и состоит она, по Ницше, именно в разрушении этого замкнутого горизонта избытком истории, т. е. привыканием к мышлению под знаком все новых и новых ценностных символов.¹

По Юнгу, значение мифа связано с определенными темами, которые он назвал «архетипами». К. Леви-Стросс считает, что юнговское рассуждение напоминает известное заблуждение философов, занимавшихся языком, и что фрейдовское понимание мифа как сна оказывается более соответствующим.² У К. Леви-Стросса миф становится объектом семиотики текста.

Начиная с Р. Барта миф интерпретируется как семиотический феномен повседневной культуры. Именно так он определяет в «Мифологиях» специфику мифа вообще. Миф по Барту — это коммуникативная система, сообщение, один из способов «означивания».

Миф, как полагает Барт, может вызывать отвращение использованием мнимой природы, «роскошью» значащих форм, подобных предметам, в которых полезность

¹ См.: Социальная философия. Словарь/ Под ред. В.Е. Кемерова, Т. Х. Керимова. — М., 2003. — С. 241.

² Там же. С. 243.

приукрашена видимостью естественности. Расшифровка связана с его двойственной природой и имеет три различных типа. Первый тип расшифровки, ориентированный на концепт, превращает миф в символ, в котором значение становится буквальным. Второй тип предлагает воспринимать означающее как уже заполненное содержанием и четко различать в мифе смысл и форму, а следовательно, учитывать деформирующее влияние формы на смысл. Значение при этом оказывается разрушенным и начинает восприниматься в качестве обмана. Этот тип восприятия характерен для мифолога. Третий тип предпочтения мифа включает восприятие его означающего в качестве неразрывного единства смысла и формы. Значение в этом случае становится двойственным, и потребитель мифа полностью подпадает под воздействие его механики. Два первых типа восприятия статичны и аналитичны; они разоблачают и разрушают миф. Третий тип восприятия представляет собой потребление мифа в соответствии с теми целями, ради которых он был создан, потребитель мифа переживает его как историю одновременно правдивую и ирреальную. Поскольку первые два типа прочтения угрожают мифу полным разрушением, то третий — являет собой путь компромисса, когда система значимостей принимается за систему фактов. По Барту, это свойство мифа как раз и используется идеологией.¹

С одной стороны, с помощью мифов, которые М. Мамардашвили назвал «машинами культуры»,² мы прорываемся к отдельным «файлам», содержащим информацию о прошлом. С другой стороны, мифы являются эффективным инструментом «конструирования реальности», что активно использовалось в тоталитарных режимах.

По определению А. Цуладзе, «политический миф — это миф, используемый для реализации политических целей: борьбы за власть, легитимизации власти, осуществления

¹ Барт Р. Мифологии. — М., 1996. — С. 246 — 253.

² Мамардашвили М. Введение в философию//Мой опыт нетипичен. — СПб, 2000. — С. 45.

политического господства».¹ Используемые в качестве инструмента политической борьбы, мифы оказывают колоссальное влияние на общество. Политическую мифологию можно назвать «прикладной мифологией»,² поскольку за любым политическим мифом скрыты конкретные интересы определенных лиц и групп.

Особенность политического мифа в том, что он всегда стремится стать реальностью. В этом крайне заинтересованы те лица и группы, которые данный миф эксплуатируют. Попытки подменить реальность часто кончались трагически. Но, с другой стороны, без этих попыток не было бы истории. Гюстав Лебон писал: «Все наши художественные, политические или социальные понятия непременно носят на себе могущественный отпечаток иллюзий. Человек иногда повергает в прах эти иллюзии ценой ужасных переворотов, но он всегда бывает вынужден снова извлечь их из-под развалин.

Без этих иллюзий ему не удалось бы выйти из состояния примитивного варварства, и без них он скоро снова впал бы в то же состояние. Все это пустые тени, дочери наших мечтаний, но они вынудили народы создать все то, что составляет теперь славу искусства и величие нашей цивилизации. Главным фактором эволюции народов никогда не была истина, но всегда заблуждение».³ Иллюзии, о которых пишет Г. Лебон, это и есть политические мифы — истинные «локомотивы» прогресса.

Важнейшая функция политического мифа — легитимизация властных институтов и носителей верховной власти в стране.

Украинский исследователь Г. Почепцов считает, что миф — это универсальная конструкция, которую всегда можно наполнить конкретным содержанием. «Миф предстает перед нами как сценарий разворачивания имиджа, в котором сразу заполняются до этого пустые роли друзей

¹ Цуладзе А. Политическая мифология. — М., 2003. — С. 56.

³ Лебон Г. Психология масс. — Минск, 2000. — С. 230 — 231.

² Там же. С. 57.

и врагов главного героя. Миф является целой конструкцией, в этом его принципиальная выгодность, поскольку большое число нужных характеристик теперь будут всплывать автоматически. В случае подключения мифа уже нет необходимости порождать целые тексты, можно только намекать, подсказывая существенные характеристики, подводящие массовое сознание к тому или иному мифу».¹

Конструкция мифа действительно имеет ряд универсальных черт, что позволяет политтехнологам конструировать искусственные технологические мифы, о которых уже шла речь выше. Однако дело не только в конструкции мифа. Технологический миф по большому счету *псевдомиф*, поскольку не опирается на архетипы. Между тем именно они являются энергетической подпиткой мифа. У каждого народа свои архетипические особенности, т.к. архетипы формировались в начале его истории. Сформировавшись, они сопровождают народ на протяжении всего исторического пути. Поэтому политику, чтобы стать мифологическим персонажем, надо не просто создать некую конструкцию, но вписаться в какой-то национальный, «вечный» миф.

Среди «вечных» мифов особое место занимают мифы национальные. Именно они составляют «душу народа», если следовать терминологии Лебона. Сложившись в период становления нации, национальные мифы сопровождают ее на протяжении всей истории. Национальное самосознание формируется на основе мифов и неотделимо от них. По мнению Г. Почепцова, «все яркие с точки зрения нации события насквозь мифологичны».² Точнее было бы сказать, что исторические события становятся значимыми для потомков, когда вписаны в структуру национального мифа. В этом смысле история нации — это миф, созданный ею о самой себе. Исторические события служат лишь строительным материалом для мифа нации.

¹ Почепцов Г. Имиджелогия. — М. — К., 2001. — С. 105 — 106.

² Почепцов Г. Психологические войны. — М. — К., 2000. — С. 216.

Одним из первых, кто предложил использовать миф в качестве политического инструмента, был теоретик синдикализма Ж. Сорель. Он считал, что мифы должны создаваться искусственно, чтобы воодушевлять массы. Эти идеи, видимо, были навеяны сочинениями Г. Лебона. Но если Лебон осуждал революции и относился пренебрежительно к толпе, то Сорель, наоборот, был певцом революционного насилия. Во всеобщей забастовке он видел мифологическую концепцию, олицетворяющую социализм.

В России выдающимся теоретиком и практиком использования мифа как политического инструмента был В.И. Ленин. Он как никто другой в большевистском руководстве чувствовал великую преобразующую силу мифов. Ленин доверял своему чутью и отметал рациональные аргументы соратников. Так, Зиновьев и Каменев считали, что большевикам было бы выгоднее сотрудничать с другими социалистическими партиями в коалиционном правительстве. Ведь в случае вооруженного захвата власти за все придется нести ответственность им одним. Но на Ленина эти аргументы не действовали. «Позиция Ленина была утопической, даже апокалиптической: для него большевики воплощали, в некоем мистическом смысле, народ, и если они захватят власть, то она *ipso facto* окажется в руках народа», — пишет А. Цуладзе.¹

Однако утопическая вера в преобразующую силу социалистической революции не помешала Ленину точно и прагматично рассчитать благоприятный момент для захвата власти.

Миф о «мировой революции», который был мотором Октябрьской революции, рухнул вскоре после ее победы. Существует мнение, что «если бы эта утопия не владела Лениным, он, возможно, не решился бы на столь рискованный эксперимент»². Но его последующие действия

¹ См.: Цуладзе А. Политическая мифология. — С. 140.

² Синявский А. Основы советской цивилизации. — М., 2001. — С. 87.

показывают, что пролетарский вождь умел находить оправдание самым резким поворотам в своей политике.

Главный миф, который владел Лениным, состоял в неотвратимости победы социализма над капитализмом, в объективном характере выведенных Марксом законов исторического развития. Ленин выразил это в формуле: «Учение Маркса всеильно, потому что оно верно». Поэтому, когда ожидания мировой революции не оправдались и пришлось заключать позорный Брестский мир, Ленин нашел новые аргументы. «Для мировой революции, — считал он, — наиболее ценным было существование советского правительства. И его, как ничто иное, нельзя подвергать опасности». Из этого следовало, что единственной возможной политикой было получение «передышки» посредством капитуляции перед германскими требованиями. Следовало сохранить то, что может быть сохранено, а международная революция откладывалась на далекое будущее.¹

Вера в близкий крах мирового капитализма от этого не пострадала, но при этом удалось преодолеть кризис власти.

Своеобразным политическим мифом и одновременно новой религией стала идея коммунизма, которая формировалась постепенно.

После революции большевики удержались у власти не только благодаря репрессиям. На штыках они бы долго не усидели, если бы не додумались создать свой религиозный культ. Центральной фигурой этого культа стал Ленин. «Образ Ленина еще при жизни пролетарского вождя стал обретать признаки сверхчеловека — божества с типичными чертами цикличности: мессианская цель — страдание за народ — победа, которая создает новую общность. Был создан квазирелигиозный культ Ленина как Бога Отца. Его преемник Сталин, подобно древнеегипетским фараонам,

¹ Соколов Б. Тайны второй мировой. — М., 2001. — С. 422.

по должности унаследовал божественную природу Ленина, согласно формуле: «Сталин — Ленин сегодня».¹

Большевики не могли опереться на церковь, поскольку сами же ее и преследовали. Однако взорвать церкви не означало покончить с религиозным сознанием, которое складывалось веками. Изворотливость новой власти проявилась в том, что она использовала высвободившуюся религиозную энергию для создания нового культа. Появился знаменитый лозунг: «Могила Ленина — колыбель свободы человечества». «Могила Ленина» стала сакральным фундаментом нового мира, новой эпохи. Мавзолей — местом паломничества новой когорты «верующих».

Коммунизм позаимствовал многие атрибуты религии. «Священные писания» классиков марксизма-ленинизма не могли подвергаться сомнению. Их «учение» было объявлено единственно верным, вершиной человеческой мысли. Революционные теории «классиков» стали догматами новой веры. При Сталине удалось создать достаточно цельный квазирелигиозный культ со своей системой мифов.

Как в свое время православие, коммунизм насаждался в России «огнем и мечом». «Новый человек» должен был безоговорочно расстаться с прошлым, преодолеть его «пережитки» и перейти в новую веру. Те, кто не подчинялся этим требованиям, объявлялись «врагами» и подлежали уничтожению.

Очередной «великий перелом» произошел в СССР после XX съезда партии. Некоторые исследователи считают, что «закат в СССР социально-футуристической версии наместнической власти начался после XX съезда КПСС, поскольку с разоблачением культа личности Сталина разрушилась ее сакральная формула: «Сталин — Ленин сегодня».²

В политическом мифе центральной фигурой является сверхчеловек, носитель верховной власти. Архетип

¹ Андреева Л. Религия и власть в России. — М., 2001. — С. 244. ² Там же.

сверхчеловека может проявляться в самых различных формах — от монарха-самодержца до диктатора какой-нибудь «банановой республики». Даже в развитых обществах в кризисные моменты истории возникает потребность в сильном лидере. «Тяга к сильному лидеру возникает тогда, когда коллективное желание достигает небывалой силы и когда, с другой стороны, все надежды на удовлетворение этого желания привычными, нормальными средствами не дают результата. В такие моменты чаяния не только остро переживаются, но персонифицируются. Они предстают перед глазами человека в конкретном, индивидуальном обличье. Напряжение коллективной надежды воплощается в лидере».¹

Иными словами, когда все рациональные механизмы политики перестают работать, на арену истории выходит миф. Архаичные формы мышления вступают в законную силу. Психолог Т. Дмитриева пишет: «Реликты былинного мышления все еще прочно владеют умами немалого числа современных россиян. Многие из них ждут, что явится герой-избавитель и мгновенно решит все проблемы, скопившиеся у нас едва ли не с тех самых былинных времен: поднимет хозяйство целого края, удержит от развала какую-то область экономики, спасет страну от грозящих ей бед».²

Идея сверхчеловека имеет давнюю историю. Чтобы понять ее «истоки», обратимся к исследованиям жизни первобытных народов.

Дж. Фрэзер различал в примитивных культурах два типа человекобога: религиозный и магический. «В первом случае предполагается, что существо высшего порядка вселяется в человека на более или менее продолжительный срок и проявляет свою сверхъестественную мощь и мудрость путем совершения чудес и изречения пророчеств. К данному типу человекобога подходит название вдохновенного и воплощенного: человеческое тело здесь лишь

¹ Кассирер Э. Политические мифы// Реклама: внушение и манипуляция. — М., 2001. — С. 384 — 385.

² Дмитриева Т. Характер русский. — М., 2001. — С. 64.

хрупкий скудельный сосуд, наполненный бессмертным божественным духом».¹

Что касается магического типа человекобога, то здесь «человекобог-маг есть не более как человек, но человек, обладающий необычайной силой».² Он «черпает необычайную силу из некой физической общности с природой.

К. Г. Юнг в своем интервью в 1938 году произвел психологический анализ современных ему вождей, и в частности Гитлера: «Не возникает сомнений в том, что Гитлер принадлежит к категории действительно мистических шаманов. Гитлер, который неоднократно показал, что осознает свое мистическое призвание, предстает для фанатиков Третьего Рейха чем-то большим, чем простой человек».³

Юнг считал, что «религия» Гитлера «наиболее близка к магометанству, реалистичная, земная, обещающая максимум вознаграждений в этой жизни, но с мусульманоподобной Валгаллой, попасть в которую и наслаждаться жизнью в ней имеют возможность достойные немцы».⁴ Ученый видел в Гитлере мистическое, магическое начало: «Гитлер шаман, род божественного сосуда, полубожество, более того, миф... Гитлер вас пугает. Вы понимаете, что никогда не будете способны разговаривать с этим человеком, потому что это никто; это не человек, а коллектив. Он не личность; он целая нация».⁵

Таким образом, Гитлер соединил в себе религиозный и магический типы человекобогов. С одной стороны, он служил «сосудом» для неких сверхъестественных сил, которыми был ведом. С другой стороны, отождествляя себя с германской нацией, он обретал над ней огромную, «магическую» власть.

Итак, архаичные формы мышления не только не отступают, а, наоборот, становятся доминирующими в эпоху,

¹ Фрээр Дж. Золотая Ветвь. — М., 1998. — С. 69.

² Там же.

³ Юнг К. Г. Диагностируя диктаторов//

Одайник В. Психология политики. — М., 1996. — С. 346.

⁴ Там же. С. 352.

⁵ Там же. С. 354 — 355.

когда «бог умер». Политические лидеры уподобляются магам, человекобогам. Не случайно Э. Кассирер писал, что «политик — священник новой, совершенно иррациональной и загадочной религии».¹ Он имел в виду прежде всего Гитлера, но эта оценка верна и для современных политических лидеров.

Стержнем магического восприятия власти и ее верховного носителя является убеждение подданных, что все в стране зависит от первого лица государства. Дальше простая логика подсказывает, что все проблемы страны может решить только сверхчеловек, наделенный неограниченной властью. Так миф готовит почву для диктатуры.

Еще одним грандиозным политическим мифом является миф о государстве. Само слово «государство» окружено легендами, предрассудками, всевозможными теориями и мифами, что вполне объяснимо.

Зарождение и развитие цивилизации было неотделимо от зарождения и развития государства. История человечества — это история государств. Без государства нет истории, нет нации, нет национальной мифологии. Поэтому понятие «государство», отношение к нему населения играют важнейшую роль в истории народа.

Сразу оговоримся, что реальное государство (т.е. государственная машина, бюрократия) не имеет ничего общего с субъектом мифа о государстве. Государства, о котором идет речь в мифах, никогда не было и не будет. Хотя бы по той простой причине, что мифологическое государство — существо одушевленное и обожествленное. Вспомним распространенные клише советской пропаганды: советское государство заботилось о пенсионерах, боролось за мир во всем мире, открывало дорогу талантам, защищало рядовых граждан от преступности, карало изменников и предателей, славилло героев и т.д. Таким образом, государство было всегда в действии, на страже

¹ Кассирер Э. Политические мифы// М., 2001. — С. 386.
Реклама: внушение и манипуляция. —

интересов своих граждан. Но это не герой-одиночка, а скорее некая сверхъестественная, божественная сила. Сверхъестественная природа советского государства подкреплялась культом Ленина. Мавзолей служил храмом, освящавшим советскую власть.¹

Государство — это тоже своеобразный миф, являющийся краеугольным камнем *национальной мифологии*. Бюрократическая машина мифом не является. Это именно машина, которая живет по своим собственным законам. Но это не законы мифа.

Мифологией любого типа государства является идеология. Именно она с помощью средств массовых коммуникаций создает необходимые для государства политические мифы, являющиеся политическим инструментом власти, создает систему манипулятивных средств, воздействующих на сознание масс.

Но мифология тоталитарной системы является к тому же агрессивной, так как стремится навязать «свою правду» всему миру. Достаточно вспомнить знаменитую идею Ленина и Троцкого о «мировой революции», на штыках которой коммунистическая пропаганда и образ жизни должны были бы утвердиться в «буржуазных государствах».

Ответом на это, как известно, стало появление других тоталитарных режимов, фашистских — сначала в Италии, затем в Германии.

Интересная, хотя и противоречивая оценка этой ситуации содержится в книге русского философа И. А. Ильина «Гитлер и Сталин. Публицистика 1939 — 1945 годов»,² которая посвящена анализу политической ситуации в период Второй мировой войны.

Ильин, по сути, провел параллели в содержании идеологии, военной доктрины и практики двух систем.

¹ См.: Цуладзе А. Политическая мифология. — М., 2003. — С. 113.

² Ильин И. А. Гитлер и Сталин. Публицистика 1939 — 1945 годов. — М., 2004.

МИФ КАК КОММУНИКАТИВНАЯ СИСТЕМА

В обыденном сознании слово «миф» ассоциируется с вымыслом, сказкой. Память услужливо напоминает сюжеты мифов и легенд Древней Греции, библейских сказаний.

Современный человек мнит себя рациональным существом, весьма далеким от мифа. Вместе с тем наши представления об окружающем мире независимо от нас, на уровне «бессознательного», носят мифологический характер.

Немецкий философ Э. Кассирер, объясняя это явление, писал, что человек «не противостоит реальности непосредственно, он не сталкивается с ней лицом к лицу...» И в то же время человек не может жить в мире строгих фактов или сообразно со своими непосредственными желаниями и потребностями. Он живет скорее среди воображаемых эмоций, в надеждах и страхах, среди иллюзий и их утрат, среди собственных фантазий и грез». ¹ Другими словами, между реальностью и человеком должно быть еще *нечто*, необходим *посредник*, который помог бы индивидууму воспринять реальность, выработать отношение к ней. Одной из таких форм, как уже было отмечено, является *медиакультура*, другой — *миф*, в который можно «упаковать» реальность.

¹ Кассирер Э. Опыт о человеке. — М., 1998. — С. 471.

То есть миф, как и медиакультура, представляет *коммуникативную систему*. Именно эту функцию выделяет Р. Барт в своей книге «Мифологии»: «Поскольку миф — это слово, то мифом может стать все, что покрывается дискурсом. Определяющим для мифа является не предмет его сообщения, а способ, которым оно высказывается; у мифа имеются формальные границы, но нет субстанциональных. Наш мир бесконечно суггестивен».¹

Слово-миф способно создать реальность. О диалектике мифа и его предпосылках размышлял А. Ф. Лосев: «Даже всякая неодушевленная вещь или явление, если их брать как предметы не абстрактно-изолированные, но как предметы живого человеческого опыта, *обязательно суть мифы*. Все вещи нашего обыденного опыта — мифичны; и от того, что обычно называют мифом, они отличаются, может быть, только несколько меньшей яркостью и меньшим интересом».² Итак, медиакультура, средства массовых коммуникаций создают мифы, которые позволяют человеку воспринимать окружающую действительность. Но *мифы создают и самого человека*. М. Мамардашвили, определяя миф как «*машину культуры*», считал, что «человек есть искусственное существо, рождаемое не природой, а саморождаемое через культурно изобретенные устройства, такие как ритуалы, мифы, магия и т.д., которые не есть представления о мире, не являются теорией мира, а есть способ конструирования человека из природного, биологического материала».³

Однако «конструирование человека» есть не что иное, как процесс его социализации, то есть формирование мировоззрения, нравственных ориентаций, целостной «картины мира». Это одна из основных функций медиакультуры в обществе. Таким образом, миф является не просто посредником между человеком и реальностью.

¹ Барт Р. Мифологии. — М., 1996. — С. 233 — 234.

² Лосев А. Ф. Диалектика мифа. — М., 2001. — С. 102.

³ Мамардашвили М. Введение в философию//Мой опыт нетипичен. — СПб, 2000. — С. 47.

Миф — своеобразный механизм управления: он управляет человеком, проникая в его внутренний мир, сферу сознания и подсознания, программирует его.

В конечном итоге миф с помощью медиа создает особую *мифологическую реальность*, которая начинает восприниматься человеком как истина, как объективная реальность.

При этом конструировать новую, «мифологическую» реальность можно с помощью любых медиасредств (литературы, изобразительного искусства, прессы и др.). Дело в том, что «в мифе мир освоен, причем так, что фактически любое происходящее событие уже может быть вписано в тот сюжет и в те события и приключения мифических существ, о которых в нем рассказывается».¹ По мнению М. Мамардашвили, «миф есть рассказ, в котором умещаются любые конкретные события; тогда они понятны и не представляют собой проблемы».²

То есть в восприятии мифа срабатывают те структуры сознания, которые позволяют «упорядочить картину мира», адаптируя индивида к условиям жизни, окружающей реальности.

Еще одним ресурсом формирования мифов (особенно политических) является антитеза «свой — чужой» (срабатывающая прямо противоположно бахтинской теории «диалога культур»). Знаменитая ленинская формула «кто не с нами — тот против нас» становится здесь основным критерием. Герой мифа всегда «свой», те, кто против него, — «чужие», т.е. враги, злодеи.

Роль средств массовых коммуникаций в этом процессе трудно переоценить. И прозорливость В. И. Ленина здесь очевидна. В канун Октябрьской революции 1917 года он, как известно, говорил, что ее успех будет обеспечен только тогда, когда в руках большевиков окажутся «почта, телеграф, телефон (средства связи), мосты и банки». А одним

¹ Мамардашвили М. Введение в философию//Мой опыт нетипичен. — СПб, 2000. — С. 40.

² Там же.

из первых декретов новой власти был Декрет о печати, подписанный В. И. Лениным и изданный буквально через два дня после переворота.

Среди главных ленинских декретов в культурной сфере был Декрет о национализации кино- и фотопромышленности от 27 августа 1919 года.

«Из всех искусств для нас важнейшим является кино», — знаменитая ленинская фраза определила на несколько десятилетий развитие советского кинематографа. Одновременно была поставлена задача борьбы с религией как врагом новой власти. Менее известна другая ленинская фраза: «Единственное искусство, способное заменить религию, — это театр...»¹

Таким образом, с помощью медиакультуры в советской России начали создаваться новая идеология и новая политическая мифология, ориентирующаяся на массовое сознание как главную цитадель мифов. Аналогичные процессы шли в системе государственного менеджмента во многих странах, особенно находящихся во власти тоталитарных систем. А основой мифотворчества являлись средства массовой коммуникации.

¹ Ленин о культуре. — М., 1985.

МИФОЛОГИЗАЦИЯ ПРЕССЫ

Средства массовой коммуникации становятся в XX веке своеобразным орудием политической власти, манипулятором общественного мнения, во многом predetermined теми, кто контролирует мир СМИ как самый мощный инструмент оперативного управления массовым сознанием.

Можно согласиться с А. Цуладзе в том, что «СМИ тоталитарны по своей природе, так как стремятся взять под свой контроль волю людей, их мысли и чувства, тем самым ограничивая свободу личности, поработая ее».¹ СМИ не в состоянии трансформировать саму реальность, но им по силам изменить представление о ней.

Цель информационного воздействия заключается в изменении поведения объекта воздействия путем трансформации существующей в его сознании «картины мира».²

Первостепенная роль в этом процессе отводится газете, обладающей убеждающей силой «документа». Не зря пословица гласит: «Что написано пером, то не вырубишь топором». Даже в наши дни для интеллектуальных элит или сферы бизнеса газета обладает большим авторитетом, чем, к примеру, телевидение.

¹ Цуладзе А. Политическая мифология. — М., 2003. — С. 224.

² Там же. С. 227.

Газетные материалы (в особенности такие жанры, как очерк, репортаж, эссе) близки к художественной литературе. Играя на стереотипах, созданных литературой, используя те же художественные приемы воздействия на читателей, цитируя известных писателей и т.д., журналисты успешно достигают поставленных целей.

В России XX века наивысшим расцветом мифотворчества прессы был, естественно, советский период. Победа большевиков в октябре 1917 года внесла существенные изменения в систему функционирования российской печати с ее разнопартийностью и многоаспектностью.

Упомянутый нами Декрет о печати гласил:

*«Всякий знает, что буржуазная пресса есть одно из могущественнейших оружий буржуазии. Особенно в критический момент, когда новая власть, власть рабочих и крестьян, только упрочивается, невозможно оставить это оружие в руках врага в то время как оно не менее опасно в такие минуты, чем бомбы и пулеметы. Вот почему и были приняты временные и экстренные меры для пресечения потока грязи и клеветы, в которых охотно потопила бы молодую победу народа желтая и зеленая пресса».*¹

Декрет о печати требовал закрывать контрреволюционную печать разных оттенков, если она призывает к открытому сопротивлению, неповиновению рабоче-крестьянскому правительству; сеет смуту путем клеветнического извращения фактов; призывает к деяниям явно преступного, уголовно наказуемого характера.

Революционный трибунал печати, учрежденный в феврале 1918 года, довершил разгром буржуазной и эсеро-меньшевистской прессы и изданий других партий.

В середине 1918 года, когда началась гражданская война, массовая информация в России приобрела резко полярный характер: по одну сторону баррикад оказались издания Советской республики, по другую — белогвардей-

¹ Цит. по кн.: Калужный Д., Ермилова Е. Дело и слово. Будущее России с точки зрения теории эволюции. — М., 2003. — С. 191.

ская пресса. Через печать, через пропаганду шла борьба властных структур, борьба разных идеологий.

С разгромом белогвардейского движения «белая» пресса, разбившись на два лагеря — монархический и либеральный, рассредоточилась за рубежом, в основном в странах Западной Европы. Однако до конца 1980-х годов население России практически ничего о ней не знало. «Лишь с приходом гласности, перестройки, реформ русская эмигрантская пресса стала легально продаваться в России», — пишет А. А. Грабельников.¹

В России в начале 1920-х годов стала создаваться новая система печати на базе вертикально-партийной структуры управления — от «Правды» (главного печатного органа страны) до районной газеты. В циркулярах ЦК РКП(б) местным властям предлагалось следить не только за содержанием материалов, но и за простотой их изложения: писать короткими фразами, печатать крупным шрифтом, объяснять суть событий, соблюдать ясную верстку полос. Появились рабкоры, селькоры и прочие коры. С одной стороны, реальным фактом истории является то, что газеты по сравнению с дореволюционным периодом дошли до самых глухих мест, с другой — столь же очевидно формирование насквозь идеологической прессы нового тоталитарного режима, религией которого становится *марксизм*. Не случайно в соответствии с ленинским планом «монументальной пропаганды» первым явлением новой эпохи стал памятник К. Марксу, сооруженный в 1918 году в ознаменование 100-летия вождя мирового пролетариата. Так начинает осуществляться мифотворчество на государственном уровне, составной частью которого является пресса.

В 1922 году был создан Главлит — Главное управления по делам литературы и издательств. В его задачи входило «идеологически-политическое наблюдение и регулиро-

¹ Грабельников А. А. Массовая информация в России: от первой газеты до информационного общества. — М., 2001.

вание книжного рынка..., изъятие из него и из библиотек вредной литературы, вышедшей как в дореволюционные годы, так и за годы революции».¹ Запрещалось издание и распространение произведений, содержащих агитацию против советской власти, возбуждающих общественное мнение путем сообщения ложных сведений, пропагандирующих националистический и религиозный фанатизм.²

К 1940 году в центральном аппарате Главлита работали 174 цензора, по РСФСР — 5 тысяч. Главлит контролировал все произведения печати, радиовещания, фотоснимки, выставки картин, следил за иностранной литературой, печатавшейся в СССР, контролировал изъятие политически вредных публикаций.

В 1930-е годы оформилась вполне разветвленная система печати, охватывавшая практически все население страны. По вертикали она строилась следующим образом: центральные издания — республиканские — краевые — областные — городские — районные — многотиражные (фабрично-заводские, вузовские, газеты МТС и т.д.) — стенные бригадные и цеховые газеты. Вышестоящие издания обязаны были делать обзоры печати нижестоящих, чтобы на основе их анализа вести постоянное улучшение информационной продукции.

В целом в предвоенные годы в СССР издание средств массовой информации достигло невиданных масштабов: в стране выходило около 9000 газет и свыше 1600 журналов, работало 93 радиостанции, а в 1938 году начались первые экспериментальные телетрансляции.³

Государственная монополия на СМИ приводит к тотальной мифологизации общественного сознания, фундаментом которой становится идея коммунизма, сакрализация фигур Маркса — Ленина и создание «культы личности» И. В. Сталина. Именно журналисты по аналогии с «марксизмом-ленинизмом» стали употреблять

¹ Там же.

² Там же.

³ Там же.

термин «сталинизм», изобрели эпитеты «отец народов», «великий Сталин», «величайший гений человечества» и др. А между тем в отечественной прессе 1930-х — 1940-х годов работают многие представители творческой интеллигенции, писатели и публицисты, чье слово оказывается значимым для читателей: А. Толстой, В. Катаев, А. Гайдар, Л. Леонов, И. Эренбург, И. Ильф и Е. Петров, М. Кольцов, А. Фадеев, М. Шолохов и др.

Параллельно с прессой мифологизируется гуманитарная наука. В противовес реальной истории России в 1930-е годы выходит «Краткий курс истории ВКП(б)» как новая модель политической истории, построенная на марксовской теории классовой борьбы, в центре которой «концепция двух вождей революции — В. И. Ленина и И. В. Сталина».

Одновременно идет процесс подавления философии, так как в такой науке культ личности не нуждается. Научным знанием эпохи объявляется «марксистско-ленинская философия», усиливающая и вульгаризирующая теорию классовой борьбы в разделах «исторического материализма». «Идеологической мышеловкой» назовет ее Карл Поппер.¹

Но процесс мифологизации общества не был бы возможен, если бы на первом плане в идеологической модели большевизма не стояла «сила, воплощающая высшую Правду и способная «тянуть» за собой все общество, всех, кого большевизм полностью не противопоставил себе. Таким центром тяготения в этой модели (по определению А. С. Ахиезера) является так называемая *партия нового типа*, то есть организация *медиационного типа*, главная функция которой заключается в решении медиационной задачи».² «Она монологична по своей сути», ибо является «реальным воплощением высшей Правды»,³ форма «интерпретации массовых культурных процессов»,

¹ Поппер К. Открытое общество и его враги. — М., 1992. — С. 480.

² См.: Ахиезер А. С. Россия: критика исторического опыта (социокультурная

динамика России). Т. 1. изд-е 2-е. — Новосибирск, 1997. — С. 375.

³ Там же.

«способная вписаться в различные пласты расколотого общества».¹

Таким образом, идеология строящегося социализма, основанная на том, «что народная Правда и есть научная истина и, наоборот, что научная истина и есть Правда»,² сработала исторически как миф на уровне архаического сознания, став предметом «утилитарного манипулирования» в средствах массовых коммуникаций.

Н. А. Бердяев, в юности переживший период увлечения марксизмом, подверг резкой критике не только ленинскую аксиому «учение Маркса всесильно, потому что оно верно», но и саму идею абсолютизации марксизма как высшей Правды. Рассматривая марксизм как миф и как утопию, он писал: «...Марксисты напрасно думают, что они могут обойтись без мифа, они проникнуты мифами... Марксизм не есть социальная утопия, возможен опыт реализации марксизма в социальной жизни. Но марксизм — духовная утопия..., претендующая ответить на все запросы человеческой души именно потому, что он претендует победить трагизм человеческой жизни».³

Мифологизация средств массовых коммуникаций становится основой политики и других тоталитарных систем XX века: фашистской Италии, гитлеровской Германии, Китая под руководством «великого кормчего Мао» и др.

Почти три десятилетия после окончания второй мировой войны, закончившейся крахом фашизма, историки и социологи замалчивают вопрос об организации пропаганды в «Третьем рейхе». Более того, характерным примером невнимания к роли фашистской пропаганды было оправдание на Нюрнбергском процессе одного из главных помощников доктора Геббельса — Ханса Фрица. В этой связи особо интересна книга американского историка Р. Э. Герцштейна «Война, которую выиграл Гит-

¹ Там же. С. 387.

² Там же. С. 388.

³ См.: Бердяев Н. А. Русская идея. Судьба России. — М., 1997. — С. 526.

⁴ Герцштейн Р. Э. Война, которую выиграл Гитлер. — Смоленск, 1996.

лер»,⁴ вышедшая в 1980-е годы. Ее автор дает достаточно полную картину формирования и функционирования системы нацистской пропаганды, сумевшей чудовищную, античеловеческую идеологию фашизма сделать «народной», «массовой». И дело не только в незаурядности и одновременно цинизме Геббельса, приспособившего пропаганду к целям и идеям Гитлера. А в том, что он знал психологию толпы, применяя для манипуляции массами и миф о «богоизбранности арийской расы», и национал-социалистическую этику героизма как черту немецкого народа, и жупел «сатанинского еврея». И коммуниста как врага нации. И если советская печать в качестве «идеала» использовала образы Маркса — Ленина, то нацистская — образ короля Фридриха Великого, цитируя при этом не только речи и статьи Гитлера, но и Гете, Сталина.¹ Мифологизированная культура Германии была поставлена на службу низменным целям, более того, она стала основой мощной пропагандистской машины, которая продолжала работать и тогда, когда Германия лежала в руинах. Ее эффективность объяснялась тем, что Геббельс считал, что «пропаганда военного времени должна убеждать как можно большую часть населения в том, что любая политика, проводимая руководством страны, правильна и осуществляется в интересах всей нации. Народ должен был верить вождям, даже когда правительство не могло открыть ему истинных мотивов и целей. Если пропаганда достигала этой цели, значит, ее главная задача была выполнена... Это давало огромное преимущество над медлительными парламентскими режимами, вынужденными считаться с настроениями масс и действовать осторожно, с оглядкой».²

Механизмы и приемы мифологизации средств массовых коммуникаций и в СССР, и в Германии были одни. Вкратце их можно обозначить так:

¹ См.: там же. С. 6 — 7.

² Там же. С. 455.

- идеологизация действительности;
- сакрализация вождей;
- героизация событий и деяний отдельных исторических лиц;
- обращение к низменным инстинктам и психологии масс;
- опора на жесткую власть и насилие;
- борьба против «общего врага».

Все это есть не что иное, как технология «промывки мозгов», по меткому определению Р. Д. Лифтона, автора одноименной книги.¹ И хотя психология тоталитаризма дана в ней через исследование китайского опыта, методы и принципы воздействия на массовое сознание во всех тоталитарных режимах одни. Достоинством книги является и то, что это интересный анализ некоторых аспектов идеологии и идентичности, помогающих понять специфику мифологизации. Этот процесс можно представить и как проект «*исправления мышления*» — основу тоталитарной политики, где роль медиакультуры является первостепенной.

¹ Лифтон Р. Д. Технология «промывки мозгов». — М. — СПб., 2004.

МИФОТВОРЧЕСТВО В КИНО

В первой половине XX века тоталитарные государства эффективно использовали кинематограф для создания политических мифов, хотя у истоков мифотворчества был Голливуд, почти с самого начала своей деятельности ставший... «фабрикой грез».

Эстетические приемы (стандарты) киномифов были отработаны в американской «системе экранных жанров», самыми популярными из которых были: вестерн, исторический фильм, комедия, мелодрама и кинофантастика. Так, в основу вестерна с первых лет его существования лег миф о герое-одиночке, супермене, побеждающем врагов во имя Добра и Справедливости; в основе американской мелодрамы — неизменный миф о Золушке, которая становится принцессой в духе американского образца. Первой Золушкой американского экрана стала знаменитая Мэри Пикфорд, сыгравшая более сотни ролей в этом амплуа.

Быстрое развитие американского кинематографа в начале XX века связано с тем, что он был организован по капиталистическому образцу в соответствии с задачами социальной модернизации эпохи. Создание Эдисоном кинотреста в 1909 году, последующее объединение крупных кинофирм в Голливуде в 1912 году — свидетельствовали о том, что кинематограф в США стал промышленностью, то есть «фабрикой грез».

«Мифы» — жанры американского кино — уводили зрителей в мир иллюзий, являясь своеобразным наркотиком, формой бегства от реальности. Этому немало способствовала экзотическая природа Калифорнии: здесь, под неутомимым солнцем, среди гор, каньонов, лесов и пустынь, прерий и пляжей снимались картины всех жанров, создавая особое «лицо» голливудской продукции.

Успеху американских киномифов способствовала знаменитая «система звезд». Если героиней мелодрамы была Мэри Пикфорд, то популяризации «комической» способствовали режиссер Мак Сеннет — «отец» комедии и прославленные американские комики, дебютировавшие под его руководством, — Бастер Китон, Гарольд Ллойд и гениальный Чарльз Чаплин. «Звездой» приключенческого фильма был Дуглас Фербенкс, воплотивший на экране миф о супермене («Багдадский вор», «Знак Зорро», «Робин Гуд» и т. п.).

В связи с мифотворчеством раннего американского кино нельзя не назвать такого режиссера, как Дэвид Уорк Гриффит, пришедшего в кинематограф из журналистики. В 1914 году он потряс США своим полнометражным фильмом «Рождение нации», поставленным по книге священника Диксона. Это был первый в истории кино «концептуальный» фильм, хотя реакционность его идеологии очевидна. Этот откровенно расистский фильм, унижающий негритянское население и прославляющий историю создания организации Ку-клукс-клан, вызвал восторженный прием у миллионов американских зрителей, доказав социальную значимость мифа.

В 1916 году Гриффит осуществляет гигантскую постановку — фильм «Нетерпимость», состоящий из четырех параллельно развивающихся сюжетных линий, относящихся к разным историческим периодам: борьба вавилонского царя Валтасара со жрецами, распятие Иисуса Христа, Варфоломеевская ночь во Франции XVI века (уничтожение католиками протестантов) и несправедливое осуждение судом невинного человека в совре-

менной Америке. Фильм стал своеобразной метафорой почти вселенского Зла (социальных, религиозных и национальных предрассудков, губительных во все времена), победить которое способно только высшее проявление человечности — доброта, взаимопонимание, терпимость. Фильм оказался сложным для восприятия зрителей, хотя его актуальность очевидна. Война в Европе, рост американского милитаризма, размышления над судьбами человечества — заставили Гриффита задуматься над ролью художника в обществе.

«Нетерпимость» стала одной из лучших картин мирового кино не только благодаря философской концепции, введенной в художественную структуру, но и технике съемки (картина снималась несколькими аппаратами, в том числе и с воздуха, с воздушного шара). Язык кино благодаря Гриффиту обогатился осмысленным монтажом (в особенности «параллельным», когда действие разворачивается одновременно в разных местах и эпохах), умелым использованием крупных планов, деталей, ракурса — всего того, что обогатило палитру жанров американского кино. Режиссура Гриффита оказала воздействие и на формирование творчества С. М. Эйзенштейна — одного из основателей советского кино.

В 1914 — 1917 годах «великий немой» приобрел всемирное общественное признание, вошел в жизнь сотен миллионов людей и даже был признан «седьмым искусством». Фильмы снимаются не только в США и Франции, но и в Германии, Дании, Англии, Швеции и России.

Русская национальная кинематография в первые годы мировой войны развивается особенно интенсивно. В 1914 году на экраны выходит свыше 400 фильмов, в 1916-м — около 600. Это связано с тем, что Россия оторвана фронтами от своих основных кинопоставщиков — фирм «Гомон» и «Патэ».

Кстати, русская киношкола с ее психологизмом, заметным влиянием традиций литературы противостоит мифологизации экрана. Этому в немалой степени способствуют

талантливые режиссеры Я. Протазанов, В. Гардин, Е. Бауэр, первый русский мультипликатор В. Старевич, лучшими картинками которых были экранизации. В классику мирового кино вошли фильмы Я. Протазанова «Пиковая дама» (по повести А. С. Пушкина), «Николай Ставрогин» (по «Бесам» Ф. М. Достоевского), «Отец Сергей» (по повести Л. Н. Толстого) с участием великого русского актера Ивана Мозжухина, а также объемная мультипликация В. Старевича («Стрекоза и муравей», «Смерть кинооператора» и др.).

В США к концу второй мировой войны на первый план выходят социальные комедии (трагикомедии) Чарльза Чаплина, разрушающие эстетику голливудской продукции с ее установкой на мифологизацию действительности. Чаплин же в своей «Собачьей жизни», «Спокойной улице», чуть позже в комедии «Малыш» (первой полнометражной ленте) высмеивает американское благополучие, социальную фальшь и благочестие. А в комедии «На плечо!» объектом сатиры становится бессмысленная жестокость первой мировой войны.

Образ трогательного «маленького» человека-бродяги Чарли в куцем пиджачке, огромных башмаках и спадающих брюках, но в котелке и с тросточкой, бредущего по дорогам Америки в поисках добра и справедливости, стал своеобразным символом протеста против зла, бесчеловечности и мифологизации действительности. Маленький человек, рожденный гением Чаплина, смешной и наивный как ребенок, с печальными глазами мудреца, популярный у зрителей всего мира, явил собой пример синтеза «высокого» искусства и «массовой культуры», феномен которого еще до конца не исследован.

Особое значение в экранном мифотворчестве занимают кинематографии СССР и Германии в эпоху тоталитарных режимов. Интересно и то, что сразу после окончания первой мировой войны эти две побежденные страны оказали сопротивление американской экспансии на киноэкране, причем каждая из них пошла своим путем.

В России точкой отсчета стала Октябрьская революция, которая нанесла удар по всем институтам, узаконениям, обычаям и устоям российского общества. Кинопредприниматели стали в тупик перед новыми требованиями к фильмам. В отличие от буржуазных правительств, не уделявших кинематографу сколько-нибудь серьезного внимания, советская власть в первые же недели своего существования учредила кинокомитеты, стремившиеся убрать с экранов все, что могло сочувственно показывать царизм, помещичий и буржуазный строй, религию, частную собственность, отобрать нейтральные, а по возможности критические и научно-познавательные фильмы, могущие служить просвещению широких народных масс. Ленин, еще в 1907 году говоривший о просветительской силе кинематографа и мечтавший о руководстве деятелей социалистической культуры, направил в кинематограф А. В. Луначарского, Н. К. Крупскую и других своих соратников, напутствуя их соответствующими указаниями. В беседе с Луначарским (народным комиссаром просвещения) Ленин бросил фразу, которая, при небольшом редактировании, сделалась как бы главным лозунгом, знаменем советского кино: «...Из всех наших искусств важнейшим является кино!»¹ Особенно Ленин ценил хронику, ее политическую актуальность; стремился вести производственную пропаганду научно-популярными фильмами; признавал он и значение игровых картин «без пошлости и контрреволюции». В 1919 году Ленин подписал декрет о национализации кино- и фотопромышленности, однако решающего значения этот декрет не приобрел, — частные фирмы продолжали существовать и были узаконены в годы новой экономической политики. Значительнее было учреждение в том же 1919 году государственной киношколы, выросшей в первый в мире кинематографический вуз — ВГИК, ставший колыбелью многих поколений

¹ См.: Самое важное из искусств. Ленин о кино. Сб. статей. — М., 1973.

режиссеров, сценаристов, актеров, операторов и других мастеров киноискусства.

Несмотря на многочисленные трудности, советская власть старалась уделить кинематографу повышенное внимание.

Хрестоматийными стали мысли В. И. Ленина, который увидел в молодом искусстве не изведенные еще возможности для воплощения революционной тематики и формирования нового общественного сознания.

А. В. Луначарский засвидетельствовал ясное понимание В. И. Лениным функций кинематографа, который определил три основных направления в работе кинематографии, три основные области киноискусства, иначе говоря, по искусствоведческой терминологии, три основных вида киноискусства.

«Первая, — пишет Луначарский со слов Ленина, — широкоосведомительная хроника, которая подбиралась бы соответствующим образом, т.е. была бы образной публицистикой, в духе той линии, которую ведут наши лучшие советские газеты. Кино, по мнению Владимира Ильича, должно, кроме того, приобрести характер опять-таки образных публичных лекций по различным вопросам науки и техники. Наконец, не менее, а пожалуй и более, важной считал Владимир Ильич художественную пропаганду наших идей в форме увлекательных картин, дающих куски жизни и проникнутых нашими идеями...»¹

Одним из пионеров советского кино, его первым теоретиком и педагогом был Л. В. Кулешов, который верил в неограниченные возможности нового искусства в эпоху социальной модернизации. Будучи, по сути, ровесником века, Кулешов считался «опытным» кинематографистом, так как еще в 1916-м начал работу в кино у режиссера Е. Бауэра.

В 1919 году в Первой госкиношколе он собрал вокруг себя молодых учеников и воспитал из них киноактеров и режиссеров. Он был убежден, что театральная манера

¹ Там же. С. 166.

игры на экране выглядит фальшиво, что киноактер должен выработать максимальную выразительность своего тела, чтобы поза, жест, движение говорили не хуже слов. Он верил во всеильность монтажа, в возможность составлять из съемок глаз, рук, ног разных людей — новых кинематографических героев, а из отрывков действий, происходящих в разных местах, — новые кинематографические события. Он открыл главное свойство монтажа — порождать особую действительность, новую, особую жизнь. Монтажом он достиг явления, получившего впоследствии название «эффект Кулешова»: брал один и тот же крупный план лица актера Мозжухина и склеивал (монтировал) с изображениями гроба, мыши, тарелки супа. Зрителям казалось, что лицо актера выражает горе, испуг, голод. Этот парадоксальный «эффект» ярко и просто выявляет действительную возможность при помощи монтажа создавать различные, необходимые художнику настроения, состояния, действия и даже события.

Впоследствии С. М. Эйзенштейн скажет: «Мы снимаем фильмы, Кулешов сделал кинематографию». Вместе со своими учениками, в будущем знаменитыми кинематографистами — В. Пудовкиным, Б. Барнетом, А. Хохловой, С. Комаровым, В. Фогелем, Л. Оболенским и др. — Кулешов создал эксцентрическую комедию «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1923), пародирующую мифы (стереотипы) американского кино и высмеивающую нравы России периода НЭПа, а также приключенческий фильм «Луч смерти» (1924) о борьбе с диверсантами, засланными в Советский Союз капиталистическими державами, и свой лучший фильм «По закону» (1925) по мотивам рассказа Д. Лондона — о трагической бесчеловечности буржуазного правосудия. Фильмы, хотя и подверглись критике, имели экспериментальное значение и зрительский успех.

Среди кинодокументалистов новой революционной эпохи особо выделяется Д. Вертов (подлинное имя — Д. А. Кауфман), один из лидеров «киноавангарда».

Он начал с хроники, с подборки и монтажа съемок фронтовых кинооператоров, а с 1923 года стал регулярно выпускать киножурнал «Киноправда». В нем, а также в полнометражных документальных кинопоэмах «Человек с киноаппаратом», «Шагай, Совет!», «Шестая часть мира» и других Вертов доказал, что, отбирая, монтируя и сопровождая текстом кадры, зафиксировавшие реальную жизнь, можно создавать волнующие, поэтические фильмы, прославляющие революцию, дающие правдивые образы новой жизни, новых людей. Предвидел Вертов и творческое сочетание киноизображения с радиозвуком.

Свои убеждения Вертов излагал в форме манифестов, страстных и поэтичных деклараций. В них он воспевал необычайные возможности киноаппарата: «Я — киноглаз, — писал он, — я создаю человека более совершенного, чем созданный Адамом, я создаю разных людей по разным чертежам и схемам. Я — киноглаз. Я у одного беру руки, самые сильные и самые ловкие, у другого беру ноги, самые стройные и самые быстрые, а у третьего — голову, самую красивую и самую выразительную, и монтажом создаю совершенно нового человека».¹

Вокруг Вертова организовалась тесная группа учеников и единомышленников, называющих себя «киноками» (от слова «кинооко»). Из них выросли крупные советские кинодокументалисты: И. Копалин, М. Кауфман, Е. Свилова и другие.

Пытаясь создать на экране «мир без маски», «мир без игры», Вертов абсолютизировал документалистику, отрицая другие средства массовой коммуникации. Принижал он и роль игрового (художественного) фильма, считая, что построены они на лжи, вымысле и потому вредны.

Однако, находясь на «службе у революции», выполняя соцзаказ новой власти, Вертов, как это ни парадоксально, постепенно пришел в конечном итоге к мифологизации

¹ Дзига Вертов в воспоминаниях современников. — М., 1976. — С. 21.

социалистической действительности и ее вождей. Свидетельством этого процесса стали «Ленинская киноправда» (1925), «Энтузиазм» («Симфония Донбасса» — 1928), «Три песни о Ленине» (1934) и «Колыбельная» (1936).

Тем не менее вклад Дзиги Вертова в развитие медиакультуры неоспорим, так как, конструируя новую социалистическую действительность средствами документального кино, он «конструировал» новое мышление, новое сознание зрителей.

У Вертова было немного прямых последователей, но хроникально-документальные кадры скоро стали ценным материалом для создания фильмов нового жанра. Монтажер Эсфирь Шуб на основе фильмотечных материалов, разысканных среди дореволюционной и революционной хроники, создала первые *монтажные фильмы*: «Россия Николая II и Лев Толстой», «Падение династии Романовых», «Великий путь», «Сегодня» (совместно с Б. Цейтлиным) и др. Это было одновременно и «искусство», и «история», воссозданная на основе подлинных кинодокументов, снятых в разное время сотней операторов. Работы Эсфири Шуб наметили пути создания фильмов нового типа, которые ставили себе задачей «показать историю врасплох».¹ К числу таких фильмов историк кино Ж. Садуль относит советский фильм «День войны», английский «Победа в пустыни», американскую серию «Почему мы воюем», англо-американский фильм «Подлинная слава» и др.²

Однако самым великим фильмом «всех времен и народов» считается «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна (1925) — режиссера, художника, теоретика, педагога, классика мирового кино. Человек энциклопедически образованный, увлеченный идеями преобразования мира, пройдя фронт гражданской войны, он становится режиссером и художником молодого театра «Пролеткульт». В поисках

¹ Садуль Ж. История киноискусства. — М., 1957. — С. 173.

² Там же.

нового языка искусства, способного выразить революционный смысл и пафос эпохи, — пытается объединить театр и цирк, эстраду и плакат, пока не приходит в 1924 году в кино, считая его самым уникальным, синтетическим видом культуры. Вслед за Гриффитом, творчеству которого он посвятил не одну статью, Эйзенштейн верит в силу монтажа как метода подачи идеи.

Его собственная теория кино, которую Эйзенштейн называет «монтаж аттракционов», находит отражение уже в фильме «Стачка» (1925). Это была во многом экспериментальная работа, вызвавшая неоднозначную реакцию критики, хотя она и привлекла к себе внимание.

Новаторским здесь было то, что впервые *главным героем картины стали массы рабочих*. Наконец, здесь Эйзенштейн, как Вертов и Кулешов, ищет возможности создания кинометафоры средствами монтажа: сталкивая крупные планы полицейских шпииков с крупными планами животных — обезьяны, бульдога, совы, он сатирически высмеивал врагов рабочего класса. Монтируя кадры разгона демонстрации казаками с кадрами убоя быка, он пытался метафорически выразить понятие «бойня». Не все опыты удались одинаково хорошо, но все же «Стачка» явилась первым *революционным фильмом о массовых действиях пролетариата*. В воззрениях Эйзенштейна было немало крайностей, но его острые, смелые и глубокие мысли легли не только в основу теории киноискусства, но и обогатили язык медиакультуры.

Вот как писал о фильме «Стачка» сразу после его выхода на экран историк, социолог, теоретик кино Н. А. Лебедев:

«Это первая картина, идеология которой не возбуждает споров, целеустремленность которой не вызывает сомнений, образы которой убедительны.

Это картина, в которой впервые дан новый метод показа мира через коллектив, а не героя через массы. Метод, при помощи которого может быть создан эпос грандиозных социальных движений. Этот метод должен быть освоен всеми

пролетарскими искусствами и самым могущественным из них — кино. «Стачка» — первая интернациональная картина. Не в смысле пацифистского «интернационализма» фильма «Нетерпимость» Гриффита, но в смысле пролетарской солидарности рабочего класса. Это не конкретная забастовка такого-то завода в таком-то году. Это стачка вообще. Это образ стачки. И даже национально-русское в ней лишь фон, не выпирающий бытом, а подчеркивающий интернационально-классовое».¹

«Стачка», несмотря на «невразумительность сюжета» (определение Ж. Садуля), привлекла к себе большое внимание, и Эйзенштейн получает новый «соцзаказ» на создание фильма к двадцатилетию первой русской революции. В СССР начинается процесс мифологизации истории, в который включается и молодой режиссер.

Предложенный сценарий Н. Агаджановой-Шутко, четкий и ясный в своей хронологической последовательности, назывался «1905 год». Эйзенштейн берет из него только один эпизод — восстание моряков на броненосце «Князь Потемкин-Таврический». Так родился один из шедевров отечественной и мировой киноклассики.

Стремясь к максимальной «документальной» правдивости, С. Эйзенштейн вместе с оператором Э. Тиссе и ассистентами Г. Александровым и М. Штраухом проводили съемки в подлинных местах революционных событий — в Одессе, на военных кораблях. Снимался он при участии нескольких актеров театра «Пролеткульт», населения города и моряков Черноморского флота.

Французский историк Ж. Садуль назвал «Броненосец «Потемкин» инсценированной хроникой, в которой Эйзенштейн отталкивается от «монтажа аттракционов».²

И опять, как в «Стачке», постановщик отказывается от традиционного киногероя, делая героем фильма «массы». В тесной связи друг с другом в картине выступают

¹ Лебедев Н. А. Внимание: кинематограф! Статьи, исследования, выступления. — М., 1974. — С. 61.

² Садуль Ж. История киноискусства. — М., 1957. — С. 174.

образы-символы: Броненосец и Город. Фильм снимался как историческая хроника, а композиционно строился и воздействовал как драма. Драма возникала из столкновения образов-символов (в первых частях фильма) и их последующего объединения.

Вот как описывает свои ощущения от фильма «Броненосец «Потемкин» Ж. Садуль:

«...Кульминационный момент «Потемкина» — знаменитый расстрел на лестнице. Достоинства этой сцены определялись в основном строгим и драматическим монтажом превосходно скомпонованных и снятых кадров, что было выполнено Эдуардом Тиссе, одним из самых крупных операторов нашего времени. Этот кусок фильма, вошедший в антологию кино, представляет собой прекрасный образец эйзенштейновского стиля, сочетавшего в себе литературные и театральные теории «левого» искусства, а также теории Дзиги Вертова и Льва Кулешова, творчески претворенные гением Эйзенштейна. Толпа индивидуализирована при помощи крупных планов: лиц, поз, деталей костюма, отобранных с исключительным пониманием характеров действующих лиц. «Киноглаз» научил «захватывать врасплох»; натурщики выразительно чередуются с вещами: сапоги, лестница, решетка, пенсне, каменные львы. Но особую силу приобретает эпизод благодаря применению душераздирающих аттракционов: мать с трупиком своего ребенка на руках; детская коляска, которая сама катится вниз по лестнице; выбитый окровавленный глаз за разбитым стеклышком очков в железной оправе. Надуманность теории, ее бесчеловечность здесь забывались; мы чувствовали огромный народный революционный порыв и глубокую искренность Эйзенштейна, его неукротимость, его нежность, его человеческую теплоту и его гнев.

За пределами СССР цензура всюду запретила «Броненосец»; зрители собирались тайком, чтобы смотреть его. Репрессии только удесятерили взрывчатую силу шедевра; фильмотеки различных стран тщательно хра-

нили его. Фильм сразу стал самым знаменитым из всех, за исключением разве только фильмов Чаплина. Геббельс несколько лет спустя воздал ему невольно высшую похвалу, когда приказал германскому кино дать ему нового «Потемкина».¹

В анализе Ж. Садуля нет и не может быть даже намёка на мифологизацию исторического события в фильме Эйзенштейна; он оценивает шедевр с точки зрения его «новизны», открытий в сфере «киноязыка» и специфики эмоционально-идеологического воздействия.

То, что написал крупнейший историк кино XX века, является традиционным, классическим взглядом на фильм «Броненосец «Потемкин». Но, когда мы говорим о мифологизации как явлении медиакультуры, хочется рассмотреть и другие веские аргументы. К ним, в первую очередь, относятся мысли самого С. Эйзенштейна, синтезировавшего в своем творчестве искусство и идеологию, факт и миф.

«...Но наше кино оригинально отнюдь не только формой, приемом или методом, — пишет Эйзенштейн. — Форма, прием и метод — не более как результат основной особенности нашего кино. Наше кино — не умиротворяющее средство, а боевое действие. Наше кино прежде всего — оружие, когда дело идет о столкновении с враждебной идеологией, и прежде всего — орудие, когда оно призвано к основной своей деятельности — воздействовать и пересоздавать.

Здесь искусство поднимается до самосознания себя как одного из видов насилия, страшного орудия силы, когда оно использовано «во зло», и сокрушающего оружия, пролагающего пути победоносной идее.

Годы нашей жизни — годы неустанной борьбы. И годы подобной титанической борьбы не могли не вызвать к жизни и разновидности подобного агрессивного искусства

¹ Садуль Ж. История киноискусства. — М., 1957. — С. 175.

и своеобразной «оперативной эстетики» искусствовопонимания...¹

Эйзенштейн не скрывает, что его искусство «агрессивно» по своей природе, деятельно, что его цель — борьба, революционное воздействие и пересоздание мира.

Силу своего творчества (и это свойство всей современной медиакультуры) режиссер видит в близком к садизму «патетическом взрыве», о чем размышляет в «Мемуарах» спустя годы после выхода на экран «Потемкина».

«...О «Потемкине», не кичась, можно сказать, что видели его многие миллионы зрителей. Самых разнообразных национальностей, рас, частей Земного шара.

У многих, вероятно, перехватывало горло в сцене траура над трупом Вакулинчука. Но, вероятно, никто из этих миллионов не усмотрел и не запомнил крошечного монтажного куса в несколько клеток в этой самой сцене. Собственно, не в ней, а в той сцене, когда траур сменяется гневом и народная ярость прорывается гневным митингом протеста вокруг палатки.

«Взрыв» в искусстве, особенно «патетический» взрыв чувств, строится совершенно по такой же формуле, как взрыв в области взрывчатых веществ. Когда-то я изучал это в школе прапорщиков инженерных войск по классу «минное дело». Как там, так и здесь сперва усиленно нагнетается напряжение...»²

От агрессии и насилия через патетику Эйзенштейн ведет зрителя к пафосу идей революционного переустройства мира, символом которого в фильме является красный флаг броненосца «Потемкин» (самый мощный эстетический и идеологический эффект фильма). До такого мощного «взрыва» воздействия Эйзенштейну в последующие годы дойти не удалось.

Фильм «Октябрь», снятый в 1927 году к десятилетию революции, не стал открытием в сфере киноязыка. Он

¹ Эйзенштейн С. Почему я стал режиссером//Мемуары. — Т. 1. — М., 1997. — С. 13.

² Там же. С. 80.

интересен сегодня только с точки зрения мифологизации истории.

В фильме «Октябрь», многие кадры которого войдут впоследствии в научно-популярные и учебные ленты по курсу «История КПСС» и будут восприниматься как реальный факт Октябрьской революции, соединяются «игровые» и «хроникальные» элементы. Здесь впервые был дан образ В. И. Ленина, воссозданы важнейшие события революции: речь Ленина с броневика, июльский расстрел, борьба с корниловщиной, штурм Зимнего, II съезд Советов. Подлинные события Октябрьской революции Эйзенштейном героизированы, им создан романтический миф о закономерности и справедливости революции.

Работая над «Октябрем», Эйзенштейн пришел к мысли, что кино может создавать и использовать не только художественные образы, но и научные понятия, что оно может стать «интеллектуальным». Мечтая и об экранизации политических лозунгов и философских категорий, он задумывался над возможностью поставить фильм по «Капиталу» Карла Маркса. И хотя этот дерзкий замысел остался неосуществленным, мысли об «интеллектуальном кино» значительно расширили горизонты кинематографа, выводя его на лидирующее место в структуре медиакультуры XX века.

Для того чтобы миф, вымысел действовали как факт, документ эпохи, Эйзенштейн в первое десятилетие своего творчества отказывается от профессиональной актерской игры (с ее психологизмом, национальными стереотипами), предпочитая подбирать исполнителей непрофессиональных, которых он называл «типажами» (так, к примеру, исполнителем роли В. И. Ленина в «Октябре» стал питерский рабочий В. Никандров).

По аналогичному принципу Эйзенштейн снимал «Старое и новое» (1929) — о процессе коллективизации советской деревни с участием реальных «героев» эпохи — и потерпел фиаско из-за несовпадения мифотворческих элементов с событийными, хотя и в этой картине есть запоминающиеся кадры и «монтаж аттракционов». Не удалась

Эйзенштейну и идея создания фильма о мексиканской революции на латиноамериканском континенте, где они оказались вместе с Г. Александровым и Э. Тиссе после того, как были приглашены в Голливуд. Фильм «Да здравствует Мексика!», собранный в 1979 году по частям и кадрам Г. Александровым, поражает тем не менее не столько экзотикой, сколько техникой съемки, методом подхода к живому, «натуралистическому» материалу и удивительной красотой человеческих лиц, одухотворенных пафосом революции. Не реализованной осталась и идея фильма «Бежин луг» — о классовой борьбе в деревне.

Два последних фильма Эйзенштейна — «Александр Невский» (1938) и «Иван Грозный» (1945 — 1947) — являются во многом антиподами, несмотря на то, что главные роли в них исполняет один и тот же актер Н. Черкасов, а отделяет их друг от друга несколько лет. Причина в том, что первый фильм в полной мере соответствует жанровым признакам мифа (легенды, былины), выполняющего патриотическую миссию времени: «Кто с мечом к нам придет — от меча и погибнет». «Александр Невский» прекрасно вписался в когорту лучших советских фильмов историко-биографического жанра эпохи социалистического реализма, таких как «Петр I» и «Кутузов» В. Петрова, «Минин и Пожарский», «Суворов» и «Адмирал Нахимов» В. Пудовкина, «Адмирал Ушаков» М. Ромма и др.

Иной подход к концепции о роли личности в истории — в фильме «Иван Грозный», в котором Эйзенштейн полностью отказывается от идеализации и мифологизации истории, не соглашаясь в этом вопросе с И. В. Сталиным. Более того, в отечественном киноискусстве «Иван Грозный» стал первым фильмом, выступившим против культа личности и деспотии власти, и потому остался незавершенным. Две серии фильма «Иван Грозный» представляют собой философски сложное полифоническое произведение, текст которого синтезирует слово, живопись (здесь соединяются черно-белые кадры с цветными), музыку (композитор С. Прокофьев, он же работал с Эйзенштейном в «Александре Невском»), создавая непов-

торимый звукозрительный образ. А психологическая глубина актерской игры (Н. Черкасова, С. Бирман, П. Кадочникова, М. Жарова, М. Кузнецова и др.), создающая особую атмосферу фильма, дает возможность говорить о близости эстетики фильма и к лучшим образцам театрального искусства (хотя, как известно, Эйзенштейн долгие годы стремился уйти от театральщины).

И хотя сказанное не имеет прямого отношения к теме исследования, хочется отметить, что «Броненосец «Потемкин» и «Иван Грозный» отделены друг от друга не только временной пропастью в двадцать лет, но и идейно-эстетической. В них нет того, что называется «сквозной темой», разве что философский подход к материалу. Сам Эйзенштейн, предвидя подобные вопросы, писал:

«...Что может быть более разительно несхожего, чем темы и разработка подобных двух сочинений, по времени отстоящих друг от друга на двадцать лет? Коллектив и масса — там. Единодержавный индивид — здесь. Подобие хора, сливающееся в коллективный образ, — там. Резко очерченный характер — здесь. Отчаянная борьба с царизмом — там. Первичное установление царской власти — здесь. Если здесь, на этих двух крайностях, темы кажутся разбежавшимися во взаимно исключающие друг друга противоположности, то, что между ними, на первый взгляд кажется просто невообразимым хаосом совершенно случайно разбросанной тематики.

О «теме автора», да еще «единой» или «сквозной», казалось бы, смешно и думать, наивно говорить...»¹

И тем не менее Эйзенштейн считал, что конечная идея всех его фильмов одна — это тема достижения единства: национально-патриотического («Александр Невский»), государственного («Иван Грозный»), коллективно-массового («Броненосец «Потемкин»), социалистически-хозяйственного («Старое и новое»).²

¹ Эйзенштейн С. М. Автор и его тема// Мемуары. Т. 2. — М., 1997. — С. 293.

² Там же. С. 295.

Мифологизации реальности не избежали и такие классики отечественного кино, как В. Пудовкин («Мать» по повести М. Горького, «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингисхана») и А. Довженко («Арсенал», «Звенигора», «Земля»), хотя их творческий метод иной, чем у С. Эйзенштейна.

Пудовкин тяготеет к психологическому кинематографу; в отличие от Эйзенштейна его в революции интересует не движение масс, а конкретная личность, конкретная человеческая судьба. Вот почему в его фильмах на первый план выходит актер, актерское перевоплощение, актерское мастерство. Более того, в период 1920-х годов, когда многие кинематографисты (Кулешов, Вертов, Эйзенштейн) объявляют войну театру, Пудовкин приглашает на главные роли в фильме «Мать» мхатовских актеров В. Барановскую (Ниловна) и Н. Баталова (Павел Власов). А в период массового увлечения «неактерским» кинематографом пишет свою знаменитую работу «Система Станиславского в кино».

Поэт Александр Довженко в кинематографе, «рифмуя кадры», не мог пройти мимо мифа, легенды, сказа, поэмы. Это были его любимые киножанры. Тезис Довженко «надо смотреть в лужи, а видеть в них звезды» — проходит через все его кинематографическое творчество, начиная с 1920-х годов.

Взять, к примеру, один из лучших фильмов Довженко «Земля» (1930) — поэтический гимн преобразованию советской деревни. В непримиримой классовой борьбе сталкиваются в фильме коммунисты и кулаки.

Несомненно, трактовка коллективизации в «Земле» была далека от реальности, односторонне поэтизируя нововведения, умалчивая о насильственном принуждении крестьян отказываться от своих вековых принципов и обычаев. Тем не менее фильм обвинили в недостаточном показе роли коммунистической партии, в неточности политических оценок. Но сила фильма не в политике, а в поэзии, пронизывающей всю его структуру.

...От руки убийц падает молодой тракторист. Он умирает, ликуя от предощущения грядущей новой жизни — счастливой, справедливой. Хоронить убитого выходит все село. Мощная новая песня летит над колышущимся морем пшеницы, преследует, загоняет в землю обезумевшего от злобы и страха кулака. На сады и нивы проливаются теплые, плодотворные дожди. Женщина рождает ребенка. Новое — неотвратимо, как смена времен года, сказал Довженко своим философским, поэтическим фильмом. Немая картина дышала предчувствием звука. В неторопливом монтаже, прерываемом надписями, содержащими реплики героев, ощущался диалог. Ритм монтажа был музыкален. В заключительной сцене похорон этот ритм рождал ощущение звучащей песни...

Вместе с «Броненосцем «Потемкин», «Матерью» «Земля» вошла в число «двенадцати лучших фильмов всех времен и народов» как шедевр «поэтического» кино.

Процесс мифологизации культуры усиливается в СССР после утверждения на I Съезде советских писателей в 1934 году метода социалистического реализма — «правдивого изображения жизни в ее революционном развитии с позиций самого передового класса — пролетариата, самой передовой философии — марксизма-ленинизма».¹

Мифологизация действительности в советском кино 1930-х — 1940-х годов, в отличие от киноавангарда 1920-х, становится откровенно тенденциозной. За примерами ходить далеко не надо: «Веселые ребята», «Цирк», «Волга-Волга» Г. Александрова (позаимствовавшего жанр лирической, музыкальной комедии у американцев в годы работы с С. Эйзенштейном в США и Латинской Америке), «Богатая невеста», «Трактористы», «Свинарка и пастух», «Кубанские казаки» И. Пырьева, «Встречный» и «Великий гражданин» Ф. Эрмлера. Это фильмы о современности. Что касается картин историко-революционной тематики,

¹ Марксистско-ленинская эстетика. — М., 1975.

то классическими образцами киномифов здесь являются памятные всем «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» М. Ромма, «Человек с ружьем» С. Юткевича, «Чапаев» братьев Васильевых и «Щорс» А. Довженко, «Трилогия о Максиме» Г. Козинцева и Л. Трауберга и многие другие.

Нельзя отрицать значимости перечисленных фильмов для истории отечественной культуры и киноискусства. Их по сей день любят зрители. Вместе с тем нельзя не осознавать и того факта, что они были «колесиками и винтиками» социалистической партийной работы по формированию нового общественного сознания и воспитанию «нового человека», эффективно воздействующими на массы.

О механизмах партийного руководства сферой культуры в советский период много написано.¹ При этом нельзя оценивать данный процесс только с негативной точки зрения. Трансформация общества, социализация личности в условиях тех темпов индустриализации, что происходили в нашей стране, требовали более централизованной, чем в других странах, системы управления культурой. Да и отсутствие рыночной системы экономики выводило на первый план государственный менеджмент, в рамках которого Госкино сыграло свою существенную роль, способствуя развитию кинопромышленности и расцвету советского киноискусства.

Мифотворческие функции советского кино и во второй половине XX века способствовали появлению фильмов, вошедших в наш «золотой фонд», таких как «Коммунист» Ю. Райзмана и «Оптимистическая трагедия» С. Самсонова, «Белое солнце пустыни» В. Мотыля, «Первая конная» В. Любомудрова, «Судьба» Е. Матвеева и «Солдаты свободы» Ю. Озерова, «Щит и меч» В. Басова и «Семнадцать мгновений весны» Т. Лиозновой и многих других фильмов, особенно историко-революционной и военной тематики.

¹ См.: Горячев Ю., Шинкаренко В. 1998; Марьямов Г. Кремлевский цензор. — М., 1992; Фомин В. Кино и Е. Сталин. Власть и искусство. — М., 1996 и др.

Процессы мифологизации культуры идут активно в 1930-е — 1940-е годы и в фашистской Германии. Еще в 1933 году, сразу после прихода к власти национал-социалистов, Геббельс недвусмысленно дал понять сотрудникам кинокорпорации УФА, что координация действий со стороны государства равносильна национал-социалистическому руководству.¹

С этого момента немецкое кино занимает ведущее место в авангарде борьбы за «национальную культуру», создавая мифы о прошлом и настоящем Германии. Пропаганда Геббельса напрочь отвергает кинопоиски экспрессионистов и «камершпиль», называя их «юродивой кинематографией».

З. Кракауэр в своей книге «Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера» писал: «...Странное совпадение: через десять лет нацисты прибегли к тем самым моральным и физическим пыткам, которые немецкий экран уже изобразил».² Речь шла о таких фильмах, как «Носферату», «Доктор Мабузе — игрок», «Кабинет доктора Калигари», где человек оказывался во власти вампиров, сумасшедших ученых, патологических убийц, мистических существ.

Одним из немногих фильмов, поставленных в Германии в 1924 году, оказавшимся близким по духу новому немецкому кино, стали «Нибелунги» Фрица Ланга. Это торжественный гимн былой славе страны — залог отщепеня и грядущих побед. Студия УФА не пожалела средств для создания этой помпезной национальной эпопеи.

В первой серии фильма («Зигфрид») основной фигурой был монументальный Зигфрид, огромный белокурый ариец, с обнаженным торсом (Пауль Рихтер), непобедимый завоеватель. Его любит Кримгильда, девушка с длинными локонами, родная сестра отвратительной валькирии, которая так долго фигурировала на почтовых марках

¹ Герцштейн Р. Э. Война, которую выиграл Гитлер. — Смоленск, 1996. — С. 310.

² Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. — М., 1977. — С. 83.

кайзеровской Германии. На боевом коне, с победоносным мечом у бедра, этот германский герой передвигается среди пейзажей, построенных в студии по картинам Арнольда Беклина, попутно уничтожая гнусного богача, короля гномов, чья борода, нос крючком и отвислая нижняя губа должны были воплощать пороки иудейского племени.

Эта песнь славы в «Зигфриде» сменилась картиной бешенства и смятения во второй части («Мечь Кримгильды») — сценой, также заимствованной из старых германских легенд, а не из вагнеровских опер. Теа фон Гарбоу, написавшая этот сценарий вместе со своим мужем, хотела, по ее словам, показать, что «первоначальная ошибка всегда неумолимо влечет за собой в последующем тяжкое искупление». Таким образом, здесь вырисовывается тот комплекс вины, который пронизывает почти все творчество Ф. Ланга и характерен для части германских мастеров кино, увлеченных «терзаниями» Достоевского, — вины, сочетающейся с живым чувством собственного превосходства над другими, наглядно выступающим в «Нибелунгах». «Зигфрид» отражал величие и крушение Второй империи и одновременно предвещал грандиозные парады Нюрнберга; наоборот, «Мечь Кримгильды» предсказывала гибель (в духе «Гибели богов») рейхсканцелярии, созданной Гитлером в стиле помпезных декораций УФА.¹

Однако этот фильм не спас Ф. Ланга, и ему, как и многим антинацистски настроенным кинематографистам, пришлось покинуть Германию и эмигрировать в США.

Что касается «Нибелунгов», то этот фильм стал классическим вариантом немецкого киномифа.

В 1936 году Геббельс отметил, что «режим мог бы довольствоваться безразличием и цензурой, но желал от киноиндустрии большего».² «Тотальное политическое формирование воли германской нации» требовало от правительства вступить в борьбу, используя средство,

¹ См. Садуль Ж. История киноискусства. — М., 1957. — С. 155.

² Герцштейн Р. Э. Война, которую выиграл Гитлер. — С. 310.

способное оказывать влияние на миллионы граждан. Кино следовало вырвать из рук анонимной группы людей и сделать «образовательным инструментом» в деле строительства нового рейха.

Разразившаяся вскоре война утвердила Геббельса во мнении, что кино несет общенациональную миссию. По его словам, «война подтвердила, что не хлебом единым жив человек, что разум и дух его жаждут духовной пищи, а также утешения».¹

Оставаясь национал-социалистом, Геббельс выступал против декаданса «веймарской» культуры и ее еврейских культуртрегеров, сжигал их творения и изгонял с работы и из страны. Две стороны натуры Геббельса находились в противоречии — тонкого знатока и ценителя авангарда и вожака народных масс. Пропагандист одерживал верх над киноэстетом, поскольку большую привлекательность представляла собой власть, и необходимость опровергать обвинения в том, что он был оторванным от масс интеллектуалом, заставляла Геббельса отвергать либеральные тенденции целостности художественного творчества. Даже когда он использовал экран в целях приближения идеализированных версий национал-социалистической идеологии, Геббельс поддавался фальшивому и порою неуклюжему буквализму. Обычно это сводилось к утверждению, что исторические киноэпопеи «основываются на исторических фактах».²

Именно поэтому фашистская пропаганда активно поддерживала фильмы, героизирующие и мифологизирующие историю и ее деятелей: «Бисмарк», «Великий король», «Отставка», «Папаша Крюгер», «В центре бури», «Кольберг», «Фридрих Шиллер», «Триумф гения», «Ритуал самопожертвования» и др.

Не менее важной для нацистов была тема оправдания фашистских злодеяний, борьбы Гитлера с внутренними и внешними врагами. Преобладающей здесь была антисе-

¹ Там же.

² Там же. С. 311.

митская тема, породившая такие фильмы, как «Вечный жид» и «Еврей Зюсс»; а картина «Я обвиняю» выступила в поддержку эвтаназии — убийства неполноценных людей, узаконенного государством.

Военная тематика была основой как игровых, так и многочисленных хроникально-документальных лент типа «Победа на Западе», «Подлодки на Запад», «Предатели перед судом» и т.п. Большинство упомянутых фильмов, поставленных пышно, с размахом, были далеки от искусства. Основанные на откровенной лжи, они преследовали сугубо пропагандистские цели, как и печатные СМИ.

Исключение в германской кинематографии 1930-х — 1940-х годов представляют фильмы знаменитой актрисы, танцовщицы и режиссера Лени Рифеншталь, творчество которой и по сей день остается загадкой. Как актриса она снималась в немецком кино еще в 1920-е годы и была знакома советским зрителям по фильмам «Горная баллада», «Пленники Бледной горы» А. Фанка. Как кинорежиссер Рифеншталь после прихода Гитлера к власти откровенно проповедовала в своих картинах идеологию фашизма. Ее документальный фильм «Триумф воли» (1935) стал программным в пропаганде нацистских идей и воспевании Гитлера, то есть стал своеобразным эстетическим манифестом нового порядка. В духе и манере «Триумфа воли» сняты фильмы «Наш вермахт» (1936) и «Олимпия» (1936 — 1938) — документальный репортаж об Олимпийских играх в Берлине. На фильмах и мифах Л. Рифеншталь воспитывалось молодое поколение фашистской Германии, но, как ни странно, Геббельс ее не любил, хотя она искренне служила режиму.

Особое место в кинорепертуаре Германии занимали веселые, развлекательные комедии, в которых снимались прославленные «звезды» музыкального жанра. Например, венгерская актриса Франческа Гааль («Паприка», «Петер») или Марика Рекк («Нищий студент», «Девушка моей мечты» и др.), популярные и у советских зрителей.

Итак, мифологизация действительности была общей чертой всех тоталитарных режимов (сюда можно добавить и кино эпохи Муссолини); цели и задачи тоже были общими: идеологическая пропаганда, формирование нового общественного сознания, подъем патриотического духа, воспитание личности. Правда, мифы были разными: в СССР преобладали мифы политические, в Германии и Италии — национальные.

Тем не менее война идеологий, война мифов привела в конечном итоге к локальному конфликту XX века — Второй мировой войне, в которую оказались втянутыми многие страны. Войне, которая в памяти нашего народа осталась как Великая Отечественная и в ходе которой Россия потеряла более 20 миллионов человеческих жизней.

«Война мифов» не утихла после разгрома фашизма. Она приобрела новые формы, прочно обосновавшись на телевидении и в других масс-медиа, заметно усилившись в информационную эпоху.

ТЕЛЕВИДЕНИЕ КАК «ФАБРИКА МИФОВ»

До появления телевидения самым массовым явлением медиакультуры было кино. Телевидение превзошло кинематограф и радио по численности зрительской аудитории в несколько раз.

Телевидение — особый вид СМК, но оно формировалось в Западной Европе и США в условиях завоеванной всеми СМИ свободы информации. В СССР первые опыты по выпуску телепрограмм проходили в 1938 — 1940 годах в условиях тоталитарного режима; и хотя массовым телевидение становится в 1950-х — 1960-х годах, принципы и подходы к его деятельности были те же.

В России телевидение является самым влиятельным средством массовой информации и потому оно немислимо без мифотворчества. Именно с помощью телевидения создается виртуальная, мифологическая реальность, которая навязывается миллионам зрителей.

Мифологично даже само слово «телевидение», которое означает «видеть на расстоянии». Сбылась вековая мечта человечества, отраженная в сказках различных народов. С помощью «волшебных зеркал», «магических шаров» и прочих колдовских приспособлений сказочные герои могли видеть на расстоянии. Теперь эту «сказочную возможность» имеет любой человек, которому доступен телевизор. Телевидение представляется как

бы продолжением наших органов зрения. Однако на самом деле то, что мы видим на экране, — это не наше «видение». Но психология телезрителя такова, что он принимает чужой взгляд за свой собственный. В этой подмене кроется одна из разгадок огромного влияния телевидения на людей.

«Телевидение — это не просто посредник между мифотворцами и зрителями. Это особая среда, обладающая рядом уникальных свойств, которые превращают его не только в канал доставки мифов, но и в фабрику по их производству».¹ Телевизионные «Новости» основаны на реальных событиях, но это не значит, что они являются «зеркалом реальности», хотя психология зрительского восприятия на это «настроена».

Факты лишь повод, отправная точка для формирования телевизионного мифа. При этом мифологическая трактовка реальных событий осуществляется телевидением столь правдоподобно, что зритель принимает миф за реальность. Люди склонны верить увиденному, поскольку визуальный канал восприятия интуитивно кажется наиболее достоверным. Не случайно русская поговорка гласит: «Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать».

Телевидение в первые десятилетия своего развития (особенно в 1950-е — 1960-е годы) нанесло мощный удар не только кино, но и другим средствам массовой информации, в частности, радио, печатным изданиям (газетам, журналам, популярным книжкам комиксов в США и др.).

Сошлемся на один характерный пример, приведенный в книге М. Маклюэна.

...Четырем случайно набранным группам университетских студентов давалась одновременно одна и та же информация о структуре дописьменных языков. Одна группа получала ее по радио, другая — по телевидению,

¹ Цуладзе А. Политическая мифология. — М. 2003. — С. 251.

третья — из лекции, а четвертая ее читала. Для всех групп, кроме читательской, информация передавалась в прямом вербальном потоке одним и тем же оратором, без обсуждения, без вопросов и без использования доски. Каждая группа получала материал в течение получаса. Затем каждую попросили ответить на одну и ту же серию контрольных вопросов. Для экспериментаторов стало большим сюрпризом, что студенты, получившие информацию по телевидению или радио, справились с контрольной работой лучше, чем получившие информацию через лекцию или печать, а телевизионная группа немного превзошла группу радиослушателей...¹

Объяснение данного феномена (хотя сам исследователь считал более «горячими» средствами воздействия не ТВ, а кино и радио) Маклюэн видел в специфике телевизионного образа, модель которого не имеет ничего общего с фильмом и фотографией, хотя, как и они, телевидение предлагает невербальное расположение форм.² «С появлением телевидения, — утверждает Маклюэн, — сам зритель становится экраном. Он подвергается бомбардировке световыми импульсами... И это ни в каком смысле не фотография; это непрестанно формирующийся контур вещей, рисуемый сканирующим лучом».³

Маклюэн в трактовке телеобраза, как и самого телевидения, оказывается более категоричным, чем в трактовке возможностей других СМИ. По его мнению, телеобраз предлагает получателю около трех миллионов точек в секунду. Из них он принимает каждое мгновение лишь несколько десятков, из которых образ и складывается.

Кинообраз предлагает намного больше миллионов данных в секунду, и в этом случае зрителю не приходится совершать такую же радикальную редукцию элементов, чтобы сформировать свое впечатление. Вместо этого он склонен воспринимать весь образ целиком. В отличие от

¹ Маклюэн М. Понимание медиа. — С. 355.

² Там же. С. 357.

³ Там же. С. 358.

кинозрителя, зритель телевизионной мозаики, с ее техническим контролем образа, неосознанно переконфигурирует точки в абстрактное произведение искусства на манер Сера или Руо. Если бы кто-то спросил, изменится ли все это, если технология поднимет характер телевизионного образа на тот уровень насыщенности данными, который свойствен кино, можно бы было ответить вопросом на вопрос: «А можем ли мы изменить мультфильм, добавив в него элементы перспективы и светотени?» Ответ будет «да», но только это будет уже не мультфильм. Так и «усовершенствованное» телевидение будет уже не телевидением. В настоящее время телевизионный образ представляет собой мозаичную смесь светлых и черных пятен; кинокадр не является таковым никогда, даже при очень плохом качестве изображения.¹

Как и любой другой мозаике, телевидению чуждо третье измерение, однако оно может быть на него наложено. В телевидении иллюзия третьего измерения обеспечивается в какой-то степени сценической обстановкой в студии; но сам телевизионный образ является плоской двумерной мозаикой. Иллюзия трехмерности представляет собой по большей части перенос на телеэкран привычного видения кинофильма или фотографии.

А отсюда вывод Маклюэна: дабы противопоставить телевизионный образ кинокадру, многие режиссеры называют его образом «низкой определенности» в том смысле, что он, во многом подобно карикатуре, предлагает нам мало деталей и низкую степень информирования. Телевизионный крупный план дает не больше информации, чем небольшая часть общего плана на киноэкране... Не странно ли, что телевидение в Америке 1950-х должно было стать таким же революционным средством коммуникации, каким в 1930-е годы в Европе было радио?..²

Негативное отношение Маклюэна к телевидению, которое он называет «застенчивым гигантом», объяснимо.

¹ Там же. С. 359.

² Там же. С. 359 — 360.

Оно сродни тем спорам между кинематографистами и телевизионщиками, которые длились, по сути, всю вторую половину XX века.

Суть этих споров вкратце сводится к тому, что важнее и эффективнее — кино или телевидение и какова у каждого из них роль в системе коммуникации XX века.

У нас в стране одним из первых, кто попытался осмыслить проблему взаимоотношений кино с возникающим телевидением, был С. Эйзенштейн. Он знал первые шаги отечественного телевидения не только как зритель: зимой 1940 — 1941 годов его часто приглашали в телецентр на Шабаловке для обучения работников телецентра монтажу, который осуществлялся сразу же — когда передача шла в эфир.¹ Следы практического знакомства Эйзенштейна с телевидением рассеяны в ряде его теоретических работ.

Сошлемся в этой связи на статью В. Михалковича «Кино и телевидение, или О несходстве сходного».² Анализируя фразу Эйзенштейна о том, что благодаря ТВ «реальность вваливается как следующая стадия вваливания экрана вообще»,³ исследователь приходит к следующим выводам. Вероятно, фразу Эйзенштейна следует понимать в том смысле, что появление телеприемника в доме («вваливание экрана») неизбежно столкнет зрителя с действительностью как таковой, то есть «сырой», творчески непретворенной.⁴ Свои заметки Эйзенштейн писал в 1946 — 1947 годах, когда телевидение было только «прямым»: сразу же транслировало происходящее в эфир. Вот почему он полагал, что ТВ по природе своей ориентировано на завоевание «пространства»; кинематограф же в силу своих природных данных ориентирует «временем».

Ради преодоления «сырого» состояния действительности, которая «вваливается» к зрителю через посредство приемника, Эйзенштейн изобретает фигуру, ставшую

¹ Юровский А. Телевидение — поиски и решения. — Изд. 2. — М., 1983. — С. 72.

² См.: Киноведческие записки. — М., 1996. — С. 92 — 115.

³ Там же. С. 93.

⁴ Там же.

хрестоматийно известной в отечественной телетеории — «киномага телевидения», который, «жонглируя размерами объективов и точками кинокамер, будет прямо и непосредственно пересылать миллионам слушателей и зрителей свою художественную интерпретацию события...»¹

Сегодня, в эру «прямого» и «непрямого» телевидения, оно в полной мере оперирует «пространством» и «временем», усиливая свои контакты с эпохой и зрителем и становясь самым массовым и востребованным фактом медиакультуры.

Становление и первые этапы развития телевидения проходили без особых вспышек «озарения», не предвещавших массовую мифологизацию общественного сознания.

До тех пор пока большой бизнес не оценил возможностей и могущества телевидения, овладеть его «секретами» и возможностями стремилось немало способных и умных людей, рассматривавших его как новый вид искусства. В той же Америке, например, получил право на самостоятельную жизнь телевизионный театр, а некоторые телефильмы, вроде «Двенадцати разгневанных мужчин», завоевали большой киноэкран и с успехом демонстрировались во многих странах. Даже телеэстрада не составляла тогда исключения. По телевизору можно было увидеть, скажем, Джека Паара, который четыре раза в неделю смешивал американцев и одновременно заставлял их серьезно задумываться над самыми различными вопросами — от пагубности гонки вооружений до пороков бульварной прессы и рекламной кабалы, почти с самого начала захватившей американское телевидение, и свободы, которой не пользовался сам Паар.

Быть может, раньше других оценили истинную силу телевидения кинематографисты — никто не пострадал на первых порах от появления домашних голубых экранов больше, чем они. Но только два человека в Гол-

¹ Там же. С. 94.

ливуде взглянули на победное шествие телевидения с общественно-социальных позиций: в 1957 году известный писатель и сценарист Бадд Шульберг и не менее знаменитый кинорежиссер Элия Казан выпустили фильм «Лицо в толпе» — фильм-предостережение.

В картине обличались рекламный бизнес и нравы американского телевидения, раскрывалась вся машина обработки общественного мнения в США.¹

Это, впрочем, подтвердила в дальнейшем сама жизнь. Вскоре после выхода на экраны фильма «Лицо в толпе» вся Америка была взбудоражена разоблачением уже не вымышленного, а реального «телеидола». Звали его Чарльзом ван Дореном; был он, правда, не бродягой, а молодым преподавателем Колумбийского университета; прославился же в качестве гения-рекордсмена «квизов» (передач-конкурсов). Не было ни одного вопроса по политике, литературе или искусству, на который он не находил бы правильного ответа. Удивлению и восхищению телезрителей не было предела. Газеты, журналы, кино рекламировали его как «чудо XX века» и как «гордость Америки».

И тут разразился национальный скандал. Кто-то из многочисленных участников «квизов» потерял свою записную книжку, где были заранее записаны все вопросы и... ответы очередной викторины. Оказалось, что телезрителей на протяжении нескольких лет просто-напросто дурачили: «квизы» представляли собой ловкое мошенничество, которое оплачивалось различными торговыми и рекламными фирмами. С помощью, в частности, ван Дорена, выступавшего на фоне электрифицированной рекламы косметической фирмы «Ревлон», последняя увеличила доходы за один год более чем на 50 млн. долл. «Интеллектуальный герой» Америки был с позором развенчан.

Создатели фильма «Лицо в толпе» смотрели в корень, когда провозглашали устами одного из выведенных ими действующих лиц, крупного деятеля из Вашингтона: «Нам

¹ См.: Кукаркин А. В. По ту сторону расцвета. — М., 1974. — С. 263.

нужен популярный символ... своего рода рождественская елка, на которую мы будем вешать наши идеи... Ну а телевидение — величайшее средство убеждения масс».¹

О воздействии телевидения на личность в 1960-е — 1970-е годы размышляли не только кинематографисты, социологи, но и публицисты. Приведем мнение французского еженедельника «Экспресс»:

...Из телевизора можно сделать самое усовершенствованное орудие глупости, безумия, пытки, отупения, огрубления. Телевизор может стать идеальным орудием воспитания пассивности, для которого заокеанские социологи изобрели термин «видиот», составленный из слов «видео» и «идиот», а англичане — термин «кретинометр».

Для других, обладающих большей верой, телевидение, напротив, может стать в нашу эпоху великим орудием разрядки и развлечения, необыкновенным средством распространения культуры и освобождения человека, нежданной дорогой к первоклассной информации, к шедеврам, к путешествиям, что оставалось ранее уделом избранных; может стать источником радостей, смягчить скуку дней старости, оживить досуг молодежи, упрочить семейный круг, сблизить народы и т.д.

...Несомненно, мы движемся к известной культурной нивелировке... Никакие предосторожности не будут чрезмерными против опасности стандартизации умов... Мы можем, перефразируя знаменитое изречение, сказать: «Скажи мне, какое у тебя телевидение, и я скажу тебе, кто ты такой».

Но что главным образом вырабатывается, так это новая форма *интеллектуальной реакции*. Культура завтрашнего дня будет менее книжной, чем вчерашняя. Со времени открытия книгопечатания мысль двигалась, используя как точку опоры знаки, символы, буквы. Отныне она опирается главным образом на образ... Вопрос будет состоять в том, станет ли агрессивная сила этого образа,

¹ Там же. С. 265.

бесконечное разматывание шупалец телепленки иссушать интеллектуальную сущность каждого и погружать народы в состояние пассивной восприимчивости. Или же, напротив, в телевидении всегда будет достаточно оживляющего, стимулирующего содержания...

Однако еще важнее понять, что власть над телевидением становится одной из важнейших политических проблем нашей эпохи. Возьмем, к примеру, телевизионные новости дня. Разве они не превращаются на наших глазах в единственный источник информации все возрастающего числа граждан? Разве они не становятся своеобразной официальной устной газетой, единственной и обязательной? Обладая силой внушения, притягательной силой множеств доброкачественных передач, можно построить необычайную машину управления человеческими душами, какая никогда не снилась никакому доктору Фаусту.¹

И как вывод звучит в статье мысль о том, что *телевидение становится ключом к власти. Поэтому вполне понятны дебаты, ведиущиеся вокруг него.*

С. Кара-Мурза, размышляя о ТВ как величайшем манипуляторе сознанием масс, отталкивается от проблем потребительского рынка. «В идеологии либерализма, — пишет он, — заложено как постулат, что информация — товар, а движение товаров должно быть свободным. Аргументация проста: принципом рынка является свобода потребителя (покупателя товара) заключать или не заключать сделку о купле-продаже; свобода каждого потребителя ТВ гарантируется тем, что он в любой момент может нажать кнопку и перестать «потреблять» данное сообщение. Известный испанский специалист по философии права, автор книги «Свобода самовыражения в правовом государстве» М. Сааведра заявил на специальных слушаниях в Сенате, что для телевидения нет другого закона, кроме закона спроса и предложения: «Рынок — царь, и рынок подчиняет своему господству

¹ Там же. С. 268.

информацию, культуру, развлечения и даже достоинство личностей». Естественно, он подтвердил это ссылками на свободу и демократию: «Пультот переключения телепрограмм осуществляется право голоса». Эта аргументация ложна, вернее, лжива. Она опровергается в рамках буржуазного либерального права.¹

Можно соглашаться или спорить с этими доводами, но факт остается фактом: спрос диктует предложение. Отсюда все разговоры о «контроле за СМИ», о создании «общественного» (подконтрольного государству) телевидения бессмысленны, так как телепродукция выпускается сегодня в эфир крупными частными корпорациями — суперкомпаниями. Уже в 1970-е годы только в США таких компаний насчитывалось около 500. За последние три десятилетия произошло сращивание этих фирм с крупнейшими банками мира, которые стали держателями акций телевизионных компаний.

Соединение телевидения с рекламой придает ему совершенно новое качество. Как отмечает Кара-Мурза, «сейчас главным является рынок образов», который диктует свои законы, и их продавец (телекомпания) стремится приковать внимание зрителя к своему каналу. Если это удастся, он берет плату с остальных продавцов, которые рекламируют свои образы через его канал. На Западе реклама дает 75% дохода газет и 100% доходов телевидения (в США реклама занимает около 1/4 эфирного времени). Даже немногие оставшиеся государственными каналы в большой степени финансируются за счет рекламы (во Франции два государственных канала зависят от рекламы на 66%; наиболее независимо телевидение ФРГ). В конце 80-х годов на американском телевидении плата за передачу 30-секундного рекламного ролика во время вечернего сериала составляла в среднем 67 тыс. долларов, а во время популярных спортивных состязаний — 345 тыс. долларов.

¹ Кара-Мурза С. Манипуляция сознанием. — М., 2000. — С. 254.

В 2000 г. показ 30-секундного ролика во время финального матча чемпионата США по американскому футболу стоил 1,5 млн. долларов.¹

Превращение новостей в шоу, влекущее за собой превращение граждан в потребителей, отвечает интересам правящих классов, поскольку при этом политическая активность населения снижается. Гражданин — это активный политический субъект. Превращаясь в потребителя, он становится политически пассивным, инертным, что и требуется для осуществления успешных манипуляций сознанием аудитории.

Телевидение берет валом, напором, бесчисленными повторами и сменой ярких «картинок». Калейдоскоп «картинок» гипнотизирует зрителя, завораживает его. Телевизионный гипноз позволяет отключить сознание, снять барьеры для восприятия информации, сделать человека более внушаемым, навязать ему «новостку дня». «Современный человек живет в состоянии вечного референдума. Он всегда вынужден определяться, согласен он с мнением или фактом или нет. Поддерживает он что-то или он против. Калейдоскоп тем вертится все быстрее и быстрее».² Чем быстрее вертится «калейдоскоп тем», тем выше внушаемость телезрителей.

Нужно отметить, что, обладая такой силой воздействия на людей, российское телевидение в отличие от американского не позволяет «чувствовать себя хорошо». Как раз наоборот, оно создает довольно мрачную «картину мира». Ярко выраженный катастрофизм российского телевидения — не случайное явление. В революционную эпоху опасность массовых возмущений довольно велика. Нагнетание негативной атмосферы через телевидение приводит к подавленности и социальной пассивности зрителей. Телевидение, выплескивая на аудиторию потоки «чернухи», подавляет волю людей к сопротивлению, кри-

¹ Там же. С. 260.

шут ослом. — Пермь, 2002. — С. 103.

² Гусев Д., Матвейчев О. и др. Уши ма-

тической оценке реальности. К тому же после телевизионных ужасиков реальная жизнь начинает казаться не такой уж страшной. Телевидение проводит своего рода «вакцинацию» населения. Однако результатом многолетнего нагнетания негативных эмоций стала острая потребность в позитивной «картине мира» и притупленность восприятия даже действительно трагических событий.

А потребность зрителя в позитивной информации — это и есть потребность в мифе, потребность в «наркоти́ке». Если не будет мифов, способных консолидировать общество, наступит информационный хаос, а он приведет в свою очередь к дестабилизации общества, росту негативных тенденций и т.д.

Но «магия» телевидения является результатом применения определенных технологий, воздействующих на сознание людей. Рассмотрим некоторые из аспектов «телемагии».

Одним из «стратегических товаров» телевидения являются *новости*. Стержнем новостей является событие. Однако далеко не каждое событие может удостоиться чести попасть в новостную программу. Для этого событие должно иметь ряд отличительных признаков. Американские исследователи Джемисон и Кэмпбелл¹ выделили пять основных признаков значимого для СМИ события.

Первый признак — наличие *главного героя*, вокруг которого развивается сюжет. Зритель подсознательно идентифицирует себя с героем телесюжета, переживает вместе с ним различные перипетии. Эмоциональная вовлеченность зрителя облегчает усвоение заложенной в сюжете информации.

Второй признак — *драматургия события*, конфликт интересов, который может сопровождаться открытым насилием. Телевидение так устроено, что чем сильнее конфликт, чем жарче страсти, тем больше времени оно уделяет

¹ Jamieson K.H., Campbell K.K. The Interplay of Influence: News, Advertising,

Politics, and the Mass Media. 3rd ed. 1992. Belmont, CA: Wadsworth

такого рода событиям. Подобная установка может иметь далеко идущие последствия. «У телезрителя порой формируется ошибочное представление, что сцены насилия, которые он видит на экране телевизора, являются нормой. На события, не содержащие элементов насилия, средства массовой информации могут вовсе не обратить внимания, а о важных проблемах, которые нельзя преподнести эффектно, где нет конфликтующих сторон и отсутствует яркая личность, будут упоминать лишь вскользь».¹

Третий признак — событие должно содержать *активное действие*, чтобы приковывать внимание зрителя. Действие является своего рода «крючком», на который подсаживают зрителя, чтобы довести до него какую-либо информацию. Особенность телевидения такова, что оно вынуждено иллюстрировать, *показывать* даже самые отвлеченные понятия. Если пишущий журналист может позволить себе рассуждать о безработице как социальном явлении, не привязываясь к конкретным людям, то тележурналист должен *показать* безработного или безработных. На бумаге — отвлеченное понятие, на телеэкране — живые люди, имеющие имя, возраст, цвет кожи и т.д. На телевидении нужна «картинка».

Четвертый признак — *новизна события и степень отклонения от общепринятых норм*. Самый яркий и жуткий пример — это теракты 11 сентября 2001 года в США. Это событие не имело аналогов за всю историю существования телевидения. Воздействие на людей постоянно транслируемой CNN телевизионной картинкой с врезающимся в небоскреб самолетом оказалось столь велико, что в конечном счете было принято решение отказаться от показа этих кадров.

Событие было настолько из ряда вон выходящим, что привело к расстройству психики у огромного количества американцев.

¹ Харрис Р. Психология массовых коммуникаций. — М., 2001. — С. 233.

Пятый признак — возможность привязки события к темам, которые в данный момент активно разрабатываются СМИ, т.е. *актуальность* события.

Ричард Харрис среди подобных тем выделяет так называемые «вечные темы». Одна из «вечных тем» — *противоречие между личиной и подлинной сущностью человека*. В результате журналистских расследований общественности становятся известны теневые стороны деятельности политиков, различные махинации, проч.

Другая «вечная тема» — *противоборство власть имущих и простых людей*. «С этой темой тесно связана тема борьбы добра и зла, часто используемая как своего рода моральная рамка, обрамляющая многие сюжеты новостей, например, хороший борец за чистоту окружающей среды и плохая корпорация, эту среду загрязняющая.¹

На «вечность» претендует *оценка эффективности и неэффективности*, например, правительства в решении насущных задач. Для политика очень важно прослыть перед избирателями человеком, не пасующим перед обстоятельствами, умеющим решать самые трудные задачи.

К числу «вечных тем» относятся и *сверхъестественные события и явления*. Человечество всегда будет интересоваться НЛО, падающими на землю астероидами, «снежным человеком», загадкой Бермудского треугольника и прочими чудесами.

Если мы приглядимся внимательнее, то обнаружим, что так называемые «вечные темы» телевидения есть не что иное, как мифы. Для наглядности можно представить себе телевизионный экран в виде трафарета, в который заливаются краски реальной жизни. Краски варьируются, а шаблон остается. Эта особенность телевидения во многом объясняет силу его воздействия на аудиторию. За внешним разнообразием скрывается довольно ограниченный *набор шаблонов*, которые вырабатывают у зри-

¹ Харрис Р. Психология массовых коммуникаций. — М., 2001. — С. 235.

телей определенные стереотипы восприятия информации, формируют установки часто помимо их воли.

Выделенные Джемисоном и Кэмпбеллом пять признаков значимого для СМИ события лишний раз подтверждают, что пространство, формируемое современными СМИ, есть пространство *мифологическое*. Таким образом, телевидение не просто информирует о событии, а превращает его в миф.

Существуют также *вторичные признаки* важного события. Например, необходимость «*правдоподобия*» репортажа о событии.¹ Это важная характеристика искусственно создаваемого мифа. Зритель должен поверить, что происходящее — реальность. Тогда он подключится к мифу. Даже если речь идет о «летающих тарелках».

Р. Харрис также выделяет *остроту события*, возможность рассказать о нем вкратце. Время телевизионного репортажа крайне ограничено. Конкуренция между телеканалами очень жесткая. Поэтому журналист должен в считанные секунды уметь *приковать внимание* зрителя к своему сюжету.

Еще один признак важности события — *степень влияния последствий события на конкретное сообщество людей*.² Если даже новость непосредственно «не касается» большинства зрителей, телевидение обладает средствами для того, чтобы убедить их в обратном. Как правило, подобная обработка производится в рамках какой-нибудь пропагандистской кампании. Впрочем, это удается не всегда. Наиболее яркий пример — попытка «старого» НТВ убедить телезрителей, что защита «свободы слова» — дело каждого. «Сегодня нам закроют рот, а завтра придут за вами» — таков был лейтмотив многочисленных апелляций НТВ к общественному мнению страны. НТВ пыталось доказать, что давление власти на телекомпанию — не частная раз-

¹ Meyer P. News Media Responsiveness to Public Health. In: C. Atkin & L. Wallack (Eds.). Mass Communication and Public

Health: Complexities and Conflicts. Newbury Park, CA: Sage.

борка с опальным олигархом, а событие всероссийского и даже мирового масштаба (за НТВ вступались лидеры западных стран). Однако эта линия защиты не сработала — общество посочувствовало журналистам, но не встало на их защиту.

Изменилась телепрограмма, появились новые лица, сменился стиль, но никого не арестовали, не расстреляли и т.д. НТВ так и не удалось создать миф, который побудил бы общество встать на защиту телекомпании.

Итак, препарирруя реальность, телевидение создает некий образ, который зритель принимает за саму реальность. Эта способность телевидения делает его мощнейшим инструментом создания и разрушения политических мифов.

В дотелевизионную эпоху в качестве «фабрики мифов» вне конкуренции был кинематограф. Но технологии конструирования мифологической реальности в кино и на телевидении существенно различаются. Главное различие состоит в том, что кино имеет дело с художественной реальностью, вымыслом, в то время как телевидение препарирует реальные факты в оперативном режиме. В кино главное — сюжет и образы, на телевидении — контекст событий, факты и их интерпретация. Кино как бы останавливает течение времени, фиксируя его в конкретном сюжете и художественных образах. Телевидение следует за «рекой времени», порой даже обгоняя ее течение.

Различается также воздействие телевидения и кино на зрителей. Кинообраз может долгое время оказывать свое воздействие уже после просмотра фильма. А вот влияние телевидения основано на том, что телевизор смотрят *регулярно*. К телевидению быстро привыкают, но от него можно довольно быстро отвыкнуть. Телевизионная «дубина» эффективна лишь в том случае, если постоянно опускается на головы телезрителей.

Этот недостаток телевидения восполняется наличием *телевизионной программы*. Телепрограмма задает некие рамки для зрителей. Она обеспечивает регулярность телепросмотра, что позволяет оказывать долговременное воз-

действие на зрителей. Поведение людей *программируется* в буквальном смысле слова. Искусство составления программы состоит в умелом чередовании развлекательных телеприманок с политическими новостями и передачами. В результате сознание зрителя оказывается «многослойным», если воспользоваться термином Теодора Адорно. Развлекательные программы наслаиваются на политические, на них наслаивается кино и т.д. У «многослойного человека» при этом возникает полная мешанина понятий и никакой взаимосвязи событий. Единственная система, в которую он способен подставить отдельные факты, — это *система стереотипов*, — уже сложилась у него в голове.

Пульт дистанционного управления сделал процесс просмотра телепередач еще более хаотичным.

Переключаемость каналов возросла во много раз. Это явление называется «зэппинг» (от восклицания «zap» — «бац!»). Когда на телеэкране появляется реклама, зритель переключается на другой канал, потом на следующий, потом обратно и т.д. Некоторые психологи полагают, что первоначально вызванный желанием «убежать» от рекламы «зэппинг» стал приобретать характер болезни. Телезритель не в состоянии долгое время сосредоточиваться на чем-то одном и бессознательно «прыгает» с канала на канал. Сознание телезрителя, подверженного «зэппингу», напоминает уже не «многослойный пирог», а калейдоскоп, в котором постоянно меняются разные «картинки». Среднестатистический телезритель не обладает способностью к цельному восприятию того, что он видит. Он выхватывает отдельные куски, которые складываются в пеструю мозаику фактов, мнений, образов и т.д.

Такое сознание может стать легкой добычей для манипуляций. Главное, найти «крючок», на который можно поймать зрителя, чтобы он перестал метаться и употребил предлагаемый телепродукт полностью.

Отдавая должное мощи телевидения, не следует сбрасывать со счетов и другие виды СМИ. В России ближайшим конкурентом телевидения является пресса (на

Западе прессу сильно потеснил Интернет), но Россия еще недостаточно компьютеризирована, и поэтому Интернет пока не может конкурировать на равных с офф-лайновыми СМИ.

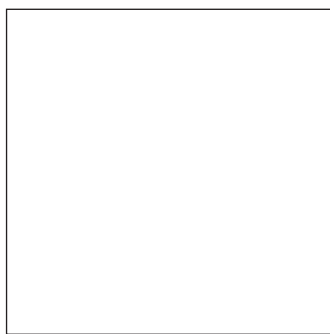
Рассмотрев роль медиа в мифотворчестве, можно констатировать, что эта тенденция определила многие аспекты в развитии культуры XX века. Более того, исторический период 1917 — 1991 годов характерен «войной мифов», отражением которой является медиакультура: европейская, российская и американская.

Крушение политических мифов XX века, будь то «фашизм», «сталинизм», «марксизм», «коммунизм», ассоциируется в общественном сознании не только с крушением мифа о «золотом веке», но и с идеей «апокалипсиса», «конца истории». А это лишает людей опоры в настоящем и порождает «ужас» перед будущим.

В этой связи, как в порочном круге, возникают предпосылки для создания новых мифов, новой мифологии.

ГЛАВА 4

ДИСКУРСИВНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ



МЕДИА- ПРОСТРАНСТВА

ДРАМЫ ИДЕЙ «ДИАЛОГИЗМА»

Медиапрактика XX столетия до предела заострила проблему возможностей и границ авторского самовыражения в отношении собственного произведения, с одной стороны, и публики (читателя, зрителя) — с другой. И в этом контексте проблема диалога культур, пользуясь терминологией позднего Бахтина, «обрастает дополнительными смыслами».

Тема субъектно-объектных отношений в медиакультуре XX века актуализировалась не случайно. Конечно, медиакультура — не единственная сфера преломления всех идеологий и мироощущений XX века, включая и «волю к власти». Но медиакультура как объект и субъект ее реализации, как «набросок бытия» и как сублимация идеологий и мироощущений оказалась наиболее наглядным и отчетливым воплощением духа эпохи.

Печать, кинематограф, радио, телевидение, видео — все эти феномены XX века наряду с традиционными видами искусства (архитектура, живопись, музыка, литература, театр) продемонстрировали трансформацию медиа в авторскую медиакультуру.

В этой связи возникает целый блок вопросов. Такой ли уж бесконфликтной оказалась судьба диалога культур во всех его проявлениях? Каковы вообще его возможности, границы и перспективы? В чем заключается роль «друго-

го» в расширяющемся медиапространстве? Проявляется ли дихотомия «элиты — массы» в медиакультуре? Каковы коллизии письменной и аудиовизуальной культур? В чем суть процесса перехода медиакультуры из эпохи модернизма в эпоху постмодернизма?

Попробуем рассмотреть их в соответствующей последовательности.

Как известно, многие проблемы философии, эстетики и культуры пересеклись в учении М. М. Бахтина, суть которого определил В. С. Библер. Все размышления Бахтина о культуре имеют единый смысл (идею). Этот смысл — *диалог*. Все размышления Бахтина о диалоге имеют один смысл (идею). Этот смысл — *культура*.

Это диалогизм в контексте культуры «бытия культуры... встречи культур... взаимопонимания культур».¹

С точки зрения драмы «диалогизма» мы и попробуем начать размышления о дискурсивных трансформациях медиапространства в XX веке. О проблемах текстологических мы уже говорили, обратившись к его работам «Проблемы поэтики Достоевского» и «Франсуа Рабле и смеховая культура».

Для начала вернемся к трем основным параметрам учения Бахтина, на которые ссылается и В. Библер.

1. О всеобщности диалога как основы человеческого *сознания*. «Диалогические отношения... это — почти универсальное явление, пронизывающее всю человеческую речь и все отношения и проявления человеческой жизни, вообще все, что имеет смысл и значение... Где начинается сознание, там... начинается и диалог».² «Все в жизни *диалог, то есть диалогическая противоположность*».³

2. О всеобщности диалога как основы всех *речевых жанров*. О неместимости понятия «диалог» в понятие «спор».

Бахтин возражает против «узкого понимания диало-

¹ Библер В. С. Диалог. Сознание. Культура///Одиссей. Человек в истории. — М.: Наука, 1989. — С. 21.

² Там же.

³ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1972. — С. 21.

гизма как спора, полемики, пародии». Он утверждает: «Это внешне наиболее очевидные, но грубые формы диалогизма. Доверие к чужому слову, благоговейное приятие (авторитетное слово), ученичество, поиски... глубинного смысла, *согласие*, его бесконечные градации и оттенки (но не логические ограничения и не чисто предметные оговорки), наслаивания смысла на смысл, голоса на голос, усиление путем слияния (но не отождествления), сочетание многих голосов (коридор голосов), дополняющее понимание, выход за пределы понимаемого и т.п. Эти особые отношения нельзя свести ни к чисто логическим, ни к чисто предметным. Здесь встречаются *целостные* позиции, целостные личности...»¹ Но понятие диалогизма здесь не случайно. В основе всех этих форм отношения между «репликами» находится именно «диалог» в самом остром и понятном смысле: наличие личностных позиций, отделение «высказываний», «диалогическое» ожидание ответа или вопроса и т.д.

3. О нетождественности бахтинского понимания «всеобщности диалога» с прямым обобщением; об исторической и духовной особенности, уникальности диалогизма Бахтина.

Теория диалогической всеобщности Бахтина свидетельствует о том, что диалогизм уникален. Тем заметнее и драматичнее выглядит социокультурная ситуация вокруг сферы «диалога культур».

Как отмечает Е. А. Богатырева,² «невозможно не обратить внимание на любопытный факт: при определенном сходстве некоторых философских установок и посылок бахтинского творчества, с одной стороны, и произведений Ортеги-и-Гассета — с другой, их эстетические пристрастия и оценки прямо противоположны. Ортега, обращаясь в «Дегуманизации искусства» к проблеме взаимоотношения художника со своим произведением, констатирует

¹ Там же. С. 75.

² См.: Богатырева Е. А. Драммы диало-

гизма. М. М. Бахтин и художественная культура XX века. — М., 1996. — С. 40.

освобождение нового искусства от «всего человеческого». Бахтин, рассматривая диалог автора-художника со своим героем, как бы совершенно отвлекается от опытов новой художественной практики и говорит о воплощении человека как вневременном назначении искусства. Была ли эта полемика осознанной? Очевидно, что нет: ведь основные эстетические работы Бахтина были написаны до 1925 г. — даты выхода в свет знаменитого произведения Ортеги.¹ Однако концентрация бахтинского внимания на проблеме субъект-субъектных отношений как основной теме искусства далеко не случайна и продиктована не только внутренней логикой развития его концепции».

Специфически эстетическим оправданием у Бахтина оказывается, по существу, нейтрализация героя. А функция диалогической активности автора предполагает, в числе прочего, и подавление героя, превращение его в объект. Что вызывает закономерный вопрос: а так ли уж далека дегуманизация Ортеги от бахтинской нейтрализации? Даже пусть и «любовной» нейтрализации, но делающей героя пассивным, парализующей его активность и переводящей его в иной ценностный план, целиком сконструированный формирующей энергией автора? Правда, у Бахтина эта нейтрализация имеет отношение только к герою. В художественном произведении кристаллизуется авторская ценностно-волевая активность, причем в своей обращенности к другому. В отличие от Ортеги, Бахтин исследует модернистскую стратегию, как бы пытаясь скорректировать ее с помощью категорий классической эстетики. Он стремится ограничить своего автора определенными правилами, ответственностью, наконец, долгом. Но несимметричность диалога² ведет к тому, что герой оказывается лишен права выбора. Он не может быть оценен с точки зрения этических норм: субъектом этического поступка является только автор. Он и герой вообще

¹ Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. — М., 1978.

² На несимметричность отношений «автора» и «героя», правда в другом контек-

сте, указывает и Бонеецкая Н. К.: Проблема авторства в трудах М.М.Бахтина // Studia Slavica. Budapest. — 1985. — Т. 31 — № 4.

находятся в разных ценностных плоскостях. Отсюда и разнонаправленность этического и эстетического векторов в концепции Бахтина, что вновь подводит к определенной аналогии с Ортегой.

Любопытный факт и характерная деталь в культурно-художественной жизни тех лет. В 1970-е гг. были популярны так называемые «литературные суды». Нам они известны в основном по художественной литературе: например, «суд над Евгением Онегиным» из знаменитых «Двух капитанов» В. Каверина. Оказалось, что и Бахтин в свою бытность в Витебске неоднократно участвовал в подобных процессах-перформансах, выступая, как правило, в роли адвоката.

Кто реальный адресат бахтинских предписаний? К кому обращено это настойчивое подчеркивание роли индивидуального волевого усилия? Очевидно, все к тому же автору-персонажу, имитирующему ответственный поступок.

Бахтинская трактовка долга как сознательного волевого усилия в целом выдержана в духе просвещенческо-классических представлений. Хотя, как представитель философии XX века в ее экзистенциально-персоналистских ориентациях, Бахтин связывает нравственную необходимость с необходимостью индивидуальной самореализации. Здесь уместно было бы оговорить, что понятие «необходимо» по отношению к бахтинской интерпретации долга применено не совсем корректно. В терминологии Бахтина ему соответствует термин «нудительно», значение которого близко к немецкому модальному глаголу «müssen», что значит «долженствование». С аналогичной концепцией долга можно встретиться в работах И. Канта, пишущего о том, что «... человек со всей ясностью осознает, что *обязан* (solle) исполнить свой долг бескорыстно и *должен* (musse) полностью обособлять свое стремление к счастью от понятия долга ...».¹

На какое же искусство ориентировался Бахтин? В

¹ Кант И. Соч. Т. 4. ч. 2. — М., 1965. — С. 72.

своих письменных сочинениях он почти не затрагивает современность. Но сохранились лекции, в которых философ анализирует современный ему художественный опыт, чутко реагируя на разнообразные синтаксические и стилистические новации, привнесенные литературой XX века. Особенно показателен анализ Бахтиным творчества Вяч. Иванова, которого автор выделяет из символистской традиции, рассматривая как поэта наименее современного, наименее модернизированного, пронизанного духом античности, средневековья и Возрождения.

То есть Бахтин демонстративно отказывается от модернизма, от авангардистской художественной практики, противопоставляя ей иной путь, предполагающий работу с готовыми (а не формирующимися) культурными сферами.

В одной из статей по вопросам постмодернизма Н. С. Автономова предложила (а точнее — углубила) любопытную модель развития художественной культуры XX века. Суть ее состоит в том, что течения, аналогичные модернизму и постмодернизму, практически в каждую эпоху представляли собой противоположные по смыслу реакции на господствующий в культуре стиль, «два главных способа отталкивания от собственного культурного прошлого».¹

По отношению к русскому символизму модернистской реакцией стал *футуризм*, а постмодернистской — *акмеизм*. Футуризм в свою очередь вызвал «в качестве авангардистской (модернистской) альтернативы — *социалистический реализм*». Так считает Н. Автономова.²

Любимая идея Бахтина об «интеллектуальном уюте» обжитого тысячелетнею мыслью мира находится в полном диссонансе с историей медиакультуры XX века, усугубляя драму диалогизма.

Неудивительно поэтому, что идеи Бахтина актуализировались лишь в конце XX в. Но в его творчестве просматрива-

¹ Автономова Н. С. Возвращаясь к азам//Вопросы философии. 1993, № 3. — С. 17.

² Там же.

ются и другие тенденции — те, что можно было бы отнести к модернистской парадигме: апелляция к конструирующей произведение авторской активности, подчеркивание творческой роли авторской самореализации. Не случайно Бахтина считали «своим» и представители этой парадигмы. Хотя уже в раннем варианте бахтинская эстетика была погранична: она как бы стремилась совместить и примирить обе тенденции, обе установки. Особенно явно эта интенция проявится в поздних произведениях философа. Пафос исходных философских установок со временем «расшатает» самодостаточный эстетический объект, и в эстетике молодого Бахтина найдется место движению развития.

Если интерпретация бахтинского автора может вызывать разночтения, то проблема героя в его эстетике представляется еще более неопределенной. Кого имеет в виду Бахтин под «героем»? Человек в его философии обладает минимумом чувственных характеристик. Можно даже сказать, что он практически лишен чувств, кроме сознательности и чувства долга. Долг подвигает человека (автора) к признанию и осуществлению ответственным поступком объективно существующего, онтологически укорененного отношения к другому. Поступок осуществляется при этом как бы автоматически (долг и состоит в осознании ответственности данного шага). Лишенный же чувственных характеристик, словно запрограммированный и автоматизированный субъект очень напоминает того урбанизированного человека, каким он предстает в творчестве футуристов.¹

Футуристический облик действительно проглядывает в бахтинском человеке, причем именно в герое. В роли автора, как мы помним, выступает скорее модернистский художник. Можно предположить, что под «автором» и «героем» у Бахтина фигурируют разные образы человека: образы, рожденные в рамках определенных культурных

¹ Богатырева Е. А. Драммы диалогизма. — М., 1996. — С. 58.
М. М. Бахтин и художественная культура

парадигм. А диалог автора и героя олицетворяет собой диалог (или борьбу?) модернистской (как более широкой) и авангардистской установок. И еще. Машинизированный человек в контексте теории Бахтина — это то, что дано. Это мир человека, переживающего кризис. А Бахтин предлагает проекты его преодоления. Реализация его теории состоит прежде всего в признании каждым человеком своей неповторимой индивидуальности. То есть предполагает осознание любого индивидуального действия как ответственного. Поэтому автор у Бахтина тотально сознателен. В этом и заключается бахтинское требование к человеку — стать автором. Автором своих поступков, своей жизни.

Исследуя культуру сквозь призму проблемы слова и рассматривая поступок человека как «потенциальный текст», Бахтин предвосхитит многое из того, что станет темой философских исканий последних лет. Произведения данного цикла сближают его построения с герменевтической проблематикой, с теорией языка Г. Г. Шпета, социологически ориентированной лингвистикой, а также структурно-семиотическими теориями (включая и постструктурализм). И в то же время Бахтин остается продолжателем классической традиции в философии языка.

Ключевым в учении Бахтина стало понятие «полифонии», суть которого он дал в «Проблемах поэтики Достоевского».

«Полифония», означающая в музыке вид многоголосия, основанного на равноправии голосов, определена Бахтиным как «множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний» и как «сочетание нескольких индивидуальных волей», «принципиальный выход за пределы одной воли». В понятии «полифонии» Бахтин закрепил основное онтологическое положение своей теории — архитектурную двуплановость мира, его расщепление на «я» и «другого», точнее, на «я» и всех «других». Строго говоря, «Проблемы поэтики Достоевского» — единственное произведение, в котором взаимоотношения автора и героев Бахтин рассматривает

как равноправное сосуществование и взаимодействие различных голосов. Причем если в ранних трудах Бахтина «я» и «другой» представляли как архитектурные структуры сознания, то в данной работе акцент перенесен на внешний план — онтологическое многоголосие, выступающее как сосуществование различных сознаний и волей, как реально существующая полифония. Ее-то и воплощает в себе роман. Только этот жанр, с точки зрения Бахтина, способен передать многообразие голосов запечатленной эпохи (не случайно в эру звукового кино во всем мире будет популярен жанр киноромана, успех которого превзойдет все ожидания и определит развитие киноискусства на долгие годы; точкой отсчета здесь является фильм «Унесенные ветром» — киноклассика США).

Интересно в этой связи и отношение бахтинской концепции к реализму. Бахтин не занимался специально анализом того или иного художественного движения или творческого метода — он обсуждал возможность *конструирования автором мира* в ситуации, когда мир стал романским. Романская реальность и реальная действительность в его концепции находятся в отношении подобия: не случайно бахтинское замечание об имманентной социологичности всякого произведения.

И можно согласиться с Е. А. Богатыревой, что процесс «идеологического становления» в терминологии Бахтина есть не что иное, как «процесс приобщения к культуре, освоения заданных культурных матриц, который одновременно должен означать и факт самореализации личности».¹

Но что означает — приобщаться к культуре? По Бахтину это значит вступить в диалог социальных языков. Тех самых, что концепировали предметный мир и предопределили внутреннюю жизнь сознания. При этом он проводит различие между словами, принадлежащими субъекту («чу-

¹ Богатырева Е. А. Драммы диалогизма. — М., 1996. — С. 92.
М. М. Бахтин и художественная культу-

жими словами»), представляющими другие индивидуальные сознания, и словами, оседающими в предмете — теми точками зрения, мнениями, суждениями, которыми предмет «опутан» как сеть. *Вступить в диалог* — значит сказать слово и тем самым вступить в отношение ко всему, что уже было «сказано». То есть стать причастным к этому «оговоренному чужими словами» миру.¹

Драматизм бахтинской философии языка, как и теория диалогизма, заключается в стремлении вписать индивидуальность в координаты современной культуры в той разноречивой ситуации, которую он пытается корректировать с модернистских позиций.

Другими словами, он пытался спасти личность от деиндивидуализации, усреднения, от превращения ее в человека «толпы», человека «массы» (по определению Ортеги-и-Гассета). Или человека безмолвствующего, если иметь в виду общественную ситуацию, сложившуюся в СССР в 1930-е годы. Вот почему на первый план в его философии языка выходит слово, без которого нет диалога. Драматизм судьбы самого Бахтина, практически выключенного из научной жизни своего времени, — это и драма диалогизма.

Поставленные Бахтиным проблемы — «языка культуры», «диалога культур», «человека и культуры» — это проблемы всего XX века. Не случайна переключка бахтинских идей с идеями известных исследователей, таких как В. Библер, Л. Выготский, М. Каган, Л. Коган, Ю. Лотман, Ю. Кристева и др.

И сегодняшний интерес к творчеству Бахтина, когда мир с помощью медиакультуры ищет новые способы общения, вполне объясним. Привлекательна и апелляция Бахтина к волевому аспекту сознания: главное — не раствориться в бытии, сконцентрировать индивидуальное начало путем волевого усиления. В этом ощущаются отголоски С. Кьеркегора: «человек только тогда стано-

¹ Там же.

вится личностью, когда совершает выбор, перестает плыть по течению».¹

Но Бахтин предполагал другую альтернативу: бессознательное и осознанное. Первое означает уход от ответственности, а значит, и от своей индивидуальности. И лишь второе соответствует собственному «я».

Вот почему признать, по Бахтину, это значит «осознать», сделать нечто «осознанным». То есть сделать осознанным то, что позднее структурализм, например, опустит в бессознательное: культурные языковые матрицы, тяготеющие над индивидуальным сознанием «общие места». Согласно такой точке зрения, ответственность — это состояние напряженной осознанности, предполагающее... осознание бессознательного, удержание его в сознании. Ответственность состоит как бы в переводе бессознательного в осознанное, другими словами — в осознании чужого слова во мне как слова чужого... И в этом — первая инициатива индивидуальной активности. В переводе на обыденный язык это требование к индивиду означало бы не принимать на веру, не «заглатывать» все, что могут предложить языки культуры, а попытаться сделать свой осознанный выбор. Так, ориентируясь в мире чужих слов, конкретное языковое сознание оказывается «перед необходимостью *выбора языка*».²

Бахтинская концепция «своего» слова оказалась своеобразной метафорой постановки проблемы «авторской позиции» в ситуации «художник (личность) и власть».

Позиция самого Бахтина и его рецепт вполне определены: ответственное осознание чужого слова, размежевание и отказ от слов авторитарных... Другими словами, даже в рамках организованного разноречия человек, по убеждению Бахтина, имеет шанс обрести свободу. Причем для героя бахтинской философии этот шанс явля-

¹ См.: Кьеркегор С. Гармоническое развитие в человеческой личности эстетических и этических начал//Наслаждение и долг.— Ростов-на-Дону, 1998.

² См.: Богатырева Е. А. Драммы диалогизма. М. М. Бахтин и художественная культура XX века. — М., 1996. — С. 98.

ется единственной возможностью не потерять свое «я». Поэтому вывод Бахтина о необходимости выбора языка оказался не столько лингвистической, сколько этической проблемой. Введение в теорию языка этического измерения привело философа к следующему заключению: простое воспроизведение авторитетного медиума избавляет поступок от ответственности, делая случайным его результат — созданное произведение.

При этом Бахтин не упоминает ни социокультурную ситуацию 1930-х годов, ни нового художественного метода — социалистического реализма. Понятие «соцреализм», как явление XX века, укоренилось в культуре, и обойти его нельзя. Родоначальником этой теории считается М. Горький. Однако вопреки традиционной точке зрения Горький ориентировался скорее на ницшеанско-экзистенциально-персоналистские направления в философии, чем на марксизм.¹ И не случайно, определяя суть нового творческого метода на Первом Съезде советских писателей, Горький особо отметил, что социалистический реализм «утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы...»²

Интересно проследить в этой связи взаимоотношения соцреализма с одним из ведущих направлений в философии XX века — экзистенциализмом.

При всем их кажущемся несходстве можно принять точку зрения Е. А. Богатыревой,³ что соцреализм с экзистенциализмом роднит интерес к «пограничным ситуациям», так как при всем своем оптимизме жанр «оптимистической трагедии» стал характерным для соцреализма. Доста-

¹ О ницшеанских мотивах в творчестве Горького см.: Гройс Б. Социалистический реализм между модерном и постмодерном//Новое литературное обозрение, 1991, № 15; Парамонова

Б. Горький, белое пятно//Наказание временем. — М., 1992.

² Горький М. О литературе. — М., 1961. — С. 441.

³ См.: Богатырева Е. А. Драмы диалогизма. — С. 105 — 108.

точно вспомнить в этой связи не только одноименную пьесу В. Вишневского или «Любовь Яровую» К. Тренева, но и «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, романы М. Шолохова «Тихий Дон» и «Поднятая целина», «Разгром» А. Фадеева и «Доктор Живаго» Б. Пастернака, произведения Ф. Абрамова, В. Распутина, В. Шукшина и др. Сближает их и обращение к волевому аспекту сознания.

Для работ по теории соцреализма характерны проблемы *героя, героического, типического*, авторская позиция в произведении. Несмотря на определенную простоту и незамысловатость соцреалистических текстов и высказываний, представление о человеке в рамках этой теории более сложно и проблематизировано, чем это может показаться на первый взгляд. Несмотря на декларируемую приверженность классической эстетике, в трактовке проблемы автора соцреализм продолжил постромантические традиции, вписавшись в характерную для первой половины нашего столетия парадигму. В соответствии с установками социологической школы соцреализм признает, что художественное произведение — это проекция его автора со всеми особенностями и противоречиями внутренней жизни последнего.

В соответствии с теорией Бахтина можно сказать, что автор как бы превосходит собственную ситуацию (и диктуемую этой ситуацией «ограниченность») волевым усилием, основанием для которого должна служить авторская же ответственность. В этом отношении соцреалистическую концепцию авторства вполне можно соотнести с экзистенциалистской теорией ангажированности Ж.-П. Сартра, в которой особенно явно обнаруживает себя экзистенциалистская трактовка человека. В теории ангажированности речь идет не только о стратегии внешнего поведения автора, то есть не только о том, что писатель должен занять определенную позицию, но и об определенной технологии внутреннего самонастроения. Теория ангажированности задействует весь арсенал экзистенциалистских представлений о человеке: акт

творчества, как и любой другой поступок, связан с проблемой выбора — основной характеристикой присутствия человека в мире. Кроме того, человек, по Сартру, «это такое существо, которое не способно просто созерцать ситуацию, не изменяя ее, поскольку сам взгляд его укрепляет, разрушает, лепит либо, подобно вечности, изменяет объект как таковой».¹

Это изменение осуществляется и в соответствии с определенной идеологической позицией: западной философии искусства ничуть не чужда мысль о политической ангажированности художника. Хотя ангажированность — понятие более широкое, означающее принципиальную включенность, вовлеченность автора в бытие. Художник «должен полностью ангажироваться в своих произведениях, воплощая в них не свою жалкую пассивность, когда выставляют напоказ пороки, несчастья и слабости, но твердую волю, выбор и то тотальное предприятие, которое называется жизнью и которое совершает каждый из нас...».² Осознание языка как формы власти с неизбежностью вывело проблему присутствия (или отсутствия) автора в идеологический контекст.

Как бы там ни было, но бахтинская теория диалога за последние 10 — 15 лет, что называется, «на слуху», а спектр представлений о том, что такое «диалог», настолько широк, что включает в себя порой полярные представления. От точки зрения известного французского философа П. Рикера, который, по словам Н. С. Автономовой, «выразил свое несентиментальное отношение к диалогу, на который очень часто возлагают явно преувеличенные надежды сторонники субъект-субъектных отношений», в то время как структура диалога «в принципе конфликтна, несимметрична, включает в себя возможность насилия, а значит, и зла»,³ до точки зрения

¹ Сартр Ж.-П. Что такое литература?// Зарубежная эстетика и теория литературы XIX — XX вв. — М., 1987. — С. 323 — 324.

² Там же. С. 331.

³ См.: Вопросы философии, 1989, № 2. — С. 89.

В. С. Библера, рассматривающего диалог как способ бытия культуры.¹

Отношение к диалогу в теории культуры сегодня самое разное. О нем говорят как об «исходном феномене филосоfovования», как «идеализированной позиции», поскольку в общении разных культур зачастую складывается «ситуация непонимания». Это свидетельство дальнейшего развития теории диалогизма, ее многозначности и полифункциональности.

В медиакультуре второй половины XX века особенность «диалогических отношений» между автором и публикой, с восприятием «чужого» превращается не в конфликт и отторжение, а во вполне осознанный и отрефлексированный прием.

Всевозможные манипуляции с цитатами, обыгрывание известных, перешедших в разряд штампов хрестоматийных фраз и выражений, которые, оказавшись в новом контексте, как и предполагал Бахтин, «обрастают дополнительными смыслами», разыгрывающие цитирования — все это еще недавно было не просто самым популярным приемом практически во всех видах искусства, но как бы признаком хорошего тона. Демонстративным свидетельством коллективной принадлежности к той самой «постмодернистской реакции», которая характеризует определенный способ взаимоотношений с традицией, предполагающий вовлечение иных «культурных контекстов» в современную ситуацию. Но вовлечение своеобразное, в котором автор все же находит возможность и для передачи собственных индивидуальных интенций.

И все же диалог — это взаимодействие разных языков, разных культур, взаимодействие категорий «я» и «другой» как реализация ценностных установок, как особый взгляд на мир.

И если вспомнить контекст, в котором вызрела бах-

¹ Библер В. С. Культура. Диалог культур // Опыт определения // Вопросы философии, 1989, № 6.

тинская теория диалогизма, то это был период письменной и аудиальной (в жизнь вошло массовое радиовещание) культуры, когда кино еще было немым, когда не было ТВ, видео и других современных средств массовых коммуникаций. Да и само существование человека как «винтика системы» не давало возможности для «диалогизма».

«Полифония» бахтинской концепции стала возможной лишь в условиях трансформации современного медиапространства, когда возникла потребность в креативном человеке, готовом к диалогу.

«Вместе с М. М. Бахтиным, — отмечает В. С. Библер, — мы прошли трудный путь. Теперь возможно осознать: вот что означает *понимать текст культуры*, участвовать в самосознании культуры, взаимопонимании культур или, чтобы быть точным, — участвовать в самой жизни культуры. Ведь культура, понимаемая в идее диалога, и есть развиваемое в веках, отстраненное и транслированное в образах культуры самосознание индивида, эпохи, эпох... Главное — чтобы не разменять Бахтина на частности... и органичнее включиться в живой спор реальных культур».¹

Тем более что Бахтин через «традиционную» и «модернистскую» культуру сумел, по сути, «раскодировать» весь XX век, расшифровывая и анализируя эволюцию «форм видения» действительности, роль слова и диалога в культуре как главных факторов коммуникации. Не удивительно, что идеи и труды Бахтина стали особенно востребованными в конце XX века, когда рухнул «железный занавес», Берлинская «стена», когда в полном смысле слова стал возможен «диалог культур» в политическом, этическом и эстетическом аспектах. Когда появилась потребность в медиакультуре как посреднике между властью и обществом, между государством и социумом.

¹ Библер В. С. Идеал культуры в работах Бахтина//Одиссей. Человек в истории. — М.: Наука, 1989. — С. 57.

ДИХОТОМИЯ «ЭЛИТАРНОЕ — МАССОВОЕ» КАК ПАРАДОКС КУЛЬТУРЫ

Проблемы диалога, взаимопонимания культур усугубляются не только в условиях идеологического противоборства двух систем — капиталистической и социалистической. В контексте развития индустриального общества, где начинают складываться новые соотношения между производственной и социокультурной сферой по мере возрастания жизненного уровня и освобождения нравов от «репрессивной культуры» (церкви, государства и т.д.), начинает складываться теория и практика двух культур — «элитарной» и «массовой».

Социально-философской основой дихотомии «элитарное — массовое» стали труды Ф. Ницше, О. Шпенглера и Х. Ортеги-и-Гассета. Прежде всего, обратим внимание на то, что данное раздвоение — явление не только классового характера, как утверждала марксистско-ленинская философия; оно значительно глубже. Так, философия жизни Ницше, являясь метафорой «воли к власти», выдвигает на первый план культ сильной личности, преодолевающей все моральные препоны современного общества. Идеал ницшеанской культуры, освобожденной от власти духовных и социальных авторитетов, как и от власти толпы с воцарением «грядущего хаоса»¹, предвосхитил философию

¹ См.: Ницше Ф. Воля к власти. — М., 1910; Ницше Ф. Так говорил Заратустра. — М., МГУ, 1990; Ницше Ф.

Утренняя заря. Мысли о моральных предрассудках. — Свердловск, 1991 и др.

«европейского нигилизма». «L'art pour l'art» («искусство для искусства») — вот лозунг Ницше, призывающего к борьбе против цели в творчестве, против подчинения творчества морали, против предрассудков.¹

А О. Шпенглер, один из основоположников философии культуры, в своей работе «Закат Европы» (1914) открыл тему кризиса культуры, исчерпавшей свои внутренние творческие возможности. По Шпенглеру, сам термин «цивилизация» есть кризисный исход, которому свойственны атеизм и материализм, агрессивная экспансия, радикальный революционизм, техницизм, урбанизация.² Согласно Шпенглеру, трагедия заключается в том, что «в мировом городе нет народа, а есть масса», которой свойственны непонимание традиций, борьба с которыми есть борьба против культуры, церкви, знати, преданий в искусстве и т.д. Современная культура отчетливо выражает себя не в искусстве, науке, философии, а в «жестких» формах архитектуры, техники, идеологии — именно это Шпенглер называет «рационалистической цивилизацией», в которой деградируют высшие духовные ценности культуры, обрекая ее на гибель. Не обошел Шпенглер и вопрос о русской революции 1917 года, назвав ее «трагическим экспериментом». Социализм, по его мнению, несмотря на внешние иллюзии, не является системой милосердия, гуманизма, мира и заботы, а «есть система воли к власти...», «благоденствия» в экспансивном смысле... Все остальное самообман». ³ Как известно, Шпенглер отказался и от сотрудничества с нацистами в Германии.

Духом прорицаний Шпенглера увлекались многие философы XX века, в частности Н. Бердяев, А. Тойнби, Х. Ортега-и-Гассет.

Испанский философ Х. Ортега-и-Гассет в своей «Дегуманизации искусства» (1925) выступил как один из теоретиков модернизма — элитарного искусства,

¹ Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. — СПб., 1993. — С. 596 — 597.

² Шпенглер О. Закат Европы. — М., 1993.

³ Там же.

культивирующего иррациональное. Культ идей для Ортеги — это пошлость, а значит — «никаких идей». Никакие цели — это идеи-призраки, девальвированные монеты, которыми обмениваются люди-призраки (человек-масса), склонные отдаваться «пошлому» аналогу трансцендирования — иступлению. «Подобное зрелище, — писал Ортега, — всегда являют эпохи, обожествляющие чистую деятельность. Сам воздух начинает дышать преступлением. Человеческая жизнь теряет смысл и ценность; повсюду творятся насилия и грабеж. Прежде всего грабеж. Поэтому, когда на горизонте возникает могучий силуэт деятеля, первым делом не забудьте проверить карманы».¹

Феномен человека-массы, как и процесс формирования массового сознания, в работе «Восстание масс» (1929) трансформируется в толпу, представители которой захватывают господствующие позиции в иерархии общественных структур, навязывая собственные люмпеновские псевдоценности остальным социальным прослойкам. Основное свойство существа из «массы» — не столько его стандартность, сколько физическая инертность. «Масса» конституируется, согласно Ортега-и-Гассету, не на основе какого-либо определенного общественного слоя; речь о таком способе «быть человеком», в рамках которого предпринимаются насильственные попытки преобразовать общественное устройство, игнорируя закономерности его функционирования. Репрезентанты «массы» живут без определенного «жизненного проекта» и находят смысл существования в достижении идентичности с другими. Как отмечает Ортега-и-Гассет, «человек массы» социально безответствен и всю свою жизнь готов передоверить государственной власти.²

Известно, что некоторые теоретики «массовой» культуры, не скрывая ее деструктивного характера, вместе с

¹ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. — М., 1991. — С. 250.

Философия. Эстетика. Культура. — М., 1993.

² Ортега-и-Гассет. Восстание масс//

тем обвиняют в ее появлении и распространении саму массу, которая якобы «жаждет» этой культуры. Здесь все переворачивается с ног на голову, умышленно маскируется тлетворный характер «культурной» деятельности апологетов капитализма, пытающихся деморализовать массы, оторвать их от подлинных реалистических и гуманистических ценностей.¹

Характерное для буржуазного и мелкобуржуазного сознания понимание проблемы «массовой» культуры является по сути своей субъективно-идеалистическим. Само появление феномена «массовой» культуры расценивается здесь как результат некой «субъективной воли», не зависящей от закономерностей современной классовой и идеологической борьбы.

«В одних случаях ответственным за все превратности «массовой культуры» объявляется производитель культурных благ — «коммуникатор». Он обвиняется в забвении своей миссии просветителя, духовного наставника масс, в измельчании, внутреннем опустошении и продажности. В других случаях причину зарождения «массовой культуры» видят в духовно-психологических изъянах ее потребителя, то есть самой «массы». Представитель последней обвиняется в забвении своих обязанностей воспитуемого, в косности и невосприимчивости, в агрессивном отвержении всего, что способно опрокинуть его привычные представления о мире, столкнуть с необходимостью ответственных решений, выбора и борьбы».²

Многие представители идеалистической философии, провозгласив раскол между «элитой» и «массой», пришли, подобно Ортеге-и-Гассету, к самым пессимистическим выводам. Английский эстетик Г. Рид вообще сомневался в том, может ли быть разрешено противоречие, которое

¹ По проблемам «массовой культуры» много писалось и в отечественной культурологии. См.: работы Баскакова В., Ждана В., Карцевой Е., Капралова Г., Кукаркина А., Маркулан Я., Разлогова К., Соболева Р., Туровской М. и др.

² См.: «Массовая культура» — иллюзия и действительность. — М., 1975. — С. 6.

якобы существует между «аристократической функцией искусства и демократической структурой современного общества».¹

В XX веке появилось огромное количество литературы, посвященной проблемам «элитарной» и «массовой» культуры, большая часть которой опирается на работы Ницше, Шпенглера и Ортеги-и-Гассета, а также на труды философов Франкфуртской школы: Т. Адорно, Г. Маркузе и М. Хоркхаймера.

Так, Адорно критически относился к феномену «массовой» культуры, полагая, что она есть продукт разложения гуманистической культуры прошлого. Он считал, что «массовая» культура предусматривает «согласие масс с аппаратом господства» и является видом отчужденного духовного производства, которое характеризуется стереотипностью, повторяемостью приемов, некритическим, потребительским отношением к действительности. «Массовая» культура, по мысли Адорно, — это антипод классической культуры, она выражает ее фатальный распад и саморазрушение. В написанной им совместно с Максом Хоркхаймером еще в 1940-е годы книге «Диалектика просвещения»² Адорно развивал идеи о том, что ориентация культуры на массы является свидетельством ее упадка и духовного кризиса общества. Единственный выход, да и то, по мнению Адорно и Хоркхаймера, в достаточной степени паллиативный, — в развитии «элитарного», эзотерического компонента культуры и искусства, недоступного массовому «обывательскому» сознанию.

«Искусство выживает только там, где оно становится сюрреалистическим и атональным. В противном случае искусство разделяет судьбу всех подлинно человеческих коммуникаций: оно отмирает», — продолжил ту же мысль Герберт Маркузе.³

¹ См.: Read H. The Philosophy of Modern Art. — N.Y., 1959.

² Цит. по кн.: Баскаков В. В лабиринтах «элитарной» и «массовой»

культуры//Противоречивый экран. — М., 1980. — С. 19.

³ Маркузе Г. Эрос и цивилизация. — Киев, 1995.

Понятой в субъективно-идеалистическом свете «массовой» культуре представители Франкфуртской школы противопоставляют культуру «элитарную», как якобы носительницу неких высших духовных ценностей, с одной стороны, и радикального политического импульса — с другой. В этом смысле понятия «элитарной» культуры, «элитарного» искусства очень часто используются как синонимы понятия «авангард». Характерно также, что истоки радикального политического потенциала, приписываемого «элитарному» авангардистскому искусству, большинство западных теоретиков видит в его нереалистичности.

Более того, в цитируемой нами книге «Эрос и цивилизация» Г. Маркузе рассматривает становление «репрессивной» цивилизации, датируя ее зарождение первой половиной XIX века и теорией К. Маркса.

В своей самой известной книге «Одномерный человек» (1964) Маркузе сфокусировал внимание на состоянии человека в современном индустриальном обществе, которое переросло некогда революционные противоречия и трансформировало некогда антогонистические друг другу силы.

Оно стало тоталитарным (понимание этого термина у Маркузе отличается от общепринятого: он подразумевает нетеррористическое экономическое координирование общества), то есть оно лишило все критические идеи оппозиционности, встроив их в свое функционирование. Основой саморегулирования современной индустриальной цивилизации является уже не репрессия, не подавление влечений и потребностей большинства, но формирование (переформирование) стандартных, ложных потребностей, привязывающих индивида к современному обществу, потребностей, которые Маркузе называет репрессивными. Тем самым индивид лишается основы (и онтологической, и моральной), на которой он мог бы развить автономию, а тем более способность противостоять целому, теперь уже действительно целому обществу. Формируется модель одномерного мышления и поведения. Реализацию этой

модели и прослеживает в своей книге Маркузе на разных уровнях и в разных областях: на уровне индивида, на уровне общественных процессов, в науке и философии.¹

Все сказанное можно было бы отнести к сфере социологии, но дело в том, что Маркузе не останавливается на описании этого «универсума фактов», но ищет исток последнего в метафизической сфере. Тем самым он отходит от марксовской модели познания общества и следует, скорее всего, за Хайдеггером, как отмечает А. Юдин.²

Таким образом, различие между «критической теорией» общества и традиционной — в выдвигании на передний план проблемы человека. По существу «критическую теорию» можно рассматривать как одну из попыток соединения «экзистенциальных» проблем с теорией марксизма.

К проблеме уникальности и специфики «критической теории» франкфуртцы возвращаются практически на протяжении всей своей истории. Во-первых, таким уникальным, подлинным предметом «критической теории» объявляется Будущее как радикальное, абсолютное отрицание реальности, преодолеть которую понятийное мышление не в силах. Отсюда, во-вторых, уникальность приписывается фантазии, обладающей силой представления о целях в настоящем.

Все эти положения становятся фундаментальными для такой составляющей философии культуры Франкфуртской школы, как идея «исчерпанности», «несостоятельности» буржуазной культуры, ее кризиса. Хрестоматийная для различных вариантов западной философии, она рассматривается франкфуртцами в контексте социальных процессов как идея элитарности «свободно парящей интеллигенции», идея элитарности культуры в целом, создаваемой гениями, отчужденными от общества и способными «всегда говорить «нет» элитарности искусства, в частности — творения сво-

¹ Маркузе Г. Одномерный человек. — ² Там же. С. 7. М., 1994.

бодного художника, наделенного «провидением» и исключительностью в созерцании мира.¹

Вдохновителем многих тем о роли искусства в культуре XX века, получивших дальнейшее развитие в трудах Адорно, Хоркхаймера и Маркузе, был В. Беньямин, работа которого «Происхождение немецкой трагедии» (1928) — «на редкость остроумная и глубокая», по словам Т. Манна, — считалась одной из самых значимых во франкфуртской культур-критике. Посвященная истории и философии аллегории, она давала ключ к расшифровке современной культуры и искусства. По мысли Беньямина, аллегория — это антиэстетический принцип, рождающийся в самом искусстве. Исторический контекст этого рождения, по терминологии Беньямина, — «вторая природа» гражданского общества, воплощаемая искусством барокко и представляющая естественную историю разложения, упадка и дезинтеграции. Аллегии барокко, наследуемые от романтизма до искусства XX века, оказываются доминирующими способами выражения, при которых вещи теряют свою непосредственную связь с их интересусубъективным, очевидным значением. Аллегии многих культур сплетены с упрощенными схемами, безошибочно указывающими на трансцендентное, открывающееся там, где известен код (например, в Библии, Коране). Аллегии гражданского общества, напротив, — это лишь руины, указывающие на «метафизическую бездонность» одинокого существа в тоске по трансценденции, несмотря на профанированную религиозность. Аллегоризация означает, что искусство стало проблематичным для самого себя, в той степени, в какой эстетические принципы «красивой видимости» стали достоянием эпигонов классики.

Эта тенденция усиливается в XX веке, ибо практика технического воспроизводства произведений искусства

¹ См.: *Философия культуры. Становление и развитие*. Под ред. М. С. Кагана, Ю. В. Петрова и др. — СПб, 1998. — С. 325.

стирает грань между копией и оригиналом, нивелируя его художественную ценность. Беньямин называет «аурой» то, что теряет произведение искусства в эпоху технического воспроизводства. Упадок ауры, по Беньямину, связан с развитием не только технических средств, но и соответствующих социальных потребностей: сделать культуру более доступной для «масс», приобщив их к культурным ценностям. Последнее неизбежно связано с трансформацией статуса культурной ценности и забвением традиций. Фотография, кино, радио и газеты разрушают ауру вещей и являются предвестниками кризиса традиционных форм: живописи, театра и литературы. Новые технологии способствуют формированию «массовости» искусства, а значит, унифицированности «масс», их не критичности, в какой его абсолютное отождествление с большинством является безусловным. Уникальность «Я» также оказывается монополюсально определяемой обществом: она представляется как нечто естественное, природное, наделенное лишь поверхностными деталями типа усов, специфического выговора или акцента, тембра голоса или отпечатков пальцев. Похожие детали становятся определяющими стиля «культуры индустрии», навязывающего потребителю манеру двигаться, жаргон, прическу и одежду кино- и телезвезд.

Определяя «просвещение» как «массовый обман», а тип современной культуры как «индустрию культуры», поставляющую, как правило, лишь массовое искусство, Адорно и Хоркхаймер тем не менее рассматривают модернизм (Пикассо, дадаизм, экспрессионизм, сюрреализм) как оппозицию массовой культуре. Подобно «критической теории», появляющейся как бунт против традиционной философии, модернизм предстает как одна из попыток преодоления кризиса буржуазной культуры. В модернистской свободе воображения, фантазии, пророчества и утопизма франкфуртцы видят своего рода возможность соединения революционной критики существующих общественных отношений и действительного преобразования мира. Таким образом,

философия культуры Франкфуртской школы закономерно приходит к проблеме соединения философии и искусства. Подобно всей культуре XX века, массовое искусство превращает существенные проблемы бытия в псевдопроблемы, загоняя их в подполье. Художественная функция искусства теряет свое первостепенное значение, уступая место потребительской. Усилия отдельных художников сохранить независимость и приверженность «подлинному» в искусстве не меняют положения дел, ибо в целом творческое сознание также ориентировано на модель потребления. Искусство, как и культура в целом, становится частью политики.

Развивая идеи Бенямина, Адорно и Хоркхаймер разрабатывают концепцию «индустрии культуры», согласно которой культура к середине XX века превращается в одну из областей индустрии, подчиняясь, подобно другим ее областям, законам монополии. Однако в отличие от собственно «индустриальных» (нефтяной, химической, электрической и т.п.) сфер производства культура оказывается в ситуации самоликвидации. Рыночный принцип потребления, диктующий свои законы, заставляет создавать произведения, лишённые ауры. Вместе с художественными ценностями из культуры исчезают «этика и вкус». «Культура индустрии», по мнению Адорно, напоминает цирк, где мастерство наездников, акробатов и клоунов утверждает превосходство физического над интеллектуальным. Опутанное идеологическими клише, приобщение личности к культуре (ее просвещение, по терминологии Адорно и Хоркхаймера) превращается в обман, а сама личность — в иллюзию.

Что касается техники, то, по утверждению Маркузе, она «ограничивает всю культуру», так как «проектирует историческую тотальность — мир».¹

Поэтому рациональность (в противовес М. Веберу) — символ «расколдованности» мира, безвозвратной потери

¹ Маркузе Г. Одномерный человек. — М., 1994. — С. 303.

им очарования непознанности и неподвластности — становится одним из проявлений «духа капитализма», синонимом подавления, массовой стандартизации.¹

Понятия «массовая культура», «массовое сознание», «стандартизация личности» тесно связаны с еще одним распространенным в культурологии и социологии термином — «массовое общество».

Что подразумевается под этим определением?

Вот как его интерпретирует известный американский социолог Д. Белл в своих работах «Массовая культура и современное общество», «Америка как массовое общество» и «Конец идеологии».

Он связывает особенности современного общества исключительно с возникновением массового производства и массового потребления. Бурный рост населения, особенно городского, увеличение среднего срока жизни людей изменили саму структуру ранее разобщенного общества, а развитие массовых средств связи привело впервые в истории к объединению его в одно целое. Именно развитие средств связи, подчеркивает Белл, а не что-либо другое: не религия, не национальная система, не идеология, не классовая общность (по мнению Белла, ни одна социальная прослойка или группа не составляет ясно выраженной основы американского общества).

Белл утверждает, что начиная с 1920-х годов различие между бедными и богатыми непрерывно сглаживается; на первое место выдвигаются личные достоинства человека, а не принадлежность его к определенному классу. Некоторые различия, оговаривается Белл, еще остаются, но они являются скорее вопросом количества, чем качества, — масштабов процесса, а не его сущности.

Основанием для такого, мягко выражаясь, странного для профессора социологии утверждения послужил, очевидно, тот факт, что технические достижения последних десятилетий позволили улучшить бытовые стороны жизни в США и

¹ Там же.

в ряде других капиталистических стран, в некоторой мере приглушить проблемы нищеты и безработицы.¹

Обращаясь непосредственно к вопросам массовой культуры, Белл утверждает, что «несравненно большее число людей занято теперь производством и потреблением продуктов культуры, чем когда бы то ни было раньше».²

Д. Белл, несмотря на скептическое отношение к его исследованиям советских ученых (это отчетливо просматривается в книгах А. В. Кукаркина), дал достаточно объективную картину западной «массовой культуры».

«...Нарождающееся национальное общество, — пишет он, — объединяется прежде всего народной культурой. С появлением кино, радио и телевидения, с одновременным печатанием еженедельных изданий в различных городах, позволяющим распространять эти издания по всей стране в один и тот же день, впервые в американской истории появилась единая система идей, образов и развлечений, предоставляемых вниманию народной аудитории... Понятие «культура», означавшее когда-то моральную и интеллектуальную утонченность и высокий уровень развития искусств, со временем расширилось и стало означать общий кодекс поведения той или иной группы людей или целого народа... В обществе, подвергающемся быстрым изменениям, неизбежен разнобой в вопросах о нормах общественного поведения, вкусах и модах. В конце прошлого и начале нашего века общество взяло на себя задачу обучения поднимавшегося торгового класса «хорошим манерам» с помощью специальных книг по этикету. В настоящее время эта функция перешла к массовым средствам связи: современными «пособиями по этикету» являются кино, телевидение и реклама. Однако, в то время как реклама только стимулирует запросы, другие средства связи выполняют более деликатную роль в развитии новых общественных навыков. Они «развивают» народные вкусы, предоставляя

¹ См.: Кукаркин А. В. По ту сторону расцвета. — М., 1974. — С. 344. ² Там же. С. 347.

затем целому ряду специальных организаций удовлетворение утончившихся вкусов... Хотя сначала эти перемены касаются лишь внешних сторон жизни — манер, мод, вкусов, питания, развлечений, — однако рано или поздно их влияние начинает сказываться и на таких основных факторах, как вопросы семейного авторитета и общественные ценности, формируемые условиями рабочей, семейной и религиозной жизни. Тяга к культуре становится базисом, определяющим другие стороны жизни».¹

При этом западные социологи под массовой культурой понимают «совокупность культурно-потребительских ценностей, представляемых к распоряжению широкой публики при помощи средств массовой коммуникации в условиях технической цивилизации».²

Таким образом, если исходить из этого определения, то получается, что термин «массовая культура» является синонимом медиакультуры в целом, как это утверждают социологи Д. Белл, Д. Макдональд, Б. Розенберг, Ж. Фридман и др.

Английский критик Р. Хоггарт предлагал ввести две градации: «воспроизводимая» культура (медиакультура) и «живая».³ При этом под «воспроизводимой» культурой он имел в виду то, что входит в понятие «китч», а именно: обращение к массам, ориентация на низменные потребности, что ведет к вульгаризации культуры и ее единообразию. А «живая» культура всегда обращена к индивидууму, выходя за пределы возраста, класса и т.д.

С сарказмом относился к медиальной стороне культуры и Э. Фромм. На примере рекламы он обвинял ее в том, что «апеллирует не к разуму, а к чувству; как гипнотическое внушение, она старается воздействовать на свои объекты интеллектуально. В такой рекламе есть элемент мечты, воздушного замка, и за счет этого она приносит человеку

¹ Там же. С. 348.

² См.: Карцева Е. Н. «Массовая культура» в США и проблемы личности. — М.: Наука, 1976. — С. 7.

³ Richard Hoggart. Culture: Dead and Alive. — «Speaking to Each Other», v. 1. About Society. L., 1970, p. 132 — 133.

определенное удовольствие (точно так же, как и кино), но в то же время усиливает его чувство незначительности и бессилия. Все это вовсе не значит, что реклама или кино, или политическая пропаганда открыто признают незначительность индивида. Совсем наоборот: они льстят индивиду, придавая ему важность в собственных глазах, они делают вид, будто обращаются к его критическому суждению, его способности разобраться в чем угодно. Но это лишь способ усыпить подозрения индивида и помочь ему обмануть самого себя в отношении «независимости» его решений... Специфический результат воздействия этих суггестивных методов состоит в том, что они создают атмосферу полужабытия, когда человек одновременно верит и не верит происходящему, теряя ощущение реальности».¹

Питирим Сорокин в качестве неодобрения методов медиаккультуры выдвинул тезис об «умирании искусства». Вот как, с присущей ему выразительностью, выражается величайший социолог XX века: «Искусство становится лишь приложением к рекламе кофе... оно становится лишь «спутником» более «солидных» развлечений... божественные ценности искусства умирают... граница между истинным искусством и чистым развлечением стирается: стандарты истинного искусства исчезают и постепенно заменяются фальшивыми критериями псевдоискусства».²

Споры и разногласий в данном вопросе множество, они идут в основном вокруг механизмов воздействия медиаккультуры на массовое сознание и на развитие общества в целом.

Становление теории «элитарной» и «массовой» культуры в западно-европейской философии и культурологии совпало по времени с эпохой социалистического реализма. Аналогичные тенденции были и у нас, хотя развитие социалистической культуры шло в общем русле ленинской теории «культурной революции» во всех сферах духовной

¹ Фромм Э. Бегство от свободы. — М.: Прогресс, 1989. — С. 46. ция, общество. — М.: Политиздат, 1992. — С. 52.

² Сорокин П. Человек, цивилиза-

жизни общества и направленной на формирование «нового человека». Основными чертами социалистической культуры являлись *народность* (синоним «массовости» — курсив мой. — Н. К.), коммунистическая идейность, партийность, коллективизм и гуманизм, патриотизм и интернационализм.¹

Находясь под диктатом марксистско-ленинской идеологии и КПСС, социалистическая культура была в определенной степени «репрессивной» по отношению к «другому», неприемлемой к «инакомыслию», монологичной. Однако даже в рамках «железного занавеса» она функционировала и развивалась.

Интересна и в этой связи точка зрения К. Разлогова, рассмотренная им в ряде работ.² В частности, доказывая, что «элитарная» культура зашла в тупик, он в то же время считает закономерным ее существованием как на Западе, так и у нас.

«Искусство для художников» есть во всех видах искусства. Даже в кино создаются картины, которые с удовольствием смотрят только специалисты и те небольшие группы людей, которые ориентируются на мнения этих специалистов. Явление это вполне естественное, и со временем может оказаться, что такие произведения найдут более широкую аудиторию, как об этом свидетельствует нынешняя популярность у нас произведений послереволюционного авангарда. Но даже если этого не произойдет, те художественные идеи, которые они вызвали к жизни, войдут в массовую культуру благодаря другим работам.

В более широкой перспективе «искусство для художников» — лишь одно из проявлений тенденции, которую я бы назвал диверсификацией культуры.

¹ См.: Культурная революция//Философский энциклопедический словарь. Под ред. Л. Ильичева, П. Федосеева и др. — М., 1983. — С. 295.

² См.: Разлогов К. Боги и дьяволы в зеркале экрана. — М., 1982; К проблеме места кино в культуре капиталисти-

ческого общества. Методологические аспекты критического анализа буржуазных теорий//Кино: Методология исследования. Под ред. В. Муриана. — М., 1984; Коммерция и творчество. Враги или союзники? — М., 1992 и др.

Эту тенденцию положил в основу своей концепции «третьей волны» известный американский футуролог Элвин Тоффлер. Правда, он ошибочно сводит ее к «демассификации», то есть приписывает ей функции разрушения массовой культуры, в то время как, на мой взгляд, она ее лишь дополняет.

Кстати говоря, диверсификация столь же болезненно переживается творческой средой, как и наступление массовой культуры. Дело в том, что среда эта как бы теряет «монополию» на прекрасное», завоеванную в Новое время. Искусство для образованных из априорной вершины, произвольно конструируемой «вертикали» в культуре (вертикали, которая предполагает почти автоматическое возвращение к средневековой идее единобожия — вершины всякой вертикали) превращается в одну из множества субкультур, каждая из которых в принципе равна по значению любой другой. Из такого понимания вытекает концепция ЮНЕСКО, постулирующая равноправие всех культур, отсюда и название журнала ЮНЕСКО — «Культуры», во множественном, а вовсе не единственном числе.¹

Отмечая, что диверсификация — одна из основных тенденций развития современной культуры, Разлогов берет под защиту «массовую культуру», доказывая, что она возникла из просветительской культуры и сохранила ее формы. С ним можно согласиться и в том, что элитарное искусство, как правило, «гипертрофирует условность, символику, культивирует эстетическую дистанцию»,² в то время как массовая культура жизнеподобна. Причем сочетание диверсификации с интеграцией приводит к значительному расширению социальной базы культуры, в том числе и медиальной.

Более интересно и наглядно рассмотреть данные процессы можно на примере эволюции кинематографа и тех метаморфоз, что произошли с ним за столетие его существования.

¹ Разлогов К. Коммерция и творчество. Враги или союзники? — М., 1992. — С. 166.

² Там же. С. 167.

МЕТАМОРФОЗЫ КИНО

Кинотеория, как и любая теория, также обнаруживает в своем развитии определенную последовательность. Появившись как ярмарочный аттракцион, как балаганное зрелище, кино первоначально и не претендовало на «теоретическое осмысление». К примеру, в России такой солидный театральный журнал, как «Театр и искусство», выходящий под редакцией А. Р. Кугеля, «заметил» существование кино лишь в 1908 году. В этом же году в нем появилась первая статья о кино, написанная К. Чуковским.

Описывая киносказку в духе Мельеса,¹ где раковина на дне моря превращается в розу, а роза в женщину, Чуковский задал вопрос, на который через несколько десятилетий постараются ответить два крупных теоретика кино социологического направления — З. Кракауэр² и Э. Морен.³

К. Чуковский писал: «Почему человечество, создавшее столько религий и утопий, древнее человечество и средневековое, все обвеянное мифами и переполненное легендами, вдруг дошло до того, что растеряло по какой-то

¹ Мельес Жорж — создатель игрового фильма, построенного на кинотрюках.

³ Morin E. Le cinema ou l'home imaginaire. Paris, 1956.

² Кракауэр З. Природа фильма. — М., 1974.

дороге все свои утопии, легенды и мифы, а когда захотело построить их вновь — ничего, кроме матчиша на дне океана, обрести в душе не могло?»¹

Киномагия

Обостренную потребность в изображении, в языке жестов, в физической реальности вообще, проявляющуюся как в фотографии, так и в кино, З. Кракауэр пытался связать, с одной стороны, с «ослаблением власти общих верований над человеческим разумом»,² а с другой — с интенсификацией абстрактного мышления.

Особое толкование «магии кино» дал Э. Морен в исследовании «Кино или воображаемый человек». Данное исследование Э. Морена, первый раз вышедшее в 1956 году и переизданное в 1958 году в нашей стране, в отличие от исследования З. Кракауэра, известно меньше, хотя в зарубежной литературе оно пользуется популярностью.

Мнение о Э. Морене как теоретике «массовой культуры» сложилось лишь после выхода в свет его более поздней книги «Дух времени», где он пользуется термином «массовая культура», выносит его в подзаголовок и дает эволюцию этого явления. Исследования Морена следует отнести к попытке антропологического подхода к кино как к массовой культуре, хотя, как показывают последующие исследования автора, свой объект во всех его масштабах и определениях он представит позднее.

Полемика вокруг проблем «элитарной» и «массовой» культуры заставляет обратить внимание не только на «язык», социологию, но и антропологию кино. Дело в том, что Морен первым поднял вопрос о комплексном изучении кинематографа как особого типа культуры.

По мнению Э. Морена, изучение homo cinematographicus, по сути дела, переходит в изучение homo

¹ Цит. по: Хренов Н. А. Кино как антропологический феномен // Критика современной буржуазной социологии

искусства. Под ред. А. А. Карягина. — М., 1978. — С. 35.

² Там же. С. 36.

sapiens. «Искусство кино, индустрия фильма,— пишет он, — лишь видимые элементы в нашем осознании феномена, который нам следует рассмотреть в его целостности. Подводная же часть, эта туманная очевидность, слилась с нашим собственно человеческим существованием, она так же очевидна и в то же время туманна, как биение нашего сердца, страсти нашей души».¹

Таким образом, по убеждению Э. Морена, наука о кино сливается с наукой о человеке и такой наукой, охватывающей весь комплекс проблем о человеке, является антропология. Только она может гарантировать полный успех. Метод антропологии, по мнению Э. Морена, как раз заключается в том, что «изучаемый феномен рассматривается в его единстве и многообразии».²

Для известного историка Ж. Садуля, как нами уже было отмечено, история кино — это непрерывная цепь технических, оптических и других открытий, включая открытие фотографии, вплоть до сюжетных роликов Эдисона, Люмьера и Мельеса. Чтобы уяснить зрелищную природу кино, Садуль проводит параллель между кино, театром теней и волшебным фонарем — наследником архаических форм магии, тайных культов и обрядов.

«Магией» кино, по мнению Садуля, первым овладел Ж. Мельес, направивший кинематограф по пути театрализованного зрелища (Люмьеры снимали в основном хронику, заложив основы документального кино). В самом деле, если перечислить, что сделано в кино Мельесом, то окажется, что практически все, что необходимо для создания *кинообраза*: кинотрюк, съемку на натуре, съемку в декорациях, комбинированную съемку, переменный монтаж (последовательный был применен Люмьерами). Мельес впервые стал использовать в кино выразительные средства театра: сценарий, актеров, костюмы, грим, придавая большое значение жесту, мимике.

¹ Там же. С. 38.

² Там же.

Вот почему фильмы-феерии Мельеса («Путешествие Гулливера», «Приключения Мюнхгаузена», «Хождение Христа по воде», «Путешествие на Луну», «Путешествие через невозможное» и др.) производили на зрителей в начале XX века такое же «магическое» воздействие, как, к примеру, автомобиль, аэроплан и другие чудеса техники. Американский режиссер Гриффит, на картинах которого Эйзенштейн овладевал навыками монтажа, однажды сказал о Мельесе, которого лично не знал: «Ему я обязан всем».

Без Мельеса не было бы не только Гриффита, но и Макса Линдера, Мака Сеннета, Чарльза Чаплина, заложивших основы массового, коммерческого (кинематографа) и вместе с тем самого демократического из искусств.

Но массовый, зрелищный кинематограф осваивает в первые годы своего существования не только развлекательные жанры, но и кинохронику. Крупные французские фирмы Патэ и Гомон налаживают выпуск специальных киножурналов, которые запечатлели многие исторические события: коронацию последнего русского царя Николая II в Москве в 1896 году, чуму в Бомбее, бой быков в Сарагосе, автомобильные гонки в Калифорнии и многое другое. Увеличивается выпуск видовых фильмов разных стран, на пленку снимаются сцены из театральных спектаклей с участием знаменитостей, таких как Сара Бернар, Анна Павлова, Федор Шаляпин и др. А после того, как во всех странах мира открываются постоянные кинотеатры («Иллюзионы», «Биоскопы», «Синематографы» и др.), которые растут как грибы, становится ясно: и у классической культуры (к примеру, театра), и у массовой печати появился конкурент.

Метаморфозы, происшедшие с кинематографом за два-три десятилетия существования, поразительны и необъяснимы. Во-первых, он мгновенно превращается из балаганного зрелища в искусство; во-вторых, становится одним из важнейших средств массовых коммуникаций; в-третьих, являет собой мощнейший коммерческий фак-

тор; в-четвертых, становится катализатором умопомрачительной карьеры «звезд». Достаточно вспомнить судьбу до кино никому не известных Мэри Пикфорд и Дугласа Фербенкса, Глории Свенсон и Рудольфо Валентино, Дороти и Лилиан Гиш, комиков Макса Линдера, Бастера Китона, Гарольда Ллойда и многих других.

Чаплиниана

Феноменом раннего периода развития кинематографа является творчество Чарльза Спенсера Чаплина.

Молодой англичанин, совершавший в 1903 году с пантомимой Карно турне по США, нанимается сниматься в кино на студию Мака Сеннета за 150 долларов в неделю и за каких-нибудь три-четыре года становится любимцем всего мира.

Традиционную «комедию масок» Чаплин соединяет с трюковой комедией, добавляет элементы мелодрамы и сатиры и получает неожиданный для американского «массового» кинематографа жанр — *трагикомедию* с потрясающим образом «маленького человека» — смешного и трогательного одновременно, бредущего по дорогам самой богатой страны мира в поисках счастья...

Ж. Делёз видит значение Чаплина в том, что уже в немом кино он преобразил пантомиму, «превратив ее из искусства поз в искусство-действие»¹ («На плечо!», «Малыш», «Новые времена»); ввел «образ-действие»² в структуру немого фильма («Парижанка», «Золотая лихорадка», «Цирк», «Огни большого города») и «фигуру мысли»³ — в контекст звукового фильма («Великий диктатор», «Мсье Верду», «Огни рампы», «Король в Нью-Йорке»).

О личности Чаплина, его актерском таланте, особенностях режиссуры, вкладе в развитие мирового кино на-

¹ Делёз Ж. Кино. — М., 2004. — С. 46.

³ Там же. С. 229.

² Там же. С. 228.

писано много. Достаточно назвать только русско-язычные издания.¹

Однако никто из исследователей не отметил, что Чаплин первым из кинодеятелей интегрировал в своем творчестве две культуры — «высокую» и «низкую», подняв до уровня трагедии «плебейское», балаганное зрелище, каковым был ранний кинематограф. Чаплин заставил зрителей смеяться и плакать одновременно. Гениальность его состоит и в том, что в истории кино — это первое явление «авторского кинематографа», в котором сценарист, режиссер, актер, композитор — одно лицо. Будучи далеким от политики, Чаплин тем не менее сумел в своих фильмах продемонстрировать достаточно независимую гражданскую позицию. Фильм «На плечо!» (1918) не просто высмеивает первую мировую войну, используя беспощадную сатиру; это антимиитаристское произведение, которое по сути выступает против военной политики США. Предвосхищая «Великого диктатора», Чаплин, играющий рядового солдата союзной армии, высмеивает «великих полководцев» современности: Гинденбурга, кайзера Вильгельма, кронпринца. В одной из сцен, запрещенных цензурой, Чарли отрывает себе на память пуговицы с сюртуков и штанов Пуанкаре и короля Великобритании.

В фильме «Парижанка» (1922), являющемся по жанру скорее социально-психологической драмой, чем мелодрамой, Чаплин откровенно выступает против лицемерия, фальши и продажности «высших» слоев общества. Картина была запрещена в 15 штатах США, несмотря на то, что действие происходит в Париже.

Фильм «Новые времена» (1936), в котором Чаплин поднимается до ведущих тем современности, эстетствующая

¹ См.: Чарли Чаплин. Сб. под ред. В. Шкловского. — Л., 1925; Соколов И. В. Чарли Чаплин. — М., 1938; Чарльз Спенсер Чаплин. Под ред. С. Эйзенштейна и С. Юткевича. — М., 1945; Авенариус Г. А. Чарльз Спенсер Чаплин. Очерки

раннего периода творчества. — М., 1959; Кукаркин А. Чарли Чаплин. — М., 1960; Божович В. Чаплин//Современные западные режиссеры. — М., 1972; Садулъ Ж. Чарли Чаплин. — М., 1981 и др.

критика считает непристойной, а политики — опасной. В основе сюжета здесь не просто конфликт человека и машины, а протест против бесчеловечности, общества, где человек — «колесик и винтик», где все построено на наживе и выгоде.

В «Великом диктаторе» (1940) Чаплин, вообще отказавшись от каких-либо метафор, откровенно обрушивается на фашизм и Гитлера. Фильм был завершен в тот период, когда немецкие войска уже оккупировали Польшу, Чехию, Францию. Однако американская цензура запретила показ картины, обвинив Чаплина в «разжигании войны с Германией». Как известно, «Великий диктатор» был запрещен и в СССР по личному указанию И. В. Сталина. Пожалуй, ни у одной картины Чаплина не было столь драматической судьбы. Причина проста: мы имеем дело здесь с политической сатирой, открытым протестом и против «коричневой чумы», и против диктатуры власти как таковой.

Чаплин играл в этом фильме, используя свою знаменитую маску двух героев: еврея-парикмахера и Аденоида Хинкеля — новоявленного диктатора, призывающего к погромам и резне. Смех Чаплина здесь особый: саркастический, ироничный, злой. Смех, от которого становится горько и страшно. Кстати, это была первая чаплиновская картина, в которой он «заговорил» (до «Диктатора» фильмы Чаплина не были «говорящими», а только озвученными музыкой).

Фильм «Мсье Верду» (1946) продолжает эту же тему, являясь карикатурой на режим буржуазного общества. В центре вновь фигура преступника, циника, убийцы, а ощущение от просмотра — горечь и безысходность. «Мсье Верду» вызвал откровенную кампанию против Чаплина со стороны официальных кругов США, усилившуюся в период «маккартизма». Его обвинили в пропаганде марксизма и коммунизма и в конечном итоге вынудили покинуть США. Дело здесь не только в том, что талант Чаплина резко отличался от талантов Голливуда, а в его

гражданской позиции, его умения быть свободным и независимым. Качества, которым может позавидовать любой современный журналист, публицист, режиссер. Сегодня есть такое понятие «неангажированность» — Чаплин одним из первых в медиакультуре XX века задал тон в этом вопросе.

Экспрессионизм в Германии

Развивающийся по накатанной платформе «самого массового из искусств», кинематограф тем не менее отразил многие из тенденций обновляющейся эпохи, пройдя и через этапы «модерности», «элитарности».

Первым нетрадиционным художественным течением стал немецкий *экспрессионизм* (от лат. expression — выражение, выявление), нашедший свое выражение в 1910-е годы в архитектуре, театре, музыке, литературе, но главным образом в живописи. После поражения в войне и падения кайзеровской Германии *экспрессионизм* становится одним из ведущих художественных явлений в немецкой кинокультуре.

Отметим сразу, экспрессионизм — это не дань моде; его появление вплотную связано с обострением социальных противоречий в Германии после поражения в войне и неприятием интеллигенцией буржуазного «мира». Экспрессионизм — это своеобразная форма протеста против действительности и одновременно выражение мистического ужаса перед хаосом современного бытия. Ему свойственны иррационализм, субъективная интерпретация реальности, эмоциональность и мистицизм. В экспрессионистских фильмах, среди которых выделяются «Кабинет доктора Калигари» и «Раскольников» (по роману Ф. Достоевского) Р. Вине, «Носферату» Ф. Мурнау и «Тени» А. Робизона, «Усталая смерть» и «Доктор Мабузе — игрок» Ф. Ланга, «Кабинет восковых фигур» П. Лени и др., мир предстает фантастически деформированным, лишенным естественных очертаний. Натура здесь заме-

нена декорациями, используются оптические эффекты, контрасты света и тени.

В центре киноповествования — герой-одиночка, воплощение абсолютного «я», вступающий в безнадежную схватку с окружающим миром. Ужасы, фантастика и преступления пронизывают искусство экспрессионистов. Однако это не фильмы-ужасы американского серийного производства — оплот низкопробной «массовой культуры», — они вызывают другое ощущение.

Как отметит З. Кракауэр в своем исследовании: «Калигари» открывает целую галерею тиранов». ¹ А Ж. Садуль подчеркивает, что экспрессионисты «вольно или невольно отражали растерянность и смятение, царившие в послевоенной Германии, само время требовало, казалось, чего-то фатального, чудовищного...» ² Вампир Носферату со своей армией крыс выступает как зловещий предвестник чумы; герой фильма «Тени» демонстрирует мрачные фантастические силуэты, которые толкают человека на преступление; в картине «Усталая смерть» Смерть замуровывает тысячи душ в замок без окон и дверей, обнесенный бесконечной стеной; в «Кабинете восковых фигур» Джек-потрошитель гоняется за своими жертвами, а русский царь Иван Грозный применяет пытки, достойные маркиза де Сада.

Эстетика изобразительного решения экспрессионистских фильмов — это «ожившие рисунки», что нагляднее всего проявляется в «Кабинете доктора Калигари» — программном произведении экспрессионистов. Все здесь подчинено деформированному видению мира: раскрашенные холсты декораций (фильм черно-белый), экстравагантные костюмы, подчеркнута театральная грим; стилизованная игра актеров приближается к пантомиме, модернизированной средствами киноэкрана. «Калигари» напоминал в чем-то снятый на пленку театр, как когда-то фильм Мель-

¹ Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. — М., 1975.

² Садуль Ж. История киноискусства. — М., 1957. — С. 148.

еса. И монтаж был тот же — последовательный. Правда, в отличие от картин Мельеса здесь снимались прекрасные немецкие актеры: Вернер Краус (Калигари), Конрад Фейдт (Чезаре), Лиль Даговер, Фридрих Фейер и др.

Если не брать во внимание разъяснительный эпилог, то мораль фильма «Кабинет доктора Калигари» предостерегает: власть — это преступное безумие. До такой тенденциозности кино еще не доходило; это могла себе позволить только пресса.

Школа экспрессионизма в кино просуществовала недолго — с 1918 до 1924 года. Однако и этого времени было достаточно для того, чтобы проинформировать мир о духовном состоянии немецкой нации и определить путь последующего развития кинокультуры, которая начнется с реваншистского фильма «Нибелунги» режиссера Ф. Ланга, а завершится экранными мифами нацистской Германии.

Французский «киноавангард»

Размышляя о модернистских тенденциях в кино, повлиявших на эволюцию кинокультуры, нельзя не сказать об открытиях французского «авангарда» конца 1910-х — 1920-х годов. Его теоретиком и идейным вдохновителем был Л. Деллюк, пришедший в кинематограф из мира журналистики. Он первым обратил внимание на опасность, которая грозит культуре со стороны коммерческой зарубежной (особенно американской) и собственной французской кинопродукции. Деллюк хорошо знал, на каких деловых основах строится новое искусство, отсюда его горькие мысли: «Франция, которая изобрела кино, создала и сделала известным, теперь наиболее отсталая страна. Я очень хочу верить, что у нас будут хорошие фильмы».¹

Деллюк критиковал штампы коммерческого кино, хотя и считал, что лучший зритель — массовая народная аудитория. Разрабатывая важные вопросы эстетики кино,

¹ Садуль Ж. История киноискусства. — М., 1957. — С. 158.

Деллюк выдвинул понятие *фотогении* как особого аспекта выразительности в окружающей среде, которая может быть раскрыта средствами кино.¹ Он одним из первых обобщил кинематографический опыт Чаплина,² считая, что «маска» — неотъемлемая часть актерской магии, без которой не может быть раскрыта внутренняя сущность персонажа.

Французский «авангард» периода Деллюка (он умер рано, в 1924 году) — это *киноимпрессионизм*. Данный термин Деллюк и его соратники (А. Ганс, Ж. Дюллак, Л'Эрбье, Ж. Эпштейн и др.) принимали не столько для того, чтобы подчеркнуть преемственность с импрессионизмом в живописи, сколько для того, чтобы противопоставить свое творчество немецкому экспрессионизму.

Свои теоретические взгляды Деллюк стремился реализовать в режиссуре. Его фильмы («Молчание», «Испанский праздник», «Лихорадка», «Женщина ниоткуда») — это своеобразные киноэксперименты, в которых сделана попытка через создание эмоциональной атмосферы передать внутренний мир человека, поведать о жизненной драме персонажа и т.д. Среди наиболее заметных фильмов киноимпрессионистов — «Наполеон» А. Ганса (этот фильм известен особыми спецэффектами, в частности «экраным триптихом», и тем, что художником-декоратором здесь выступил А. Бенуа), «Эльдорадо» Л'Эрбье, «Улыбающаяся мадам Бедэ» Ж. Дюллак, «Верное сердце» Ж. Эпштейн и др.

По определению Садуля, «зеркало немецкого экспрессионизма хоть как-то отражало немецкую действительность», французский «импрессионизм» был всего лишь «блестящим калейдоскопом».³ Впрочем, заслуга Л. Деллюка и его школы в том, что для пропаганды лучших произведений мирового кино они создали «Киноклуб», который объединил интеллигенцию и инициировал киноклубное движение во всем мире. Киноклубы, размножаясь

¹ Drames cinema. — P., 1923; в русском переводе — Фотогения кино. — М., 1924.

² Charlie Chaplin. — P., 1921.

³ См.: Садуль Ж. История киноискусства. — М., 1957. — С. 169.

(только во Франции к концу 1920-х годов их насчитывалось 20), объединяли вокруг себя наиболее просвещенных зрителей, фанатов кино, которые способствовали «кинообразованию» публики, формируя тем самым новую кинокультуру.

Второй этап французского «киноавангарда» был вдохновлен *дадаизмом* (что значит «детский лепет»), *кубизмом* и *сюрреализмом*. Фильм «Механический балет», поставленный художником-кубистом Фернаном Леже, стал одним из ярких экспериментов. Он представлял собой танец шестеренок и зубчатых колес, объединенных общим ритмом и смонтированных по формальному сходству. Но это не абстракция, а метафора времени: на экране мелькают рыночные товары, колесо лотереи, манекены, человеческие фигуры, а иногда композиция из газетных текстов и заголовков — прием, используемый кубистами. У фильма «Механический балет» интересный пролог: он открывается мультипликационной карикатурой Ф. Леже на Чаплина, точнее, на его знаменитую маску.

«Антракт», поставленный молодым Рене Клером, — это кинематографический дивертисмент, антракт, вкрапленный между актами балета. Зритель видит панораму Парижа, трубы на крышах в форме колонн (до «Антракта» Клер снял целиком на натуре с минимальными затратами тонкий и ироничный фильм «Париж уснул»), увлекательные пируэты танцовщиц. Но самое интересное здесь — абсурдный эпизод похорон-погоны, выполненный как пародия на трюки Мельеса и гэги Мака Сеннета, с мчащимся катафалком, вылетающим из него гробом, стреляющей пушкой.

Естественно, что подобные формалистические искажения в кино исчерпали себя очень быстро.

Более перспективными с точки зрения художественного освоения действительности стали опыты в кино сюрреалистов. *Сюрреализм* («сверхреализм»), провозгласивший источником искусства сферу подсознания (инстинкты, галлюцинации, сновидения), сложился в 1920-е годы не

без влияния экспрессионизма и дадаизма. Его метод — разрыв логических связей, замененных свободными ассоциациями; главной чертой сюрреализма стала парадоксальная алогичность сочетания предметов и явлений, которым виртуозно придается видимая предметно-пластическая достоверность.

И хотя первым опытом экранного сюрреализма считается фильм «Раковина и священник» (1926) в постановке Ж. Дюллак, скандальную известность новому методу принес «Андалузский пес» (1928) режиссера Л. Бунюэля в содружестве с художником С. Дали.

«Андалузский пес» стал высшим достижением киноавангарда Франции. Слова критика Лотреамона «это прекрасно, как встреча зонтика со швейной машинкой на операционном столе»¹ — стали подлинным лозунгом сюрреализма и своеобразным «ключом» к пониманию эстетики этой необычной картины.

Фильм Бунюэля и Дали не имел аллегорического смысла; он был весь построен на «сюрреалистических» метафорах: к примеру, луна, рассеченная узкой полоской облачка, сопоставляется с рассеченным глазом — отсюда знаменитый кадр глаза, разрезаемого бритвой.

Поиски спецэффектов в «Андалузском псе» напоминают «монтаж аттракционов» С. Эйзенштейна; и то, и другое представляет собой теории «левых» школ в кинокультуре. Аллегорией являются и книги-револьверы, при помощи которых герой зверски уничтожает своего «двойника». За экранной абракадаброй следует безумное отчаяние, анархистский бунт, призывы к Ленину, религии и разуму, Западу и человеческой цивилизации.

В фильме «Андалузский пес» впервые в кино был применен метод психоанализа З. Фрейда. К примеру, эпизод, где герой, привязанный канатами к двум тыквам, двум священникам и роялю с дохлым ослом, не в состоянии

¹ Цит. по кн.: Садуль Ж. История киноискусства. — С. 188.

поцеловать женщину, истолковывался психоаналитиками в дальнейшем следующим образом: любовь (страстный порыв героя) и половое влечение (тыквы) «заторможены» (канаты) религиозными предрассудками (священники) и буржуазным воспитанием (рояль и дохлый осел).¹ Это достаточно упрощенная, хотя и расхожая трактовка. Здесь скорее другое: за сюрреалистическими метафорами Бунюэля и Дали скрываются бунтарские настроения молодого поколения, протест против ханжества буржуазной морали, против тех табу, которые оправдывали социальную ложь и лицемерие.

Сам Бунюэль в журнале «Варьете», опубликовав сценарий «Андалузского пса», заявил, что «это публичный призыв к убийству».²

Как ни странно, первый экранный опус молодых испанцев во Франции оказался «в духе» времени и привлек внимание к фильму. «Андалузский пес» имел успех, хотя и скандальный. По свидетельству самого Бунюэля, он продержался в репертуаре кинотеатров восемь месяцев (!).³

Следующий фильм Бунюэля — Дали «Золотой век» (1930), уже полнометражный, был экспериментальным истолкованием мира в духе Маркса, Фрейда и маркиза де Сада. Постановщики даже хотели назвать свое новое произведение «Ледяная вода эгоистического расчета» — словами, взятыми из «Коммунистического манифеста». Фильм опять-таки был своеобразной «пощечиной общественному вкусу», хотя здесь уже проявляется отход от чисто «анархистского» бунтарства в сторону художественного осмысления знаменитых теорий: «садизма», «марксизма», «фрейдизма».

Не случайно сразу после «Золотого века» Бунюэль ставит у себя на родине, в Испании, документальный фильм «Земля без хлеба» — суровый обвинительный акт, в чем-то объясняющий причины гражданской войны в Испании. Однако сюрреалистическим, эпатажным традициям своей

¹ Бунюэль о Бунюэле/Предисл. К. Долгова. — М.: Радуга, 1989. — С. 10.

² Там же. С. 136.

³ Там же. С. 134.

кинематографической молодости в период французского «авангарда» Л. Бунюэль будет верен до конца, что отчетливо видно в фильмах «Он» (1953), «Дневная красавица» (1966), «Тристана» (19), «Скромное обаяние буржуазии» (1975), «Этот смутный объект желаний» (1977) и др.

Советский «киномодернизм» и его влияние на мировой кинопроцесс

Поиски авангардистов Франции, идущие от формалистических тенденций в сторону «концептуального» кино, совпали по времени и по специфике с советским кинематографом 1920-х годов — творчеством Д. Вертова, С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко. Более того, новаторство советского кино ускорило эволюцию «авангарда» в сторону документализма, «чистого» кино, выдвинув на первый план таких выдающихся режиссеров, как Ж. Виго, Р. Клер, М. Карне, Ж. Ренуар и др.

Этот факт взаимодействия кинокультур дает возможность более пристально взглянуть в особенности советского «киномодерна», во многих учебниках и энциклопедиях представленного как «социалистический реализм».

Наиболее близок по эстетике французским авангардистам Вертов. Не случайно его фильм «Человек с киноаппаратом», представленный в 1925 году на Первой Всемирной киновыставке в Париже, был удостоен медали и восторженно встречен интеллигенцией. Влияние Вертова на мировой кинематограф неоспоримо. Термины, изобретенные им, — «киноправда», «киноглаз», «жизнь врасплох» — через авангардистов вошли в международный киноязык.

В рамках формирующегося метода социалистического реализма существовало несколько концептуальных художественных течений. Д. Вертов вслед за Л. Кулешовым был «конструктивистом». Опираясь на монтаж как сильнейшее средство выражения, как метод конструирования смысловой целостности фильма, Вертов создавал на экране новую, не виданную ранее реальность.

«...Видеть и слышать жизнь, подмечать ее изгибы и переломы, улавливать хруст старых костей быта под прес-сом Революции, следить за ростом молодого советского организма, фиксировать и организовывать отдельные характерные жизненные явления в целое, в экстракт, в вывод — вот наша ближайшая задача», — писал Вертов в манифесте «киноков» и выводил формулу: «*Мы утверждаем будущее киноискусства отрицанием его настоящего*».¹ Как видим, тезисы в полной мере соответствуют эпохе модернизма, что дает возможность воспринимать социалистический реализм в контексте культуры модерна.

Еще одна формула о «конструктивистской» роли монтажа, принадлежащая С. Эйзенштейну: «...Разбить “в себе” заданное, аморфное, нейтральное, безотносительное “бытие” события или явления — с тем, чтобы вновь собрать его воедино, согласно тому взгляду на него, который диктует мне “мое” к нему отношение, растущее из моей идеологии, моего мировоззрения, являющегося нашим мировоззрением, нашей идеологией».²

Эйзенштейн, по свидетельству современников, не любил Вертова, но практически учился у него. Вертов упрекал Эйзенштейна в вульгаризации своих принципов, но использовал его эпический опыт. Кулешов критиковал обоих, но его теоретические открытия в области монтажа тесно смыкались и с Вертовым, и с Эйзенштейном. «Но все они сходились на любви к Чаплину, и не случайно именно он, великий представитель самого «игрового» кинематографа, первым воздал почести Вертову, самому неумному неигровику».³ Так писал в своих воспоминаниях бывший «фэксовец» С. Юткевич.⁴

Принцип советского киномодерна 1920-х годов можно определить словами В. Пудовкина: «Диктатура идеи,

¹ См.: Д. Вертов в воспоминаниях современников. Под ред. И. В. Вайфельда. — М., 1976. — С. 97.

² Эйзенштейн С. М. Избр. произв. В 6-ти тт. — Т. 3. — М., 1964. — С. 584.

³ Д. Вертов в воспоминаниях современ-

ников. — М., 1976. — С. 266.

⁴ «ФЭКС» — Фабрика эксцентрического актера — киношкола, созданная в начале 1920-х гг. в Ленинграде Г. Козинцевым и Л. Траубергом.

диктатура мысли родили новую форму»,¹ что опять-таки соответствует взглядам на кино Вертова и Эйзенштейна, но не стыкуется в полной мере с хрестоматийным определением метода социалистического реализма в свете марксистско-ленинской эстетики.

Что касается отечественной кинотеории, то здесь много недосказанного. И, рассматривая творчество классиков советского кино в контексте метода социалистического реализма, наша кинонаука даже в 1970-х — 1980-х годах вообще не прибегает к терминам «авангард», «модернизм», относя их к явлениям западно-европейского киноискусства.

Еще раз вернемся к одной из лучших книг указанного периода — «Очеркам философии кино» Е. Вейцмана,² которая была во многом революционной для своего времени. Считая, что Эйзенштейн рассматривал проблему метода в трех аспектах — «как кинематографический метод, как свой собственный режиссерский метод и как метод социалистического реализма»,³ — Вейцман приходит к выводу, что Эйзенштейн использовал философский, теоретико-познавательный подход к «модели действительности», что он искал предельную широту идейных обобщений и совершенное композиционное выражение». ⁴ Именно в поисках этого пути художественного познания Эйзенштейн создавал свой *интеллектуальный кинематограф*.

Когда на экраны в 1926 году друг за другом вышли «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна и «Мать» Пудовкина, то стиль и метод постановщиков сразу стали сравнивать, изыскивая в них общее и индивидуальное. «Общим», по мнению критиков, стало «эпическое воссоздание революции», а индивидуальной особенностью — то, что первый опирается на «эпическую драматургию», вто-

¹ Цит. по кн.: Социалистический реализм и современный кинопроцесс. / Под ред. В. Баскакова и др. — М., 1978. — С. 109.

² Вейцман Е. Очерки философии кино. — М.: Наука, 1978.

³ Там же. С. 146.

⁴ Там же. С. 147.

рой — на «драматизированную прозу»;¹ в первом случае мы имели дело с «движением масс в революции», во втором — с конкретной человеческой судьбой. Даже такой глубокий теоретик кино, как Л. Козлов, свидетельствует, что разница здесь между «массовым эпосом» и «драмой индивидуальных героев».²

Е. Вейцман, характеризуя особенность метода В. Пудовкина, особо выделил «активный поиск кинематографического образа человека, а также «монтаж и выразительность актерской игры».³ Причем крупный план в фильме «Мать» запечатлевает одну-единственную в каждый данный момент эмоцию, определенное внутреннее состояние человека. Актерский крупный план прочувствован Пудовкиным как могучее средство психологического раскрытия образа. При этом элементы «типажного» и «актерского» образа соединяются в фильме «Мать», как и в картинах «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомок Чингисхана», предельно точно.

Что касается А. Довженко, то все историки и теоретики кино выделяют романтическую, поэтико-философскую тенденцию его фильмов, яркую самобытную индивидуальность, восходящую к фольклорным традициям украинского народа. Эти черты объединяют все лучшие фильмы Довженко: от «Арсенала» и «Земли» до «Поэмы о море». Выявляя то единство, которым связаны между собой в типологии творчества четыре классика советского кинематографа 1920-х годов — Вертов, Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, — можно отметить, что их *единство* — в принципах эстетики социалистического реализма, если определять его как явление новаторской (модернистской) кинокультуры, устанавливающей исторические связи и отношения и прогнозирующей эволюционные программы и перспективы.

¹ См.: Козлов Л. Социалистический реализм и художественные течения советского кино // Социалистический реализм и современный кинопроцесс. — М., 1978. — С. 109.

² Там же. С. 110.

³ Вейцман Е. Очерки философии кино. — М., 1978. — С. 181.

А если определить *индивидуальную особенность* их творчества, то исходя из сказанного можно считать, что метод Вертова — *конструктивизм*; метод Эйзенштейна — *философско-интеллектуальный*; метод Пудовкина — *психологический реализм*; метод Довженко — *поэтический реализм*.

Последующее развитие кинокультуры, как отечественной, так и западно-европейской, осуществляется не без влияния творчества советских режиссеров-новаторов. Метод социалистического реализма в 1930-е — 1940-е годы как официального художественного направления культуры СССР унифицируется и постепенно превращается в набор догм и принципов, способствующих мифологизации действительности.

Начальный период «звукового кино» в Голливуде был связан с появлением «Певца джаза» (1927) и развитием жанров музыкального фильма — от киноводевиля до мюзикла, многие из которых войдут в «золотой фонд» массовой кинокультуры. Не без влияния американского кино одним из популярных жанров в советском кинематографе 1930-х стала лирическая музыкальная кинокомедия. Крупный успех в этом жанре выпал на долю «Веселых ребят» Г. Александрова (1934) с участием советских «звезд» Л. Орловой и Л. Утесова, чуть позже «Цирка» (1936) и «Волги-Волги» (1938) и т.п.

Что касается западно-европейской кинокультуры, то она по-прежнему вбирала то лучшее, что стало «классикой» советского кино эпохи модернизма.

Характерный пример — фильм К. Дрейера «Страсти Жанны Д'Арк» (1927), который режиссер-эмигрант из Дании поставил по Франции. Сюжет сценария был построен на материалах подлинных протоколов допроса на процессе Орлеанской девы. Здесь соблюдается классический закон триединства: места (зал суда, тюрьма и костер), времени (события, как и в «Броненосце «Потемкин»», происходят в течение одного дня) и действия.

Основа реализма Дрейера — подлинное человеческое лицо. Советская киношкола открыла режиссеру зна-

чительность человеческого лица без грима, научила его пользоваться различными ракурсами, композицией кадра и монтажом. Это особо подчеркивает Ж. Садуль,¹ объясняя тем самым всемирный успех фильма К. Дрейера, также вошедшего в список двенадцати «лучших фильмов всех времен и народов».

«Страсти Жанны Д'Арк» — еще одно (после «Матери» Пудовкина) яркое явление метода «психологического реализма». Фильм был «немым», но воздействовал как «звуковой», благодаря чередованию крупных планов и тщательной разработке диалога, который актеры должны были заучить и точно передать. Особо выразительной в фильме была игра актрисы Фальконетти в роли Жанны Д'Арк.

Кстати, этот фильм первым в истории кино попал в «черный» список Ватикана из-за своей антиклерикальной направленности.

«Поэтико-реалистическая» школа французского кино, продолжая традиции киноавангарда, представлена в 1930-х — 1940-х годах следующими заметными фильмами: «Под крышами Парижа» Р. Клера, «Аталанта» и «Ноль за поведение» Ж. Виго, «Великая иллюзия», «Загородная прогулка» и «Марсельеза» Ж. Ренуара, «Конец дня» и «Славная компания» Ж. Дювивье,² «День начинается», «Набережная туманов» и «Врата ночи» М. Карне и др.

Все фильмы французского «поэтического реализма» пронизаны атмосферой тревоги, смутным предчувствием роковой развязки. Они в полной мере соответствовали социально-исторической ситуации во Франции после распада Народного фронта, накануне фашистской оккупации. Во французском кино появился новый тип героя, человека из народа, трагически беззащитного перед лицом подлости и предательства. Такой образ создал в кино великий актер

¹ Садуль Ж. История киноискусства. — С. 222.

² Режиссер Жюльен Дювивье в годы оккупации эмигрировал в США. В Голливуде в 1939 г. поставил фильм

«Большой вальс» о семье Штраусов; в Англии в 1948 г. экранизировал «Анну Каренину» по роману Л. Толстого с Вивьен Ли в главной роли.

Жан Габен. Это было время крушения «великих иллюзий», как назывался один из фильмов Ж. Ренуара, посвященный событиям первой мировой войны.

Итальянский «неореализм»

В конце второй мировой войны на карте кинокультуры появляется новое направление в итальянском кино — *неореализм*, представляющий особую форму реалистического искусства. Неореализм был вызван к жизни антифашистским движением Сопротивления, направленным против диктатуры Муссолини.

Гуманизм нового итальянского кино, его национальный характер, стремление к социальной справедливости были обусловлены общим демократическим подъемом, а также популярностью коммунистических и социалистических идей. Истоки неореализма — не только в итальянской веристской культуре, но и в существенном влиянии социалистического реализма: фильмов и теоретических трудов С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко. Весьма популярными в Италии были также кинорежиссеры Н. Экк — постановщик первого советского звукового кино «Путевка в жизнь» (о перевоспитании беспризорников) и М. Донской, поставивший «Детство Горького» и «Радугу» (по повести В. Василевской) — один из лучших фильмов военного времени о борьбе с фашистскими оккупантами.

В послевоенный период, когда советский кинематограф переживает не лучшие времена и, задыхаясь в тисках «теории бесконфликтности», продолжает ставить помпезные культовые фильмы типа «Клятва» и «Падение Берлина» М. Чиаурели, «Третий удар» И. Савченко и «Встреча на Эльбе» Г. Александрова, итальянское кино выходит на улицу, чтобы в реальном интерьере снимать «жизнь врасплох», снимать «киноправду», какой бы горькой она ни была. Популяризации методов советского кино немало способствовали руководители экспериментального Ки-

ноцентра в Риме У. Барбаро и Л. Кьярини, который стал одним из теоретиков неореализма.¹

Манифестом неореализма стала картина Р. Росселини «Рим — открытый город» (1945) с непревзойденной Анной Маньяни. Среди лучших фильмов неореалистов — «Одержимость» и «Земля дрожит» Л. Висконти, «Дети смотрят на нас» и «Похитители велосипедов» В. Де Сика, «Рим, 11 часов» и «Горький рис» Де Сантиса, «Под небом Сицилии» П. Джерми и др.

Неореализм просуществовал до середины 1950-х годов и иссяк под воздействием экономической стабилизации в жизни страны. Характерная деталь: возникнув под влиянием кинокультуры социалистического реализма, неореализм в свою очередь повлиял на последующее развитие мирового кино, в том числе и советского. В контексте неореализма формировалось и раннее творчество великих итальянских кинорежиссеров М. Антониони («Люди с реки По», «Хроника одной любви», «Крик»), Ф. Феллини («Белый шейх», «Дорога», «Ночи Кабирии»), П. П. Пазолини («Аккаттоне» и «Мама Рома»), каждый из которых внес свою лепту в развитие медиакультуры послевоенного периода.

Следующим этапом модернизации кинематографа станет рубеж конца 1950-х — 1960-х годов. Он войдет в историю кинокультуры под названием «новой волны» (это определение появится впервые во французской прессе).

«Новая волна»

В английском кино движение обновления было представлено группой «рассерженных молодых людей» и программой «Свободное кино», объединившей талантливых режиссеров. Среди значительных фильмов этого периода (игровых и документальных): «Такова спортивная жизнь» Л. Андерсона, «Вкус меда» и «Оглянись во гневе»

¹ См.: Кьярини Л. Сила кино. — М., 1955.

(по Дж. Осборну) Т. Ричардсона, «Путь в высшее общество» Д. Клейтона, «Мамочка не позволяет» и «В субботу вечером, в воскресенье утром» К. Рейса, «Билли — лжец» Д. Шлезингера и др.

Режиссеры французской «новой волны» (Ф. Трюффо, Ж. Л. Годар, А. Рене, К. Шаброль и др.) отрицали свою принадлежность к единой «школе», однако в их фильмах было нечто общее: неприятие ценностей буржуазного общества, отказ от коммерческого кино, импровизационный метод съемки, в основном на натуре, интерес к жизни современного молодого поколения. Теоретиками движения были кинокритики А. Базен и А. Астрюк, некоторые из киномастеров в режиссуру также пришли из журналистики.

Среди «программных» фильмов французской «новой волны» — «Четыреста ударов» и «Жюль и Джим» Ф. Трюффо, «На последнем дыхании» и «Маленький солдат» Ж. Л. Годара, «Ночь и туман» и «Хиросима, любовь моя» А. Рене, «Красавчик Серж» и «Кузены» К. Шаброля, «Мужчина и женщина» и «Жить, чтобы жить» К. Лелюша и др.

С «новой волной» связано появление на экране таких известных актеров, как Ж. П. Бельмондо, Ж. Моро, К. Денев, А. Карина, Ж. Л. Трентиньян, А. Эме и др. «Новая волна» становится явлением мирового масштаба, влияя в той или иной степени на кинокультуру всех стран, включая и СССР.

На рубеже 1950-х — 1960-х годов начинается очередной виток трансформации киноязыка. Речь идет о принципиально новом подходе к постижению реальности, близкому к телевизионному (у кино появился основной соперник — ТВ).

Киноэкзистенциализм

Дихотомия «элитарное — массовое» становится очевидной и наглядной в кинокультуре именно данного периода.

«Элитарная» кинокультура опирается на философскую базу экзистенциализма, самыми яркими представителями которого в довоенной и послевоенной Европе были М. Бубер, Г. О. Марсель, М. Хайдеггер, К. Ясперс, Ж. П. Сартр и А. Камю. И хотя экзистенциализм возник первоначально в России в канун первой мировой войны в творчестве Н. Бердяева и Л. Шестова, в западно-европейской культуре он получил распространение в 1940-е — 1950-е годы, вобрав в себя все трагические реалии XX века, включая русскую революцию и две мировые войны.

Экзистенциализм (от позднелат. — *ex(s)istentia* — существование) — философия антропологической ориентации; в центре его внимания — проблемы *смысла жизни, индивидуальной свободы, ответственности*. Не случайно многие экзистенциалисты считали своими предшественниками не только С. Кьеркегора, И. Канта, Ф. Ницше, русских философов рубежа XIX — XX веков, но и писателей. Так, Сартр и Камю духовными истоками экзистенциализма считали творчество Ф. Достоевского, Л. Толстого, А. Чехова, М. Пруста и др.

Экзистенциалисты различают понятие «бытие» и «существование». «Бытие» — это окружающий человека природный и социальный мир, «существование» — внутренняя жизнь личности, ее внутреннее «я». К примеру, К. Ясперс, обращая особое внимание на процесс общения между людьми, выделяет *три уровня бытия человека*.

Первый представляет существование человека как тела; коммуникация на уровне этого «эмпирического бытия» подчинена принципам полезности. *Второй* уровень в бытии человека представляет сознание в том содержании и структуре, которые делают его тождественным сознанию других людей. *Третьим*, более высоким уровнем бытия человека Ясперс называет «разум» или «дух», определяемый как «целостность... мышления, деятельности, чувства».¹

¹ Философия культуры. Становление и развитие. Под ред. М. Кагана и др. — СПб, 1998. — С. 183.

По М. Хайдеггеру, человек — это мыслящее, страдающее существо, «заброшенное» в мир вещей и других людей, в мир равнодушный и даже враждебный, непостижимый в своей «сокрытости». ¹ И, отвечая на вопросы: «Зачем жить?» и «Как жить?», человек должен обратиться к собственным внутренним ценностям — это условие становления его как свободной и ответственной личности.

В атеистическом экзистенциализме Сартра человек, «приговоренный быть свободным», постоянно «в засаде» по отношению к миру, что сопряжено с ощущением «тревоги», «страха», «тошноты». По Сартру, между человеком и действительностью — «стена» отчуждения, и он должен нести на своих плечах всю тяжесть мира. Человек у Сартра — это «авантюра», он рефлексивирует и «имеет наибольшие шансы закончить плохо». ² Свобода человека по Сартру — это свобода от Бога, от моральных предписаний, от общества. Исходным пунктом экзистенциализма, по мнению Сартра, является мысль Достоевского, что «если Бога нет, то все дозволено». ³

А философия Камю от анализа состояния «все дозволено» (бунта против «богов» — религии, мифосознания, утопий) идет, с одной стороны, к видению абсурдности существования, с другой — к «переосмыслению мира» как культурно-исторического процесса. ⁴

Бытие человека у Камю и Сартра всегда определено «пограничной ситуацией»: между «добром» и «злом», между «духовным» и «материальным», между «реальным» и «ирреальным».

Философия экзистенциализма легла в основу творчества таких разных художников, как итальянский режиссер М. Антониони, шведский режиссер И. Бергман, представитель французской «новой волны» А. Рене.

¹ Социальная философия. Словарь. Сост. и ред. В. Е. Кемеров, Т. Х. Керимов. — М., 2003. — С. 529.

² Сартр Ж. П. Экзистенциализм — это гуманизм//Сумерки богов/Сост. и

ред. А. А. Яковлев. — М., 1989; Сартр Ж. П. Стена. Избр. произв. — М., 1992.

³ Там же. С. 327.

⁴ См.: Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде//Сумерки богов. — С. 245 — 270.

Творчество каждого из них по-своему отражает проблемы разобщенности людей в мире буржуазных нравственных ценностей.

Огромное воздействие на формирование новых поколений кинематографистов оказал Антониони, фильмы которого («Затмение», «Приключение», «Красная пустыня», «Блоу-ап», «Профессия: репортер» и др.) вызвали сочувственное отношение западной критики.

Неторопливое, полное метких подробностей и психологических тонкостей исследование духовной жизни опустошенных, не имеющих четких целей, тоскливо убивающих время людей складывается в безрадостную картину жизни буржуазной интеллигенции. Однако режиссер не осуждает своих героев, он остается бесстрастным, объективным, порой сокрушенно сочувствующим наблюдателем. Лишенные четкой драматургической структуры, фильмы Антониони казались затянутыми, монотонными, однако утонченное режиссерское мастерство, изысканная мизансценировка, умение раскрыть потаенные, тщательно скрываемые чувства персонажей, поразительное владение цветом рассказывали о человеке и об окружающем мире гораздо больше, чем казалось на первый взгляд.

Иной почерк у Бергмана, его фильмы другие. Режиссер смел и разнообразен и в тематике, и в жанрах, и в творческих приемах, но идеи одиночества человека перед грозным лицом провидения, судьбы, роковая раздвоенность человеческого сознания в борьбе добра со злом, трагическая неспособность даже близких людей к взаимопониманию придают его тонким, глубоким и великолепно поставленным фильмам печальный, драматический оттенок.

В фильмах «Седьмая печать» и «Источник» Бергман обращается к скандинавскому средневековью. Рядом с рыцарями, разбойниками, пастухами действуют Дьявол, Смерть, Богородица, но эти символические фигуры не разрушают жизненности ситуации и конфликтов, они несут в себе идеи добра и зла, жизни и смерти, смирения и отмщения.

В поразительном фильме «Земляничная поляна» (1957) прошлое и настоящее, сны и явь, мечты и действительность причудливо переплетаются, раскрывая мучительные процессы, происходящие в сознании старого профессора, которого впечатляюще играет классик шведского кино В. Шестром. Жизнь, полная достижений, наград, почета, оказывается отравленной эгоизмом, индивидуализмом, неумением понять окружающих.

В фильмах «Молчание» и «Стыд» темы гибельной войны, общественных катаклизмов мрачно переплетаются с драмами человеческого одиночества, страха, медленной смерти. В «Персоне», «Криках и шепоте», «Осенней сонате» в болезненных, надрывных взаимоотношениях самых близких людей вскрываются глубинные противоречия социального и психологического характера.

Творчество А. Рене особняком стоит в когорте бунтарски настроенных представителей французской «новой волны». Его первый полнометражный художественный фильм «Хиросима, любовь моя» (1959) — произведение на редкость необычное и трагическое — логически продолжает тему документальных фильмов Рене «Герника» и «Ночь и туман».

Француженка и японец, случайно встретившиеся и полюбившие друг друга в Хиросиме, не могут целиком отдаться своему чувству: его гнетет кошмар атомной бомбардировки, уничтожившей всех его близких; ее — несчастная любовь к солдату фашистской оккупационной армии, убитому на ее глазах. Свободно переходя от настоящего к прошлому, от реальности к воспоминаниям, мыслям, ощущениям своих героев, Ален Рене с болью и растерянностью говорит о том, что война убила в современном человеке способность к общению, взаимопониманию, любви.

В следующей картине «В прошлом году в Мариенбаде» (по книге одного из лидеров «антиромана» А. Роба-Грийе) Рене уходит в экспериментирование со временем (играя смешением прошлого, настоящего и воображаемого) и с пространством, прихотливо бредя вслед за мыслью своих героев. Эти эксперименты, носящие явно самодовлеющий характер,

дают кое-что для изображения человеческого сознания, тонких, тайных, неуловимых движений души, но беда в том, что психология вялых, бездейственных героев Грийе — Рене сама по себе асоциальна. Это психология утратившей веру, нигилистически настроенной западной интеллигенции. Вот почему этот фильм Рене больше интересен как киноэксперимент, подготовивший почву для фильмов конца 1960-х «Война окончена» и «Далеко от Вьетнама», обличающих американский милитаризм.

В жанре *философской притчи*, анализирующей противоречия мира, работает в 1960-е годы Ф. Феллини. Его уход от неореализма дал толчок для появления фильмов иного типа. Первой в этом ряду стала «Сладкая жизнь» — цепь новелл из жизни Рима конца 1950-х годов, объединенных образом разменявшего свой талант, усыпившего свою совесть журналиста, которого искренне и иронично играет М. Маджарани. Новеллы фильма сатирически показывают различные слои общества: буржуазию, аристократию, рафинированную интеллигенцию и деклассированную богему; здесь нет героев, есть текущие по течению жизни люди, падшие, униженные, потерявшие нравственные ориентиры, глубоко несчастные, буруеваемые ужасом перед будущим.

Лишь один эпизодический образ юной девушки, простодушно стремящейся к простой жизни, к честному труду, как тоненький лучик света, блеснул в финале фильма. Но и он померк рядом с образом огромной и страшной силы, завершающим фильм: ранним утром море выбросило на пляж огромное и мерзкое чудовище, вокруг которого собрались после разгульной ночи герои фильма. Они заглядывают в подернутый смертельной тоской глаз чудовища.

Жутковатый финал «Сладкой жизни» столь же многозначен, как и его начало: над Римом вертолет транспортирует гипсовую статую Христа, распростершего благословляющие руки. Означает ли эта метафора, что мир, благословленный Христом, обречен на страшное, уродливое вымирание?.. Режиссер этот вопрос оставляет без ответа.

В следующих фильмах Феллини углубляются экзистенциально-фрейдистские тенденции. В фильме «Восемь с половиной» (1963), во многом автобиографическом, объектом исследования стал сокровенный процесс творчества, внутренний мир художника, чьи сны, воспоминания, фантазии, смешиваясь с реальными событиями, запечатлены как свободный «поток сознания» героя.

Метод «внутреннего монолога», впервые примененный Бергманом в «Земляничной поляне», у Феллини зазвучал по-новому: он позволил режиссеру показать на экране, какие подчас бесконтрольные импульсы определяют «движение мысли» художника, как рождается произведение искусства.

Аналогичный метод проникновения во внутренний мир личности применил Феллини и в своем первом цветном фильме «Джульетта и духи» (1965), в центре которого драма женщины, страдающей от разлада в личной жизни и от дисгармонии с миром.

Кинокультура и политика

В 1960-е — 1970-е годы западно-европейский кинематограф «политизируется» во многом под влиянием телевидения и тех деятелей кино, которые начинали свой творческий путь в эпоху «неореализма». В Италии продолжают снимать яркие антифашистские фильмы В. Де Сика, экранизовавший пьесу Ж. П. Сартра «Затворники Альтоны», Де Сантис («Дорога длиной в год»), Р. Росселини («Генерал Делла Ровере»), Л. Висконти, снявший «Гибель богов», где ярко и образно показано, как в Германии начала тридцатых к власти приходил фашизм. Особняком в этом списке находится фильм П. П. Пазолини «Сало, или Сто двадцать дней Содомы» (1975), большую часть которого занимают садистские, патологические сцены. Это экранизация романа де Сада, действие которого перенесено в последние дни режима Муссолини — знаменитую республику Сало.

Молодое поколение итальянских кинематографистов обращается не только к антифашистской тематике, но и к социальным проблемам современности, в частности к теме борьбы с мафией. Сам термин «политический фильм» вошел в обиход теоретиков и критиков благодаря творчеству режиссеров Б. Бертолуччи, Д. Дамиани, Э. Петри, Э. Скола, Ф. Розы, Д. Монтальдо и др.

В Германии, разделенной после войны на ГДР и ФРГ, «политическое кино» тоже становится основой кинопроизводства. Лучшие режиссеры Германии снимают фильмы как в кино, так и на телевидении. Р. Фассбиндер и Ф. Шлендорф занимают ведущие позиции в немецком кинематографе благодаря тематике, зачастую связанной с возрождением фашизма, милитаризмом, американским вмешательством в мировые проблемы.

Р. Фассбиндер старался дать широкую картину общества послевоенной Германии — от разрухи до процветания, от усердного труда до спекуляции и эксплуатации, от краха благих намерений и добрых чувств до торжества жестокости и равнодушия.

Наиболее значительны фильмы Фассбиндера о судьбах женщин — «Замужество Марии Браун» (1977) и «Госка Вероники Фосс» (1982). Любимая актриса Фассбиндера Х. Шигулла убедительно показала путь рядовой немки Марии Браун, вышедшей замуж за юного солдата, вскоре пропавшего без вести, затем, спасаясь от нищеты, связавшейся с американским офицером-негром, которого она убивает, когда молодой муж неожиданно возвращается в Берлин. Но это возвращение не приносит ему счастья. Приняв вину Марии на себя, он надолго пропадает в тюрьме, а Мария за это время при помощи преуспевающего дельца становится богатой, расчетливой и равнодушной. Обогащение за счет нормальных человеческих чувств, ценой гибели близких, ценой крушения идеалов и нравственных устоев — такую беспощадную характеристику дали Фассбиндер и Шигулла немецкому обществу времен «экономического чуда». Мария Браун — это символ самой Германии. В «Госке

Вероники Фосс» Фассбиндер рассказал о судьбе выдающейся актрисы, разочаровавшейся в жизни и гибнущей от наркотиков. Этот фильм стал во многом пророческим для самого автора.

Ф. Шлендорф дебютировал фильмом «Молодой Терлес» по известному роману Р. Музиля. Печальное повествование о жизни закрытого учебного заведения, где царят жестокость и унижение, приспособленчество и страх, говорит о несправедливостях человеческого общества, о хрупкой красоте мыслящей индивидуальности. Фильм имел широкий успех — призы на фестивалях, восторженные отзывы прессы. И Шлендорф начал ежегодно выпускать фильмы, чаще всего обращаясь к произведениям немецких и французских писателей: «Михаэль Колхаз — бунтарь» (по рассказу Г. фон Клейста), «Поруганная честь Катарины Блюм» (по Г. Бёллю), «Фальшивка» (по роману Н. Борна), «Любовь Свана» (по роману М. Пруста). Все эти фильмы отличаются уверенной и изысканной режиссурой, вниманием к духовной жизни человека. Особенный успех имел фильм «Жестяной барабан» по роману Г. Грасса. Его герой — златокудрый мальчуган, ощущая несовершенство окружающей действительности, отказывается взрослеть и остается карликом, не расстающимся с любимой игрушкой — жестяным барабаном. Вскоре мальчик открывает в себе способность пронзительным криком разбивать стекла, обрушивать здания, выражая таким образом свое неприятие жизни. Гротескные, подчас фарсовые, подчас грубо натуралистические эпизоды сплетаются в жуткую картину фашистской Германии, послевоенной разрухи, распада общества, которое карлик, вечный «ребенок», видит из-под стола, из темных углов, видит в непривычных разоблачительных ракурсах...

Процесс «политизации» кино и телевидения происходит и в США. Активизация этого процесса начинается после 1968 года, вошедшего в историю под названием «левый бунт молодежи». Пожалуй, впервые в США экранная культура так явно обнажила драматизм переживаемых

общественным сознанием исторических перемен. Никогда еще кинокультура США не претендовала на столь важную роль в политической и социокультурной жизни страны.¹

Правда, в отличие от западно-европейского, американское «политическое кино» является составной частью «массовой культуры».

В условиях «железного занавеса» кино, ТВ, видео в США становятся активным фактором идеологической борьбы с социалистической системой, идеологией марксизма и т.д. Механизмы этой борьбы изучены, описаны во многих политологических и культурологических исследованиях, что доказывает эффективность пропаганды через многоканальную систему медиаккультуры.

С точки зрения новых подходов к осмыслению действительности в «золотой фонд» политического кино вошли фильмы 1960-х — 1970-х годов в постановке С. Крамера («Нюрнбергский процесс», «Корабль дураков», «Благослови зверей и детей», «Оклахома как она есть» и др.), А. Пена («Маленький большой человек», «Погоня»), С. Поллака («Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?», «Таковыми мы были», «Три дня Кондора»), Ф. Ф. Копполы («Апокалипсис сегодня», «Крестный отец», «Разговор»), М. Формана («Кто-то пролетел над гнездом кукушки», «Регтайм») и др. Они во многом перевернули консерватизм общественного сознания во взглядах на кино как на развлечение, как на своеобразный наркотик, уводящий зрителей от реальности.

«Новая волна» в советском кино

«Новая волна» модернизации отечественной кинокультуры начинается в эпоху хрущевской «оттепели», когда подвергается критике культ личности И. В. Сталина и его последствия, когда идет пересмотр многих нравственных

¹ См.: Кокорев И. США на пороге 80-х: Голливуд и политика. — М., 1987; Разлогов К. Крушение иллюзий. Поли-

тизация западного экрана. — М., 1982; Соболев Р. Голливуд, 60-е годы. — М., 1976 и др.

норм и принципов жизни, когда культура социалистического реализма вновь поворачивается лицом к человеку, к правде жизни.

Процесс обновления отечественной кинокультуры начинается с «освоения» темы Великой Отечественной войны молодыми кинематографистами — недавними фронтовиками. Один за другим на наши экраны выходят фильмы, которые вскоре потрясут весь мир: «Летят журавли» (1957) М. Калатозова и С. Урусевского по пьесе В. Розова «Вечно живые», «Дом, в котором я живу» Л. Кулиджанова (1957), «Баллада о солдате» Г. Чухрая и В. Ежова (1959), «Судьба человека» С. Бондарчука (1959) по рассказу М. Шолохова, «Мир входящему» (1961) А. Алова и В. Наумова и др. Так войну — глазами рядового ее участника, без прикрас, ложного пафоса и патетики — у нас еще не показывали.

Тему борьбы с фашизмом параллельно осваивают и польские кинематографисты, в частности А. Вайда, поставивший в эти же годы трагические фильмы «Канал» и «Пепел и алмаз». Необычны и фильмы А. Мунка «Эроика» и «Пассажирка». Вообще «польская школа», как и неореализм, самым существенным образом повлияла на «новое» советское кино. В особенности в подходе к проблемам современности.

Сознательно уходя от мифологизации действительности в мир чувств и нравственных переживаний своих героев, молодые режиссеры привлекают внимание своеобразной «импрессионистической» манерой, особым видением человеческих взаимоотношений. «Первооткрывателями» здесь являются М. Хуциев («Весна на Заречной улице», «Два Федора», «Мне двадцать лет», «Июльский дождь» и др.), С. Ростокский («Земля и люди», «Дело было в Пенькове», «Доживем до понедельника»), М. Калик («Человек идет за солнцем», «Двое») и др.

В советском кино в конце 1950-х дебютировал в качестве актера В. Шукшин и вскоре стал одним из самых заметных представителей «авторского кино», постановщиком картин «Живет такой парень», «Ваш сын и брат»,

«Странные люди», «Печки-лавочки», «Калина красная». Для Шукшина (и писателя, и кинематографиста) характерен интерес к социальному и психологическому анализу взаимоотношений города и деревни, «метрополии и провинции». Любимый персонаж — «чудик», человек из народа, ищущий цели и смысла жизни. Герой Шукшина, при всей его простоте и «фольклорности», часто оказывается в экзистенциальной («пограничной») ситуации. Отсюда драматизм его мироощущения, неприкаянность, не свойственные герою соцреализма, и даже трагическая незавершенность судьбы, как в «Калине красной», как в несостоявшемся фильме «Я пришел дать вам волю...».

Трансформация «интеллектуального кино» в начале 1960-х связана с именем одного из классиков советского кинематографа М. Ромма. В 1962 году он поставил по сценарию Д. Хабровицкого фильм «9 дней одного года», посвященный молодым ученым-физикам. Это была необычная картина, жанр которой многие критики воспринимали публицистически: как «диспут» или как «фильм-размышление». Научные поиски в фильме неразрывно связаны с нравственной оценкой деятельности ученого — изобретателя атомной бомбы, его ответственности за судьбы страны и мира в целом.

В 1965 году вышел документальный фильм Ромма «Обыкновенный фашизм» (соавторами сценария были М. Туровская и Ю. Ханютин), в основе которого — архивные киноматериалы и авторский текст, прочитанный за кадром самим режиссером. По жанру — это вновь фильм-размышление о социальной природе фашизма и судьбах послевоенного мира. Новаторство картины в столкновении двух временных пластов — прошлого (кадры хроники) и настоящего, раскрывающегося в авторских комментариях.

Художественные поиски Ромма в области «интеллектуального фильма» были продолжены в последней работе «И все-таки я верю» («Мир сегодня»), завершенной его учениками Э. Климовым, М. Хуциевым, Г. Лавровым.

Среди выпускников «школы» М. И. Ромма — многие известные кинематографисты: Г. Чухрай, В. Шукшин, братья Михалковы, Г. Панфилов, Т. Абуладзе, наконец, А. Тарковский, вклад которого в культуру советского «киномодернизма» неоспорим.

Уже первый фильм Тарковского «Иваново детство» (1962) принес молодому автору всемирную известность. Поставленный по рассказу В. Богомолова «Иван», фильм переносит действие из сферы внешней в сферу внутреннюю. Его основой становится не рассказ о подвиге мальчика-солдата (как, к примеру, в «Сыне полка» В. Катаева), а анализ сложных превращений души ребенка.

Сочетая приемы «поэтического кино» (причем лишь в снах Ивана остается атрибутика этого жанра с солнечными бликами, мерцанием звезды в колодце, с яблоками, сыплющимися через борт грузовика под ноги лошадям, и т.д.) с жесткой, почти документальной манерой в изображении войны, Тарковский достигает необычайно сильного эффекта. Хрупкая душа ребенка, оказавшегося в самом пекле войны, взявшего на себя нелегкую «мужскую ношу», обугливается, ожесточается. Так через призму разорванного сознания, через перепады прошлого и настоящего героя, взаимоотрицающих друг друга, Тарковский дает свою формулу войны — с ее героикой и жестокостью, страданием и бесчеловечностью.

Вместе с тем Тарковский, как известно, спорил с теми, кто пытался трактовать фильм слишком дидактично, однозначно, прямолинейно. По мнению автора, трагедия Ивана не в том, что он парализован, деформирован, а в том, что он сдвинут со своей человеческой оси недетским чувством сжигавшей его ненависти, палящей жаждой отмщения?¹ Вот почему «черное дерево у реки» — это не умозрительный образ, призванный подытожить финал, это прежде всего

¹ См.: Тарковский А. О кинообразе// Искусство кино: 1979, № 3, — С. 83.

эмоциональный итог фильма, вобравший в себя всю сложность авторского отношения к своему герою, в котором переплелись ужас и нежность, горечь и боль.

Фильм «Иваново детство», получивший «Золотого льва» на Венецианском кинофестивале, стал одновременно предметом дискуссий и споров. Западная критика упрекала Тарковского в «подражании» сюрреалистам (сны Ивана) и экзистенциалистам (Антониони, Бергману). Молодого режиссера поддержал Ж. П. Сартр, написав свое известное письмо в газету «Унита». Сартр, в частности, защитил Тарковского от клейма «западничества», доказав, что фильм «Иваново детство» — «глубоко русский» и что он выражает настроения молодого поколения советских людей — наследников Революции». Вот почему фильм 28-летнего режиссера, в силу «железного занавеса», плохо знающего западное кино, нельзя трактовать, подходя к нему с «буржуазными мерками». ¹ Сартр размышляет: «Кто он, Иван: безумец, чудовище, маленький герой? В действительности он — самая невинная жертва войны, мальчишка, которого невозможно не любить, вскормленный насилием и впитавший его. Нацисты убили Ивана в тот момент, когда они убили его мать и уничтожили жителей деревни. Однако он продолжает жить. Но жить в прошлом...».²

В картине «Андрей Рублев» (1966) на первый план выходит философия русской истории первой половины XV века — периода монголо-татарского ига, когда «брат вставал на брата» и кровь лилась рекой. Однако это не историко-биографический фильм и не «житие» великого древнерусского живописца. При всех внешних приметах исторического жанра «Андрей Рублев» — *философская притча* о судьбе творческой личности в мире, о торжестве человеческого духа.

Картина строится как череда испытаний для героя (не случайно ее первоначальное название «Страсти по

¹ См.: Письмо Ж. П. Сартра редактору Тарковского. — М., 1992.
газеты «Унита» М. Аликате//Фрейлих
С. И. Теория кино. От Эйзенштейна до

² Там же. С. 324.

Андрею») и воспринимается как апология его величия. В «Андрее Рублеве» сконцентрирован целый пласт философских, нравственных проблем, таких как «художник и эпоха», «свобода и насилие», «вера», «предательство», «совесть» и др.

Пожалуй, с этого фильма Тарковский стал интересен не только как кинорежиссер, но и как философ, в творческом мышлении которого можно увидеть соотношение диалектических и эвристических компонентов. Он постоянно подчеркивал это соотношение как особенность создания экранного образа.

Автора «Андрея Рублева» неоднократно обвиняли в субъективно-мрачном взгляде на русскую историю, в нарушении принципов реалистического искусства, в пристрастии к «шифрованному» языку и т.д. В то время как Тарковский своим творчеством отстаивал право художника на правду воспроизведения жизни. «Образ призван выразить самую жизнь, а не авторские понятия, соображения о жизни. Он не обозначает, не символизирует жизнь, но выражает ее. Образ отражает жизнь, фиксируя ее уникальность... Но что же тогда такое — типическое?.. Типическое же... как раз и находится в прямой зависимости от непохожего, единичного, индивидуального, заключенного в образе. Типическое возникает вовсе не там, где фиксируется общность и похожесть явлений, а там, где выявляется их непохожесть, особенность, специфика...»¹

Тарковский категорически отказывается от термина «поэтический фильм», к которому прибегала современная критика в определении его творчества. Для него «поэтика» есть мифология — то, что он категорически не принимал. Что касается аллегорий, символов, метафор, то они были нужны ему как наиболее емкая мера обобщения, предназначенная для того, чтобы вместить огромный по своим

¹ Тарковский А. О кинообразе//Искусство кино: 1979, № 3. — С. 86.

историко-философским параметрам материал. «Образ — это поэтическое отражение самой жизни, иносказание. Мы не можем охватить необъятное, а образ, иносказание способны это необъятное сжать».¹ Пожалуй, именно эти слова Тарковского могли бы стать формулой его творчества.

«Сны» Ивана и «явь» его жизни — аллегория войны и мира. «Троица», яркие краски которой наплывают в финале «Андрея Рублева» на аскетичную черно-белую графику фильма, — символ единения Руси, гармонии мира... А весь фильм в целом — аллегория современной Тарковскому действительности.

Образ самого Рублева (в исполнении А. Солоницына) — это тоже аллегория. «Страсти» его жизни — состояние души художника, не желающей мириться с мерзостями окружающей жизни, несмотря на данный богу обет... Молча проходит потрясенный Рублев по родной земле, истерзанной предательствами, раздорами, жестокостью, постепенно начиная понимать, что и среди хаоса разрушений есть чистые, животворные силы, способные вдохновлять художника, питать его творческую фантазию, давать ему веру и надежду...

И мощным аккордом этой темы звучит финальная новелла фильма — отливка юным мастером, совсем еще мальчишкой, оборванным и грязным, гигантского колокола, звон которого приобретает аллегорический смысл — талант не имеет права молчать, он нужен людям, Родине, будущим поколениям. И в этом гуманистический пафос фильма.

Метод Тарковского, несомненно, идет от интеллектуально-философского кино Эйзенштейна, но в то же время от него резко отличается. Эйзенштейн — атеист, его «религией» был марксизм, идеи революции; его девиз: «через революцию — к искусству, через искусство — к революции».² Тарковский религиозен, его вера — православие. А творческий метод в чем-то близок экзистенциализму.

¹ Сов. экран, 1987, № 7. — С. 19.

Эйзенштейна до Тарковского. — М.,

² См.: Фрейлих С.П. Теория кино: от 1992.

Когда появился фильм «Зеркало» (1975), о сходстве между Тарковским и его западно-европейскими коллегами (Антониони, Бергман, Феллини) заговорили с новой силой.¹

Киноповествование в «Зеркале», выстроенное как цепь воспоминаний героя о своем детстве, о матери, подчиняется прихотям памяти. Многое из собственной биографии доверил экрану Тарковский. Здесь поэтическая формула «о времени и о себе» стала основой кинематографического произведения. Чтобы осуществить этот замысел, Тарковский использовал метод «внутреннего монолога».

Как и в феллиниевской картине «Восемь с половиной», в «Зеркале» (сценарий фильма под названием «Белый-белый день», написанный Тарковским совместно с А. Мишариным, был опубликован в журнале «Искусство кино» в 1970 году) сделана попытка войти в «лабораторию» творческого мышления художника, определяющего его связи с внешним миром. В нашем кинематографе нет больше фильма, в котором бы так обнажилась сама натура художника, его душа, совесть, нравственный опыт, его представления о жизни.

Тарковский создал здесь особую художественную структуру, вобравшую в себя прошлое и настоящее лирического героя, народа, всей страны. Ломая классическую форму киноповествования, отказываясь от привычного сюжетостроения, традиционного конфликта и динамики действия, Тарковский на первый план выводит поток сознания, движение человеческой памяти, сопряженной с Историей.

Закадровый герой, от имени которого ведется рассказ, существует в фильме только отраженно — в своих воспоминаниях, снах, впечатлениях, разговорах с близкими ему людьми: матерью, женой, сыном. Все в фильме проходит, фильтруется через его личные ощущения. Доминанта картины — мысль о трудной судьбе Человечности, не су-

¹ Там же.

шествующей в идеальных, специально для нее созданных условиях. Основные темы — Родина и Мать, накладывающиеся в сознании героя друг на друга. Мать и жена — две другие переплетающиеся темы. Не случайно их играет одна актриса М. Терехова.

Композиционно «Зеркало» распадается на несколько эпизодов-новелл, представляющих собой своеобразные психологические конструкции, например: «Я здесь живу...», «Пожар», «Типография», «Военрук» и т.д. Каждая из них вобрала в себя часть того или иного времени, запечатлелась в сознании героя. Скажем, на сцене «Типография» лежит отсвет событий 1930-х годов, связанных с массовыми репрессиями. Вот почему внутри эпизода в поведении людей, в игре М. Тереховой есть сплав того, что рождено страхом, и того, что возвышает человека, сумевшего этот страх преодолеть.

Мысль Тарковского-художника затрагивает и трагические противоречия эпохи. Испания 1930-х годов. Катастрофа, нависшая над миром. Героическая борьба против фашизма. Знамя Победы над рейхстагом. Хиросима. Страшный взрыв атомной бомбы. Китай 1960-х годов. Все эти события не могут пройти мимо памяти художника-гражданина.

В фильм введены и другие исторические параллели, преследующие особые цели — проследить взаимосвязь давних культурных традиций с современностью (скажем, чтение Игнатом, сыном героя, знаменитого письма Пушкина к Чаадаеву). Этому способствует и голос отца режиссера, поэта Арсения Тарковского, читающего за кадром свои стихи.

Весь фильм, в котором как в зеркале отразились история и современность, апокалипсические картины и смятение художника, есть своеобразный анализ взаимосвязи личности с Вечностью.

Тема памяти, совести и покаяния стала стержневой и в тех фильмах А. Тарковского, которые относятся к научно-фантастическому жанру. Речь идет о «Соляри-

се», поставленном по роману С. Лема, и «Сталкере», в основе которого повесть братьев Стругацких «Пикник на обочине». Литературный замысел писателей-фантастов, войдя в орбиту кинематографа Тарковского, претерпел значительные изменения. «Фантастика» на экране обернулась «реальностью».

Роман, положенный в основу фильма «Солярис» (1972), удален от земной действительности. События в нем происходят в будущем, на некоей планете Солярис, где обитает Океан — мыслящая субстанция. Фантастика «Соляриса» отражает время опосредованно, в той степени, в какой оно связано с реальными полетами в космос, с освоением космического пространства.

Тарковский, работая над фильмом, искал свой ход к экранизации «Соляриса», глубину и смысл которого он видел в нравственном воспитании личности. «...Я хотел доказать своей картиной, что проблема нравственной стойкости, нравственной чистоты пронизывает все наше существование, проявляясь в таких областях, которые на первый взгляд не связаны с моралью, например, проникновение в космос», — говорил он в одном из интервью.¹

Герои всех фильмов Тарковского при всем своем различии в чем-то похожи. Они либо гибнут, либо уходят от мирской жизни, налагая на себя «обет молчания», вырываются из сферы земного притяжения или направляются в таинственную Зону. Но всегда у Тарковского наступает главный, ключевой момент прозрения, возвращения к истине — через страдания, через муки совести, через обретение нравственных ценностей.

«Солярис» — это тоже своеобразная философская притча о возвращении «блудного сына». Автора, как и раньше, интересует внутренний мир человека, духовная цена всего, что привносим мы, соприкасаясь с жизнью других «миров». Жанр фантастики позволяет Тарковскому здесь подчер-

¹ Сов. экран, 1987, № 7. — С 19.

кнуть дистанцию между человеком и человечностью. Вот почему столь настойчиво в фильме звучит тема, которой не было у Лема, — тема Земли, Родины. Лучшие кадры здесь не те, что передают космический антураж, а те, что заставляют взглянуться в привычное, земное: яркую зелень водорослей, темную плоть воды, струи дождя по крыше дома... Метафорой в «космическом комплексе» является библиотека на станции, где полны высокого духовного смысла «материализованные воспоминания» о далекой планете-родине: голова античного мудреца, выпившего яд, чтобы не поступиться своей совестью, старинная книга о земном безумце и мечтателе Дон Кихоте, ландшафты древней Фландрии, запечатленные Питером Брейгелем, и ни с чем не сравнимая небесная лазурь «Троицы» — бессмертного триединства Веры, Надежды, Любви, воплощенного земным художником Андреем Рублевым.

Проводя своих героев через испытание космосом, Тарковский создает прекрасный образ Земли, рождая в атмосфере «антимира» межзвездной станции сокровенно земное, выражая тончайшие нюансы сыновней нежности, боли и ностальгии... Человеку нужен только человек...

Тема «возвращения к человечности» настойчиво звучит и в «Сталкере» (1980), только более драматично. Здесь ведется наблюдение за людьми, попавшими в «фантастическую» ситуацию. Люди и ситуация связаны между собой не просто сюжетно; они аллегоричны, их предназначение — воплощать вечное.

Сталкер — олицетворение духовности, веры, бескомпромиссной преданности идее; Писатель — это болезненный скепсис, безверие и вместе с тем скрытая надежда; Ученый — это тревога разума за судьбы себе подобных.

Характеры персонажей фантастичны в том смысле, что они сконструированы из мыслительного и исторического материала, накопленного с библейских времен. Однако герои не сродни муляжам из повести Стругацких, которых Зона воспроизвела из кладбищенских костей. В этой «троице» персонажей Сталкер занимает главенствующее

место, именно он — нравственный стержень фильма. Несмотря на уничижительные клички типа «блаженный», «юродивый», перед нами образ, являющийся, по мысли режиссера, «воплощением антипрагматизма».

Образ Зоны строится несколько иначе, чем образ Земли в «Солярисе»; в пейзаже Зоны преобладает библейское начало, как бы подчеркивая философию фильма о вере и безверии. Кадры аллегорий проходят через весь фильм, задерживая внимание зрителя то на лежащих под водой иконах, то на бездонном колодце, то на развинченных остатках бомб... Символика этих планов доходчива. Она напоминает, что на экране течет жизнь внешне реалистическая и все же «псевдообыденная».

«Истина» откроется разуверившимся героям картины только в финале — простая и вечная как миф. И этим открытием для них станет ЛЮБОВЬ усталой, много пережившей, но по-своему счастливой женщины — жены Сталкера и его нежная любовь к дочери-калеке. «Человеческая любовь и есть то чудо, которое способно противостоять любому сухому теоретизированию о безнадежности мира», — не раз утверждал А. Тарковский.

Такого явления, как «кинематограф Тарковского», не знала ни одна страна в мире. Контуры его художественного мира смыкаются с философией и религией, поэзией и живописью. Но Тарковский в полной мере является продолжателем традиций русского классического искусства, ибо своими фильмами он поставил перед современниками самые крупные, сущностные вопросы бытия, которые всегда тревожили человечество: что есть человек?.. на что он может претендовать?.. где те границы, за которыми кончаются его возможности и начинается «право» судьбы?..

Внутренний конфликт героя, тема его борьбы с судьбой и определили трагедийность всех фильмов Тарковского: от фильма к фильму он исследовал вопрос о личной ответственности человека за все, что случилось с нашим миром. Трагедия человечества, как говорил режиссер в

одном из последних интервью, в том, что «современный человек живет без надежды, без веры в то, что он может посредством своих поступков повлиять на общество, в котором существует», хотя «единственный смысл жизни заключается в необходимом усилии, которое требуется, чтобы перебороть себя духовно и измениться, стать кем-то другим, чем был после рождения»...¹

Об этом же и его зарубежные ленты. В «Ностальгии» (1983), сценарий которой написан совместно с Т. Гуэррой, Тарковский выходит за пределы сугубо традиционного подхода к природе ностальгии.

Главный герой фильма — русский интеллигент, профессор истории с мировым именем, оказавшийся в Италии в командировке. Как знаток итальянской архитектуры, он впервые получил возможность увидеть, «дотронуться» до тех памятников и зданий, с которыми до этого был знаком только по репродукциям и фотографиям. Вскоре после своего приезда в Италию он начал осознавать, что нельзя быть только посредником, переводчиком или знатоком произведений искусства, если ты не являешься частью этой культуры, из которой они и возникли... Красота Италии и ее истории производят на героя сильное впечатление, и он страдает, оттого что не может соединить в себе свою родину с Италией. Эта мука, душевная боль пробуждают в нем необходимость найти родственную душу, которая смогла бы понять и разделить его переживания... Таковым стал для него учитель Доменико, много лет ждущий Апокалипсиса и завершивший жизнь самосожжением.

«Собственно говоря, фильм является своего рода дискуссией о «природе» ностальгии, которая гораздо больше, чем просто тоска»,² — утверждал сам Тарковский. Это тоска не только по нашему родному дому, но и по тому, что так далеко от нас; это тоска по Идеалу, по Красоте, по Духовности.

¹ См.: Искусство кино, 1989, № 2. — С. 136. ² Там же. С. 132.

Италия в фильме является не просто географическим понятием; ей отведена своеобразная роль Зоны, куда герой вступает, чтобы преодолеть свой духовный кризис, обрести утраченную нравственную основу, объединить две формы цивилизации. Это фильм-притча о мучительном возрождении человечеством своей духовной целостности, преодолении духовной разобщенности миров.

Фильм «Жертвоприношение» (1986) был поставлен в Швеции при поддержке И. Бергмана, наиболее близкого Тарковскому по духу режиссера.

Содержание «Жертвоприношения» — двадцать четыре часа из жизни восьми людей в уединенном доме. Это Александр, бывший актер, ныне преподаватель эстетики, его жена — англичанка, его дочь, его немой сын, которого все зовут Малыш, кроме того, две служанки, доктор, который лечит нервы и болезни этой душевно опустошенной семьи, и почтальон, который декламирует Ницше и подстрекает Александра сыграть главную роль в фарсе-трагедии о всемирной катастрофе...

Разобщенность этих людей Тарковский передает во всем величии своего стиля (это самый «зрелищный» из его фильмов).

Изысканные кадры, каждый кадр в интерьере, как миниатюра, как открытка с продуманностью расположения предметов, с нюансировкой тонов и красок. Великолепный мастер пейзажной живописи, Тарковский как бы переводит в зрительный ряд этот отполированный красотой быт, это элитарное бытие, где каждый предмет знает свое место, где есть все, кроме счастья.

Тарковский на протяжении всей своей творческой жизни стремился уйти от мифологизации действительности, от мифологизации сознания. Но «Жертвоприношение» пронизано мифами буквально с первой сцены.

Фильм начинается со сцены, где Александр с Малышом сядят на берегу острова засохшее дерево. Отец рассказывает сыну притчу о монахе, который всю жизнь поливал сухое дерево, пока оно не расцвело. Эта притча, как известно,

восходит к обету покаяния, известному во многих вариантах, в том числе и христианском поливании головешки, пока она не прорастет и не даст плодов... Так идея жертвы входит в фильм, пройдя по меньшей мере через три сюжетных его слоя, совпадающих с контурами мифа. Первый миф о Дереве. Оно появляется в начале и в конце фильма, и в середине — в картине Леонардо «Поклонение волхвов», репродукция которой висит в комнате героя, и на титрах, фоном для которых служит именно эта картина... Жизнь начинается и кончается, прорастая словно дерево, и через жертву уходит в бессмертие... Так заставляет думать финальный кадр фильма, в котором загворивший вдруг Малыш спрашивает: «В начале было слово. Почему это так, папа?»...

...Если дерево связывает жизнь и смерть, то разделяют их друг от друга образы Огня и Воды. Вода — иносказание смерти. В древнем мире это хаос, первобытное состояние мира, откуда все пришли и куда все уйдет. То же самое вода означает и у Тарковского, хотя, если вспомнить его предыдущие фильмы, тут добавляется оттенок: вода — символ времени, антагонист памяти. Вода у Тарковского — не просто часть пейзажа, а чаще всего среда, враждебная человеку. Это забвение, всеразрушающее время, текучее как вода... Знаменитый у Тарковского дождь в доме — антижизнь. Омывание рук — не смывание с них грязи, а скорее приобщение к воде, к антижизни.

Если вода и темнота воплощают смерть, то Огонь — духовную, высшую жизнь. В судьбе всех героев Тарковского огнем отмечены переходы души в новое состояние. Огонь — это очищение. Это память. Это бессмертие...».

Такое объяснение мифологических образов Тарковского дает критик Д. Салынский¹.

Последний фильм Тарковского поставлен уже в постмодернистском контексте. Он включает в себя и элементы сюрреализма, и «черной» мелодрамы, и фарса, но утверждает общую внутреннюю идею его творчества — идею спасения

¹ См.: Салынский Д. Режиссер и миф// Искусство кино, 1988, № 12.

мира и человека. ...Дерево не зацветет, сын не заговорит, если отец не принесет жертвы, не отречется от одиночества, не разорвет порочный круг пусть даже и ценою безумия...

Человек поджигает свой дом — он жжет полы, красивые стулья, картины на стенах, книги и рукописи, шторы, он сжигает ложь любви и измены, свои надежды и свое отчаяние — он очищается огнем. Жертва восстанавливает гармонию природы — его сын обретает возможность говорить...

«...Искусство несет в себе тоску по идеалу. Оно должно поселять в человеке надежду и веру. Даже если мир не оставляет места для упований»... — таковым было творческое кредо Андрея Тарковского.

Незадолго до смерти режиссер подарил западногерманскому документалисту Э. Деманту, снимавшему фильм о его творчестве, свой рисунок, где изображено дерево с раскидистыми ветвями, а у корней его лежит огромный глаз. Этот рисунок, по мнению В. Михалковича, можно считать эстетическим манифестом Тарковского, выражающим саму суть кино, как ее понимал сам художник.

Глаз на рисунке может символизировать кинематограф. Объектив съемочной камеры неизменно и традиционно ассоциировался с глазом. Самая известная из таких ассоциаций — «кинооко» Вертова. Вместе с тем глаз есть орган созерцания, наблюдения. В «Запечатленном времени» Тарковский писал, что «главным формообразующим началом кинематографа, пронизывающим его от самых мельчайших клеточек, является наблюдение».¹ *Согласно Тарковскому, наблюдение не сводится к тому, чтобы механически и автоматически вбирать видимое. Глаз в эстетическом манифесте и завещании режиссера — это призыв видеть, чувствовать, воспринимать внутреннюю энергию реальности, «тонкую сущность» бытия.*²

А в этом и состоит главная миссия современной медиакультуры — «запечатлеть время».

¹ См.: Тарковский А. Запечатленное время//Искусство кино, 1967, №4.

² Михалкович В. И. Андрей Тарковский. — М., 1989.

КОНЦЕПТ ПОСТМОДЕРНА

Уже несколько десятилетий в философии, социологии, культурологии Западной Европы ведутся дискуссии о *постмодернизме* — о сути этого понятия, о времени его появления, о причинах, его породивших, и его отношениях с модернизмом. По многим из перечисленных вопросов единства нет. Попробуем тем не менее выделить те тенденции в медиакulturе, на основе которых анализируется постмодернистский концепт.

Понятия «постмодерн», «постмодернизм», «постмодернистский» многозначны, они используются и для обозначения своеобразного направления в современном искусстве, и для характеристики определенных тенденций в *политике, религии, этике, образе жизни*, мировосприятии, но также и для периодизации культуры и обозначения соответствующей концепции, которая вызвана необходимостью корреляции появляющихся новаций в культуре, порождаемых изменениями в общественной жизни и экономических структурах — всем тем, что часто называется модернизацией, постиндустриальным или потребительским обществом. Большинство феноменов постмодернизма возникло как специфическая реакция на устоявшиеся формы предшествующей культуры ведущих стран Европы, Америки. По мнению американского теоретика

Ф. Джеймисона, появление постмодернизма можно датировать со времен послевоенного бума в Соединенных Штатах (с конца 1940-х — начала 1950-х годов), а во Франции — с установления Пятой республики (1958).¹ И тем не менее «у постмодернизма нет родины» — так утверждает американский культуролог Х. Д. Сильверман. Сегодня постмодернистскую ситуацию в культуре фиксируют в разных регионах, а самой постмодернистской страной, по мнению Жака Деррида, является Япония.

Впервые понятие «постмодернизм» в смысле, приближенном к сегодняшнему, употребил в 1946 году Арнольд Тойнби, где им обозначен определенный этап в развитии западно-европейской культуры, ознаменованный переходом от политики, опирающейся на мышление в категориях национальных государств, к политике, учитывающей глобальный характер международных отношений.² Немецкий философ Вольфганг Вельш, исследуя генеалогию этого понятия, отмечает ряд случаев его «преждевременного» употребления: в 1917 году в книге Рудольфа Паннвица «Кризис европейской культуры», где речь идет о «постмодерном человеке»; в 1934 году у испанского литературоведа Федерико де Ониса, где постмодернизм рассматривается как промежуточная фаза в развитии литературы между модернизмом и так называемым «ультрамодернизмом». Все приведенные случаи свидетельствуют о неоднозначности трактовки этого понятия, ибо речь идет о разных периодах и характеристике разнородных явлений, и только со временем оно начинает приобретать более ясные очертания, обрстая фиксированным смыслом.

Большинство теоретиков постмодернизма (Р. Барт, Ж. Батай, Ж. Бодрийяр, Ж. Делёз, Ж. Деррида, Ф. Джеймисон, Ф. Гватари, Ю. Кристева, Ж. Ф. Лиотар, М. Фуко, И. Хассан, У. Эко и др.) склоняются к тому, что постмодернизм возник сначала в русле художественной культуры

¹ См.: *Философия культуры. Становление и развитие*/Под ред. М. С. Кагана и др. — СПб, 1998. — С. 351.

² Там же.

(архитектура, литература), но постепенно распространился на сферы философии, политики, науки, религии.

Принято считать, что постмодернистское произведение адресуется одновременно и к массе, и к «элите» (профессионалам). Классическим примером постмодернистского романа является «Имя розы» У. Эко, сравниваемый многими критиками со «слоеным пирогом», адресованным разным социальным группам.

В отличие от культуры модерна постмодернизм способствует демократизации культуры, поискам новых ходов в творчестве и унификации социальных адресатов. По мнению М. Хайдеггера, снижение «высших» ценностей произошло не от желания слепого разрушения, не от страсти к обновленчеству, а от необходимости придать миру какой-то смысл.¹

Степень отказа от культуры модернизма разными теоретиками понимается по-разному. Резкое противопоставление модернизма постмодернизму характерно для У. Эко, который отмечает, что наступает момент, когда модернизму дальше некуда идти, так как он «разрушает образ, отменяет образ, доходит до абстракции, до чистого холста, до дырки в холсте». Вот почему «постмодернизм — это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить, иронично, без наивности».²

В 1960-е годы, апологизируя авангард, исследуя роль и значение медиакультуры (mass media) в современном обществе, Эко видит выход в изобретении новых формальных структур, которые могут отобразить ситуацию и стать ее новой моделью. Эко предлагает условную лабораторную модель «открытого произведения» — «трансцендентальную схему», фиксирующую двусмысленность нашего бытия в мире.³ Понятие «открытое произведение» вошло в

¹ Там же. С. 353.

² Эко У. Заметки на полях «Имени розы»//Иностранная литература, 1988, № 10. — С. 88 — 104.

³ См.: Эко У. Трактат по общей семиотике. — 1975; Семиотика и философия языка. — 1984 и др.

теорию культуры и искусствоведения, оно инициировало интерес к тексту и его интерпретации.

Итак, постмодернизм отторгает прежде всего модернистские ценности, что же касается «классической» культуры, то здесь налицо процесс переосмысления, заимствования, эксплуатации уже отработанных форм. Именно в этом ключе следует понимать появление таких новых приемов в художественном творчестве, как «интертекстуальность», «цитации», «нонселекция» и пр., которые сложились в постмодернистский период и нашли свое теоретическое обоснование в концепции Ю. Кристевой, возникшей не без влияния идей М. М. Бахтина, и развитые далее Р. Бартом. Идея использования прежних форм в художественном творчестве (ибо все уже было найдено, все применено) ставит художника, по мысли Ж. Ф. Лиотара, в положение философа, изобретающего новые правила игры.¹ Именно эта способность современного художественного творчества использовать различные стили, жанры, сосуществование разных форм дала основание Вельшу назвать искусство школой плюрализма, поскольку главная черта постмодернизма, согласно многим исследователям, — плюрализм.

Итак, постмодернистское мировоззрение и мироощущение нашли свое наглядное воплощение в художественном творчестве. С одной стороны, искусство стало генератором многих постмодернистских идей, с другой — оно стало формой кодирования трансляции и манифестации этих идей. Многие черты, присущие постмодернистскому искусству, характеризуют не столько его, сколько выражают общую культурную парадигму современности. Именно в этом ключе следует рассматривать обобщающую классификацию основных характеристик постмодернистского искусства, предложенную американским теоретиком И. Хассаном и выражающую,

¹ См.: Лиотар Ж. Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодернизм?//Ad

Marginem'93. — М. Ad Marginem, 1994.

по его мнению, культурную парадигму современности: 1) неопределенность, открытость, незавершенность; 2) фрагментарность, тяготение к деконструкции, к коллажам, к цитатам; 3) отказ от канонов, от авторитетов, ироничность как форма разрушения; 4) утрата «Я» и глубины, поверхностность, многовариантное толкование; 5) стремление представить непредставимое, интерес к изотерическому, к пограничным ситуациям; 6) обращение к игре, аллегории, диалогу; 7) репродуцирование под пародию, травести, пастиш, поскольку все это обогащает область репрезентации; 8) карнавализация, маргинальность, проникновение в жизнь; 9) перформенс, обращение к телесности, материальности; 10) конструктивизм, в котором используются иносказание, фигуральный язык; 11) имманентность (в отличие от модернизма, который стремился к прорыву в трансцендентное, постмодернистские искания направлены на человека, на обнаружение трансцендентного в имманентном).¹

Далеко не все современные теоретики проявляют благодушное отношение к заимствованиям и конструктивистским новациям в культуре. Резкую критику современной культуры дает Жан Бодрийяр. В книге «Откровенность зла: эссе об экстремальных феноменах» (1990) он оценивает современное состояние культуры как состояние симуляции, в котором «мы обречены переигрывать все сценарии именно потому, что они уже были однажды разыграны — все равно реально или потенциально». «Мы живем среди бесчисленных репродукций идеалов, фантазий, образов и мечтаний, оригиналы которых остались позади нас». Например, пишет Бодрийяр, исчезла идея прогресса, — но прогресс продолжается. Пропала идея богатства, когда-то оправдывавшая производство, — а само производство продолжается, и с еще большей активностью, нежели прежде. В политической

¹ См.: *Философия культуры* / Под ред. М. С. Кагана и др. — М., 1998. — С. 354 — 355.

сфере — идея политики исчезла, но продолжается политическая игра.¹

Ж. Ф. Лиотар трактует постмодернизм как способ утверждения возможности так называемого «хэппенинга» мысли в философии, искусстве, литературе, политике. В отличие от многих вышеупомянутых авторов Лиотар не разделяет мнение о резком обособлении постмодернизма от модернизма. Он считает, что весьма неудачна периодизация в формах «пост», ибо приносит путаницу и затемняет понимание природы того или иного феномена, а предлагает рассматривать приставку пост как анамнесис, как пересмотр и редактирование предшествующего периода. Понятие «редактируемый модерн» он считает более приемлемым, чем «постмодерн» или «постмодернизм», так как оно устраняет возможность рассматривать постмодерн как историческую антитезу модерну. Постмодернизм, убежден он, уже имплицитно присутствует в модерне. Поэтому постмодернизм — это не конец модернизма, не новая эпоха, а модернизм в стадии очередного обновления. Антитезой модерна является не постмодерн, а классика. В то же время модерн содержит обещания преодоления себя самого, после чего можно будет констатировать конец эпохи и датировать начало следующей.²

По мере развития постмодернистской ситуации становится ясно, что постмодернизм — это не искомый тип сознания для человечества, это преднахождение новых форм отношений человека с миром, новых ценностей и критериев во всех сферах культуры. Постмодернизм несет в себе не только проблему исчерпанности культуры, которая просуществовала десятки столетий, но и проблему поиска того, что будет дальше, проблему поиска новых смыслов и принципов грядущей культуры. Поэтому нельзя не видеть позитивных черт, присущих постмодернистскому мировоззрению. Полагаем, сила постмодернистского

¹ Там же. С. 355.

«пост»//Иностранная литература,

² Лиотар Ж.-Ф. Заметки о смыслах 1994, № 1.

мышления именно в признании культурного полифонизма, открывающего простор для подлинного диалога, в открытости исторического познания, в освобождении его от догматизма. Постмодернистская ситуация вносит новый опыт видения и владения своими и чужими культурными ценностями, стимулирует интеграцию различных культур, способствует выработке целостного воззрения на мир и формированию единой взаимопроникающей и взаимодополняющей культуры человечества.

Одной из самых крупных теоретических работ, посвященных постмодернизму, стала книга Джеймисона «Постмодернизм, или Логика культуры позднего капитализма» («Postmodernism of The Cultural Logic of Late Capitalism», 1991). По мнению исследователя, последние годы были отмечены некоей «обратной апокалиптичностью», в которой предчувствие «светлого» будущего сменилось «крахом»: идеологии, в частности, марксизма-ленинизма, идей коммунизма, но и одновременно общества «всеобщего благоденствия», «социальной демократии» и т.д. Этот крах, по мнению Джеймисона, произошел где-то на рубеже 1950-х — 1960-х годов, и связан он прежде всего с «угасанием» столетнего периода «эпохи модерна», то есть идеологическим и эстетическим отказом от него.

В этой связи импрессионизм и постимпрессионизм в живописи, модернистская школа поэзии, экзистенциализм в философии и культуре, предельные формы изображения (representation) в литературе, творчество знаменитых кинорежиссеров — выглядит в определенной степени как «последнее причудливое цветение модернистского порыва»,¹ который растратился и исчерпал себя.

Постмодернизм, как считает Джеймисон, вбирает в себя все то, что относится к «деградации»: китч, культуру «мыльных опер» — телесериалов, дайджеста и рекламы, второразрядных голливудских фильмов, снятых по типу

¹ Горных А. А. Постмодернизм, или Логика культуры позднего капитализма // Постмодернизм. Энциклопедия. — Минск, 2001. — С. 605.

«слоеного пирога», «паралитературы» с ее одноразовыми изданиями популярных детективов и любовных историй, кровавых мистерий и научной фантастики.¹

Произошло то, что эстетическое производство сегодня встроилось в товарное производство в целом: бешеная экономическая потребность производства новых волн еще более конструктивно совершенных товаров (от одежды до сотового телефона) с большим динамизмом оборота (капитала) предписывает в настоящий момент все более существенную функцию и место в производстве эстетическим нововведениям и экспериментам.

Правомерно, с точки зрения Джеймисона, выделить следующие определяющие характеристики постмодернизма: новое отсутствие глубины, находящее свое продолжение как в современной «теории», так и в целиком новой культуре имиджа и симулякрума; последовательное ослабление историчности как в нашем отношении к общественной Истории, так и в новых формах нашей индивидуальной темпоральности, чья «шизофреническая» структура (по Лакану) предопределяет новые типы синтаксических и синтагматических отношений в наиболее темпоральных искусствах; совершенно новые виды базисных эмоциональных состояний, — которые Джеймисон предлагает называть «интенсивностями», — наилучшим образом могущие быть уловленными через возврат к старым понятиям возвышенного; глубинные конститутивные отношения всего этого к совершенно новой мировой экономической системе; и затем краткая оценка постмодернистских мутаций на уровне непосредственного переживания самого архитектурного пространства (*built space*), некоторые размышления по поводу назначения политического искусства в запутывании нового мирового пространства позднего или многонационального капитала. Произошла, по мысли Джеймисона, фундаментальная мутация как самого предметного мира, — ставшего сегодня

¹ Там же. С. 606.

набором текстов или симулякров, — так и конфигурации субъекта.

Все сказанное подводит к характеристике, которую Джеймисон советует называть угасанием аффекта в постмодернистской культуре. Было бы неточным полагать, согласно Джеймисону, что все аффекты, чувства или эмоции, все субъективные переживания исчезли из новейшего (художественного) образа: картина Эдварда Мунка «Крик» является образцовым выражением модернистских тем отчуждения, отсутствия ценностей, одиночества, социального распада и изолированности, настоящей программной эмблемой того, что принято называть «веком тревоги». Это прочитывается как воплощение не просто выражения определенного рода аффекта, но, еще дальше, как настоящее разрушение самой эстетики выражения, которая, кажется, в значительной мере доминировала в том, что мы называем модернизмом, но исчезла — как в силу практических, так и теоретических причин — в постмодернистском мире. То, что сегодня называется современной теорией — или, лучше, теоретическим дискурсом, — само является, по Джеймисону, в самом точном смысле постмодернистским феноменом. Без подготовки возможно, согласно Джеймисону, перечислить, помимо герменевтической модели внутреннего и внешнего, развиваемой в картине Мунка, как минимум четыре другие базисные глубинные модели, в общем виде отвергаемые в современной теории: 1) диалектическая модель сущности и явления (вместе с целым рядом понятий идеологии или ложного сознания, сопровождающих ее); 2) фрейдовская модель скрытого и явного, или вытеснения [которая, разумеется, служит мишенью для программного и симптоматичного сочинения Фуко «Воля к знанию» (история сексуальности)]; 3) экзистенциальная модель подлинности и неподлинности, чья героическая или трагическая тематика тесно связана с другой принципиальной оппозицией отчуждения и его преодоления; 4) новейшая фундаментальная

семиотическая оппозиция означающего и означаемого, которая была быстро раскручена и деконструирована за время своего недолгого пика популярности в 1960-х и 1970-х. То, что пришло на смену этим различным разновидностям глубинных моделей, это большей частью концепция практик, дискурсов, текстуальной игры. Здесь тоже глубина замещается поверхностью или множеством поверхностей (что, в случае зачастую даваемого им обозначения интертекстуальности, перестает в этом смысле быть содержанием глубины). А что же взамен?

Из всего сказанного возникает более общая историческая гипотеза: а именно, что такие понятия, как тревога и отчуждение (и переживания, которым они соответствуют, как в «Крике»), неуместны более в мире постмодернизма, как и психоанализ времен Фрейда, как одиночество и индивидуальный бунт, как безумие ван-гоговского типа, которые преобладали в эпоху модернизма. Это изменение в динамике культурной патологии может быть охарактеризовано как сдвиг, в результате которого отчуждение субъекта замещается его распадом. Эти термины неизбежно напоминают об одной из наиболее модных в современной гуманитаристике тем («смерти» самого субъекта — конце автономной буржуазной монады, или «его», или индивидуума) и сопутствующего акцента на децентрации в виде некоторого нового нравственного идеала или же эмпирического описания этого ранее центрированного субъекта или души. Из двух возможных версий этой концепции — исторической, полагающей, что ранее существовавший центрированный субъект периода классического капитализма и атомарной семьи сегодня в условиях общества управленческой бюрократии распался; и более радикальной постструктуралистской позиции, для которой такой субъект никогда и не существовал, но представлял собою нечто вроде идеологического миража, — Джеймисон акцентированно склоняется к первой; последняя должна в любом случае принять во внимание что-то вроде «реальности внешнего проявления». Сама проблема выражения тесно связана с концепцией субъекта как монадоподобного

контейнера, в котором явления воспринимаются и затем выражаются посредством проекции вовне. Необходимо, однако, подчеркнуть, согласно Джеймисону, ту степень, в которой модернистское понятие стиля и сопутствующие общественные идеалы художественного или политического авангарда сохраняются или рушатся вместе с этим старым понятием (или опытом) так называемого централизованного субъекта.

Постмодернизм сигнализирует о конце описанной дилеммы, заменяя ее новой. Конец буржуазного *ego*, согласно Джеймисону, несет с собой и конец психопатологий этого *ego* — то, что называется «угасанием аффекта». Но это означает и конец стиля как явления уникального и личного, освобождение от экзистенциальной «тревоги», от всякого рода чувств и эмоций. Модернистские стили превращаются в постмодернистские коды, «историцизм», то есть неупорядоченное поглощение всех стилей прошлого, игра случайными стилистическими аллюзиями. Эту ситуацию А. Лефевр называл возрастающим главенством «нео».¹

В контексте постмодернистского концепта интересно рассмотреть эволюцию (или деградацию?) экранной культуры как наглядного отражения постмодернистской ситуации.

Тенденции и признаки постмодернизма (в частности, «коллажность», «цитатность», иронию по отношению к предшествующей эпохе) несложно заметить в поздних работах классиков экранного модернизма: Л. Бунюэля («Скромное обаяние буржуазии», «Этот смутный объект желания»), И. Бергмана («Фанни и Александр»), Л. Висконти («Семейный портрет в интерьере», «Невинный»), Ф. Феллини («Амаркорд», «Город женщин», «Репетиция оркестра», «И корабль идет...», «Джинджер и Фред»). Все эти, казалось бы, абсолютно разные по тематике и содержанию фильмы роднит то, что их авторы печально и иронично прощаются с прошлым, выбрасывая на «свалку» кинематографической истории свои творческие иллюзии, идеалы, модернистские

¹ См.: Там же. С. 609.

фантазии — словом, то, что было когда-то смыслом их жизни. Не случайно во всех перечисленных фильмах «витают» образ смерти как некоего «черного» символа.

Да и по времени создания эти фильмы совпадают: рубеж 1970-х — 1980-х годов, когда в мировой культуре начинаются интеграционные процессы, когда формируется новый тип культуры — постмодерн.

Одним из ярких представителей экранного постмодернизма является английский режиссер Питер Гринуэй. По образованию он художник, профессиональную деятельность в медиакультуре начал в 1965 году в Лондоне, в Центральном бюро информации, где принимал участие в создании короткометражных документальных фильмов: «Окна», «Дорогой телефон», «Прогулка через Н», «Вертикальное воспроизведение».

Парадоксально, но своим «учителем» Гринуэй считает С. Эйзенштейна, о чем он заявил в газете «Индепендент» в связи с открывшейся в Англии передвижной выставкой, посвященной 90-летию со дня рождения советского режиссера.¹

Но Гринуэй, сформировавшийся как художник в 1960-е годы, избрал в своем творчестве не только элементы советского киномодернизма, но и импульсы «новой волны» киноавангарда, шедшие из Парижа, а также традиции английской культуры. Причем «традиционно английское» в его творчестве — это пристрастие к черному юмору, иронии, подтексту, который в Англии называют «недоговоренностью» (*understatement*), рационально-холодоватый взгляд на мир. Свой интерес к ландшафту, природе, экологии Гринуэй также считает чисто английским. Но, пожалуй, самое главное, что он взял из английской культуры — это любовь к парадоксу, игре слов и понятий, спокойное восприятие необычного, если соблюдены внешние приличия (на искусстве парадокса строились

¹ См.: За рубежом. — 1988, 11 — 17 ноября. — С. 22 — 23.

многие произведения английской театральной культуры; достаточно вспомнить пьесы Г. Филдинга и Р. Шеридана, О. Уайльда и Б. Шоу).

Английская традиция проявилась у Гринуэя в пристрастии к кровавой мелодраматической истории XVII века, легшей в основу одного из его первых фильмов «Контракт рисовальщика» (1982). Герой этого фильма, которого наняли сделать серию видов богатого английского поместья, вскоре будет убит, так как в процессе рисования успел воспроизвести много примет, свидетельствующих о насильственной смерти хозяина дома. Тема «чисто английского убийства», воспроизведенная на стилизованном под XVII век материале, напоминает конфликт фильма «Блоу ап» («Фотоувеличение») М. Антониони — одного из программных произведений эпохи киномодернизма; только вместо фотографа, так и не сумевшего войти в «смысл реальности», у Гринуэя действует «рисовальщик».

На Гринуэя воздействовала не только философия Ницше, осознанная как «смерть Бога», не только теория «монтажа аттракционов» Эйзенштейна, но и апологетика французского «театра абсурда». Ее суть выразил драматург Э. Ионеско: «Я не могу воплотить в форму, не могу выразить того, что является самым сильным и самым страшным: жизнь и смерть».¹

Американский архитектор из фильма «Живот архитектора» (1987), приехавший в Рим для организации выставки, посвященной неосуществленным проектам французского архитектора-классициста, выбрасывается из окна Собора, оказавшись буквально вытесненным из жизни: от выставки его постепенно оттирают, жена ему изменяет с циничным интриганом итальянцем, а сам он обнаруживает у себя неизлечимую болезнь кишечника.

Три героини фильма «Отсчет утопленников» (1988) — мать, дочь и внучатая племянница, носящие одно и то же имя,

¹ Ионеско Э. Противоядие. — М., 1992. — С. 281.

последовательно топят своих мужей, а в финале — и судебного эксперта, за благосклонность каждой из них соглашающегося числить смерти всех троих мужчин несчастными случаями (параллельно происходят еще две смерти: девочки и мальчика, подобно хору комментирующих действие).

В финале фильма «Повар, Вор, его Жена и ее Любовник» (1989) обнаженный труп мужчины, поджаренный до коричневой корочки, вообще подается в качестве пикантного блюда главному герою, обозначенному в названии «Вор». До этого была еще одна страшноватая метафора: убитый (он же Любовник, библиотекарь по профессии) был убит Вором весьма неэстетично (ему в рот затолкали кипу книжных страниц). Вот почему Жена в качестве мести предложила Ворю приготовленное Поваром по ее просьбе жуткое блюдо, а после этого убила его за каннибализм.

Пожалуй, только в «Книгах Просперо» (1991) нет такого количества трупов, так как картина снята по пьесе «Буря» Шекспира. Но в следующем фильме «Дитя из Макона» (1993) смертей и насилия предостаточно.

Критик А. Дорошевич в статье, посвященной творчеству П. Гринуэя,¹ сравнивает его кинематограф с «театром жестокости» А. Арто, который создавал особую театральную реальность, вторгающуюся в сердце и чувства... правдивым и болезненным ожогом».²

Однако это сравнение не совсем верно. «Жестокость» не является самоцелью для Гринуэя. И уж тем более символом устремлений к идеям Рока, Становления, Судьбы, напрямую связанным с театром Арто.

Фильм Гринуэя — это, скорее, иронично-холодноватая «интеллектуальная» игра, близкая к сюрреалистическому эпатажу, что делает его режиссером не «для всех». Гринуэй — «культовая личность» эпохи постмодерна, как и его творчество, вобравшее в себя многие тенденции экранной культуры XX века.

¹ Дорошевич А. Труп под пикантным соусом, или Театр жестокости Питера Гринуэя//Киносенсации: фильмы,

люди, события. — М.: НИИ киноискусства, 1996.

² Там же. С. 129.

Постмодернистская ситуация в российском кинематографе начинает складываться почти одновременно с западно-европейским и американским. Еще в начале 1970-х годов кинорежиссер А. Кончаловский, поставивший в 1960-е годы очень разные по стилистике фильмы «Первый учитель» (по повести Ч. Айтматова), «Дворянское гнездо» (по роману И. С. Тургенева) и «Историю Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж, потому что гордая была», заявил через «Советский экран», что готовится к постановке фильма о любви, в котором соединятся разные стили, разные подходы к отражению действительности — словом, то, что напоминает «американский слоеный пирог». Так появилась идея «Романса о влюбленных», который, по сути, стал одним из первых отечественных опытов в направлении постмодернизма.¹

Определенной полемикой с традициями русского до-революционного, советского и мирового кинематографа стали ранние фильмы Н. Михалкова «Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974) и «Раба любви» (1975), озадачившие и критику, и зрителей. Казалось бы, фильмы были «обречены» на успех, так как первый взял за основу жанр вестерна, второй — мелодраму. Но этого не произошло — картины успеха не имели. Герои, фабула, смешение жанров и стилей, коллажность, ирония, весь кинематографический «каскад» молодого Михалкова показался в тот период надуманным и нарочитым. Аналогичным было отношение критики к следующим фильмам режиссера — «Неоконченная пьеса для механического пианино» (1977), «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» (1980), «Родня» (1983), «Очи черные» (1986).

Причина в том, что раннее творчество Михалкова в полной мере соответствует постмодернистским исканиям в культуре. Этим объясняется и пристальное внимание к его фильмам со стороны Запада.

¹ См.: Михалков-Кончаловский А. Пирабола замысла. — М., 1978.

В 1980-е годы, когда в стране начинается «перестройка» и рушатся многие авторитеты, постмодернистские тенденции становятся основой не только кино, но и литературы, театра. В. Ерофеев, Т. Толстая, Г. Горин, Л. Петрушевская, Н. Садур, Н. Коляда — вот далеко не полный перечень тех художников, кто вписывается в контекст постмодерна. В кинематографе переходный период точно передают К. Муратова («Астенический синдром», «Перемена участи», «Чувствительный милиционер»), И. Дыховичный («Черный монах», «Прорва»), С. Соловьев («Асса», «Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви», «Дом под звездным небом»), В. Хотиненко («Рой», «СВ»), мастера грузинского кино: Т. Абуладзе («Покаяние»), О. Иоселиани («Фавориты Луны»), Н. Джорджадзе («Мой английский дедушка») и др.

И все-таки наиболее заметным явлением в экранной культуре постмодерна является творчество «духовного наследника» А. Тарковского — Александра Сокурова.

Уникальность А. Сокурова проявилась буквально с первых шагов в кинематографе. Во ВГИКе он закончил мастерскую научно-популярного фильма А. Згуриди. Дипломную работу делал в игровом кино — «Одиноким голос человека» (по мотивам произведений А. Платонова). Историческая деталь: год выпуска 1987-й — прошло всего несколько месяцев после смерти А. Тарковского.

Творчество Сокурова интегрирует в себе основные виды кинематографа: документального, научно-популярного, игрового; оно осмысливает историю и современность, духовные традиции и реалии сегодняшнего бытия.

Суть и смысл большинства фильмов Сокурова — преодоление замкнутости существования. В «Одиноким голосе человека», запечатлевшем «поставивилон» А. Платонова, трагедия преодолевается надеждой на любовь, понимание, возможность счастья.

«Скорбное бесчувствие» (вольная интерпретация пьесы Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца») представляет собой явление постмодернистской эстетики, где

соединяются разные жанры (трагифарс, комедия абсурда, фантастика и притча) и контексты мировой культуры (в том числе и библейские), которые «прочитываются» через сеть ассоциаций.

Пространство «Скорбного бесчувствия» — дом-корабль капитана Шотовера, которому отводится в фильме Сокурова ироничная роль библейского Ноя; он пророчит грядущий потоп и призывает к покаянию.

Можно согласиться с Д. Н. Хреновой, что «Скорбное бесчувствие» со своим хаосом и абсурдом является «энциклопедией кинематографических приемов, в чем-то близких «Скромному обаянию буржуазии» Бунюэля».¹

Введя в фильм язвительные подтексты, пародийные образы, нелепые танцы в кимоно, которым предаются обитатели этого «корабля дураков», А. Сокуров и сценарист Ю. Арабов превращают «Скорбное бесчувствие» в самопародию выродившейся и беспомощной перед лицом действительности европейской культуры, ощущающей собственную инфантильность и несостоятельность перед грядущим. Своеобразным аналогом «Скорбного бесчувствия» стал фильм «Русский ковчег» — метафора интеграции русской культуры с западно-европейской.

Если «Скорбное бесчувствие» Сокурова — это ироническая притча о распаде мира перед лицом надвигающейся катастрофы, сам момент апокалипсиса, то фильм «Дни затмения» — это мир после катастрофы. В «Скорбном бесчувствии» преобладал фарс, а здесь тема покаяния, вины перед миром и цивилизацией становится ведущей.

В центре этого фантазмагорического фильма — проблемы человека и человечества. Взяв за основу давнюю повесть братьев Стругацких «За миллиард лет до конца света», Сокуров создает, по сути, новое произведение, близкое к тем духовным исканиям, которые были приняты А. Тарковским в «Солярисе» и «Сталкере».

¹ Хренова Д. Н. Лицо и тело в кинематографе А. Сокурова//Киноведческие записки. — 1997, № 33. — С. 201 — 202.

XX век, по Сокурову, стал «триумфом трагедий» прагматического сознания, утратившего ощущение вечности. Человек, живущий в постоянном страхе перед смертью, перед краткостью своей земной жизни, пытается продлить свое существование, бросаясь из одной крайности в другую: то в медицину, то в мистику, то в безрассудный разгул, безжалостно растрачивая природные богатства.

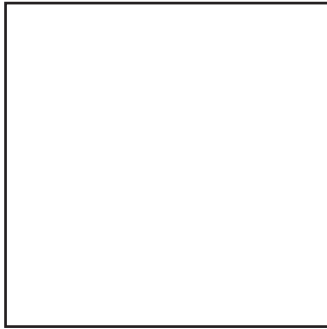
Основная мысль Сокурова: человек не имеет права жить в замкнутом пространстве своего «я», он должен выйти из него, иначе не произойдет покаяния, не будет очищения, а значит, и единения человека с окружающим миром, его причастности к великому историческому процессу.

Постмодернистские тенденции в творчестве режиссера усилены благодаря двум моментам: 1) *визуальному несоответствию фильма и литературного текста* (не случайно Сокуров меняет название произведения, придавая ему тем самым иной смысл; еще один тому пример — фильм «Спаси и сохрани» по мотивам романа Г. Флобера «Мадам Бовари»); 2) *присутствию в фильмах Сокурова темы смерти и ужаса перед бездной вечности*.

Феномен постмодернистской эстетики в кинокультуре — это мостик к пониманию «постмодернистского сознания», «постмодернистской политики» в эпоху нового витка информационной (глобальной) революции, когда формируется новая культура, новое мышление, новый тип личности.

ГЛАВА 5

ИНФОРМАЦИОННЫЕ ВЫЗОВЫ



ЭПОХИ
ПОСТМОДЕРНА

СМК И СОЦИУМ

Для начала определимся с самим понятием — «информационное общество». Речь идет, по сути, о новой, «информационной» цивилизации, связанной с колоссальным, не виданным ранее влиянием «современной» индустрии информации буквально на все стороны общественной жизни и сознания.

Напомним, однако, что информационная эпоха началась не с «компьютеризации», а с «массовой» культуры, основу которой в послевоенный период образовали аудиовизуальные СМК: кино, ТВ, реклама, видео.¹

Идея «новой цивилизации» сохраняет свою ценность в контексте тех интеграционных процессов, что происходят в медиакультуре за последнюю четверть века. «Третья волна», по Тоффлеру, — это и есть развитие информационного общества, когда складываются новый стиль жизни и человеческой деятельности, новые формы политики, экономики и сознания. В какой мере оправдались прогнозы Тоффлера? Что изменилось на рубеже XX — XXI веков в сознании человечества? Каковы перспективы информационной цивилизации?

Анализируя книгу Э. Тоффлера «Метаморфозы влас-

¹ См. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура. — М., 2000. — С. 316 — 323.

ти», П. Гуревич пытается определить драматизм современных конфигураций и приходит к следующим выводам, во многом солидаризируясь с самим автором. Тоффлер подчеркивает, что знание перекрывает достоинства других властных импульсов и источников. Именно знание может служить для приумножения богатства и силы. Однако оно действует предельно эффективно, поскольку направлено на достижение цели. Тоффлер считает знание самым «демократичным» источником власти. Однако сегодня в мире разворачивается гигантская битва за власть. Новая система создания материальных ценностей целиком и полностью зависит от мгновенной связи и распространения данных, идей, символов. Нынешнюю экономику можно назвать «экономикой суперсимволов». Фактор власти присущ сегодня всем экономикам. Власть — неизбежная часть процесса производства.

В чем же драматизм современных конфигураций могущества? Монополизация власти — это первое стремление каждого правительства, едва только оно сформировано. За любым законом, хорошим или плохим, мы натываемся на произвол. Произошло фундаментальное изменение в соотношении насилия, богатства и знания, которые служат элите для управления и контроля.

Управление бизнесом в наши дни включает в себя и изучение общественного сознания. Человечество тем самым продвигается к новому типу мышления. Феномен интраразумности подобен разумности, которая заложена в наших собственных автономных нервных системах. Ученые и инженеры бьются над поддержанием чистоты сообщений. Чудеса труда, интеллекта и научного воображения затмевают строительство египетских пирамид, средневековых соборов. Рождается электронная инфраструктура завтрашнего суперсимволического общества.¹

Однако переход к новому мышлению драматичен.

¹ Гуревич П. Конфигурация могущества//Тоффлер Э. Метаморфозы власти. — М., 2003. — С. 9 — 10.

Тоффлер предугадал информационные войны, глобальные конфликты, парадоксы стандартов. Как самая искусная система может точно предвидеть, какая и кому понадобится информация? На какое время? С какой периодичностью? Поэтому информационные войны ведутся теперь во всем мире, охватывая все — от сканеров в супермаркетах до телевизионных сетей и технонационализма. Назревает всеобщее информационное столкновение, начинается всеобщий шпионаж.¹

В этой ситуации медиакультура («масс-медиа») становится способной претендовать на власть над обществом и миром в целом.

Размышляя о многоканальной системе получения информации, Тоффлер прибегал к образному языку: «Информационная бомба взрывается в самой гуще людей, осыпая нас шрапнелью образов и в корне меняя и восприятие нашего внутреннего мира, и наше поведение.

Каждый из нас создает ментальную модель действительности, у нас в голове существует как бы склад образов. Одни из них визуальные, другие слуховые, есть даже тактильные. Некоторые — только «перцепты» — следы информации об окружающей нас среде, т.е. они запоминаются, как образ, например, мельком увиденного голубого неба. Есть и определяющие отношения «ассоциации», предположим, два слова — «мать» и «дитя». Одни образы простые, другие сложные и концептуальные, подобно идее о том, что «причина инфляции лежит в повышении зарплаты». Связанные воедино, эти образы дополняют нашу картину мира, помещая нас в пространство, время, определяя наше место в структуре личностных взаимоотношений.

Эти образы не появились сами по себе. Они формируются непонятным для нас образом из сигналов или информации, получаемой нами из окружающей нас среды. Поскольку эта среда насыщена переменами, то на нашу

¹ Там же.

работу, наши семьи, церковь, школы, политические институты влияет Третья волна информации, но и море самой информации тоже меняется».¹

Говоря о взаимоотношениях СМК и социума, нельзя не коснуться тех примеров, которые свидетельствуют о том, что некоторые из визуальных образов XX века, распространенные среди масс, превратились в символы и даже иконы. Как, к примеру, Ленин на броневике под красным знаменем, который для миллионов людей в мире на протяжении нескольких десятилетий был чем-то вроде распятого Христа; медиасимволами XX века стали Чаплин в котелке и с тросточкой и Гитлер, неистово призывающий нацию к войне, страшная гора трупов в Бухенвальде, сложенных как дрова, и Мэрилин Монро как «секс-символ» Америки; символами стали тысячи звезд масс-медиа во всем мире и реклама товаров ширпотреба — от «Кока-колы» до новой марки автомобиля.

Эти централизованно разработанные образы, «впрыснутые» в массовое сознание средствами массовой информации, кино и ТВ, способствовали стандартизации нужного для индустриальной эпохи поведения.

В информационную (постиндустриальную, постмодернистскую) эпоху все меняется, процесс формирования образов убыстряется и приобретает временный характер. «Одноразовое» искусство, быстро снятые комедии положений, снимки, сделанные «Полароидом», ксероксы, образцы изобразительного искусства, которые прищипливают, а затем выбрасывают. Идеи, верования и отношения, как ракеты, врываются в наше сознание и внезапно исчезают в никуда. Повседневное опровергаются и ниспровергаются научные и психологические теории. Идеологии трещат по швам. Знаменитости порхают, делают пируэты, атакуя наше сознание противоречивыми политическими и моральными лозунгами. Трудно отыскать смысл в этой

¹ Тоффлер Э. Третья волна. — М., 1999. — С. 263.

бурлящей фантазмагории, понять, как происходит процесс производства образов, поскольку Третья волна не просто ускоряет информационные потоки, она трансформирует глубинную структуру информации, от которой зависят наши ежедневные действия».¹

Тоффлер полагал, что тенденция к унификации породила контртенденцию. «Информационный взрыв» рассматривается как порождение отживших структур. Однако почему прежние социальные структуры стали разрушаться? Откуда взялись новые запросы и потребности? Что, вообще говоря, порождает грандиозные технологические сдвиги?

Американский исследователь стремится обрисовать будущее общество как возврат к доиндустриальной цивилизации на новой технологической базе. Рассматривая историю как непрерывное волновое движение, Тоффлер анализирует особенности грядущего мира, экономическим костяком которого станут, по его мнению, электроника и ЭВМ, космическое производство, использование глубин океана и биоиндустрия. Тоффлер исследует общественные изменения как прямой рефлекс технического прогресса. Он анализирует различные стороны общественной жизни, но при этом берет за доминанту преобразования в техносфере, включая и СМК. Нет сомнений в том, что компьютеры углубляют связи нашей культуры, информация создает осмысленные ценности. Но компьютер, как и другие СМК, окажет воздействие на социум в том случае, если это будет продуманная система, соотношенная с характером общественных связей.

Информация как «стерилизованное знание» зависит от культуры масс-медиа. Эта тема привлекает внимание исследователей.

Так, Н. Луман в книге «Реальность масс-медий» говорит о гипертрофии нового и интересного в масс-медийной реальности, но привлечение внимания постоянно тре-

¹ См.: Там же. С. 266.

бует все новых «новостей», т.е., развиваясь по логике сенсаций, они дают то, что отсутствует в реальности. Б. Стросс в своей известной работе «Козлиная песня» характеризует самопрограммирование масс-медиа как начало «насильственного господства режима телекратической публичности», а Ж. Делёз перед лицом тех возможностей, которые предоставляет компьютер в отслеживании каждого шага человека, говорит об «электронном ошейнике», которым незаметно связываются диффузные западные сообщества. Компьютерные технологии и их чип-архитектура (для этого Ж. Деррида использует термин Вирильо «телетехнологии») по-новому инструментируют правовую реальность. Раздаются голоса о наступлении новой идеологии «технофундаментализма» (Р. Вирильо); выделяется новая форма насилия — «виртуальное насилие». Если бы этот «высокий вид бытия» реализовался, тогда наступило бы новое летосчисление: все стало бы мифическим, прозрачным и сиюминутным, все происходило бы симультанно в настоящем времени (*real time*), таким образом, насилие «технофашизма» нельзя было бы ни критиковать, ни преодолевать.¹

Характеризуя специфику информационной эпохи, В. Савчук подчеркивает, что информация нуждается в последовательной цепи, гарантирующей точную передачу и сохранение, то есть в посреднике.

Информационный код аккумулирует в себе однородное линейное течение времени: информация накапливается, сохраняется и передается СМИ. Именно захват власти средствами информации масс — характерная черта информационной эпохи. Постоянно говоря и показывая «с места события», средства массовой информации девальвируют сам факт события и личный план участия в нем; человек дистанцируется, точнее будет сказать, его заставляют дистанцироваться тем, что ему сообщают

¹ См. Савчук В. Конверсия искусства. — СПб, 2001. — С. 11.

об уже происшедшем или происходящем в отдаленном месте. Событие конструируется СМИ, лишаясь глубины экзистенциальной вовлеченности человека, отчуждаясь от него.¹

Последствия информатизации общества, как и последствия предшествовавших великих социотехнологических революций, являются различными для разных регионов, стран и народов. Свободное движение и производство информации и информационных услуг, неограниченный доступ к информации и использование ее для стремительного научно-технологического и социального прогресса, для научных инноваций, развития знаний, решения экологических и демографических проблем возможны лишь в демократических обществах, в обществах, где признают свободу и права человека, где открыты возможности для социальной и экономической инициативы.

Наша страна находится сейчас в затяжном социально-экономическом, политическом и духовном кризисе. В области информационных технологий, средств и систем связи, в области исследований по искусственному интеллекту наше отставание от передовых западных и ряда восточных стран продолжает стремительно увеличиваться. Если в ближайшие годы положение радикально не изменится, то разрыв может оказаться едва ли не фатальным. Это отмечают сегодня многие ученые,² с тревогой относясь и к глобализации, и к ее информационным вызовам. Однако нельзя не видеть закономерности происходящих процессов, которые необходимо изучать, осмысливать, чтобы научиться ими управлять.

¹ Там же. С. 12.

² См.: работы Арина О., Гуревича П., Ка-

люжного Д., Кара-Мурзы С., Панарина А., Почепцова Г., Цуладзе А. и др.

ДЕМАССИФИКАЦИЯ МАСС-МЕДИА

Итак, в медиакультуре на рубеже XX — XXI веков происходят два взаимосвязанных друг с другом процесса, являющихся итогом информатизации, итогом «глобализации».

С одной стороны, идет слияние средств массовой коммуникации, что приводит к появлению известной формулы о СМИ как «четвертой власти». Новые средства массовой информации теснейшим образом связаны и слиты друг с другом, поставляя данные, образы и символы туда и сюда, от одного к другому. Примеров такого рода огромное множество.

Организаторы телевизионных «ток-шоу» заимствуют из газет идеи относительно сюжета этих передач и людей, которых нужно на них пригласить. При этом все они (газетчики, теле- и радиожурналисты, писатели и т.д.) зависят от факсов, компьютеров, электронной обработки текстов, электронных способов набора, цифровых изображений, электронных сетей, спутниковых и других связанных между собой технологий. Именно эта высокая степень проникновения друг в друга и превращает современные СМИ в некую систему.

С другой стороны, получив огромную власть в обществе, средства массовой информации начинают «демастифицироваться» (этот термин был введен Э. Тоффлером).

Самой читаемой с начала XX века была газета. В 1970-е годы в США она начинает терять читателей. Обратимся опять-таки к примерам знаменитого американского социолога и футуролога.

К 1973 г. газеты США в своей совокупности достигли тиража в 63 миллиона экземпляров ежедневно. С 1973 г. вместо увеличения своего тиража они начали его терять. К 1978 г. эта цифра упала до 62 миллионов, но худшее ждало впереди. Процент американцев, читающих газеты ежедневно, также упал — с 69% в 1972 г. до 62% в 1977 г., и некоторым самым важным газетам нации был нанесен особенно ошутимый удар. В Нью-Йорке с 1970 по 1976 гг. три основные ежедневные газеты потеряли 550 тыс. читателей. «Los Angeles Times», расцвет которой пришелся на 1973 г., к 1976 г. потеряла 80 тыс. читателей. Две большие филаделфийские газеты потеряли 150 тыс. читателей, две большие кливлендские газеты — 90 тыс., и две газеты Сан-Франциско — более 80 тыс. В то время как во многих частях страны неожиданно появились более мелкие газеты, такие крупные американские ежедневники, как «Cleveland News», «Hartford Times», «Detroit Times», «Chicago Today», «Long Island Press», скатились на обочину. Ту же картину мы наблюдаем и в Великобритании, где в период с 1965 по 1975 гг. ежедневные национальные газеты снизили тираж на 8%.¹

Такие потери объясняются не только расцветом телевидения. Каждая массовая ежедневная газета встречает все большую конкуренцию со стороны набирающих силу малотиражных еженедельников, газет, выходящих два раза в неделю, так называемых «газет для потребителей», служащих не для столичного потребительского рынка, а округе и общинам внутри него и дающих более узкую рекламу и новости. Полностью насытив рынок, крупные столичные ежедневники находятся в глубоком кризисе. Тот же процесс происходит и с популярными журналами.

¹ Тоффлер Э. Третья волна. — М., 1999. — С. 267 — 268.

С появлением новой быстрой, дешевой прессы каждая организация, община, политическая или религиозная группа могут позволить себе иметь свой печатный орган. Даже небольшие группы имеют свои издания, сделанные на копировальных машинах, которые появились во всех американских офисах. Массовые журналы потеряли свое некогда мощное влияние на жизнь нации. Немассовый мини-журнал быстро набирает силу.¹

А вот что происходит в аудиальных СМК.

В период между 1950 и 1970 гг. число радиостанций в США выросло с 2336 до 5359. В этот период население увеличилось только на 35%, а число радиостанций на 129%. Это значит, что раньше на 65 тыс. американцев была одна радиостанция, а сейчас одна радиостанция на 38 тыс. человек; то есть сейчас слушатель имеет больший выбор программ и аудитория обслуживается большим числом радиостанций.

Увеличился также предложенный выбор; различные радиостанции обращаются к своей собственной аудитории, а не к безликой общей массе, как раньше. Станции, передающие общие новости, вещают для образованных взрослых людей среднего класса. На разные группы молодежи ориентируются радиостанции, по которым «гоняют» различные типы рок-музыки: хард-рок, софт-, панк-, кантри- и фолк-рок. Музыка в стиле соул передают радиостанции, чью аудиторию составляют «черные» американцы. Радиостанции, специализирующиеся на классической музыке, имеют в виду взрослых людей с высокими доходами; есть радиостанции, вещающие на иностранных языках для различных этнических групп.²

В конце 1970-х — 1980-х годов на первый план в США, Англии, Италии, Франции, Японии выходит телевидение — сначала эфирное, затем — кабельное и, наконец, спутниковое.

Аналогичные процессы идут в России, начиная с пе-

¹ Там же. С. 269.

² Там же.

риода «перестройки» и до настоящего времени. Парадокс заключается в том, что «свободная печать» горбачевского периода достигла колоссальных успехов благодаря тому, что критиковала КПСС за ее оторванность от интересов народа, подвергала критике наше прошлое.

В 1990-е годы политическое разделение прессы происходит по линии отношений изданий к правительству России и Президенту. Как отмечают Д. Калужный и Е. Ермилова, «две структуры — власть и СМИ подлаживаются друг к другу. СМИ пытаются «давить» на власть, а она, в свою очередь, «давит СМИ».¹ В последнее десятилетие в России, кроме политического размежевания СМИ на «президентские» и «оппозиционные», происходит расхождение печати на элитные издания, «массовые» издания и «желтое» читиво.

При этом критерий «массовости» не является решающим при определении эффективности, успешности того или иного журнала. Самыми массовыми в последние годы являются журналы с тиражом от 150 до 350 тысяч экземпляров («Крестьянка», «Работница», «За рулем»), в то время как в советский период самыми массовыми считались издания с тиражом 15 — 18 миллионов экземпляров. Когда-то к таковым относился «Огонек», а сегодня его тираж едва доходит до отметки 50 тысяч экземпляров. В основном же массовые журналы держатся в пределах нескольких десятков тысяч экземпляров, а профессиональные и научные ограничиваются тиражом в несколько тысяч. Красочные издания оттеснили «толстые» литературно-публицистические журналы, которые держатся на уровне 20 (и менее) тысяч экземпляров.² Многие издания дифференцируются по сферам читательских интересов и профессиональной ориентации: политика, спорт, искусство, здоровье, досуг и т.д.

К 1998 году у федерального правительства из газет

¹ Калужный Д., Ермилова Е. Дело и слово. — М., 2003. — С. 212.

² Система средств массовой информации России/Под ред. Я. Н. Засурского. — М., 2003. — С. 172.

остались «Российская газета», «Российские вести», «Россия», из электронных СМИ — телеканалы ОРТ, РТР, «Культура», «Радио 1», «Радио Россия», радиостанции «Маяк», «Орфей», а также информационные агентства ИТАР-ТАСС, РИА-«Новости». Региональные газеты и телерадиокомпании в условиях децентрализации поделились на «федеральные», «окружные», «областные», «муниципальные» и т.д. Многие из них финансируются местными олигархами. На перераспределении разнообразных СМИ (печатных, аудиальных, аудиовизуальных) возникли настоящие информационные империи крупных компаний, концернов и отдельных лиц, например Б. Березовского, В. Гусинского и др.¹

В начале XXI века в России развивается «третий сектор» — сектор некоммерческих организаций (НКО). В отличие от «первого сектора», объединяющего государственные и муниципальные СМИ, и «второго» — частных коммерческих организаций, цель которых — извлечение прибыли как основной сферы деятельности, «третий сектор» — это негосударственные, некоммерческие организации, занимающиеся просветительской деятельностью. Поскольку Закон о средствах массовой информации от 27.12.1991 в стране не работает в полной мере, «третий сектор» призван восполнить упущения государства в обеспечении публичного интереса в системе работы со СМИ. Вот почему проблема взаимодействия средств массовой информации и «третьего сектора» является чрезвычайно актуальной для России в период становления гражданского общества.

¹ Там же. С. 214 — 215.

ТЕЛЕКРАТИЯ И КЛИП-КУЛЬТУРА

На первое место в информационную эпоху выходит «аудиовизуальная культура» как оплот СМК. Под влиянием кино, но в особенности телевидения, начинает формироваться так называемое «экранное поколение». Не случайно ТВ многие исследователи склонны считать в последние десятилетия «главным учителем жизни».

Вспоминается в этой связи предвидение Д. Оруэлла, который еще в середине XX века опубликовал свою книгу «1984» — обвинительный акт эпохе тоталитаризма.

В книге изображено правительство, в полной мере осуществляющее контроль над средствами массовой информации. Блестящие неологизмы, созданные Оруэллом, такие как «newspeak» («новояз») и «doublethink» («двоемыслие»), вошли в английский язык. Эта книга стала мощным орудием в борьбе против цензуры и манипулирования умственной деятельностью, поэтому в течение десятилетий она была запрещена в Советском Союзе.

Оруэлл правильно оценивал такие технологии, как двусторонние телевизионные экраны, которые могут быть использованы, чтобы доносить государственную пропаганду до зрителей и одновременно — шпионить за ними, интерес представляют и его предостережения о потенциальных вмешательствах в частную жизнь человека.

Но он, как, впрочем, и никто другой в тот период, не мог предсказать того потрясающего прогресса в новых способах коммуникации, который происходит сегодня.

О «телекратии» как явлении западной массовой культуры А. В. Кукаркин еще в 1970-е годы писал в своей книге «По ту сторону расцвета», ставшей бестселлером в СССР. Спустя три десятилетия мы воспринимаем его текст уже сквозь призму нашей сегодняшней телереальности.

«...Сперва был только Супермен. Сегодня по экрану телевизора проносится уже целый эскадрон сверхотличных парней, творящих «добрые дела». Они не только носятся быстрее пули, они поражают врага взглядом, подобным лучу лазера... Среди многочисленных отпрысков «комиксной культуры» телевидения наиболее летаргичен «мальчик-телеэкраннык». Он ничего не делает. Он лишь просто сидит и сосет палец, тупо уставившись на экран.

Типичный ребенок эпохи телевидения, «мальчик-телеэкраннык» взращен электронной системой, заменившей няньку. Первым словом, которое он смог выговорить, было название разрекламированной по телевидению зубной пасты; первой фразой, которую он смог прочесть, было «Конец фильма»... По деревьям сам он не лазит: он смотрит, как это делает Тарзан. В трехлетнем возрасте он просиживает перед волшебным ящиком по пяти часов в неделю. Когда ему исполнится двенадцать, он будет сидеть перед телевизором еженедельно по двадцать пять часов, т.е. больше, чем он проводит с родителями, в школе или в церкви.

Не вырастет ли «мальчик-телеэкраннык» уродцем? Вопрос этот действительно волнует многих родителей. Понимая, конечно, что телевидение открывает перед юными зрителями новые источники опыта, они, однако, побаиваются, что в один прекрасный день «мальчик-телеэкраннык», завязав полотенце вокруг шеи, попытается отправиться в полет с крыши гаража, как «Финн — летучая мышь», а если его обидят на площадке для детских игр, он ткнет пальцами в глаза, как часто делают персонажи «Трех марионеток».

...Аллан Лейтман из Центра развития просвещения в Бостоне предостерегает, что «телевидение порождает поколение созерцателей. Многие родители, обеспокоенные слишком большой дозой насилия на экране, предсказывают появление поколения несовершеннолетних преступников. Убийства, насилия и бесчеловечное отношение друг к другу — основная тема многих передач. Если бы вдруг завтра утром был принят закон, запрещающий такие программы, большинству телевизионных студий пришлось бы сократить время передач до двух часов в день. По-видимому, организаторы этих программ считают, что садистские оргии собирают наибольшую аудиторию. А в промежутках между убийствами показывают коммерческую рекламу.

Нет ни малейшего сомнения в том, что кинофильмы, телевидение и комиксы проповедуют насилие и животные инстинкты. Нет ни малейшего сомнения, что существует прямая связь между резким увеличением количества садистских преступлений и новой волной садистских передач по радио и телевидению.

Телевидение не сможет приносить пользу обществу, пока оно не освободится от тлетворного влияния коммерческой рекламы. Но это произойдет лишь тогда, когда телевидение будет поставлено под общественный контроль, а его программы будут составляться с учетом только общественных интересов...»¹

Однако лозунги «Информация свободна! Реклама священна!» — остаются и сегодня неизменными в телеэфире, еще раз доказывая, что торговля иллюзиями в сфере вещей тесно связана с торговлей иллюзиями в сфере духовной.

Немыслимой власти кино, ТВ, видео над умами и душами сотен миллионов людей К. Разлогов дал емкое название: «Экран как мясорубка культурного дискурса».² Смысл своей метафоры автор объясняет тем, что идея культурного

¹ Кукаркин А. В. По ту сторону расцвета. — М., 1974. — С. 282 — 284.

² Разлогов К. Экран как мясорубка

культурного дискурса//Языки культур: Взаимодействия/Сост. и отв. ред. В. Рабинович. — М., 2002.

дискурса как целостного и почти органического объема информации и мясорубки как средства ее переработки для дальнейшего перевода в более удобоваримую форму по отношению к искусству экрана и к аудиовизуальной культуре в целом представляется весьма полезной, причем с самых разных точек зрения».¹

И далее, в контексте постмодернистской образности разъясняя «эффект реальности и разделку ее туши», К. Разлогов говорит, что «родовое проклятие» кинематографа и телевидения заключается в имманентной достоверности фотоизображения, а затем звукозаписи и звуковоспроизведения. Эффект реальности лежал в основе традиционной эстетики кино, о чем писали многие теоретики. «Сфотографированная жизнь могла быть уподоблена куску мяса как фрагменту реальности, вырезанному рамкой кадра из туши окружающего мира и в такой «сырой» форме представленному зрителям».²

Особенность работы ТВ заключается в том, что телевидение стремится работать на некую усредненную «аудиторию вообще», парадоксально вычисляемую по псевдорейтингам. В результате, как считает К. Разлогов, каждый канал отказывается от «собственного своеобразия и конкурирует с соседями, ...подражая им». Таким образом, Zapping из монтажа аттракционов превращается в жвачку».³

Какова в этом плане ситуация в других странах? Здесь также разнообразие безжалостно нивелируется стандартными ситуациями. Поскольку отечественное ТВ в последнее время носит исключительно не творчески самостоятельный, а подражательный характер, то наш экранный облик стал очень похож на все остальные телеканалы мира. Если, как в гостиницах международного класса, к ОРТ, РТР и НТВ подключить ведущие каналы Европы и США, то zapping даст те же результаты — отдельные фрагменты будут отличаться лишь языком вещания, даже реклама одна и та же.

¹ Там же. С. 273.

³ Там же. С. 293.

² Там же.

Исключение составляют лишь тематические или отдельные экспериментальные каналы типа нашей «Культуры» или франко-германской «Арте». Первые нацелены на универсальную аудиторию, но на определенный спектр ее интересов, как правило, музыку, кино, спорт или новости. Отсюда успех CNN, распространение кино- и спортивных каналов (или их комбинации в платном ТВ, как, например, в Canal+). В последнем случае zapping натывается на препятствие — закодированность, ограничивающую свободу творчества зрителей.¹

Трудно судить, насколько первые шаги отечественного спутникового и платного ТВ усилят разнообразие вещания (и соответственно творческие возможности zapping'a). Пока этого не происходит, поскольку, к примеру, киноканалы мало чем отличаются от каналов эфирных, так как последние уже и так превратились в филиалы кинотеатров «повторного фильма».

Особую роль играет в последние годы *«интерактивное» телевидение, то есть телевидение, основанное на взаимодействии зрителя с телеэкраном, на активном вторжении зрителя в то, что он видит на мониторе.* Эта проблема несколько лет тому назад стала основой дискуссии в редакции журнала «Киноведческие записки»; в ней приняли участие известные теоретики А. Прохоров, М. Донской, А. Кричевец и К. Разлогов.² Суть полемики свелась к следующему.

Интерактивное телевидение включает в себя момент игры, есть игровые формы интерактивного телевидения, когда человек получает какую-то информацию и делает это не ради самообразования, а для собственного удовольствия. А есть интерактивное просветительское телевидение, которое вовсе не игра. С другой стороны, в современное образование все чаще вторгается элемент игры, особенно в начальной школе, где детям и подросткам лет до 13 — 14-ти

¹ Там же. С. 294.

² См.: Киноведческие записки, № 30. — М., 1996.

стараятся внушать многие чисто образовательные ходы в игровой форме, чтобы это легче усваивалось. Но тогда главной целью становится образование, а игра — только предлог, только облегчение для учащихся.

Между образованием и игрой нет стены, но есть вещи преимущественно образовательные, не использующие игры или использующие их лишь в какой-то степени, и есть вещи преимущественно игровые, в которых образование идет как бы само по себе. В качестве примера можно привести организационно-деятельностные игры. С одной стороны, это игры, с другой — они имеют прикладные цели: разработку модели развития того или иного региона, той или иной организации или, в наиболее сложной форме, саморазвитие участников. И на самом деле, в этих играх саморазвитие участников бывает более ценным, чем поставленные конкретные задачи, хотя бы потому, что конкретные задачи, как правило, не решаются или решаются неправильно. А вот саморазвитие имеет абсолютную ценность.

Возникает вопрос: каким должно быть интерактивное телевидение? Сам термин очень модный, но он предполагает своеобразное слияние телевизора и компьютера. Если для телевизора и для нашего общения с ТВ такого рода взаимодействие необычно и единственная форма более или менее принятая — телеигры, т.е. игровые приставки к телевизору, то для компьютера это является нормой. С помощью компьютера, общаясь с компьютером, пользователь постоянно что-то делает, что-то выбирает, набирает, каким-то образом взаимодействует с ЭВМ, находится в состоянии общения с экраном, изменяя то, что на нем происходит.

Телевизионные игры, в отличие от видеоигр, составляют часть телевизионного представления. Опять-таки, здесь есть «играющие» и есть «зрители». Если разного рода представления, хеппенинги можно отнести к художественному творчеству, искусству, то телеигры уже выходят за пределы художественного творчества, они

представляют что-то, в чем есть элемент искусства и элементы неискусства. Они принадлежат миру игры и в том широком смысле, в котором об этом писал Й. Хайзенга, и в том узком смысле, в котором игровое начало присуще именно этому телевизионному жанру.

Телевизионные игры относятся к наиболее популярным видам телевизионного представления. Они бывают очень разными: одно дело — «Поле чудес» или «Кто хочет стать миллионером?», другое дело — «Что? Где? Когда?» или «Самое слабое звено», хотя и то, и другое есть «телевизионная игра» по определенным правилам: есть участвующие и есть зрители, которые за этим наблюдают. Зрителям запрещено вмешиваться в происходящее, они должны оставаться зрителями, и в этом смысле они смотрят игру как определенного рода представление, как художественное произведение. Участники каким-то образом разыгрывают различные эпизоды, пытаясь догадаться и ответить на вопрос, который им задают, либо делая невероятный выбор между одним подарком и другим подарком, не зная что им выпадет. И каждый раз у зрителя возникает состояние напряженного ожидания: «А что же будет дальше?» Это напряженное ожидание присуще восприятию художественного произведения — детектива или психологической драмы: всегда интересно, что же за этим последует. Но в художественном произведении все равно чувствуешь, что за этим стоит воля автора, сценариста, драматурга.

Распространение игр на телевидении и занятие ими ведущего места в репертуаре сопровождала «новая экранная революция», которая была связана со вторжением электронных игр и компьютерных технологий. Известно, что многие видеоигры существуют в двух вариантах — на компьютере и на телевизионном экране — в зависимости от того, какую приставку ты используешь. Игры могут быть и на CD-ROM, их можно переписать на жесткий диск, можно приобрести игровую приставку к телевизору. По сути эти игры будут эквивалентны. У них будет разная степень достоверности звука и изображения, разный

уровень манипуляции с этим самым изображением, но в определенных пределах разница между компьютерными и телевизионными играми несущественна. И компьютерные, и телевизионные игры подразумевают активное вторжение человека, участвующего в этой игре, в то, что там происходит. Человек — уже не зритель, а человек играющий — *homo ludens*, по терминологии Й. Хайзенги. Человек, который начинает с этим что-то делать, и смысл действия в том, удачно оно или неудачно. Преследуя определенную цель, он может играть либо против противника, который сидит у второго терминала и спокойно играет на той же самой площадке, либо непосредственно один на один с компьютером. И в данном случае он не смотрит зрелище, а участвует в зрелище, по-своему моделируя то, что происходит с персонажем: разобьется ли персидский принц или нет, доберется ли он до своей принцессы или нет, — каким образом будут разрешаться разного рода сражения, поединки, будет зависеть от того, с помощью каких технологий играющий человек соревнуется с компьютером и пытается добиться определенного результата. Легко заметить, что в сложных играх мы также имеем дело с рассказом, с определенным сюжетом и, участвуя в этом сюжете, мы идем к определенному результату, который связан с тем, что вы должны одержать определенное количество побед. Этот сюжет задан, очень часто он носит характер сказки, поиска, поединка и т.д., и этот сюжет так или иначе может быть перенесен на экран и может превратиться в обычный игровой фильм. Однако те, кто видел фильмы, сделанные по видеоиграм, знают, что они, как правило, бывают менее интересны, чем игры, потому что наше вмешательство в ткань произведения ограничено. И хотя персонажи те же самые, но за нас сценарист решает, что будет происходить с тем или иным героем. Заранее ясно, кто победит, в то время как играя с теми же персонажами, мы можем вносить какие-то изменения и вести его в том или ином направлении.

Особую роль в экранной культуре играют *телесериалы*

(ТВС), как самое массовое по охвату аудитории зрелище со своим «языком», своим «текстом».

Текст ТВС есть многомерное пространство, это набор текстов — дискурсов, цитат, ни один из которых не является исходным. Создание интертекста — это создание двойственности знака, который одновременно принадлежит и создаваемому интертексту, и текстам, в него включаемым, и реальности, и квазиреальности, что позволяет утверждать многообразие прочтения и понимания создаваемого интертекста. Так пишет в своем исследовании С. Зайцева.¹

Язык ТВ-сериала можно определить как инструмент материализации смыслов, причем материализация может измеряться двумя параметрами — как деструктурирующая, деформирующая и как конструирующая, формообразующая тот или иной смысл. Говоря о ТВ-сериале, очевидна обусловленность того или иного параметра, заключающаяся в коде идеологии. В данной ситуации смыслы являются материалом, используя который коммуникатор, придавая материалу коммуницируемую форму, транслирует, в той или иной интерпретации, производимые им конструкции, вызывая к ним интерес реципиента через код индивидуализма, то есть учитывая потребность реципиента при анализе позитивного и негативного, происходящего в его жизни и в жизни общества.

Специфика постмодернистской трактовки языка заключается в его понимании «как детерминанты мыслительной структуры индивида, как языкового сознания, состоящего не столько в его текстуализации, сколько в нарративизации, репрезентируемой как потенция квази-человека к саморефлексии, выраженной в упорядочивании опыта, через «объяснение себя миру», выстраиваемого по законам жанровой организации текста».² Это позволяет говорить о тексте ТВ-сериала как о способе репрезентации

¹ См.: Зайцева С. Телевизионный сериал: язык, дискурс, текст // Языки культур:

Взаимодействия. — М., 2002. — С. 332.

² Там же. С. 334.

действия и взаимодействия квазилюдей в пределах жанра ТВ-сериала как бессознательной саморефлексии. Таким образом, код постмодернистской идеологии в ТВ-сериале является одним из многих кодов, регулирующих производство его текста. Данный код признает свободу выбора коммуникатором тех или иных семантических и синтаксических средств и свободу в прочтении и интерпретации реципиентом транслируемого текста, то есть коммуникатор и реципиент выступают как «автор» и «читатель» в их постмодернистском понимании.

В каком-то смысле язык ТВС — это язык исследования проблемы общего и специфичного через постоянную верификацию представлений человека о своем окружении путем сопоставления реальности и квазиреальности. Исходное допущение (классическое в антропологии: Леви-Стросс, Фуко, Лакан, Деррида) — «инвариантность во времени психических принципов, составляющих основу трансформации внешних стимулов и внутрииндивидуальных импульсов в устойчивые символические формы».¹

Для текста ТВ-сериала с семиотической точки зрения характерно многообразие в представленности знаковых систем (например, языки: русский, английский, испанский и так далее). Понимание текста ТВ-сериала реципиентом очень легко просчитывается его востребованностью, интересом к нему. Таким образом, через реципиента можно определить, удачно ли соотношение между эстетикой и семантикой сообщения. Результат проверки — определение, удачно или неудачно выбрана или разработана технология коммуникаций.

Специфика языка телесериала заключается в его максимальной конкретности, в возможности осуществления двусмысленности, которая представлена в тексте ТВС как необходимость, так как это наиболее эффективный способ заинтересовывания реципиента. Двусмысленность (условно) — это плавающая пропорция «потребность-желание»,

¹ Там же.

рассчитанная коммуникатором с максимальной точностью, с четко просчитанной траекторией, направленной на сознательный или на бессознательный уровень восприятия реципиента. Это является одним из значимых кодов коммуникатора.

«...Электрический поток может рассматриваться как реализация потока как такового. Фигуры этого языка не имеют никакого отношения к означающему, ни даже к знакам как минимальным элементам означающего, это не знаки, точнее, незначающие знаки, знаки-точки. С множеством измерений, это шизы или потоки-прерывы, они абсолютно не «фигуративны»... из трех миллионов точек в секунду, передаваемых по телевизору, глазом воспринимаются лишь немногие».¹ Однако мы имеем реальную возможность посмотреть на оттенки смыслов и знаков, можно увидеть работу самоограничений, то есть попытаться описать парадигму-синтагму.

Принцип кодирования и декодирования информации является базовым при создании текста телевизионного сериала. Расшифровать информацию, заложенную в ТВС, можно при понимании техники составления текста коммуникатором, функционирования средств и способов актуализации информации. Воздействие оказывается через код эстетический, так как текст ТВ-сериала есть художественный текст и через код индивидуализма, так как рассчитан на максимальное число зрителей.

В телевизионном сериале используются разные коды, в зависимости от того, что и в каком из дискурсов актуализируется, что остается проблемой. Коды к тексту можно подразделить на «внутренние», которыми оперирует коммуникатор при работе над дискурсами ТВС, и на «внешние» или коммуникационные, через которые коммуникатор передает информацию реципиенту, — коды, рассчитанные на восприятие реципиентом.

¹ Делёз Ж., Гватари Ф. Капитализм и шизофрения. Анти-Эдип. — М., 1993. — С. 73.

Как отмечает С. Зайцева, «язык ТВ-сериала позволяет формализовать реальность, причем обыденную, наделить ее определенным культурным смыслом. Формализация выражена в том, что смысловые связи реальности в большой степени носят искусственный характер. Сегодня для смысловых связей реальности характерна разорванность причинно-следственных цепей, замена их на причинно-следственные сети, постоянно усложняющиеся и усложняемые.

Сети действия и взаимодействия реальности и квази-реальности переплетаются в реципиенте, который, в свою очередь, оказавшись втянутым в квазиреальность текста ТВС, погружается в состояние «ожидания» результата данного процесса. Сеть «действия-взаимодействия» по логике должна быть приведена к финалу, на прозвучавший вопрос должен прозвучать ответ; что также является стимулом для реципиента, находящегося в состоянии ожидания получения ответа, разгадки».¹

Таким образом, «ожидание», а затем «ответ» и «разгадка» объясняют причину страсти зрителей к телесериалам. При этом телеману неважно — отечественный это приключенческий фильм типа «Семнадцать мгновений весны» Т. Лиозновой, советский телеэпос типа «Тени исчезают в полдень» и «Вечный зов» В. Краснопольского и В. Ускова, 500-серийная американская «Санта-Барбара» или бразильская «мыльная опера» типа «Рабыни Изауры» и «Богатые тоже плачут» и т.д. Для телемана важен психологический момент «ожидания» и эффект «разгадки», заставляющий его на протяжении многих недель и месяцев, не отрываясь, смотреть на телеэкран.

Еще одна особенность: как и реклама на телеэкране, так и ТВ-сериал, являясь продукцией массовой (медиа) культуры, формируют потребителя. Функции ТВС, таким образом, заключаются в привлечении внимания много-

¹ Зайцева С. Телесериал: язык, дискурс, текст//Языки культур: Взаимодействия. — М., 2002. — С. 338 — 339.

миллионной аудитории. И можно говорить о телевидении в целом и о телесериале в частности как способе «покупки» внимания многомиллионной аудитории и его «перекупке» (связанной с конкуренцией других каналов), в результате чего с телезрителем незаметно для него происходят метаморфозы. В этом процессе сам ТВ-сериал является «средством», актеры — исполнители ролей — «инструментом», а зрительская аудитория — искомым продуктом, создаваемым данным инструментом посредством манипулирования, трансформации его сознания.

Телесериал сопоставим с таким же мощным явлением современной медиакультуры, как *реклама — еще одна разновидность мифомышления в массовом сознании и составная часть так называемой «клип-культуры»* (video clip — короткий сюжет со специально снятым изображением, используемый как вставной номер в телепередаче).

«Кто бы что ни говорил, истина заключается в том, что реклама — это не искусство. В ней может присутствовать некоторый артистизм, но при окончательном анализе оказывается, что это — наука, результаты использования которой можно полностью выразить в измеримых величинах», — утверждает в своей книге С. Зимен.¹ Но эффективность рекламы, в том числе и коммерческой, напрямую зависит и от того духовного содержания, которым наполняется рекламное пространство, от философии рекламы, включающей в себя определенные мифологемы, и от методов ее подачи.

Как часть культуры, реклама развивается согласно основным законам, присущим всем феноменам культуры.

Коммуникаторы, создающие рекламу, часто используют для этого общие средства и технологии, которыми располагает массовая культура: популярную музыку, образы ТВ-сериала. ТВ-сериал использует многие проверенные механизмы рекламы, ее налаженные связи с потребите-

¹ Зимен С. Бархатная революция в рекламе. — М., 2003.

лем, ее приемы воздействия на реципиента, например, ставшие традиционными референтность, конкретизация в подаче информации, выраженной в лаконичности языка, апелляция к потребностям, ориентированность на запросы реципиента, т.е. выстраивание отношений по закону рынка — «спрос-предложение».

Однако вопреки утверждению С. Зимена *«клип-культура» эпохи постмодерна, используя коллажность и фрагментарность, китч и иронический подтекст по отношению к приоритетам прошлого*, способна создать яркие рекламные миниатюры исторического содержания, подобно тому как это делали Ф. Бондарчук и Д. Евстигнеев в конце 1990-х годов под эгидой рекламы Банка «Империал». «Клип-культура» породила и знаменитый фильм «Му-Му» (1998 год, режиссер Ю. Грымов) по рассказу И. С. Тургенева, и 120-серийный телесериал российско-американского производства «Бедная Настя» (2003, СТС), построенный на соединении исторического (реальные образы и коллизии русской истории эпохи Николая I) и вымышленного материалов.

Сущность механизмов воздействия в приведенных примерах одна: манипуляция зрителем через апелляцию к его пристрастиям и эстетическим вкусам, предоставление возможностей (пусть и иллюзорных) достигнуть удовлетворения и т.д. В этом смысле и реклама, и фильм, и телесериал становятся производителями потребителя, утверждаясь на медиарынке факторами доходности и прибыльности, что привлекает потенциальных инвесторов.

Таким образом, телефильм, телепрограмма, телереклама являются «продуктом», «товаром» рыночной экономики, а значит, предметом изучения не только культурологии, но и менеджмента культуры.

ЭВМ И СОЦИАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ

Особенностью информационного общества является то, что создается новая инфосфера, основой которой является *интеллект*. Залогом столь решительного шага вперед стал, конечно же, *компьютер* как сочетание электронной памяти с программами, сообщаемыми машине. Еще в начале 1950-х годов в США это было своеобразным «научным открытием». В 1960-е годы компьютеры стали проникать в деловую сферу и использовались главным образом при финансовых расчетах. В 1970-е годы процесс распространения компьютерного интеллекта убыстряется, и в начале 1980-х годов компьютер становится в США и странах Западной Европы таким же вездесущим явлением, как пишущая машинка.

У истоков ЭВМ, как известно, — открытия более чем вековой давности. Еще в 1832 году английский математик Чарльз Бэббидж изобрел первую программно-вычислительную машину, которую назвал «аналитической машиной». Но идеей Бэббиджа ученые воспользуются только в годы второй мировой войны. Одной из первых ЭВМ стал «Колосс», созданный в Великобритании в 1943 году. Его построили специально для того, чтобы раскрыть секретные коды, которыми пользовалась фашистская Германия.

Первой машиной, признанной стопроцентным ЭВМ, был ЭНИАК («Электронный численный интегратор и каль-

кулятор»), построенный в 1945 году. ЭНИАК, способный хранить в своей памяти программы и различные данные, стал предтечей современного компьютера.

Э. Тоффлер рассказал, как телекомпьютерная корпорация Америки стала в 1970-е годы предлагать услугу, именуемую просто «Источник», которая за «смехотворно низкую цену предоставляла пользователю компьютера немедленный доступ к кабельному каналу новостей «United Press International», огромному массиву данных товарной и фондовой биржи, программам обучения детей счету, письму, французскому, немецкому и итальянскому языкам, членство в компьютеризированном клубе покупателей товаров со скидкой, возможность немедленно заказать гостиницу или туристическую поездку и еще многое другое.

«Источник» также позволял всем, у кого есть недорогой терминал ЭВМ, общаться с кем угодно в данной системе. Любители бриджа, шахмат или игры в триктрак могли при желании играть с партнерами, находящимися от них за тысячи миль. Пользователи могли вступать в переписку друг с другом или рассылать сообщения многочисленным адресатам одновременно, а всю свою почту хранить в электронной памяти. «Источник» облегчал формирование своего рода «электронного братства» людей, объединяющихся в группы по интересам. Десяток фотолюбителей из многих городов, электронно связанных между собой «Источником», могли сколько душе угодно общаться на тему камер, аппаратуры, оборудования фотолаборатории, освещения или цветной пленки. Месяцы спустя они смогут извлечь свои замечания, запросив их по предмету обсуждения, дате или какой-нибудь иной категории.¹

Рассредоточение компьютеров по домам, не говоря уж об их объединении в разветвленную сеть, стало следующим шагом в создании пространства интеллектуальной среды.

Таким образом, США и Западной Европе уже в начале

¹ Тоффлер Э. Третья волна. — М., 1999. — С. 284.

1980-х годов стало ясно, что информационная сфера мира меняется коренным образом. Речь шла не просто о сокращении объема информации, а о совершенно новом уровне коммуникаций, резко отличающихся от традиционных СМИ. Речь шла о принципиально новом типе *медиакультуры*, трансформирующей общественное и индивидуальное сознание. У человечества появилась потребность в «компьютеризации» и новой системе «медиаграмотности». Компьютер остается одним из высших достижений человеческого разума, повышающих КПД нашего собственного интеллекта; в условиях «демассификации» средств массовой информации, несомненно, возрастает роль компьютера, активно воздействующего на нашу социальную память.

Цивилизация эпохи индустриализации взяла курс на «массовую грамотность», построив тысячи библиотек и музеев, изобретя картотеки, газеты, журналы, фотографии, кино, ТВ — словом, все то, что *способствовало социальной модернизации*.

Составляющими постмодернистской (информационной) цивилизации стали: компьютеризация корпоративных файлов (документов систематического хранения), спутниковое телевидение, видео, Интернет, электронная почта, CD-ROMы — все то, что смешивается, пополняется, комбинируется, расширяя социальную память индивида, общества, всей планеты. Идет формирование «планетарного», «глобального» мышления. Свидетельницей этого процесса является современная медиакультура.

Интересная деталь: за последние 25 — 30 лет ЭВМ оказалась предметом исследования американского кинематографа. Дебютом здесь стал фильм «2001: Космическая Одиссея» С. Кубрика (1968); в нем, как и «Военных играх» Д. Бэдхема, и в «2010» П. Хайамса, компьютер выступает как враждебная людям сила. На рубеже 1980-х — 1990-х годов, когда компьютер становится распространенным явлением жизни и привычным неотъемлемым процессом создания фильма, ЭВМ на экране все чаще начинает служить человеку.

В 1982 году появился фильм «Тран», поставленный на студии Диснея, — первая полнометражная картина, технически выполненная на компьютерной графике. Действие картины разворачивалось внутри интегральных схем компьютера, откуда главный герой хотел вырваться и снова попасть во внешний мир. В 1994 году М. Латиери, Д. Мурен, Ф. Типпет, С. Уинстон получили «Оскара» за создание с помощью компьютерной графики потрясающих спецэффектов и синтетических кинообразов, использованных в фильме С. Спилберга «Парк Юрского периода».

Однако еще раньше, в 1977 году, Д. Дикстра, Д. Джеффрис, А. Миллер были удостоены этой же премии за разработку системы электронного контроля за движением камеры, впервые примененной в «Звездных войнах» Д. Лукаса. Так создавалась «виртуальная реальность» — впечатляющие декорации, которые в привычных условиях было бы невозможно построить: полеты и взрывы межпланетных кораблей, дуэли на лазерных лучах, воздушные бои загадочных летательных аппаратов и др. «Кинематографической лавкой чудес» называют основанную Лукасом фирму по производству спецэффектов, которые он в дальнейшем использовал сам в картинах «Империя наносит ответный удар» и «Возвращение Джидая» и помог своему другу и компаньону С. Спилбергу в нескольких сериях «Индианы Джонс» и в «Парке Юрского периода».¹

Оглушительный успех перечисленных фильмов в прокате еще раз подтверждает мысль о том, что экранная культура (кино, ТВ, видео, компьютер) активно формирует новое сознание, причем с гораздо большей, чем раньше, оперативностью. Эйзенштейновский монтаж аттракционов «становится» основой и компьютерных спецэффектов, достоверность которых неоспорима.

Реальность современного мира такова, что компьютерные технологии, компьютерная почта, компьютер-

¹ Карцева Е. Звезда по имени ЭВМ// бытия. — М.: НИИ киноискусства, Киносенсации: фильмы, люди, со- 1996. — С. 12 — 13.

ные игры, кибер-медиа, компьютерные удовольствия, компьютерная боль все более внедряются (а целому ряду «критиков» стремительные темпы внедрения дают повод говорить о вторжении и экспансии) в отечественный ландшафт, трансформируя нашу действительность.

«Компьютеризация» вызывает неоднозначные реакции: излишнюю драматизацию негативных последствий (разрушение «традиционных форм» социализации и индивидуализации, унификация культурных различий, зависимость от иностранных производителей, отказ от духовности и т. д.) у одних и оптимистический пафос, питающий надежду на скорое решение ряда проблем, — у других. Последние часто с появлением компьютеров начинают отсчитывать настоящее время и с «модернизацией» связывать будущее.

Как отмечает В. Савчук, «информация живет «симуляцией знания». И здесь не важно, истинна она или нет, важна лишь скорость ее предъявления и непрерывность трансляции. Модус актуальности заставляет максимально сближать происходящее с информацией о происходящем. Но на каком-то этапе зазор становится неразличим. Реальность растворяется в гиперреальности — эта расхожая формула говорит еще и о том, что происходит тотальное сращивание «тела» производящего, передающего и получающего информацию. Человек замыкается в мире вторичных изображений, а любая попытка поиска референта прямо или косвенно отсылает к масс-медийной реальности. Рождается одно обезличенное тело, которое быстро разбирается и собирается в точках информирования.¹

Информационная эра, — по свидетельству популярных футурологов, — базируется не на механической технике, а на «интеллектуальной технологии», что позволяет нам говорить о новом принципе общественной организации и социальных перемен. Информация нуждается в пос-

¹ Савчук В. Компьютерная и масс-медийная реальность//Конверсия искусства. — СПб, 2001. — С. 31.

ледовательной цепи, гарантирующей точную передачу и сохранение, — в посреднике. «Знаки информационной эпохи в следующем: электронная революция — сейчас, в переходе к цифровой суперреволюции, — медиальная коммуникация и глобальная связанность. Более чем какие-либо другие, развитие этих трех маркирует переход к информационной эпохе с новым положением и порядком знания, а также организационными формами для тесно связанных информации и коммуникации»,¹ — пишет В. Савчук.

Вот почему электронная революция оказалась тесно связанной в нашей стране с процессом демократизации общества, так как благодаря ЭВМ стала доступна разнообразная информация, в том числе и политическая. Любые граждане сегодня могут быть так же хорошо информированы, как и руководители СМИ, как и чиновники государственного масштаба. И хотя кино, ТВ, радио, пресса продолжают оставаться наиболее популярными медиа, роль компьютера и Всемирной паутины (Интернет) резко возрастает. А в новой политической реальности Интернет играет роль «информационной политики» (по определению М. Кастельса).

¹ Там же. С. 11 — 12.

ИНТЕРНЕТ И «ВИРТУАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ»

Конец XX века ознаменовался небывалым скачком в развитии глобальных информационных и коммуникационных технологий — третьим после открытия каналов передачи аудио- и видеосигналов, который коренным образом повлиял на развитие системы средств массовой информации, вслед за радио- и телевидением были изобретены сетевые технологии, основанные на ином, цифровом, способе передачи информации, которые привели к формированию новой среды для распространения потоков информации. Форма организации таких каналов передачи информации получила название Internet (Интернет).

Интернет — система соединенных компьютерных сетей мирового масштаба, которая предоставляет услуги по обмену данными. Другими словами, Интернет — это сеть сетей, которая объединяет национальные, региональные и местные компьютерные сети, в которых происходит свободный обмен информацией.

Вопросы создания и функционирования СМИ в среде Интернет представлены в обширном эмпирическом материале сборника «Система средств массовой информации России»¹, а также в книге Р. Снеддена «Изобретения XX века. Интернет».²

¹ См.: Система средств массовой информации России/Под ред. Я. Н. Засурского. — М. — 2003.

² Снедден Р. Изобретения XX века. Интернет. — М.: МАХАОН, 1998.

Авторы исходят из того, что основной вклад в становление и развитие Интернета был сделан научными и военными организациями США в годы «холодной войны». В 1969 году по заказу Министерства обороны США был осуществлен один из первых проектов стратегической телекоммуникационной системы, способной устойчиво работать в условиях ядерного конфликта.¹ Сеть ARPAnet, созданная для передачи данных, позволяла стране, которая могла испытать ядерный удар, успешно функционировать и при отключении значительной части этой самой сети.

В 1972 году в Вашингтоне состоялась первая публичная демонстрация работы сети ARPAnet. Способ передачи сообщений через сеть определялся семейством протоколов, названных TCP/IP (Transport Control Protocol/Internet Protocol). Поскольку каждый сетевой компьютер мог независимо передавать и принимать сообщения, отпала необходимость в централизованном управлении узлами сети. Отсутствие жесткой системы приоритетов обеспечивало ее неограниченное расширение. А далее случилось то, что определило будущую судьбу Интернета: руководство ARPAnet приняло решение об открытой и бесплатной публикации протоколов TCP/IP. В 1970-е годы шел процесс образования и интеграции новых сетей и узлов. В 1979 году на встрече лидеров сетевого рынка было принято решение о финансировании проекта собственной сети Национального Научного Фонда США (NSF, National Scientific Foundation) и соединении этой сети через шлюз с ARPAnet с помощью протоколов TCP/IP. Это событие считается рождением Интернета как сообщества независимых сетей. В 1980-е годы NSF создал собственную высокоскоростную сеть, которая соединила суперкомпьютеры крупнейших научных центров США, полностью заместив

¹ Этот проект был осуществлен агентством ARPA (Advanced Research Projects Agency) при участии Rand Corporation. ARPAnet предназначалась для обслуживания военных учреждений, хотя примененная в этой сети технология

позволяла фактически любой системе подключиться к ней через электронный шлюз. В 1969 г. в сети было только четыре компьютера, в 1971 г. — четырнадцать, а в 1972 г. — уже тридцать семь.

собой ARPAnet. В последующие годы эту структуру дополнили коммерческие, международные и иные сетевые включения, вместе образующие Интернет.

Интернет стал и средством общемирового вещания, механизмом распространения информации, а также средой для сотрудничества и общения людей, охватывающей весь земной шар. В отличие от радио- и телевещания, основной функцией которых стало производство и распространение массовой информации, Интернет оказался средой для коммуникации в более широком смысле слова, включающей межличностную и публичную формы общения, как индивидуальную, так и групповую.

Интернет — многофункциональная система. Главными его функциями являются:

— социальная, приводящая к образованию новых форм коммуникативного поведения в среде, где господствуют горизонтальные связи и отсутствуют территориальные, иерархические и временные границы. Эта функция влияет на кросс-культурные процессы, происходящие в обществе, и в конечном итоге, как утверждают эксперты, приведет к смене культурных парадигм. Серьезным ограничением для расширения контактов и выхода в иную лингвистическую среду является язык;

— информационная, особенность которой заключается в том, что информационные контакты протекают в режиме открытости и общедоступности. Почти каждый может получить доступ в Интернет, серьезными ограничениями являются лишь низкий уровень каналов связи и недостаток материальных средств. Информационная функция обеспечивает хранение, механизмы поиска и доступа к имеющейся информации;

— экономическая, направленная на получение коммерческой прибыли и проявляющаяся в чрезвычайно эффективном воздействии на глобальную информационную инфраструктуру и стимулирующая ее дальнейшее развитие.

Функции Интернета осуществляются через наиболее

популярные сетевые службы. Ниже описаны основные формы их организации.

Так, *электронная почта* относится к системе индивидуальной коммуникации. Пересекая национальные границы, электронная почта позволяет создавать и пересылать сообщения в считанные секунды от источника одному или нескольким получателям. Электронная почта используется также информационными агентствами для пересылки пакетов сообщений по адресной рассылке.

Телеконференции (newsgroups) — коллективная коммуникационная система, которая служит для оперативного обсуждения широкого круга тем и актуальных проблем. Разделение новостей на тематические группы привело к созданию интерактивных электронных конференций (дискуссионных групп), доступных массовому пользователю и позволяющих поддерживать тематическую переписку между участниками. Телеконференции можно проводить как в режиме он-лайн, так и в пакетном режиме или режиме уведомления. В настоящее время в Интернете ведутся дискуссии более чем в 10000 телеконференциях, каждая из которых имеет свое уникальное имя.

IRC (Internet Relay Chat) — интерактивная система коллективной коммуникации, поддерживающая дискуссии в режиме реального времени. С помощью IRC в одной дискуссии могут участвовать одновременно десятки «живых» людей из разных уголков мира, не планируя заранее свое время. Служба IRC часто используется как в развлекательных целях, так и для проведения серьезных международных дискуссий. Так, например, благодаря IRC мир смог узнать о том, что происходило в районе Персидского залива не только из одного источника — CNN, но и получить альтернативную информацию от очевидцев, простых людей, находящихся под обстрелом. В 1993 г. с помощью IRC был организован прямой канал для трансляции новостей из здания парламента России.

WWW («World Wide Web») (в пер. с англ. — «всемирная паутина») — это глобальная гипертекстовая система, ко-

торая использует каналы Интернета в качестве среды для пересылки электронных документов. Набор связанных по определенным правилам (протоколам) документов образует гипертекстовое поле данных. В гипертекстовой среде можно перемещаться, активизируя ссылки-гиперсвязи между цепочками документов. Самое замечательное при работе с Web — это то, что документ, который вы нашли и видите на экране, может храниться в соседней комнате, а может — в другом полушарии. По подсчетам специалистов, к концу 1998 года в WWW насчитывалось около 100 миллионов документов; в 2000 году их количество достигло 800 миллионов, а к 2004 году эта цифра утроится.

Помимо перечисленных служб, Интернет предлагает пользователям и другие возможности по передаче информации (пересылку факсимильных сообщений с помощью факс-модема, перекачку файлов в режиме on-line с помощью FTP-service, перекачку файлов в режиме off-line с помощью FTP-mail), а также on-line gaming — развлекательную игровую службу в режиме реального времени и многие другие.

Профессиональный интерес для журналистов стала представлять электронная почта, которая помогает установить оперативную интерактивную связь с источником, а также всемирная служба WWW, в которой сосредоточены основные информационные ресурсы Интернета. Кроме того, сама «всемирная паутина» является частью системы СМИ благодаря представленным в ней сетевым средствам массовой информации, а также электронным версиям традиционных СМИ.

Доступ пользователей к информационным сетям обеспечивают специальные организации — Интернет-провайдеры. Провайдеры являются основными поставщиками телекоммуникационных услуг, от их политики зависят цена и доступность информационных ресурсов.

По данным Российского общественного центра Интернет-технологий (РОЦИТ), к середине 1997 года в

России действовало около 330 организаций, заявляющих о себе как о провайдерах услуг Интернета.¹ Плотность распределения на российском пространстве организаций, обеспечивающих населению доступ к Интернету, весьма неравномерна: 40% провайдеров России приходится на Москву, 35% — на Петербург, 26% — на европейскую часть России и лишь 23% — на Урал, Сибирь и Дальний Восток. Причем в отдаленных регионах основная часть провайдеров находится в крупных городах и университетских центрах. Это связано с неразвитостью инфраструктуры коммуникаций, низким уровнем каналов связи, а также с необходимостью использования наукоемких технологий, требующих квалифицированных специалистов.

С середины 1997 года почти 70% всех подключений индивидуальных пользователей Интернета осуществляла так называемая большая тройка провайдеров — РЕЛКОМ, Демос и Россия-он-Лайн. Позже по количеству абонентов выделился еще один лидер — Глас-нет, который достиг объема подключений, близкого к показателям «большой тройки». В то же время все четыре компании вместе выполняют лишь немногим более половины подключений индивидуальных пользователей. Другую половину делят между собой менее крупные и локальные провайдеры.²

Сегодня российский рынок Интернет-услуг считается одним из самых дорогих в мире. В отличие от многих стран, где Интернет имеет государственные дотации, в России он до сих пор не получает серьезной поддержки от государства и не имеет налоговых льгот, как другие СМИ, поэтому почти все провайдеры занимаются коммерческой деятельностью и продают свои услуги по весьма высоким ценам.

В настоящее время государственная программа реализуется в научных и образовательных учреждениях, однако и там, как правило, требуются дополнительные дотации

¹ <http://win.rosit.ru/inform/page1.htm>

вайдеров можно найти по адресу:

² Каталог российских Интернет-про-

<http://www.design.ru>.

в виде грантов или целевых инвестиций. Так, для строительства сети RBNet, обслуживающей российские университеты более чем в 20 городах России, часть средств была выделена из госбюджета, а другая часть профинансирована институтом «Открытое общество» (фонд Сороса).

В предисловии к русскому изданию своей книги «Галактика Интернет» известный американский социолог М. Кастельс пишет о том, что «в России происходит одновременно несколько переходных процессов. Один из самых значимых — технологический и организационный переход к информационному обществу. Богатство, власть, общественное благополучие и культурное творчество России XXI века во многом будут зависеть от ее способности развить модель информационного общества, приспособленную к ее специфическим ценностям и целям.¹

Вместе с тем *Интернет — это и культурное явление, оказавшее влияние на политику и сферу коммуникаций.* «Интернет изначально создавался как средство свободной глобальной коммуникации», — утверждает Кастельс и приводит потрясающие цифры. Если в 1995 году в мире насчитывалось менее 10 миллионов пользователей Интернета, к концу 2003 года их стало около 700 миллионов, а к 2005 году их количество достигнет миллиарда, даже если учитывать громадную разницу между развитыми и развивающимися странами. Интернет, по мнению Кастельса, — «это не просто метафора, это технология и орудие деятельности», хотя, в первую очередь, он является «универсальным социальным пространством свободной коммуникации».²

Особое внимание социолог уделяет «культуре реальной виртуальности», посвятив этой проблеме и предшествующую работу «Информационная эпоха: экономика, общество и культура» (М., 2000). Попробуем разобраться в разнице между двумя определениями: более привычной

¹ Кастельс М. Галактика Интернет. — Екатеринбург: У-Фактория, 2004. — С. 5.

² Там же. С. 6 — 9.

нам «виртуальной реальностью» и кастелевской «реальной виртуальностью».

Д. В. Пивоваров в словаре социальной философии дает этому понятию следующее определение. «Виртуальное, виртуал, виртуальная реальность (лат. virtual — возможное, англ. virtuality — присущее, потенциальность) — а) снятое, но пока не проявленное; то, что положено в сверхчувственную сущность и способно реализоваться; б) нематериальная разновидность бытия объективных сущностей или субъективных образов, противоположная материальному бытию дискретных вещей и явлений в пространстве и времени... Виртуал — это «возможность» как момент сущности, абстрагируемая в мышлении человека в значениях «проект-информация» и «целевая причина актуала»... В обиход входит термин «виртуальная реальность», двусмысленный по своему содержанию. Если под «реальностью» понимать чувственно-явленный мир, мир материальных форм, плотную вещественность..., то этот термин — бессмыслица, т.к. виртуальное, по определению, сверхчувственно, «нереально»... Но есть еще один смысл «виртуальной реальности», который, вероятно, имели в виду создатели американской телевизионной киноленты: это искусственная реализация в знаково-графической форме той или иной мыслимой возможности (абстрактной или конкретной), которая не осуществилась или не осуществится естественным путем, самостоятельно... В этом третьем смысле — смысле «искусственно реализуемая возможность» — обсуждаемый термин вполне содержателен, непротиворечив и пригоден как для философского, так и для повседневного употребления».¹

У Кастельса все проще и конкретнее. Он утверждает, что *мы живем в условиях особой культуры, которая «является виртуальной», поскольку строится, главным образом,*

¹ Социальная философия. Словарь/ Сост. и ред. Кемеров В. Е., Керимов Т. Х. — М., 2003. — С. 46 — 47.

на виртуальных процессах коммуникаций, управляемых электроникой. Она является *реальной* (а не воображаемой), потому что это наша фундаментальная действительность, физическая основа, с опорой на которую мы планируем свою жизнь..., участвуем в трудовом процессе, связываемся с другими людьми, отыскиваем нужную информацию, формируем свое мнение, занимаемся политической деятельностью и лелеем свои мечты. Эта виртуальность и есть наша реальность. Вот что отличает культуру информационной эпохи: именно через виртуальность мы в основном и производим наше творение смысла».¹

Кастельс, в сущности, определил не только специфику Интернета, но и пространство медиакультуры в начале XXI века. И можно согласиться с теми исследователями, кто считает, что процесс виртуализации стоит рассматривать не как результат компьютеризации, а с точки зрения исторического пути человечества. Создаваемая процессом виртуализации неосфера, как более высокое состояние ноосферы, — это «продукт новой коммуникационной системы, основанной на сетевой, цифровой интеграции множества видов коммуникации, состоящий из совокупности образных миров».²

Виртуальность из условности превращается в безусловность, «квазиреальность» заменяется «гиперреальностью», о чем говорят теоретики постмодернизма (Барт, Батлер, Бодрийяр, Вельш, Дэвис, Дженкс, Лодж, Мадзаро, Олива, Стейнер, Уайльд, Форворд, Хассан и др.).

Виртуальная реальность, таким образом, порождает иные культурные идентичности и модели субъективности, нестабильные, диффузные. «Новый субъект, — пишет М. Можейко, — порождается и существует только в интерактивной среде, on-line».³ А это ставит человечество перед задачей формирования «глобального» гражданского общества.

¹ Кастельс М. Галактика Интернет. — Екатеринбург, 2004. — С. 237.

² Говорухина М. Ю. Виртуальная реальность или реальная виртуальность? Информационная эпоха: Мир — Рос-

сия — Урал/Редкол. Закс Л. А. и др. — Екатеринбург, 2004. — С. 293.

³ См.: Постмодернизм. Энциклопедия. — Минск, 2001. — С. 774.

ПОИСКИ НОВОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Говоря о «новой реальности» информационной («постмодернистской») эпохи, нельзя не затронуть такое явление, как «глобализм». А. С. Панарин в своей монографии «Искушение глобализмом» достаточно скептически пишет о нем как о некоем «новом интернационале».

«Глобализм» ныне — наимоднейшее слово либерально-прогрессивистской мысли. Хотя, если вдуматься в объективное содержание, обозначаемое этим словом, нас поразит его банальность. В самом деле: еще в начале XIX столетия исследователи писали о едином мировом пространстве, создаваемом рыночной цивилизацией обмена. Появление механического ткацкого станка в Англии обернулось разорением миллионов ткачей в Индии; зарождение республиканской идеи во Франции стало подрывать троны восточных монархий, а в России вдохновило движение декабристов.

Что с этой точки зрения добавила современная эпоха? Только несколько количественных параметров: небывало возросла скорость общения и расширился его диапазон, охватив информационную область. Как бы ни поражала наше воображение современная информационная революция, к сути понятия, обозначающего мировую цивилизацию обмена, она мало чего добавляет. Сенсации

сциентизма, касающиеся эпохальных достижений современной НТР, на поверку оказываются весьма банальными по сравнению с тем ощущением коренного переворота, которое было характерно для наблюдателей зарождающегося европейского модерна.

Совсем иной результат мы получим, если попытаемся оценивать новации глобализма с иной, субъективной стороны, касающейся культурных, нравственных и политических устоев нашей цивилизации. Скрыто-интимная сторона глобализма заключена в позиции последовательного отстранения от всех местных интересов, норм и традиций. Причем если на заре модерна в эпоху формирования великих европейских наций феодальному местничеству противостояло единое суперэтническое пространство государства-нации, то теперь само это государство третируется как носитель местничества.

*Кем третируется? Современными элитами — экономической, политической, интеллектуальной. Сегодня быть элитой и реализовать себя как элита означает поставить себя в независимое положение от национальных интересов и национальных чаяний».*¹

Рассуждения исследователя являются достаточно спорными, как и мысли о «тайном интернационале», «замкнутом международном клубе» со своей корпоративной этикой, ничего общего не имеющей с обычной гражданской и политической этикой, обязывающей служить своей стране, своему народу и государству.²

Тем не менее термин «эпоха глобализации», являющийся синонимом понятия «постиндустриальная эпоха», «информационная эпоха» и «эпоха постмодернизма», — в обиходе историков и политиков, социологов и культурологов введен и в нем следует разобраться.

Среди идеологов теории «глобализма», как нового мирового порядка, следует выделить З. Бжезинского, амери-

¹ Панарин А. С. Испытание глобализмом. — М., 2000. — С. 5 — 6.

² Там же. С. 6.

канского социолога, долгие годы определявшего внешнюю политику США. Он, в частности, размышляя о «новом органе всемирной политической власти», пишет следующее:

«Нацисты и коммунисты показали пример высшей степени человеческого высокомерия, когда полагали, что политическими средствами можно воплотить утопию. Быть может, мы стоим у порога высокомерия еще большего, но проявляющегося спонтанно, а не согласно политической доктрине. Оно будет менее контролируемым и более динамичным. Оно будет означать... использование растущих возможностей науки для улучшения, переделки и создания человеческой личности. Все это означает новую эру в отношениях между людьми». Станет возможным «пересадка мозга, синтез человеческого и искусственного интеллекта... В итоге может возникнуть новое неравенство в условиях жизни, которое будет выражаться не неравенством в доходах... но неравенством в органических условиях жизни».¹

Американский меценат Джордж Сорос вслед за К. Поппером называл свой проект «Свободное общество», рассматривая его в следующем контексте:

«Экономическое поведение пронизывает все сферы деятельности..., художественные и моральные ценности могут быть представлены в денежном выражении. Это позволяет применять принципы рыночного механизма по отношению к таким далеким областям, как искусство, общественная жизнь, политика или религия... Сфера действия рыночного механизма расширяется до предельных границ...»² И далее: «Концепция открытого общества нуждается в более прочном фундаменте. Нужны психологические обязательства в защиту открытого общества, потому что это правильная форма общественной организации. Но готовность к таким обязательствам встречается нечасто».³

¹ Бжезинский З. Соединенные Штаты превыше всего//Независимая газета. 1999, 24 ноября.

² Сорос Дж. Новый взгляд на открытое общество. — М., 1997. — С. 14 — 15.

³ Там же. С. 28.

Для достижения «Открытого общества» «необходим мировой порядок, который бы пропагандировал и защищал принципы открытого общества».¹ Одним из шагов в этом направлении стал Международный форум информатизации 26 ноября 1992 года, принявший «Информациологическую конвенцию единого мирового локально-распределенного информационно-сотового сообщества — новой информационно-космической цивилизации». В ней предлагается еще один взгляд на информационное («свободное») общество: «В информационном обществе нет разделения людей на рабочих, крестьян, интеллигенцию, служащих и т.д.; нет разделений по расовому и национальному признаку: все люди — свободные информационные личности.

В информационном обществе нет «власти законодательной», нет «власти исполнительной», нет «власти судебной»... Во Вселенной и на планете есть единственная власть — власть информации, а вышеуказанные «власти» исполняют лишь функциональные обязанности...

В информационно-сотовом обществе сначала границы, а затем государства (как таковые) исчезнут. Планету Земля со временем все будут называть своей единой родиной.

В информационном (свободном) обществе за единицу структуры принимается территориальное самоуправляемое деление — информационно-сотовое. Сота — это территория с населением от нескольких десятков до 20 тысяч человек... Люди в сотах и между собой взаимодействуют на основе радиотелекоммуникаций, своевременной и достоверной информации... Информационные сети для каждого члена общества будут являться источником информациологических ресурсов, самодисциплины, самоорганизации, самоуправления, самообеспечения, источником высоконравственной морали и порядка в каждой соте.

¹ Там же.

В информационном обществе функционирует местная охрана (милиция) общественного порядка. Фактически она будет контролировать возможные социальные отклонения, ибо выражение «охранять» со временем потеряет смысл в силу развитой и функционирующей во всем обществе безопасности всех общественно-социальных образований и каждой личности в отдельности.

К информационной безопасности относятся элементы микробиологической электроники, инфракрасные, лазерные и сверхбиохимические информационные микросредства, обеспечивающие почти стопроцентную надежность и безопасность личности, семьи и общества.

ООН и их войска (первые 3 — 5 лет становления единого мирового информационного сообщества) будут играть определенную роль, а затем... информациологический потенциал ООН растворится в информациологических ресурсах вездесущих... сетей».¹

Приведенные выше отрывки Конвенции взяты из учебника И. И. Юзвизина для российских вузов. Он руководит Международной академией информатизации, которая была создана еще в 1988 году, в 1995 году получила «генеральный консультативный статус ООН, в 1997 году — статус Всемирного информационного парламента. Это учреждение финансируется из госбюджета России и является одним из главных локомотивов включения РФ в единую мировую информационную систему.

Западная Европа, как известно, отреагировала на перспективы глобализации объединением. Этот процесс начался сразу после второй мировой войны сначала созданием НАТО (1949), затем Европейского экономического сообщества (1957); с 1976 года функционирует Европейский парламент; в 1993 году образован Европейский Союз (ЕС) с единым гражданством и едиными гражданами. Флагом объединенной Европы стал круг из пятиконечных

¹ Юзвизин И. И. Основы информациологии. Учебник для высших и средних учебных заведений, курсов

повышения квалификации и самообразования. — М., 2000. — С. 483 — 493. (Приложение IV).

звездочек по числу государств. В настоящее время их около 20. *Организация по безопасности и сотрудничеству в Европе* (ОБСЕ), берущая свое начало в 1975 году от Заключительного Акта в Хельсинки, была преобразована в 1994 — 1995 годах в постоянную ОБСЕ (в нее теперь входит более 50 стран) с целью предупреждения конфликтов, контроля над вооружением и соблюдением прав человека. В 2002 году введена единая европейская валюта — евро.

Самым сложным вопросом глобализации является проблема *сосуществования многонациональных культур*. Одни исследователи называют эту ситуацию «предапокалипсисом», другие — «новым Вавилоном».

А. Генис в своем эссе «Вавилонская башня» называет эти тревоги «зловещими трактовками древнего сюжета», хотя при этом замечает, что «меняется геометрия строительства: на место дерзкой вертикали приходит смиренная горизонталь».¹ Развивая идею «глобальной революции» в сфере культуры, Генис подчеркивает диалектическое единство «традиций и новаторства»: «В Библии рассказ о Вавилонской башне завершает первобытную историю. Это позволяет воспользоваться ею как вехой, определяющей тот момент, к которому стремится в своем попятном движении постиндустриальная культура, — архаика кончается столпотворением.

Помимо очевидного, тут есть и подспудный смысл: языки не только разделили людей — язык разделил человека. Согласно классическому определению Аристотеля, речь — репрезентация разума. Это значит, что она дает высказаться не всему человеку, а лишь его сознательной, разумной, рациональной части.

Язык — первое орудие труда, первая машина, помогающая человеку преобразовывать мир. Прodelывая за нас логические операции, он и служит человеку, и порабощает его. Вавилонская катастрофа — расплата за излишнее доверие к языку. Поэтому новая башня может

¹ Генис А. Вавилонская башня. Искусство настоящего времени. — М., 1997. — С. 238.

вырасти только в том мире, который научиться уважать вневербальную культуру. Без языка иногда договориться проще». И далее: «Вавилонская башня — «большой скачок», революционный прорыв в будущее. Потому она и осталась незавершенной, что ее строители отказались от наследства — от своего первобытного прошлого.

Чтобы не повторить судьбы своей предшественницы, новая, постиндустриальная башня должна строиться не только индустриальной, но и архаической культурой, владеющей искусством создавать в нас целостные, нерасчлененные словами переживания».¹ Мысль, безусловно, спорная, но заслуживающая внимания.

К. Леви-Стросс говорил, что два типа мышления — первобытное и современное — оперируют двумя видами грамматики. В зависимости от того, какой из них человек пользуется, он оказывается либо в архаическом, либо в современном мире. Цель постиндустриальной культуры, по мнению Гениса, состоит в том, чтобы создать из двух грамматик третью. Что касается страхов и опасений, то они связаны с тем, что привычка к эволюционному мышлению вынуждает нас считать «планетарную цивилизацию» простым продолжением колониализма — *агрессией сильных против слабых*, развитого индустриального общества против неразвитого, «первого мира» против «третьего», Запада против Востока.²

Кстати, в этом же причины неприятия многими исследователями постмодернистской философии, постмодернистской культуры, постмодернистской ситуации как основ «переходного» периода. И называют его по-разному: как «новый Вавилон» (А. Генис), как «предапокалипсис» (М. Назаров),³ как «конец метарассказа и сумерки просвещения» (А. Панарин),⁴ как «власть плутократии» (В. Лисичкин и Л. Шелепин)⁵ и т.д.

¹ Там же. С. 240 — 241.

² Там же. С. 241.

³ Назаров М. Вождю Третьего Рима. — М., 2004.

⁴ Панарин А. С. Испытание глобализмом. — М., 2000.

⁵ Лисичкин В. А., Шелепин Л. А. Россия под властью плутократии. — М., 2003.

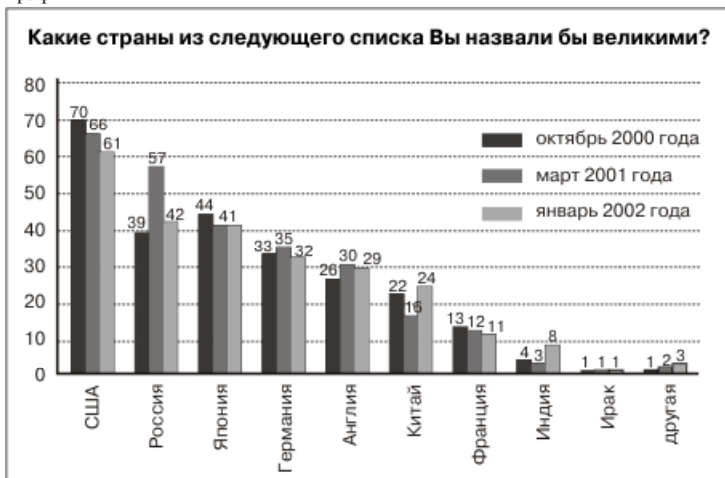
Что ж, переходный период всегда сопряжен с поисками новой идентичности, суть которой сводится, как правило, к поискам нового мифа. Весь мир и Россия оказались сегодня перед выбором, подобно герою русских народных сказок. Как отмечает А. Цуладзе, «перед ней открываются три возможные альтернативы развития. *Первый путь — интеграция в западное сообщество. Второй путь — опора на собственные силы, обособление от Запада. Третий путь — возрождение империи, противостояние с Западом*».

Интеграция с Западом означает не только модернизацию экономики, улучшение законодательства и т.д., но и очередную *ломку ценностей*. Призыв «жить, как в Европе» невозможно осуществить без принятия европейской шкалы ценностей. Осуществление этого проекта требует обновления демократии, новых харизматических фигур, проведения реформ по укреплению демократических институтов. Все это маловероятно в сегодняшней России. Мифологической основы для такого поворота в России нет. Религиозная мифология — все люди братья, все равны перед Богом и т.д. — в какой-то мере выполняет эту функцию. Но Россия «слабо перепахана христианством». Чтобы «жить, как в Европе», надо «перестраивать» себя, равняться на Запад. Россия к этому не готова. Так считает А. Цуладзе. И не только он, но и другие исследователи.

Экранной метафорой интеграции России с США в определенной степени стала трагикомедия М. Евдокимова (нынешнего губернатора Алтайского края) «Не валяй дурака...» (1998), в образно-иронической форме продемонстрировавшая неготовность сегодняшней России «перестроить» себя, даже несмотря на процессы «ассимиляции» с темнокожей Америкой.

Вторая альтернатива опирается на национальные архетипы, на мифологию «особого пути» России. На практике это означает построение национального государства. Поскольку это войдет в противоречие с процессом глобализации, то Россия будет отгораживаться от Запада.

График 1



Она вполне может существовать за счет своих ресурсов, а технологии закупать в обмен на нефть и газ. Другими словами, произойдет повторение советской модели, но уже с национальной мифологией.¹

Пародией на эту альтернативу является фильм А. Кончаловского «Курочка Ряба» (1994), жанр которого определен постановщиками (один из авторов сценария В. Мережко) как «комедия-лубок». Это своеобразное продолжение «Истории Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж», герои которой живут в том же селе спустя почти тридцать лет, то есть в новой России. Трагикомизм ситуации в том, что прежние лирические герои Кончаловского держатся за «старое», нелепо сопротивляясь социальным переменам и надеясь на «чудо» в виде «золотого яичка» от «курочки Рябы».

Третья альтернатива — возвращение к идее империи и имперского сознания — эта идея по-прежнему жива у россиян. Речь идет о приоритете России как «великой

¹ Цуладзе А. Политическая мифология. — М., 2003. — С. 347 — 348.

державы». Этот миф о «величии» не смогли поколебать даже политические преобразования в новой России и изменения в шкале нравственных приоритетов. Наглядным проявлением его является картина Н. Михалкова «Сибирский цирюльник» (1997), относящаяся к эпохе царствования Александра III.

Приведенные результаты экспресс-опроса ВЦИОМ от 25 — 28 января 2002 года¹ (см. график 1) свидетельствуют, что массовое сознание довольно точно фиксирует реальное положение вещей: отказываться от мифа о «великой державе» россияне не хотят. Признавать Россию слабой и второстепенной страной общественное мнение не хочет. Оно требует нового позитивного мифа, который позволил бы привести в соответствие существующие противоречия. Но такого мифа пока нет. Поэтому срабатывают защитные механизмы коллективной психики — старый миф пока уживается с новой «картиной мира».

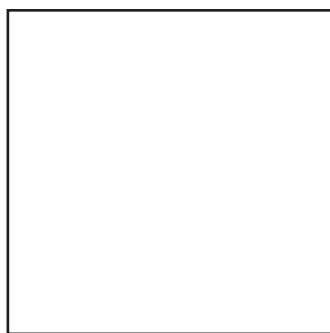
И все же процесс глобализации как в экономике, так и в социально-культурной сфере является необратимым. Глобализация при всех ее противоречиях как бы повторяет на новом витке эпоху «осевого времени» (термин К. Ясперса), обозначившую начало собственно цивилизованного бытия, проявившую универсальный смысл истории. Глобализация — это скорее выражение потребности мирового сообщества в период острейшего кризиса созданной им современной цивилизации восстановить авторитет и витальную силу идеи коллективной ответственности человека и человечества за сохранение целостности и единства «земного» мира.²

¹ См.: Там же. С. 334 — 335.

² Горбачев М.С. и др. Грани глобализации. — М., 2003.

ГЛАВА 6

МЕДИАКУЛЬТУРА РОССИИ



В «ПОСТ-
МОДЕРНИЗАЦИОННОЙ
РЕВОЛЮЦИИ»

ВИРТУАЛЬНЫЕ МИФЫ И СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ НОВОЙ РОССИИ

Представление о революционных событиях в России 1980-х — 1990-х годов как о реакции на новые вызовы времени, порожденные процессами постиндустриализации и постмодернизации, можно встретить в работах как российских, так и зарубежных аналитиков. В той или иной форме речь идет о том, что «командная социалистическая экономика рухнула, когда столкнулась с обусловленной внешними факторами необходимостью осуществить... скачок на более высокий технологический уровень, к информационно-компьютерным технологиям».¹

3. Бауман, одним из первых включивший в научный оборот термин «post-modern revolution», так характеризует формирование ее предпосылок: «В своем практическом воплощении коммунизм был системой, довольно одно-сторонне приспособленной к решению задач мобилизации социальных и природных ресурсов для модернизации, как она виделась в XIX веке — модернизации и изобилия на базе паровой энергии и чугуна. На этом поле коммунизм, во всяком случае по его собственному убеждению, мог конкурировать с капитализмом, но лишь с капитализмом, стремящимся к тем же целям. А вот на что коммунизм оказался не

¹ Цит. по кн.: И. В. Стародубровская, В. веля до Путина. Изд. 2-е. — М.: Вагриус, А. Мау. Великие революции. От Кром- 2004. — С. 107.

способным, так это состязание с капитализмом, с рыночной системой, когда эта система стала уходить от рудников и угольных шахт и двинулась в постмодернизационную эру... Постмодернизационный вызов стал чрезвычайно эффективным в ускорении разрушения коммунизма и триумфа антикоммунистической революции...»¹

Схожую характеристику этому процессу дает известный российский экономист и журналист О. Лацис, по словам которого «в начале XX века под маской задачи построения социализма решалась задача модернизационная, задача на поиск приспособленного к российским условиям пути перехода от аграрной цивилизации к индустриальной, построения индустриальной цивилизации. Эта задача была решена худшим из возможных способов, самым жестоким и дорогостоящим, но она была решена. И пока эта задача решалась, строй был жизнеспособен... Строй рухнул тогда, когда встала следующая цивилизационная задача — перехода к постиндустриальной цивилизации, которую (это очень ясно стало еще в 1960-е годы) этот строй решить не мог».²

Некоторые исследователи подчеркивают принципиальную невозможность в условиях советской системы обеспечить сопоставимые с капиталистическими странами условия широкого потребительского выбора, характерные для постмодернизационной стадии развития. З. Бауман видит в этом основную причину краха коммунистических режимов. Действительно, по самой своей природе централизованно управляемое, отрицающее конкуренцию и индивидуальную свободу общество ориентировано на унификацию потребностей. Кроме того, характерная для советской системы стратегия наращивания производственного потенциала, приносящая в жертву уровень жизни населения, приводила к занижению индивидуальных доходов.

¹ Там же.

² Лацис О. Р. Реплика//Куда идет Россия? Альтернативы общественного

развития/Под ред. Л. А. Арутюняна, Т. И. Заславской. — М.: Интерпракс, 1994. — С. 47.

Именно этими причинами, как считают И. В. Стародубровская и В. А. Мау, была обусловлена «постмодернизационная революция».¹

Она, по мнению исследователей, в России прошла в несколько этапов:

1. 1985 — 1990 годы — этап «перестройки и гласности» под руководством М. С. Горбачева (сначала Генерального секретаря ЦК КПСС, а с 1990 года — Президента СССР).

2. 1991 год — попытка государственного переворота и распад СССР; начало либеральных экономических реформ под руководством Президента России Б. Н. Ельцина.

3. 1993 год — принятие посткоммунистической Конституции в России и выбор нового парламента (через преодоление сопротивления прежнего Верховного Совета РФ).

«Постмодернизационная революция» в стране продолжается и в последующее десятилетие, проходя через ряд кризисов, так как основные барьеры на пути адаптации, интеграции с западной системой демократии еще не преодолены. Эту ситуацию многие современные исследователи определяют по-разному: как период «социальной трансформации», «модернизации», «интеграции», «реформирования», давая возможность тем самым для появления новых социальных мифов.

Итак, Россия уже второе десятилетие находится в процессе революционного реформирования. Реформы при этом осуществляются разные: экономические и политические, радикальные и либеральные, рыночные и антирыночные, «ельцинские» и «путинские» и т.д. Однако при любом определении российских реформ одна особенность их является неоспоримой: они достаточно быстро меняли характер социальной среды, привычные устои бытия, духовно-психологическую атмосферу общества. Одной из главных составляющих процесса социальной модернизации является «демократизация»

¹ И. В. Стародубровская, В. А. Мау. Великие революции. От Кромвеля до Путина. — М.: Вагриус, 2004. — С. 109.

общества, обеспечение реализации гражданских прав и свобод.

Обратившись к данным эмпирических исследований ИКСИ РАН за 2003 год, приведем некоторые оценки россиян процесса демократизации¹ (см. табл. 1).

Критический настрой по отношению к российскому варианту демократии (и это хорошо видно из приведенной таблицы) связан, прежде всего, с тем, что он не обеспечивает рост жизненного уровня населения и реализацию социально-экономических прав граждан. Хорошо известно, что стабильная демократия не может существовать без такого уровня экономического развития страны, который обеспечивал бы приемлемый для большинства граждан уровень благосостояния. Таким образом, еще раз подтверждается истина, что «бытие определяет сознание».

Что касается проблем социокультурной модерни-

Таблица 1.

Оценки «демократичности» современной России представителями различных социальных групп населения, 2003 г., в %		
Группы россиян	Считают ли Россию демократической страной	
	Скорее да	Скорее нет
Возраст		
до 21 года	35,2	42,6
22 — 26 лет	29,3	33,1
27 — 30 лет	23,1	55,4
31 — 40 лет	22,0	52,4
41 — 50 лет	15,6	60,9
51 — 60 лет	13,0	63,0
61 год и старше	12,0	55,2
Материальная обеспеченность:		
высокообеспеченные	62,5	12,5
среднеобеспеченные	28,7	45,1
низкообеспеченные	12,4	60,4
живут за чертой бедности	6,6	65,0

¹ См.: Изменяющаяся Россия в зеркале социологии/Под ред. М. К. Горшкова и др. — М., 2004. — С. 74.

зации, то они напрямую зависят от складывающихся отношений России с Европой и США. Здесь уместен вопрос о том, насколько «европейскими» являются культурные интересы россиян, насколько интенсивны их культурно-информационные связи, как осуществляется культурный диалог России и Западной Европы в восприятии «среднестатистического» россиянина.

Сославшись опять-таки на данные ИКСИ РАН, отметим, что в целом россияне рассматривают свою культуру (включая и СМК) как европейскую. Этот факт был зафиксирован в социальном исследовании 1998 года «Граждане России: как они себя ощущают и в каком обществе хотели бы жить?» В итоге в «западной» части шкалы сгруппировались в общей сложности 60,0% ответов, в самом центре — около четверти (23,6%), а в «восточной» — менее 17%. Однако при сопоставлении умонастроений российского общества с данными, характеризующими состояние массового сознания в других странах Европы, выявляются существенные различия как по базовым жизненным смыслам, так и по характеру интегральной картины мира. Это касается, в частности, ценностной маркировки оси времени (прошлое — настоящее — будущее), взглядов на государство и демократию, представлений о правопорядке и правовых нормах, понимания связи между политическими правами и свободами и др. При этом по некоторым важным позициям в последние годы выявлялись расходящиеся тенденции. Это относится, например, к соотношению между гражданской и национальной идентичностью.¹

Данные, полученные в ходе всероссийского социологического опроса, проведенного весной 2003 года, показывают, что культурные интересы россиян достаточно разносторонни, но в целом они ориентированы на отечественную культуру, как «традиционную», так и медиа (см. табл. 2).²

Из этой таблицы видно, что в духовной сфере россиян

¹ Там же. С. 208.

² Там же. С. 210.

Таблица 2.

Предпочтения россиян в сфере духовной жизни, в %			
Предпочтения	Нравится	Равнодушен	Не нравится
Старое советское кино	85,2	12,7	2,1
Современные российские фильмы	52,5	34,0	13,3
Видео, зарубежные фильмы	35,9	35,4	28,6
Развлекательные, игровые телепередачи	44,4	38,1	17,4
Проблемные телепередачи	49,8	34,6	15,2
Российские телесериалы	47,1	34,6	18,0
Зарубежные телесериалы	22,2	37,9	39,5
Современная музыка	45,2	32,5	22,2
Эстрада	64,4	25,4	9,9
Классическая музыка	43,2	44,3	12,2
Русская классическая литература	54,4	38,6	6,8
Современная русская литература	29,4	58,2	11,9
Научно-популярная, историческая литература, мемуары	44,8	42,9	12,0
Иностранная литература, зарубежная классика	33,9	52,3	13,1
Детективы, фантастика	47,8	35,6	16,4
Театр, изобразительное искусство	48,3	44,4	7,0
Мода, дизайн	36,0	51,7	11,9
Интернет	21,9	64,1	13,4
Самообразование	50,0	41,2	8,3
Чтение философской литературы	16,1	53,5	30,0
Чтение религиозной литературы	15,9	50,7	32,8

предпочтение отдается аудиовизуальной *медиакультуре* (кино, видео, телесериалы, телепередачи); с ней соперничает эстрада и основные виды традиционной культуры (литература, театр, изобразительное искусство).

Однако социокультурное пространство России, если его рассматривать с точки зрения интеграции с Западом, чрезвычайно неоднородно. Здесь особо выделяются мегаполисы, выступающие в роли «конденсаторов» модернизации, социокультурного зарубежного опыта. В этом плане все областные, окружные, краевые центры, даже некоторые районные города практически не уступают Москве и Санкт-Петербургу по степени «телевизионного», «аудиального» или «компьютерного» знакомства с Европой и США. Однако существует большое различие в области международного общения через Интернет: информацию о жизни и культуре Запада получают таким путем свыше

8% жителей мегаполисов, 4,8% — областных центров, около 3% — районных центров, 1,5% — жителей сельской местности.¹

Впрочем, социокультурная среда российских мегаполисов также неоднородна, и линия культурно-информационного взаимодействия с Европой распределена в ней весьма неравномерно. Дело в том, что «чувствительность» к европейским влияниям в современном российском обществе зависит от социально-демографических различий.

Данные, полученные в исследовании ИКСИ РАН «Европа и Германия глазами россиян», конкретизировали общую картину культурных ориентаций российского общества применительно к проблемам российско-европейского сотрудничества. При этом смысловой акцент задававшихся респондентам вопросов был перенесен с культурных предпочтений на реальную культурную перспективу (см. табл. 3).²

При этом возраст россиян, когда проявляется интерес к европейской жизни и культуре, — приблизительно до 40 лет. В этот период доля россиян, выезжающих ежегодно в какую-либо европейскую страну, держится в диапазоне 6 — 7%; просмотр зарубежных фильмов (включая и фильмы США) у этой группы составляет 62 — 78%; телепередач, посвященных западно-европейской культуре, — 57 — 68%; чтение книг зарубежных писателей — 31 — 38%. И что немаловажно — респонденты в возрасте до 35 лет наиболее активно используют для получения информации о европейской жизни и культуре Интернет: показатели во всех соответствующих возрастных группах оказались заметно выше средних по выборке (3,8%), приближаясь у самых молодых к отметке 12%.³

В целом социально-профессиональные группы, на которые делится современное российское общество по

¹ Там же. С. 213

² Там же. С. 212. Хотелось бы при этом конкретизировать: для многих рецептов в понятие «Европа», «Запад», «За-

падная Европа» входят и США (Н. К.)

³ Там же. С. 214.

Таблица 3.

Как россияне в течение последнего года перед опросом знакомились с теми или иными явлениями европейской жизни и культуры, в %	
Формы знакомства с европейской жизнью и культурой	%
Посетили одну из европейских стран	4,5
Прочитали книгу европейского писателя	26,9
Посетили выставку, посвященную европейской культуре	6,2
Сходили на концерт европейских артистов	6,2
Посмотрели европейский кинофильм	56,6
Читали специальные издания (газеты, журналы) о жизни и культуре в странах Европы	19,9
Смотрели телевизионные передачи, посвященные европейской культуре	55,6
Слушали радиопередачи, посвященные европейской культуре	20,7
Получали информацию о жизни и культуре Европы через Интернет	3,8
Получали информацию о жизни Европы от друзей и знакомых, проживающих или часто бывающих там	20,1
Другое	1,3
За последний год не знакомы с теми или иными явлениями европейской жизни и культуры	22,2

их отношению к культурно-информационному взаимодействию с Европой, можно отнести к трем основным типам. Назовем их «осведомленные», «интересующиеся» и «отстраненные».

К «осведомленным» можно отнести предпринимателей, студентов и гуманитарную интеллигенцию. Главная отличительная черта этого типа в целом — высокая интенсивность непосредственных личных контактов, особый интерес к специализированным изданиям, а также к европейским писателям. Представители всех трех вошедших в данную категорию социальных групп значительно чаще других посещают европейские страны. Более трети студентов и предпринимателей и почти половина представителей гуманитарных профессий регулярно читают специализированные издания (книги, журналы, газеты), освещающие жизнь Европы и ее культуру. Наконец, именно в этой категории реципиентов наиболее высок процент интернет-активности.

Ко второму из выделенных нами типов — «интересу-

ющиеся» — судя по данным проведенного исследования, можно отнести военных (включая сотрудников МВД), служащих (в том числе госслужащих), ИТР, работников торговли и сферы обслуживания (включая транспорт и связь). Как это ни странно, по уровню значений основных индикаторов, характеризующих культурные потребности, сюда же вполне органично вписываются безработные (видимо, среди них велика доля лиц, имеющих «интеллектуальные» профессии). Основные показатели этой категории: поездки в европейские страны за последний год состоялись у 3 — 4% респондентов, на «культурных мероприятиях» побывали 5 — 9%; книги европейских авторов прочитали 25 — 30% опрошенных. Интерес к специализированным изданиям в отнесенных к данному типу социальных группах зафиксирован на уровне 21 — 29%, а получение культурно-познавательной информации через Интернет в целом варьируется в диапазоне 4 — 6%.

Наконец, к категории «отстраненные» можно отнести наиболее обездоленные слои российского общества — рабочих, жителей села и городских пенсионеров. Совершенно ясно, что здесь должны «поползти» вниз все показатели, которые естественным образом коррелируют с материальной обеспеченностью. Действительно, количество зарубежных поездок, степень доступа к Интернету и посещаемость выставок и концертов во всех трех этих группах неизменно оказывается ниже средних показателей, причем в ряде случаев значительно. Но даже и такие достаточно доступные формы приобщения к культурной жизни Европы, как просмотр соответствующих телепрограмм и кинофильмов, развиты в этой социальной среде меньше, чем в других социально-профессиональных группах. Только у рабочих они еще держатся на среднем уровне, а у сельских жителей и пенсионеров отклоняются вниз от средних на 6 — 10%.¹ Этот процент оказывается относительно стабильным за счет просмотра «мыльных

¹ Там же. С. 217 — 218.

опер» зарубежного производства и отечественных фильмов прошлых лет.

Российские реформы начинались и проходили в условиях мощного *подъема национального самосознания*, часто сопровождавшегося предъявлением счета взаимных обид. Одновременно происходил процесс консолидации местных элит, находивших идеологическое обоснование своих притязаний в национализме, в обострении отношений между народами, долгое время спокойно жившими бок о бок. После распада СССР к этому добавились территориальные споры, вооруженные конфликты, вытеснение русскоязычного населения из бывших союзных республик. Все эти явления оказывали значительное воздействие на ход политических процессов в России и на выстраивание ее отношений с внешним миром на протяжении всего периода после 1991 года. Национальный фактор стал одним из наиболее важных элементов российской политики, от динамики которого в значительной мере зависит будущее страны.

В этом плане ключевой проблемой, безусловно, является соотношение общероссийской гражданской и этнонациональной идентичности. Как известно, на протяжении сравнительно недолгого периода существования Российской Федерации как независимого государства политическое руководство страны предпринимало последовательные шаги по усилению общегражданского самосознания. Это и настойчивое продвижение в политическую практику идентификационного термина «россияне», и блокирование попыток конституирования казачества в качестве особого этноса, и упразднение знаменитой 5-й графы в российском паспорте. Насколько же успешными оказались эти усилия?

Сегодня можно уже считать, что понятие «россияне» в целом получило общественное признание и перешло в разряд актуализированных, работающих политических понятий, причем не только на экспертном, но и на массовом уровне. В этом смысле оно очевидным образом выделяется

в списке из десятков новых терминов, вошедших в язык политики и медиакультуры в 1990-е годы; в общественном сознании оно также отождествляется с новой Россией.

Однако российская идентичность более тесно переплетается с национальным дискурсом, чем, к примеру, в США и Европе, где в условиях глобализации (интеграции) национальная идентичность теряет свое мобилизующее значение. Этот вопрос для России и россиян остается настолько сложным, что на него нельзя ответить цифровым эквивалентом социологических исследований. Война на Кавказе, затянувшаяся чеченская проблема, терроризм и его последствия стали серьезным испытанием для российского национального самосознания и менталитета.

В этой связи политическая установка на «толерантность» и «плюрализм» также отнюдь не означает, что в Российской Федерации исчерпаны все проблемы межнациональных отношений. Более того, в России сохраняется почва для националистических настроений, существует и сам национализм как идейно-политический феномен. Его питательной средой являются вопросы глобализации и опасения по поводу вытеснения русских из привычного для них жизненного пространства. Этим же во многом объясняется резкое падение симпатий россиян к США и сочувствие к тем, кто противостоит их политике в Европе и на Ближнем Востоке.¹ Следует отметить, что и терроризм многие в России воспринимают как ответ исламского мира на процессы глобализации.

Таким образом, восстановление жизнеспособности России «невозможно без национально-государственной идеологии, преодолевающей сегодняшнее униженное положение нашей страны и утверждающей иную картину мира», ибо, как отмечает А. Кольев, «сегодняшняя форма государственного устройства страны — это, по сути дела,

¹ См.: Изменяющаяся Россия в зеркале социологии/Под ред. М. К. Горшкова и др. — М., 2004; а также работы С. Кара-Мурзы, Д. Калюжного, А. Ко-

льева, В. Лисичкина и Л. Шелепина, М. Назарова, А. Панарина, А. Цуладзе и др.

форма, направленная на разложение, распад, стимулирующая сепаратизм и внешнюю агрессию».¹ А отсюда вывод: отсутствие в постсоветской России идеологии как духовного, нравственного, политического стержня и породило тот хаос и беспредел, который привел к маргинализации определенной части общества, криминалу и межнациональным конфликтам.

На фоне сложной, нестабильной ситуации «виртуальными» выглядят новые социальные мифы, не адекватные реальной российской действительности. Мифы, которые зачастую становятся основой пропаганды средств массовых коммуникаций.

Миф первый — о демократическом обществе, о народо-власти. Об отношении к данному явлению свидетельствуют результаты социологических исследований, приведенные нами в таблице 1, из которой ясно видно, что разновозрастные группы населения с недоверием относятся к моделям демократии в нашей стране. Одной из самых показательных в этом вопросе является процедура выборов в органы исполнительной и законодательной власти: «процедура с подкупом», «с обманом», «с подделками», «с односторонней пропагандой», «с угрозами», «при некорректной борьбе кандидатов», «с ошибками избирателей»² и т.д.

Миф второй — о правовом государстве. Сошлемся в этом вопросе на размышления М. С. Горбачева, хотя мысли его прозвучали в период «перестройки», еще в 1980-е годы.

«...Это миф, поскольку в тексте законов невозможно отразить ни предмет, ни цель правового воздействия, поскольку законы не поддаются взаимному согласованию и нельзя достоверно их прочесть.

Это миф, поскольку правовая регламентация жизни требует умножения законодательных актов, а умножение законодательных актов противоречит возможности их свободного прочтения и плодотворного исполнения.

¹ Кольев А. Н. Политическая мифология. — М., 2003. — С. 349.

² Грачев Г., Мельник И. Манипулирование личностью. — М., 2003.

Это миф, поскольку попытка отразить жизнь в текстах законодательных записей продиктована кощунственным духовным устремлением к упразднению самой жизни»...¹

Законы вытекают из жизни. Состояние общества определяется не только законами, но и внутренней регламентацией: моралью, совестью, понятиями о социальной справедливости, идеологией.

Миф третий — о нормальной рыночной экономике. Россия отказалась от планового ведения хозяйства, и в результате «ваучеризации» в стране началась приватизация крупных промышленных предприятий, объектов недропользования и т.д. Сюжеты о рыночной экономике — также в повестке медиакультуры. Этот миф интересно анализируется С. Г. Кара-Мурзой.

«В языке экономистов постоянно фигурирует понятие «нормальная рыночная экономика». Все признают, что в России ее нет. Объяснения причин, по которым ее нет, различны. Одни ссылаются на тяжелое наследие советской системы, другие — на ошибки и злоупотребления реформаторов.

Те же самые экономисты, что употребляют понятие «нормальная рыночная экономика», признают, что это крайне неравновесная система, которая требует для поддержания гомеостаза непрерывного изъятия огромных ресурсов извне и сбрасывания огромного количества загрязняющих отходов вовне. Этот тип хозяйства не только не может быть распространен на все человечество, но даже не может и продолжать подудздываться в нынешней пропорции длительное время.

Принять как нормальное то, что не может быть нормой для всех и даже для значительного меньшинства, — вещь далеко не безобидная. Это не просто вводит общество в глубокое заблуждение и наносит вред мышлению, это подрывает фундаментальные этические ценности. Ве-

¹ Горбачев М. С. Перестройка и новое мышление для нашей страны и для всего мира. — М., 1988.

роятно, правильно было бы назвать этот тип хозяйства «экономика золотого миллиарда», и тогда все встало бы на свои места.

Пока что неизвестно, по какой причине экономисты почти всех направлений (даже коммунисты) заявляют о желательности для России рыночной экономики. Поэтому реформаторов критикуют не за неверный выбор траектории («магистрального пути»), а за ошибочный выбор технического варианта и темпа изменений».¹

Еще один аспект рыночной экономики связан напрямую с рекламой, которая по сути стала составной частью медиакультуры, фактором манипуляции сознанием. Особенно наглядно это проявляется на российском телевидении.

«Таким образом, рынок, независимо от личных качеств телепредпринимателей, заставляет их развращать человека, — делает вывод Кара-Мурза. — Если это совпадает и с политическими интересами данной социальной группы, то ТВ становится мощной разрушительной силой — именно это мы и наблюдаем сегодня в России, гораздо больше, чем в стабильном обществе Запада. И в этой ситуации верить дешевому словесному мусору о «свободе слова» — позор для образованного человека».²

Миф четвертый — о переходе на «магистральный путь» развития. Обычно подразумевают, что Россия сошла с магистрального пути, по которому идет Запад, и от этого все ее беды и трудности. Однако понятие «перехода на магистральный путь развития» носит неоднозначный характер. Так, оно может означать две качественно различные возможности: включение в ядро «глобальной» системы либо в число «аутсайдеров», на пространстве которых ядро организует «дополняющую» экономику. Известно, что разрыв между ядром и периферией при этом не сокращается, а растет. Это одна точка зрения, экономическая. Есть и другая — политическая, связанная с интегрированием в

¹ Кара-Мурза С. Г. Когерентность рассуждений // Доклады методологического семинара ФИАН. Вып. 4. Россия в ус-

ловиях информационной глобализации. М.: РИСО ФИАН, 2001. — С. 9.

² Там же.

западную систему не только экономики России, но и тех социокультурных процессов, без которых невозможно становление гражданского общества. Однако здесь, как мы уже отмечали, у нас слишком много пробелов и неясностей в стратегии дальнейшего развития.

Миф пятый — о российском «среднем классе». По разным оценкам,¹ стратификация населения России определяется следующими данными: богатых и очень богатых от 2 до 4%, «средний класс» от 15 до 20%, бедных и обнищавших от 75 до 80%.

Средства массовой информации, поднимая вопрос о «среднем классе», больше говорят о приоритетах данной прослойки населения в странах Западной Европы и США (в частности, материально обеспеченной свободе). Что касается российской действительности, то в понятие «средний класс» здесь входят представители малого бизнеса и интеллигенции, в значительной степени существующей за счет социалистического прошлого, давшего ей все (образование, жилье, связи, нравственные позиции и т.д.). Таким образом, средний класс в России — это миф, ибо, до конца не сформировавшись, он маргинализирует и стыдится своего происхождения.

Миф шестой — о том, что российское общество после падения СССР стало вновь страной «всеобщей» религиозности. Этот миф складывается после того, как в конце 1980-х — начале 1990-х годов ликвидируются административные и нравственные притеснения верующих, принимается законодательство о свободе совести, что позволило религиозным организациям выйти из подневольного состояния, а верующим свободно исповедовать свою веру. Резко расширяется деятельность конфессий в самых различных сферах, в том числе в сфере образования, культуры, благотворительной

¹ См.: Горшков М. Есть в России такой класс! Прошлогодние похороны «среднего класса» оказались преждевременными//Независимая газета, 1999, от 25.05; Калинин А. А. Российский

«средний класс»//Россия XXI. 1999, № 4. — С. 102; Сивкова В. Нормальные средние русские//АИФ, 2000, № 43. — С. 9 и др.

и предпринимательской деятельности. В общественном сознании возрастает престиж профессиональных организаций, становится очевидной массовая тяга к религии; все чаще наблюдается обращение к религиозной культуре власти, интеллигенции, религия активно используется публичными политиками и олигархами для решения своих утилитарных задач. Стало привычным, что с телеэкранов к нам обращаются с «духовным» напутствием Патриарх всея Руси, митрополит или епископ, муфтий или раввин, на телевидении появились передачи религиозного содержания, представляющие самые разные конфессии. Массовым явлением становится восстановление старых и строительство новых храмов.

В условиях крушения коммунистической идеологии, прежних приоритетов определенная часть общества, в том числе и молодежь, обратилась к Богу в поисках нравственной поддержки в вере, религиозном культе, духовности, что вполне естественно.

Но репрезентативные исследования ИКСИ РАН, проведенные за последние годы, показывают, что религиозный бум первых постсоветских лет проходит. Что касается религиозной идентификации населения, то она оставляет открытым вопрос о степени, глубине их религиозности, предполагающей единство убеждений и поведения. Да и само содержание веры у многих в значительной степени лишено определенности — нередко религиозные идеи

Таблица 4.

Распространенность религиозных верований среди россиян, в %					
К числу каких людей Вы себя относите	1993	1995	1997	2000	2003
К верующим в Бога	39,0	50,0	35,0	43,0	38,0
К колеблющимся	27,0	18,0	28,0	24,0	27,0
К верующим в сверхъестественные силы	11,0	6,0	9,0	4,0	7,0
К безразлично относящимся к вере и неверию	7,0	8,0	15,0	14,0	10,0
К атеистам	16,0	18,0	13,0	15,0	12,0

соседствуют с мистикой — верой в магию, колдовство, гороскопы (см. табл. 4).¹

Обратим внимание и на то, что число опрошенных, заявляющих о своей конфессиональной принадлежности (67,0% в 2000 г., 68,0% в 2001 г., 82,0% в 2002 г., 61,0% в 2003 г.), оказывается существенно больше тех, кто относит себя к верующим в Бога. Очевидно, что религиозная самоидентификация осуществляется не столько по принадлежности к той или иной религии, сколько на основе соотнесения себя с определенной культурой, национальным образом жизни, в значительной мере сформировавшихся под воздействием той или иной религии.

Подобное отношение к собственно религиозной практике, характерное, кстати, для многих развитых стран, свидетельствует о сложности и неоднозначности этого процесса в нашей стране, который нередко обобщенно обозначают «религиозным ренессансом». Можно полагать, что в новом столетии вопросы веры и неверия будут решаться не под влиянием ситуации, а естественным путем и станут делом свободного и осознанного выбора граждан. Это крайне важно для российского общества, где существуют около 60 конфессий и более половины членов которого — неверующие, колеблющиеся, безразлично относящиеся к вопросам религии или не определившиеся в своих мировоззренческих исканиях люди.

Драматическим отражением противоборства между верой и безверием, «добром» и «злом», в ситуации «войны» и «мира» стали известные фильмы 1990-х годов, получившие призы на многих кинофестивалях: «Мусульманин» В. Хотиненко (1995), «Кавказский пленник» С. Бодрова-старшего (1996), «Время танцора» В. Абдрашитова (1998). Именно они стали «камертоном», «зеркалом»

¹ При составлении таблицы использовались данные РНИСиНП-ИКСИ РАН за 1993 — 2000 гг. — мониторинга массового сознания, а также исследований «Новая Россия: 10 лет реформ глазами россиян» (2001 г.) и «Богатые и бедные в

современной России» (2003 г.). Десять доли процента округлены из расчета от 0,1 до 0,4 в меньшую сторону, а от 0,5 до 0,9 — в большую. Затруднившиеся с ответом в таблице не указаны.

переходного периода в новой России.

Суть диалектики эволюции религиозного самосознания в современной России состоит в том, что если даже религия как мировоззрение и мироощущение, как область интимной веры исчерпала ресурсы своего расширения, то возможности ее социального и нравственного воздействия на образ жизни людей, их общественно-политические ориентации и поведение еще весьма значительны. Как отмечают социологи, этому способствуют многие факторы, в том числе общественная нестабильность, затяжной моральный и социальный кризис, отсутствие понятых и принятых народом светских концепций выхода из него, историческая память народа о патриотической деятельности церкви в самые трудные переломные периоды, выступление конфессий в защиту прав и достоинства обездоленных, простых людей, против распространившихся отрицательных явлений — бездуховности, цинизма, коррупции, наркомании и т.д.¹

Однако новые мифы, которые могли бы объединить общество и стать интегрирующей осью социокультурных процессов, остаются на уровне «виртуальных» и вступают в противоречия с реальной действительностью, причем порой самым жестоким образом, свидетельством чего являются события в Северной Осетии, происшедшие 1 — 3 сентября 2004 года, и другие террористические акты.

¹ См.: Состоялся ли в России религиозный ренессанс?//Изменяющаяся

Россия в зеркале социологии/Под ред. М. Горшкова и др. — М., 2004.

РЕГИОНАЛЬНАЯ МЕДИАКУЛЬТУРА НА РУБЕЖЕ XX — XXI ВЕКОВ

Крах моноидеологии и отсутствие у новых политических элит четкого представления о «магистральном пути» развития дают возможность в этом контексте рассмотреть и проблемы региональной медиакультуры.

Прежде всего отметим, что постмодернизационная революция не обошла и регионы России, в том числе Урал, наиболее ярко проявившись в социокультурной сфере.

Культура уральского мегаполиса представляет собой сложное, многоуровневое, противоречивое явление на огромном геокультурном пространстве Евразии. Поэтому любые преобразования, проводимые в стране, должны учитывать эту сложность и, в частности, социокультурные особенности ее исторически сложившихся регионов.

Необходимо отметить ряд черт, характеризующих культурное развитие Уральского региона в конце XX — начале XXI веков. Это, прежде всего, противоборство в процессе модернизации тенденций обновления сложившегося культурного достояния и способов духовной регуляции, уже не соответствующих новым потребностям общества, и сохранения того ценного, что поддерживает жизненно важные функции общества в его многообразной и многоуровневой системе жизнедеятельности. Затем, это противоречие между необходимостью широкого заимс-

твования современного мирового опыта и сохранением самобытности общества, без которой оно перестает быть субъектом культуры.

Каждая из этих противостоящих друг другу тенденций имеет соответствующее функциональное значение для полноценного существования и развития социума. Однако для того, чтобы это развитие шло органично, необходимо сохранение определенного равновесия между ними. Если критика негативных явлений в прошлой истории переходит в тотальное отрицание и уничтожение позитивных достижений прошлого, в попытку создавать «с чистого листа» новую историю и культуру, слепо копируя опыт западной цивилизации без должной его адаптации к своему достоянию, в общественном сознании широко распространяется ощущение утраты жизненных ориентиров и ценностей, анемичности (ненормативности) жизни. Новые прагматические, утилитарные ориентации не могут возместить весь комплекс утрачиваемых ценностей, так как важные сферы человеческого существования и социальной регуляции нуждаются в поддержании и постоянном воспроизводстве функциональных норм, ценностей и смыслов, вошедших в духовное достояние народа. С другой стороны, враждебное отношение ко всему «чужому», новому способно привести общество «к застою», особенно опасному в условиях развития информационного общества.

Думается, что уральцам удалось сохранить равновесие между консерватизмом и инновацией, заимствованием и самобытностью в максимально возможной в сложившихся условиях степени. *Немаловажно и то, что наш многонациональный регион смог избежать этнополитических конфликтов.* Уважение к самобытной культуре народов Урала проявилось в действиях по ее развитию, появлении национальных образовательных и культурных центров, средств массовой информации на национальных языках в местах их компактного проживания. Все это свидетельствует об устойчивости социокультурной среды Урала, которому отведено особое место в истории России. Занимая срединное

положение на карте страны, он представляет собой важный элемент ее геополитической структуры, обеспечивающий единство ее западной и восточной частей. Возможно, этим обусловлено формирование здесь особого типа «срединной культуры», интегрирующей противоречивые, но равнонеобходимые тенденции. Не исключено, что еще и в этом отношении Уралу суждено сыграть роль «опорного края державы».

Урал смог за годы реформ не только сохранить свой мощный культурный потенциал, но и адаптировать его к новым, зачастую весьма неблагоприятным, условиям.

На протяжении десяти последних кризисных лет в социокультурном развитии региона сосуществовали и противоборствовали разнонаправленные процессы: с одной стороны, разрушение ранее сформировавшейся системы, с другой — становление новых явлений, институтов и подсистем духовного производства. Таким образом, за период реформ сформировалась новая, гораздо более диверсифицированная, система учреждений науки, образования, культуры, позволяющая удовлетворять большее разнообразие духовных потребностей людей.

СМИ в условиях свободы

«Свобода слова» — одно из наиболее значительных и одновременно спорных достижений периода «демократических реформ» 1980-х — 1990-х годов. Освобождение СМИ от идеологического диктата и политической цензуры стало важной составной частью тех преобразований, которые происходили в социальной, экономической и культурной подсистемах российского общества. Начало 1990-х годов стало временем настоящего «информационного бума», когда резко возрос общественный интерес к системе массовых коммуникаций и, соответственно, расширился рынок информационных услуг, удовлетворяющий этот спрос. Это отразилось как на количестве самих масс-медиа (новые газеты появлялись чуть ли не еженедельно), так и

на их тиражах. Однако в силу ряда причин как экономического (падение уровня жизни), так и социокультурного (удовлетворение «информационного голода») характера «информационный бум» быстро прошел и наступила относительная стабилизация. Теперь уже можно говорить о современном состоянии информационного рынка как об устоявшемся, не ожидая резких изменений ситуации в короткие промежутки времени.

Как уже было отмечено в одном из наших исследований,¹ в 1995 году общероссийские газеты читали на Урале 46% граждан, местные — 64%. В 1996 году из 976,5 тыс. взрослого населения Екатеринбурга каждый девятый читал «Областную газету» и «Уральский рабочий», в то время как самое популярное в городе среди московских изданий — «Комсомольскую правду» — лишь каждый четырнадцатый, а «Известия» — только каждый тридцать первый житель.

Аналогичная ситуация в сфере читательских предпочтений сложилась и в других областях Уральского региона. К концу 1990-х годов принципиальных изменений она не претерпела: областные ежедневные общественно-политические газеты сохраняют преимущество перед центральными ежедневными изданиями.

Зато в электронных средствах массовой информации положение прямо противоположное — абсолютное лидерство здесь принадлежит центральным каналам. Местные теле- и радиостанции, большинство из которых появилось в последнее десятилетие, отстают от них.

Самый «насыщенный» рынок местных электронных СМИ на Урале представляет собой Екатеринбург — столица региона. Первые коммерческие телекомпании и радиостанции появились здесь в 1991 — 1993 годах, и государственному ТВ и радио пришлось потесниться. «Новички» предложили горожанам фильмы, которые

¹ Кириллов А. Д., Кириллова Н. Б. Урал социокультурный. — Екатеринбург, 2000. — С. 123.

раньше можно было увидеть только на видео, необычные, поданные в «свободной» форме Новости, «прямой» телевизионный эфир и многое другое; радиостанции — возможность слушать современную западную и нашу музыку, рок. Все это было ново, неожиданно и потому интересно.

Прошло всего несколько лет, и рынок электронных средств массовой информации столицы Урала превратился в один из самых «насыщенных» в России. Сегодня в эфире Екатеринбурга 17 телеканалов и более 18 радиостанций, включая центральные, зарубежные и местные. Такое многообразие заставляет телевизионщиков и радиовещателей прилагать значительные усилия, чтобы удержать внимание зрителя и слушателя, а следовательно, и рекламодателя.

Просмотр телевизионных программ — это по-прежнему самый любимый способ времяпрепровождения у жителей Екатеринбурга. В среднем за сутки в столице Урала проводят у телевизора 92,3% горожан. Тем не менее радио также пользуется популярностью, хотя и значительно меньшей. В течение суток его слушают 54,8% населения города. Заметим, что, в основном, это проводное радио — 31,9%. Отчасти сказывается многолетняя привычка слушать радио дома на кухне по радиотрансляционной сети.

На сегодняшний день Екатеринбург — один из самых информационно развитых городов России. Показателем этого является непрекращающийся количественный рост средств массовой информации. По числу теле- и радиоканалов Средний Урал постоянно «соревнуется» со столичными городами. Рынок наполнен как небольшими средствами массовой информации, имеющими немногочисленную, но постоянную аудиторию, так и крупными медиа-холдингами, в состав которых входят как аудиовизуальные, так и печатные СМИ. Их совокупную направленность можно определить как ориентацию «освещать регионально значимые события»; в журналистской среде прослеживаются явные попытки обозначить, зафиксировать четкое место Сред-

него Урала в политической, экономической и культурной жизни России.

Круг печатных масс-медиа Екатеринбурга и Свердловской области довольно разнообразен. Широко представлены регионально-адаптированные (имеющие местные вкладки) варианты столичных газет: «Аргументы и факты», «Известия», «Московский комсомолец» и т.п. Крупнейшим здесь является медиа-холдинг «Комсомольская правда — Урал», выпускающий помимо собственно «Комсомолки» рейтинговые «Ва-банк», «Теленеделя» и другие издания. Среди крупных культурно-аналитических изданий следует также выделить медиа-холдинг «Уральский рабочий», включающий, кроме старейшей газеты Урала, «Вечерний Екатеринбург», «Главный проспект», информационное агентство «АПИ». Самой читаемой на территории Среднего Урала является ежедневная «Областная газета», тираж которой свыше 70 тыс. экземпляров.

В медиапространстве Урала во второй половине 1990-х годов появились и такие специализированные печатные издания, как журналы «Эксперт» («Эксперт-Урал»), «Чиновник», «Директор», «Деловой квартал», «Компьютер-мэн» и т.д. Существенно вырос и расширился за последнее десятилетие рынок рекламных изданий.

В 2000 — 2004 годах в журнальной продукции лидирующее положение стали занимать три издания: литературно-художественный и публицистический журнал «Урал», отметивший свое 45-летие и в отличие от столичных коллег сохранивший «свое лицо» и своих читателей, несмотря на резкое сокращение тиража до 2500 экземпляров; «Эксперт-Урал», содержание которого, ориентированное на «политические» и «экономические» направления, представляет интерес для властных и олигархических структур, банков, малого и среднего бизнеса; журнал «Уральский федеральный округ» («УрФО») — общественно-политическое издание, отвечающее интересам становления гражданского общества. «УрФО» существует за счет подписки физических и юридических лиц, его тираж колеблется от 3000 до

5000 экземпляров. Особенность журнала в том, что это своеобразный «кентавр», отвечающий интересам разных аудиторий и анализирующий ситуацию в России и регионах Урала по следующим направлениям своих разделов: «Вертикаль власти», «Вектор экономики», «Гражданский форум», «Пространство культуры», «Здоровый образ жизни».

Среди электронных СМИ на первое место долгие годы выходила Свердловская государственная телерадиокомпания (СГТРК), ставшая в 1999 году дочерним предприятием ВГТРК и вещающая на одном канале с РТР. СГТРК осуществляет телевещание на всю территорию Среднего Урала. Кроме новостной программы «Вести-Урал», компания специализируется на производстве политических и культурных программ, а также документальных фильмов. Многие программы и фильмы свердловского телевидения получили награды Международных и Всероссийских фестивалей (так, к примеру, фильм «Быкобой», поставленный в 2000 году режиссером А. Балуевым, получил 8 призов на Международных кино- и телеконкурсах и Государственную премию РФ).

Радио СГТРК (радио Урала) — единственное радио, которое вещает не только на территории Свердловской области, но и за ее пределами. Программы распространяются по первому общенациональному каналу проводной радиосети. Существующие программы радио СГТРК органично вписываются в структуру Радио России, дополняют общую информационную картину всеми красками региона и области. СГТРК — одна из ведущих вещательных компаний России и стран СНГ.

Среди электронных СМИ Екатеринбурга заметно выделяется медиа-холдинг «4 канал» (в структуру которого входят и некоторые печатные издания), вещающий на многие города Свердловской области и известный качественными информационными и развлекательными программами. Это первый канал кабельного ТВ на Урале, созданный в самом начале 1990-х годов.

В 1997 году появилось и вещание «Областного теле-

видения», подведомственного администрации области. Интересными и разноплановыми являются телекомпании «Студия-41», находящаяся в ведении администрации столицы Урала, «АТН» («Агентство телевизионных новостей»), «ТАУ» («Телевизионное агентство Урала»), «Эра-ТВ» и др. Самостоятельные телестанции имеются и во многих городах Свердловской области (Верхняя Пышма, Каменск-Уральский, Нижний Тагил, Новоуральск, Первоуральск, Реж, Серов и др.).

Наиболее подвижен и изменчив радиорынок города. На сегодняшний день в Екатеринбурге существует 18 радиоканалов, в основном молодежного музыкального формата. Существенно отличаются от всех «Радио СГТРК» и «Студия Город», имеющие информационно-аналитические форматы. Среди станций, вещающих в FM-диапазоне, согласно данным социологических исследований, неизменно лидируют «Русское радио — Екатеринбург», «Радио-Си» — первая станция музыкального формата в регионе (в последнее время существенно поменявшая свой формат), «Радио-101 — Екатеринбург», «Европа Плюс-Екатеринбург».

С середины 1990-х годов, в разгар подготовки и проведения первых выборов губернаторов Урала, и в дальнейшем наметились следующие основные тенденции в развитии региональных СМИ:

1. Чрезвычайная их политизация, которая привела к тому, что многие газеты и журналы перестали выполнять в должной степени присущие им информационные, просветительские, общекультурные и другие функции.

2. Массовое появление изданий, специализирующихся на освещении вопросов экономической и деловой жизни.

3. Как и в России в целом, уральские СМИ вошли в сферу интересов крупного бизнеса. Результатом этого явления стало усиление финансовой зависимости масс-медиа, слияние с крупными промышленными корпорациями и олигархическими структурами, процесс «децентрализации», «демассификации» и ориентация на «местечковые» интересы тех или иных социальных групп.

Необходимо также отметить, что «вхождение СМИ в сферу интересов крупного бизнеса» означает не только приобретение независимости от властей, но и попадание в зависимость от самого бизнеса. Относительное преимущество такой ситуации только в том, что различные финансовые группы, контролирующие те или иные СМИ, имеют разные интересы и, следовательно, читателям вместо монолога власти предлагается на выбор несколько монологов бизнес-групп. С этим связан активно обсуждаемый в последнее время вопрос о «независимости» СМИ — могут ли считаться независимыми газеты или телеканалы, принадлежащие олигархам и проводящие в своей информационной политике заданную ими линию?

Налицо одно: медиaprостранство лишилось целостности, стержневой оси, результат — демассификация, коллажность, хаос. Аналогичные процессы идут в медиакультуре других регионов Урала.

Однако по мере развития новых способов передачи специализированной информации (Интернет, DVD, CD-Rомы и т.д.) произошло резкое снижение интереса традиционной аудитории к деловым СМИ. Так, например, прекратили свое существование еженедельники «Контакт», «Ваш капитал», «Уральская деловая неделя», резко уменьшился тираж газеты «Деловой Урал», журнала «Деловой квартал».

Но часть «деловой» прессы, адаптировавшись к изменившейся ситуации, нашла свою нишу на информационном рынке, переключившись на обслуживание определенной аудитории, не слишком многочисленной, но весьма влиятельной. Этим объясняются невысокие тиражи таких газет, как пермские «Новый компаньон» (5 000 экз., распространяется в основном по подписке и бесплатно среди политиков и бизнес-элиты) и «Пермский обозреватель». Эти газеты стали своеобразным клубом по обмену мнениями и частью новой культуры людей, делающих политику и экономику региона. Политик или предприниматель,

оплачивающий нужную ему «особую» статью в такой газете, хочет, чтобы ее прочитали всего-навсего несколько десятков людей — тех, кто принимает решения. Спрос на такие издания есть.

Что касается отношений СМИ и власти, то необходимо учитывать, что усиление зависимости от крупного бизнеса дает им определенную возможность дистанцироваться от государства, но это отнюдь не означает полной независимости «четвертой власти» от первой и (особенно) второй.

Еще одна примета времени в Уральском регионе — Интернет. Следует отметить, что Екатеринбург находится в одном ряду с крупнейшими городами России по количеству пользователей Интернет. По экспертным оценкам, число лиц, имеющих к нему доступ дома и на работе, составляет более 100 тысяч. При этом и у организаций, и у граждан находится в эксплуатации более 100 тысяч компьютеров. На рынке города действуют 17 провайдеров услуг Интернет. Такое количество провайдеров после Москвы, Санкт-Петербурга есть только в Екатеринбурге.

До 2000 года в Екатеринбурге не было своих сетевых газет. Местные информационные сайты были насыщены московскими новостными лентами.

У местных СМИ популярны столичные сетевые газеты, такие как *Gazeta.ru* (<http://www.gazeta.ru>), *Утро* (<http://www.utro.ru>), *Вести*, сетевые бесплатные информационные агентства: Агентство Политических Новостей (Постфактум. Ру) (<http://www.apn.ru>), *Лента. Ру* (<http://www.lenta.ru>) и *РосБизнесКонсалтинг* (<http://www.rbc.ru>).

С созданием в мае 2000 года Уральского федерального округа, как нового федерального института управления, многое меняется в вопросах взаимоотношений СМИ и власти. Полпред Президента РФ в округе П. М. Латышев первым среди своих коллег провел совещание с представителями средств массовых коммуникаций, которое состоялось в Тюмени 25 сентября 2000 года. Основной темой

совещания стал разговор о создании единого «окружного» медиапространства. О том, что такое пространство существует, свидетельствовали следующие цифры: на территории округа в 2000 году функционировали 1123 печатных СМИ всех форм собственности, 329 телекомпаний, 261 радиоккомпания, 20 информационных агентств. Однако это пространство было разорванным, так как СМИ каждого из шести субъектов Федерации, входящих в округ (Курганская, Свердловская, Тюменская, Челябинская области, Ханты-Мансийский и Ямало-Ненецкий автономные округа), практически не пересекались и знали друг о друге крайне мало.

Среди первых конкретных шагов по созданию единого информационного пространства стали телепрограмма «Время новое», выпускаемая СГТРК, еженедельный радиожурнал «Вместе», который готовила телерадиоккомпания «Регион-Тюмень», было создано окружное отделение агентства «РИА-Новости».

В течение 2000 — 2004 годов в Уральском федеральном округе сформировалась система СМИ, работающих в окружном формате. Она включает в себя, во-первых, общественно-политический журнал «Уральский федеральный округ» («УрФО»), во-вторых, ряд информационных агентств и интернет-изданий (12 работающих во всех субъектах Федерации УрФО проектов, включая самый крупный — «Nakanune.ru»), в-третьих, серию окружных вкладок в федеральные печатные СМИ.

Большим событием в медиакультурной жизни УрФО стало открытие в 2002 году окружной телекомпании «Ермак», работающей в ежедневном режиме. Она быстро вошла в медиапространство Уральского федерального округа, во многом завершая процесс интеграции. В 52 крупных городах телекомпания транслирует свои программы через спутник «Бонум», телевизионных сетевых партнеров и кабельных операторов, получающих сигнал со спутника. Вещанием «Ермака» в настоящее время охвачены все 6 субъектов Российской Федерации, входящих в Уральский

федеральный округ. Совокупный объем потенциальной аудитории новостной программы УОТК составляет 7,2 миллиона человек (около двух третей населения федерального округа). Новости телекомпании «Ермак» выходят в эфир в 23 городах Уральского федерального округа с населением свыше 75 тысяч человек.

Совместно с руководством ВГТРК обеспечена информационная объективность в работе местных филиалов компании. Кроме того, сформирована система координации работы ГТРК субъектов Федерации УрФО в рамках окружных телевизионной и радиальной редакций, которые готовят совместные еженедельные информационно-аналитические программы «Вести УрФО».

На территории Уральского федерального округа зарегистрировано 3065 СМИ и издательско-полиграфических центров; из них 1917 — печатных: 1513 газет, 291 журнал (115 печатных СМИ зарегистрировано непосредственно в МПТР России); 886 электронных: 473 телепрограммы, 386 радиопрограмм; 114 информационных агентств (это данные на 1 апреля 2004 года).

С ноября 2001 года приступило к работе Уральское бюро информационного агентства ИТАР-ТАСС, с января 2002 года — аналогичная структура «Интерфакса». В окружном формате работает бюро национальной информационной службы «Полит.ру». Кроме того, в округе функционируют несколько местных информационных агентств, имеющих статус окружных, — «Уралинформбюро», «Европейско-азиатские новости», «Агентство политической информации» (Екатеринбург), «Вслух.Ру» (Тюмень), «Уралпрессинформ» (Челябинск) и другие.

Рассмотрев основные вопросы модернизации социокультурного пространства в Уральском федеральном округе, следует отметить, что черты стабилизации здесь явно преобладают над составляющими духовного распада и деградации социума. В дальнейшем многое будет зависеть от политической воли и реальных действий руководства Рос-

сии, формирования и активности структур гражданского общества, связанных с включением в процесс духовного созидания каждого уральца.

Кино в современном медиапространстве

Кинокультура Урала в 1990-е годы пережила свой кризис, как и общероссийская. Кинематограф, наиболее тесно связанный с современными технологиями и материально-финансовым обеспечением производственного процесса, оказался наиболее чувствительным к кризисным явлениям в экономике и вторжению рынка, что вызвало резкий спад производства отечественных фильмов и низкий уровень их конкурентоспособности в условиях свободной продажи; далее последовал развал идеологически выстроенной системы кинопроката и технологически устаревшей сети кинопоказа. К другим важнейшим факторам, которые обусловили катастрофическое состояние киноотрасли в постсоветской России, следует отнести: интенсивное развитие федерального и регионального телевидения, ставшего основным способом демонстрации фильмов; резкое изменение культурно-досуговых ориентаций подростков и молодежи, которые традиционно составляли наиболее «массовую» аудиторию кинотеатров, появление и распространение новых технических средств и альтернативных способов кинопоказа (видеоаппаратура, видеокассеты, видеотеки и т.д.).

Все это привело к разрушению прежней системы кинообслуживания. В Свердловской области только за реформенный период число кинозалов сократилось не менее чем в пять раз, к концу 1998 года прокат фильмов прекратился на территориях 27 городов и районов; в Екатеринбурге из 22 государственных кинотеатров практически действующими остались лишь шесть, остальные или закрыты, законсервированы, или сменили владельцев и перепрофилированы.

Тем не менее к началу нового века ситуация стала меняться. В Екатеринбурге, Челябинске, затем в других городах Уральского округа стали появляться модернизированные кинотеатры с новейшим экранным оборудованием системы «Долби-стерео», первые мультиплексы («Салют»), премьерные кинозалы (Дом кино, киноконцертный театр «Космос»), вновь возрождается потребность в коллективном просмотре фильма.

В 1990-е годы резко падает объем кинопроизводства на единственной в Уральском регионе Свердловской киностудии, в особенности художественных картин. Конечно, фильмы уральских киномастеров разных лет достаточно широко идут на телеэкране: «Угрюм-река», «Демидовы», «Приваловские миллионы» Я. Лапшина, «Трембита» и «Арифметика любви» О. Николаевского, «Семен Дежнев» и «Тайна золотой горы» Н. Гусарова, «В ночь лунного затмения» Б. Халзанова и «Залив счастья» В. Лаптева, а также телефильмы, поставленные на Свердловской киностудии в 1980-е («Дом в дюнах» Д. Салынского, «Молодой человек из хорошей семьи» Н. Гусарова, «Отряд специального назначения» Г. Кузнецова, «Будни и праздники Серафимы Глюкиной» Р. Горяева, «Летное происшествие» П. Фаттахудинова и др.). С другой стороны — новые кинофильмы уральских мастеров недоступны массовому зрителю, так как они не выходят в «театральный» показ.

А между тем в сложнейших условиях формирования «рыночной экономики» в последнее десятилетие XX века на Свердловской киностудии снимается ряд интересных кинокартин, осмысливающих как историческое прошлое страны, так и реалии настоящего. *В контексте постмодернистской эстетики наиболее яркими и спорными стали фильмы В. Хотиненко «В стреляющей глуши», «Зеркало для героя» и «Рой».* Они привлекли внимание критиков и зрителей не только тематикой, но и новизной киноязыка, в котором очевидны коллажность и цитатность, соединение аналитического подхода к материалу с иронией, соседство натурализма с метафорой (это проявилось

еще в первой картине режиссера «Один и без оружия», сделанной совместно с П. Фаттахутдиновым по мотивам детектива Н. Леонова «Агония»). В фильме «В стреляющей глуши» Хотиненко буквально «взрывает» сознание зрителей кровавой метафорой ленинской политики «военного коммунизма»; в «Зеркале для героя» с помощью фантастической ситуации, ошибки, путаницы времен (персонажи из сегодняшнего непростого бытия попадают не куда-нибудь, а в шахтерский городок в один из дней 1949 года, когда страна готовится к празднованию 70-летия товарища Сталина) в картину привнесены особая «игра», гротеск, бурлеск как элементы условности происходящего; за фантазмагорической стилистикой «Роя», распадающегося на ряд сцен-аттракционов, — горькие раздумья об утрате человеком нравственных связей с окружающим миром, природой, людьми. Кстати, следующие работы В. Хотиненко «СВ» («Спальный вагон») и «Патриотическая комедия» уже полностью поставлены в стилистике постмодерна, соответствующей состоянию распада, духовной опустошенности, абсурдности существования личности в обществе, где рушатся вера, нравственные идеалы и ценности. Более подробно о фильмах В. Хотиненко 1980-х — 1990-х годов рассказано в книге «Феномен уральского кино».¹

Иной подход к анализу действительности у прославленного мастера уральской киношколы Я. Лапшина. Он — реалист и в отношении к историческому прошлому, и к материалам современности. Да и жанр его в кинематографе традиционен — социально-психологическая драма (исключение составляют мелодрамы «Продлись, продлись, очарованье...» и «Любовь по заказу», а также детективы «Я объявляю вам войну» и «Уснувший пассажир»).

Фильмы Я. Лапшина «Перед рассветом» (1989), «На полпути в Париж» (2000) и «Сель» (2003) объединяет не

¹ Кириллова Н. Феномен уральского кино. — Екатеринбург: ООО «Лазурь», 2003.

только жанровое сходство, но и то, что все они поставлены по сценариям известного уральского драматурга и писателя Г. Бокарева.

Картина «Перед рассветом» возвращает нас к первым неделям войны, когда для многих начался процесс переосмысления догматов той веры, под воздействием которой формировалось сознание молодого поколения «сталинской эпохи». Сценарий Г. Бокарева, пролежавший «на полке» четверть века, стал в чем-то этапным и для мировоззрения самого режиссера. Героев трое: Вор, Политический («из врагов народа») и юный Лейтенант войск НКВД, сопровождающий арестованных. Три разные человеческие судьбы в какой-то момент объединяются, чтобы осознать: беда у них одна. И, размышляя о внутренних резервах личности, авторы затрагивают сложнейшие нравственные и психологические проблемы: что такое «вера», а что «фанатизм», что такое «долг», а что «совесть» и где грань между ними.

Не менее тревожно звучит фильм «На полпути в Париж», вскрывающий проблему «утечки мозгов» в постсоветской России: его главный герой, ученый с мировым именем, ради возможности продолжить дорогие для него научные изыскания вынужден покинуть родину.

В основе фильма «Сель» (сценарий Г. Бокарева назывался «Здравствуй, брат...») — идея необходимости человеческого братства без учета места проживания и национальной принадлежности людей. Сюжет прост: герой с Кавказа едет в далекую уральскую глубинку, чтобы найти своего брата, который отбывает срок за мошенничество. Они встретились, правда, оказались абсолютно чужими друг другу. В фильме «Сель» соединились драма и притча, реальная жизнь и сказка, напоминая о смысле человеческого существования, о доброте и справедливости как основе бытия.

Интересна и эволюция творчества режиссера В. Макаранца. Его первый полнометражный фильм «Губернатор» (1991) был поставлен по повести Л. Андреева, написанной еще в начале XX века, после событий первой русской

революции. Но сюжет оказался удивительно созвучен нашему времени, той трагической атмосфере, которая начала складываться в стране в канун и после августовского путча 1991 года.

В фильме «Ты есть» (1993) по сценарию писательницы В. Токаревой резкий жанровый переход к мелодраме связан прежде всего с желанием уйти от политики, острых социальных конфликтов. С другой стороны, тема семьи — это вечная тема; в картине речь идет о сложном клубке взаимоотношений между матерью, сыном и невесткой. Актуальность «семейной» темы в 1990-е годы подтвердила сама российская реальность: распад семейных связей, брошенные и беспризорные дети, наркомания, рост правонарушений среди малолетних.

Вот почему логически оправданным становится постановка В. Макеранцем фильма «Привет, Малыш!» (2001), оказавшегося в полном смысле слова «на злобу дня». Этот трагический фильм о том, что за десятилетие демократических реформ мы успели потерять поколение, ничему его не научив. Картина об одиноких детях в большом и чужом городе и примкнувшем к ним идиоте — Малыше, взрослом мужчине с душой ребенка, живущем в отличие от «нормальных» людей по законам добра и любви, — стала одним из самых заметных явлений в отечественном кинематографе начала XXI века. Фильм был снят при поддержке Федерации центров и клубов ЮНЕСКО. И это не случайно: он затрагивает проблемы, актуальные для каждой страны мира, — бездомное детство, беспризорность, охрана прав ребенка и т.д., что дало возможность постановщикам выйти на международный диалог.

Но уральский кинематограф как особое явление отечественной медиакультуры известен не только игровыми и телевизионными лентами, но и кинодокументалистикой. Не случайно именно здесь, в Екатеринбурге, ежегодно проходит Открытый фестиваль неигрового кино «Россия», впервые проведенный в 1991 году, уже после распада СССР.

Впрочем, уральская кинодокументалистика была хорошо известна и раньше. На Свердловской киностудии с

конца 1940-х до 1960-х годов работал один из основателей советского «этнографического» фильма А. Литвинов, поставивший картины «Лесные люди», «По дебрям Уссурийского края», «Сокровища наших недр», «Урал — земля золотая» и др. Здесь создали свои знаменитые экологические фильмы «Рассказ о камне», «Железный век», «Огненное копьё», «Во имя жизни» Л. Рымаренко и В. Волянская. Здесь получил всемирную известность кинорежиссер Б. Галантер, чьи фильмы «Лучшие дни нашей жизни», «20 дней жаркого лета», «Джульетта», «Ехала деревня», «Косынка» являются вершиной отечественной кинодокументалистики 1960-х — 1970-х годов.

Уральская кинопублицистика 1980-х годов предложила новый тип политического фильма, освобожденного от идеологического диктата в эпоху «перестройки». Достаточно вспомнить картины «Госпожа тундра», «А прошлое кажется сном...» и «Частушка — XX век» С. Мирошниченко, «Леший», «Камо грядеши» и «Тайное голосование» Б. Кустова, «Право на карьеру» и «Июльский снег Уренгоя» Б. Урицкого, «Ходоки» и «Тот, кто с песней» В. Тарика и др. Эти фильмы стали призерами многих международных кинофестивалей, определив дальнейшие пути в развитии российской кинодокументалистики.

Публицистический накал первых лет перестройки постепенно иссяк, и в уральском кино постсоветского периода, как и в СМИ, возникло состояние растерянности перед хаосом новой действительности. Впрочем, в отдельных случаях кинодокументалистика сумела взглянуть на постмодернистскую ситуацию с определенной долей иронии и сарказма. Первым в этом ряду стал фильм Б. Кустова «Новые сведения о конце света» (1991), поставленный в уникальном для документального экрана жанре «фантастической комедии». Его героями стали черные и белые маги, хироманты и экстрасенсы, астрологи и политики, в которых нетрудно узнать и основоположников марксизма-ленинизма, и современных политических деятелей.

Метафорическим смыслом наполнена та наиболее

емкая и язвительная сцена, в которой основоположники и последователи диалектико-материалистического учения о всемирно-исторической роли пролетариата как могильщика капитализма волокут неподъемное бревно своей теории на... свалку истории. Что ж, в свете августовских событий 1991 года эти игровые кадры, вмонтированные в документальную ткань фильма, приобрели ошеломляюще пророческий смысл.

У этого кинопамфлета немало не только поклонников, но и противников. И это понятно: отнюдь не просто научиться, смеяться, расставаться со своим прошлым, освободиться от страха перед всецельем старых мифов... Так в 1990-е годы начинает формироваться новая эстетика документального кино.

Далек от расхожих традиций и фильм молодого режиссера Красноярского филиала уральской киностудии С. Князева «Как нам дается благодать...». Этот короткий двадцатиминутный рассказ о нескольких эпизодах одного дня жизни молодого священника пронизан искренностью и теплотой, добросердечностью и юмором. Наверно, это и есть тот тип кинематографа, которого жаждет душа человека, измученного политической нестабильностью и неуверенностью в завтрашнем дне.

Рассказ о судьбе обыкновенного человека, чаще всего из глубинки, как правило, неимущем бессребренике, ищущем «свою» дорогу в жизни, стал основой многих лент, пусть не во всем совершенных: «Никола-работник» режиссера В. Ярмошенко, «Обыкновенная жизнь Вызова» режиссера В. Ротенберга и др.

Необычайно привлекательны по своей творческой манере и эмоциональному строю такие камерные ленты, как «Анастасия» (режиссер Т. Васильева) и «Я ехала домой...» (режиссер Л. Уланова). Каждая из них, по-своему исследуя своеобразный женский характер, поведала о духовном дефиците нашего времени — дефиците доброты, милосердия, сострадания.

Сквозь призму «человечности», а не политического

статуса рассмотрена в картине «Пример интонации» (Пермская студия детских и юношеских фильмов) режиссером А. Сокуровым личность такого государственного масштаба, как первый Президент России (впрочем, картина снималась еще до августовского путча 1991 года).

Есть такой прием в американской политической игре: если вы хотите вызвать симпатии к политику, покажите его в кругу семьи. Так поступил и Сокуров, создав свой второй фильм о Ельцине. И, наблюдая за лидером, пьющим чай на кухне скромного загородного дома, начинаешь понимать, что Сокуров «работает» на имидж человека, выбранного им в герои. Сокуровский Ельцин — это работяга, которому предназначено тащить груз ответственности за народ, доверивший ему свою судьбу.

«Пример интонации», однако, скорее констатирует, чем убеждает. И трудно сказать, откровенен Ельцин или актерствует, хотя видно, как старается режиссер, чтобы та или иная сцена выглядела естественно. При просмотре фильма еще раз ловишь себя на мысли, насколько иррациональна документалистика А. Сокурова... Долгие паузы; раздражающий скрип шагов на снегу, делающий невозможным диалог; длинный-предлинный крупный план Ельцина; монотонно-долгое движение автомобиля по автостраде — стиль скорее претенциозен, чем художественен. И все же Сокуров есть Сокуров. В его картине есть то, чего недостает большинству документальных фильмов: личность героя, яркая (этого не отнимешь!) индивидуальность автора, то есть «своя» интонация.

Кстати, через несколько лет, в 1996 году, на Свердловской киностудии будет создана еще одна картина о Б. Н. Ельцине — документальная кинодиалогия «Превратности судьбы» (автор сценария и режиссер — Валерий Савчук), являющаяся своеобразной «энциклопедией жизни» первого Президента России.

Обозначившийся тематический поворот поставил перед кинодокументалистами в 1990-е годы новые, более сложные творческие задачи. Для того чтобы на докумен-

тальном экране возникло не «информационное» изображение человека, а «образ человека», его надо познать и найти способ это познанное проявить.

Одним из самых заметных фильмов этого направления стал фильм Г. Дегальцева «Кто косит ночью?». Все его содержание — неторопливый подробный показ того, как трудится, чтобы выжить (ухаживая за коровой, заготавливая сено, плотничая), старый одинокий крестьянин Василий Филиппович Филиппов. Эмоциональный эффект и гуманистический настрой этой в общем-то безыскусной, неброской в средствах выразительности ленты основан на том, что герой с малых лет слепой... Уже давно судьба поставила его перед жестоким выбором — быть или не быть. Он выбрал жизнь, подчинился ее законам и, наверное, в чем-то сильнее любого из нас ощущает ее полноту. Образом большой обобщающей силы стал облик слепца, вышедшего косить ночью, красивыми, точными движениями подсекающего траву...

В определенном смысле фильм Г. Дегальцева, как и «Новые сведения о конце света» Б. Кустова, стал кинометафорой первых постсоветских лет.

Упомянутые фильмы Свердловской киностудии в чем-то сродни лидеру Первого фестиваля неигрового кино «Россия» фильму «Повелитель мух» режиссера В. Тюлькина, поставленному на Алма-Атинской киностудии в 1991 году. Сегодня, спустя много лет, его можно назвать шедевром постмодернистской документалистики.

Название картины «Повелитель мух» ассоциируется с одноименным романом английского писателя У. Голдинга. Художественная структура фильма сложна и многослойна. Это уже не публицистика, а скорее психоанализ, в котором реалистическое, близкое к натурализму изображение характера и условий жизни героя сочетается с элементами мифа, библейской и фрейдистской символикой.

Герой фильма, Кирилл Игнатьевич Шпак, изобретатель «мухотрона», ошеломляет, озадачивает, шокирует. Далеко не эстетическое чувство испытываешь, наблюдая

на экране за теми манипуляциями, которые проделывает человек с личинками мух, с трупами убитых на живодерне собак, — все это похоже на сюрреалистические полотна или современный фильм ужасов...

Вот в таком образно-эмоциональном ключе и подает автор фильма своего героя — то ли философа и мудреца, то ли деспота и садиста, то ли жертву, то ли виновника, но уж во всяком случае — порождение советского образа жизни. И, конечно же, как явление духовного распада общества.

В конце 1990-х годов, как и в начале нового века, кинодокументалистика вновь выходит на первый план. Причиной стали не только экономические трудности, резко сократившие объем кинопроизводства, но и потребности самого общества, стремящегося понять время, в котором мы живем.

Документальный и научно-популярный экран все больше становится зеркалом общества, отражающим происходящие в нем изменения. Среди лучших работ уральских документалистов за последние годы вновь выделяются фильмы Б. Кустова («Хомут для красного коня», «Косой брод»), В. Тарика («Армагеддон», «Теча», «Мужчина в доме, или Кевин Кейн в стране большевиков»), Л. Ефимова («Автопортреты», «Предчувствие»), а также А. Морозова («Рождество в Париже», «Миры Висима», «Зона любви»).

Интересен и тот факт, что многие фильмы, ставшие заметным явлением в документальном кино, получающие призы на Международных фестивалях, ставятся на телевидении. К таковым относятся картины А. Балужева «Быкобой» и «Дыхание жизни», получившие многочисленные призы на Международных кинофестивалях («Быкобой» — 8!). В 2003 году А. Балувев стал лауреатом Государственной премии России. Среди несомненных лидеров «нового» документального кино и фильмы телережиссера И. Снежинской «Капитал», «Без героя», «Человек с киноаппаратом». В русле новых творческих

поисков документалистики — фильмы пермского телережиссера П. Печенкина «Человек, который запряг идею», «История Тюрина, художника и жертвы», «Два сына Язили Калимовой. Уинская мелодрама» и др.

На мировой уровень вышла в 1990-е годы «уральская школа» анимации. Ее отличительными особенностями стали *поиск, стремление раскрыть внутренний мир личности, проникнуть в тайники человеческой души*, прибегая к уникальным изобразительным решениям. Еще в «перестроечные» годы свердловские мультипликаторы берутся за темы, казалось бы, неприемлемые для данного вида кино. Пространство уральской медиакультуры расширяется, когда аниматоры начинают снимать картины по произведениям Л. Андреева («Как стать человеком» В. Петкевича), А. Платонова («Ночь» В. Петкевича, «Корова» А. Петрова), Ф. Достоевского («Сон смешного человека» А. Петрова), Э. Хемингуэя («Старик и море» А. Петрова). В этот же список можно включить и тонкий, своеобразный фильм О. Черкасовой «Ваш Пушкин», сделанный к юбилею великого поэта. Все эти фильмы стали призерами престижных международных кинофестивалей (к примеру, А. Петров за картину «Старик и море» получил в 2000 году «Оскара»).

В свое время «открытием» в мире анимации стал фильм режиссера-дебютанта А. Харитиди «Гагарин», который в 1995 году в Каннах получил «Золотую пальмовую ветвь», а через год был номинирован на «Оскара» (в последние годы Харитиди живет и работает в Канаде).

Удостоены международного признания и картины О. Черкасовой «Бескрылый гусенок», «Дело прошлое», «Племянник кукушки» и «Нюркина баня» (получившая 10 главных призов на Международных кинофестивалях и Государственную премию РФ в 1996 году), «Человек с Луны» о Миклухо-Маклае и др. Незаурядной работой является фильм А. Золотухина «Джон Генри — стальной человек» — поэтическая и очень грустная история о подавлении цивилизацией живых людей с их чувствами и

стремлениями; фильм сделан в технике рисования маслом по стеклу, как и картина А. Петрова «Старик и море». Мягкость, лиризм, тонкий юмор — отличительные черты анимационных фильмов А. Караева («Добро пожаловать», «Жильцы старого дома», «Сничи», «Фельдмаршал Пулькин») и картин приверженца кукольной мультипликации В. Фомина («Мы все из сказки», «В гостях у деда Евлампия») и др.

В иной манере, графической, работает режиссер и художник С. Айнутдинов, его стиль ближе к сюрреалистическим опусам («Аменция», «Аутизм», «Записки аниматора», «Шуточный танец» и др.). Серьезное признание и солидную прессу получили фильмы В. Ольшванга («Розовая кукла», «Про раков») и Д. Геллера («Привет из Кисловодска») и др.

Уральская школа представляет «авторскую» анимацию, «штучный» товар. Однако «послание» доходит до масс зрителей всего мира через фестивальную орбиту, телевидение и видео, тем более что этот вид медиакультуры любят и взрослые, и дети. Более подробно о специфике уральской анимации рассказано в книге «Феномен уральского кино».¹

Подводя итоги сказанному, хочется отметить, что, невзирая на все трудности переходного периода, социокультурная и экономическая интеграция региональной медиакультуры с общероссийской и мировой продолжается уже в XXI веке.

Потребность людей в информации, желание понять, что происходит в нашем обществе и за его пределами, проблемы взаимоотношений социума и власти, человеческий фактор, межкультурные коммуникации, проблемы труда и быта, дальнейшие просветительские возможности масс-медиа — вот далеко не полный перечень вопросов, которые противостоят «потребительским инстинктам» и

¹ Кириллова Н. Феномен уральского кино. — Екатеринбург, 2003.

инициируют современную медиакультуру (печатные СМИ, кино, телевидение) на выполнение своего истинного предназначения — «возделывать» общество, способствовать его переходу из состояния инфантилизма и распада, безверия и страха к «взрослению», духовному росту. В региональных масс-медиа предпосылки для этого есть.

Фестиваль как феномен

Немаловажную роль в интеграции медиапространства Уральского региона и формировании нового общественного сознания играют фестивали кино- и телефильмов, которые уже в течение многих лет проходят в регионе.

Самым старшим в этом ряду является *Фестиваль документального кино*, проведенный в Свердловске впервые еще в 1988 году, в разгар «перестройки». Он собрал невиданную по тем временам аудиторию: две с половиной тысячи зрителей битком заполнили киноконцертный театр «Космос». Впечатляющим тогда был итог: Гран-при получил фильм латышского режиссера Г. Франка «Высший суд» (сегодня это уже киноклассика), а среди отмеченных призами жюри и зрителей были картины «Мария» А. Сокурова, «Леший» Б. Кустова, «Театр времен перестройки и гласности» А. Рудермана, «Старая трава» В. Соломина, «Тот, кто с песней» В. Тарика и др. По данным работам и сегодня можно соотносить уровень развития кинодокументалистики.

После распада СССР свердловский фестиваль стал называться «Открытый фестиваль неигрового кино «Россия». Проведенный осенью 1991 года в уральской столице, вернувшей себе историческое название «Екатеринбург», фестиваль начнет осознавать свой новый статус «европейского» не только потому, что в программе было немало фильмов зарубежных авторов, но и потому, что в состав жюри впервые вошли иностранцы: Рейн Маран из Эстонии (которая совсем недавно стала для нас заграницей) и Ганс Шлегель из ФРГ.

Фестиваль документального кино «Россия» в Екатеринбурге прошел уже шестнадцать раз. Его президентом все эти годы был К. Л. Лаврентьев — первый заместитель председателя Союза кинематографистов России. И закрепился фестиваль за эти годы не только как кинофорум нового времени, но и как творческая лаборатория, в которой постигаются законы кинодокументалистики, эволюция ее жанров в живом, наглядном проявлении: в просмотрном зале, на заседаниях ПРОККа — профессионального клуба киномастеров, дискуссиях кинематографистов и кинозрителей. Эта лаборатория дает возможность понять, как творческие намерения того или иного автора соотносятся с историей, с меняющейся атмосферой жизни нашего общества, духовного мира личности.

Кинофестиваль «Новое кино России», впервые проведенный в Екатеринбурге в августе 1995-го, был ориентирован на игровой кинематограф. Его идея родилась у автора этих строк как результат изучения ситуации кризиса в сфере отечественного кино, «американизации» медиакультуры и падения престижа «самого важного из искусств».

Особенность данного фестиваля, учредителями которого стали Гильдия актеров кино России, Свердловское областное киноvideообъединение и общественный Фонд «Культура Урала», состояла в том, что он проходил не только в Екатеринбурге, но еще в двенадцати крупных городах Свердловской области: Асбесте, Нижнем Тагиле, Каменске-Уральском, Новоуральске, Полевском, Серове и др. За неделю на фестивале побывало более 50 тысяч зрителей (цифра для 1995 года огромная). Такого ажиотажа вокруг кино давно не помнили работники кинопроката. В состав жюри фестиваля вошли прославленные отечественные кинематографисты: Е. Матвеев (председатель), Г. Бокарев, Е. Жариков, Л. Куравлев, Я. Лапшин, Н. Фатеева и В. Гущина (директор актерского фестиваля «Созвездие»).

Конкурсная программа состояла из пятнадцати фильмов (еще 20 шли вне конкурса), среди которых выделялись «Американская дочь» К. Шахназарова (получившая Приз зрительских симпатий), «Мания Жизели» А. Учителя (удостоенная Гран-при), «Мусульманин» В. Хотиненко (Приз за режиссуру), «Пьеса для пассажира» В. Абдрашитова и А. Миндадзе (Приз за лучший сценарий), «Какая чудная игра» П. Тодоровского (Спецприз жюри). Евгений Миронов, тогда еще начинающий актер, получил Приз за лучшую мужскую роль, Нина Усатова — Приз за лучшую женскую роль.

Но главным итогом фестиваля были не награды, а возвращение зрителей в кинозал, восстановление разрушенного медиапространства и веры в возрождение отечественного кинематографа.

Фестиваль «Новое кино России» проходил в Екатеринбурге вплоть до 1999 года, оставаясь в статусе «регионального». Расширилась его география: он шел одновременно в пятнадцати городах Свердловской области, становясь все более массовым (его аудитория охватывала уже 75 — 80 тысяч зрителей). Интерес зрителей к нему убеждал в его необходимости, в том, что фестиваль — одна из форм поддержки отечественного кино и сохранения духовных традиций общества. Особая роль фестиваля сказалась на работе с детской и подростковой аудиторией, что в конечном итоге привело к созданию уральского регионального *фестиваля «Детское кино России»*.

Среди фильмов-призеров фестиваля «Новое кино России» в разные годы выделялись работы нетрадиционные, соответствующие духу непростого, переходного времени конца 1990-х годов: «Ревизор» С. Газарова (своеобразный актерский «капустник» в стиле постмодерна), «Особенности национальной охоты» А. Рогожкина, «Мать и сын» А. Сокурова, «Три истории» К. Муратовой, «Время танцора» В. Абдрашитова и А. Миндадзе, «Ермак» В. Краснопольского и В. Ускова, «Сочинение ко Дню Победы» С. Урсуляка, «Му-Му» Ю. Грымова, «Цирк сгорел,

и клоуны разбежались» В. Бортко, «Цветы календулы» С. Снежкина, «День полнолуния» К. Шахназарова.

В 1996 году был принят Закон Российской Федерации «О государственной поддержке кинематографии», оказавшийся своевременным как для тех, кто создает фильмы, так и для тех, кто их прокатывает; вот почему формы фестиваля стали варьироваться и трансформироваться.

Финансовая основа фестиваля складывалась не из бюджетных, а из внебюджетных средств, прежде всего спонсорской помощи местных олигархов, а также инвестиций. Фильмы-призеры фестиваля «Новое кино России» успешно шли в телеэфире Свердловской государственной телерадиокомпании в 1999 — 2000 годах, привлекая внимание не только зрителей, но и рекламодателей.

В 2000 году по инициативе Госкино РФ фестиваль «Новое кино России» получил статус Всероссийского и с тех пор «кочует» по разным регионам страны. В Уральском федеральном округе он проходил не только в Свердловской области, но и в Ханты-Мансийске и Челябинске.

В последние годы «кинематографической Меккой» стал север УрФО, в частности, Ханты-Мансийский автономный округ. Благодаря поддержке местной администрации здесь закрепился *Международный телефестиваль экологического фильма «Спасти и сохранить»*, куда съезжаются мастера телекино из многих городов России и зарубежья. Здесь не только смотрят кино, но и спорят, размышляют о путях развития экологического фильма; здесь проходят мастер-классы и «круглые столы» по проблеме «Экология и зрелищность», в которых участвуют и представители властных структур ХМАО.

Еще одним ярким событием в культурной жизни не только Уральского региона, но и России в целом стало открытие *Международного фестиваля кинематографических дебютов «Дух огня»*, который проходит в Ханты-Мансийске с января 2003 года. В его организации приняли участие известные российские кинематографисты: кинорежиссеры

С. Соловьев (президент фестиваля) и С. Бодров-старший, актер А. Абдулов (арт-директор) и критик ФИПРЕССИ А. Плахов. Интересно то, что первое жюри фестиваля возглавил кинорежиссер К. Занусси (Польша), а в его состав вошли режиссер Н. Джорджадзе (Грузия), критик К. Эдер (Германия), сценарист и продюсер С. Д'Амико (Италия), актеры М. Мерсье и П. Ришар (Франция). Гран-при фестиваля «Золотая тайга» включает в себя солидную денежную премию в сумме 150 тысяч долларов США.

Особенность фестиваля «Дух огня» в том, что его организаторы поставили перед собой трудновыполнимую, но актуальную задачу: выявив лучшее среди молодых дарований, привлечь внимание зрителей к новым явлениям в мировом кинопроцессе, а также переломить сложившуюся в кинопрокате ситуацию, убрав с наших экранов третьесортную американскую продукцию.

Как и фестиваль «Новое кино России», «Дух огня» проходит не только в Ханты-Мансийске, но и в крупных городах округа: Нижневартовске, Пыть-Яхе, Сургуте. В конкурсных и внеконкурсных просмотрах, как правило, демонстрируется свыше 70 картин, просмотр которых охватывает только в столице 25 — 30 тысяч человек.

В фестивальном движении на территории Уральского федерального округа выделяется еще один уникальный Российский *фестиваль антропологического фильма*, который известен как «кочующий Северный кинофестиваль». Его герои — аборигенные народы Крайнего Севера и Арктики, в самом образе жизни которых заложена постоянная смена мест проживания. В силу растущей популярности фестиваля его приглашают из города в город, из страны в страну. Он был гостем Ханты-Мансийска, Сургута, Улан-Удэ, Канады, США, дважды (в 1998 и 2004 гг.) проводился в городе Салехарде Ямало-Ненецкого автономного округа. Сама идея фестиваля принадлежит А. В. Головневу, члену-корреспонденту РАН, доктору исторических наук и президенту фестиваля антропологического фильма.

Размышляя о своем детище, он выделяет и его особенности: «Идея передвижного фестиваля была позаимствована из опыта кочевников-ненцев. Они были моими учителями в антропологии и первыми моими киногероями. Их умение хранить и творить культуру в неимоверно трудных условиях кочевой жизни показалось мне очень близким идее антропологического кино. Кино может создать полифонический образ культур — прежде всего через человеческие портреты их носителей. Это кино — на перекрестке науки и искусства. Наука обзорекает культурный контекст, а искусство рисует образ носителя. В эту область кинематографа приходит все больше профессионалов, и мы уходим от «говорильни» к кинообразу. Именно поэтому мы в конечном итоге отказались от телепрограмм и оставили только фильмы».¹

Гостями и участниками этого уникального фестиваля являются кинематографисты России, Канады, Германии, Эстонии, расширяя его географические и языковые границы.

Визуальная антропология, рожденная на стыке науки и кино, сегодня представляет новую форму фиксации народных традиций. Пока не совсем четкую, но интенсивно формирующуюся. Жанры документального, этнографического кино как бы соперничают друг с другом, при этом достаточно удачно находят общие точки соприкосновения. Антропология — наука о человеке. Предмет ее исканий — хомо сапиенс, человек разумный. А кто он? Что это за вид?..

К работам, представленным на фестивале, можно относиться по-разному. Можно их любить или не любить, но они должны жить. Ради того, чтобы мы не пытались брать от жизни все, чтобы нам не казалось бытие комфортным и простым.

Открытиями последних двух фестивалей 2003 — 2004 годов стали «Дыхание жизни» и «Мам» А. Балужева

¹ См.: Уральский федеральный округ. Общественно-политический журнал. — 2004, № 9 — 10. — С. 54.

(г. Екатеринбург), «Маленькая Катерина» И. Головнева (г. Омск), «Диалоги в электричке» С. Литовец (г. Казань), «Колыбель» В. Крылова и «Приручение оленят» М. Око-тэтто (г. Салехард), «В зоне любви» А. Морозова и «Дети белой могилы» А. Федорченко (г. Екатеринбург), «Средний день» Н. Хохлова, «Странники Севера» В. Сарана и «Дивьи люди» П. Стрельникова (г. Москва), а также «Осень на Оби» Я. Сима (Эстония — Норвегия).

Фестиваль антропологического фильма в чем-то близок «Флаэртиане» — *Международному фестивалю нового документального кино*, который с 1995 года ежегодно проходит в Перми под руководством телережиссера П. Печенкина. Почти одновременно с пермским кинофестивалем стал проходить телефорум в Тюмени «Белые пятна истории Сибири», уклон которого — познавательно-аналитический. Инициатор и организатор этого интересного фестиваля — телерадиокомпания «Регион-Тюмень» и ее президент А. Омельчук.

Как и в других регионах России, на Урале ежегодно проходят фестивали кино Великобритании, Германии, Франции, Японии, которые знакомят зрителей с лучшими явлениями экранного искусства последних лет.

Специфика фестивалей Урала и Сибири, их популярность и авторитет, несомненно, способствуют расширению медиапространства и формированию духовной культуры личности, сближаясь в этом с медиапедагогикой, медиаобразованием.

МЕДИАОБРАЗОВАНИЕ КАК ФАКТОР СОЦИАЛЬНОЙ МОДЕРНИЗАЦИИ

Для начала еще раз определимся с понятием «социальная модернизация» («социальная трансформация»), которое представляется дискуссионным и с социологической, и с исторической точек зрения.

На рубеже XX — XXI веков многие российские исследователи (историки, социологи, политологи, культурологи, философы), пытаясь прогнозировать процесс дальнейшего развития общества уже в третьем тысячелетии, выявляют процессы социокультурных трансформаций, под которыми понимается «комплексное, преимущественно эволюционное преобразование общества как социокультурной системы: ее типа или конкретно-исторической формы».¹

Вместе с тем многие отечественные ученые под «модернизацией» понимают переход от традиционного общества к индустриальному (постиндустриальному), однако в историографии существует множество вариантов толкования того, к чему приводит этот процесс.

Ряд ученых рассматривают модернизацию как явление

¹ Лапин Н. И. Социокультурная трансформация//Российская цивилизация: этнокультурные и духовные аспекты/

Энциклопедический словарь. — М., 2001. — С. 420.

цивилизационного масштаба, как глобальный феномен мировой истории.¹

С точки зрения современных подходов интересна точка зрения Н. И. Лапина о том, что модернизация — это переход «от закрытости к открытости общества или большей его открытости путем дифференциации и усложнения структуры общества, которые существенно расширяют свободу выбора и ответственность субъектов в соответствии с усложнением личности и возвышением ее потребностей».² Сказанное соответствует целям и задачам постмодернизационной революции.

Все указанные процессы происходят в средствах массовых коммуникаций, репрезентирующих действительность. В этой связи необычайно актуальными представляются *проблемы медиаобразования*: его опыт на Западе и в России.

Эпоха аудиовизуальной культуры, начавшаяся более 100 лет назад, с возникновением кино, связана со специфическим языком, в основе которого лежат невербальные коммуникативные процессы. Сегодня по уровню воздействия на человека экранные взаимодействия стали доминирующими. По некоторым данным, за последние пять лет XX века объем только телевизионного вещания в мире увеличился в 600 раз. Уже выросло поколение, для которого компьютер включен в бытовую среду, формирующую, наряду с телевизором, сознание буквально с рождения.

Естественно, что особенно в последние годы во всем мире невербальный язык становится главным инструментом борьбы за влияние над сознанием и интеллектом человека.

Поэтому проблема изучения аудиовизуального языка становится не менее актуальной, чем классических вербальных, изучаемых в рамках школьной и вузовской

¹ См. Алексеев В. В. Введение // Опыт российских модернизаций. XVIII — XX века. — М., 2000; а также работы Бородина Л. И., Гайкина В. А., Левяша И. Я., Сахарова А. Н., Сенявского А. С. // Социальные трансформации в российской

истории: Доклады междунаучной конференции. — Екатеринбург — Москва: Академкнига, 2004.

² Лапин Н. И. Социокультурная трансформация. — С. 420 — 421.

программ. Логично в этой связи было бы обратиться к базовым основам: морфологии искусства, истории аудиовизуальной культуры, в частности истории кино, как самого популярного искусства XX века. Единой точки зрения на методики изучения невербальных языков нет, однако предмет, в основу которого положено благое намерение научить видеть и понимать увиденное, назван специалистами «медиаобразованием».

История медиаобразования началась, по сути, с момента создания кино и превращения его из «ярмарочного балагана» в искусство. Однако только в последнее десятилетие XX века в ряде развитых стран, таких как Великобритания, США, Франция, Германия, приняты государственные стандарты медиаобразования. В России сегодня существует лишь одна кафедра медиаобразования — в Таганрогском педагогическом институте, которую возглавляет А. В. Федоров, профессор, доктор педагогических наук, выпускник ВГИКа. Он же является президентом Ассоциации кинообразования и медиапедагогики России.

Цели и задачи медиапедагогики

Российская педагогическая энциклопедия определяет медиаобразование (от английского «*education*» и латинского «*media*») как «направление в педагогике, выступающее за изучение закономерностей массовой коммуникации. Основная задача медиаобразования — подготовить новое поколение к жизни в современных информационных условиях, к восприятию различной информации, научить человека понимать ее, осознавать последствия ее воздействия на психику, овладевать способами общения на основе невербальных форм коммуникации с помощью технических средств и современных информационных технологий».¹

¹ Российская педагогическая энциклопедия. — М., 1993. — С. 555.

Медиаобразование тесно связано не только с педагогикой и художественным воспитанием, но и с такими отраслями гуманитарного знания, как искусствоведение (включая киноведение, литературоведение, театроведение), культурология, история (история мировой художественной культуры и искусства), психология (психология искусства, художественного восприятия, творчества) и т.д. Оно не только отвечает нуждам современной педагогики в развитии личности, но и расширяет спектр методов и форм проведения занятий с учащимися и студентами.

В материалах ЮНЕСКО есть такое определение медиаобразования: «Под медиаобразованием следует понимать обучение теории и практическим умениям для овладения современными средствами массовой коммуникации, рассматриваемыми как часть специфической, автономной области знаний в педагогической теории и практике; его следует отличать от использования медиа как вспомогательных средств в преподавании других областей знаний, таких как, например, математика, физика или география».¹

«Центральная и объединяющая *концепция медиаобразования* — репрезентация (representation). Медиа не отражает реальность, а репрезентует, т.е. представляет ее. Главная цель медиаобразования — «денатурализация» медиа. Медиаобразование в первую очередь — исследовательский процесс. Медиаобразование базируется на ключевых концепциях, которые в большей степени являются аналитическими инструментами, чем альтернативным содержанием. Ключевые концепции включают: denotation (обозначение), connotation (ассоциацию), genre (жанр), selection (отбор), nonverbal communications (невербальную коммуникацию), media language (язык медиа), naturalism and realism (естественность и реальность), audience (аудиторию), construction (конс-

¹ Media Education. — Paris: UNESCO, 1984. — С. 8.

трукцию), mediation (медиавосприятие), representation (репрезентацию, переосмысление), code\decoding (код, кодирование, декодирование), segmentation (сегментацию, выделение, усечение), narrative structure (сюжетную структуру), ideology (идеологию), rhetoric (риторику), discourse (рассуждение) and subjectivity (субъективность). Медиаобразование — это процесс, продолжающийся всю жизнь. Медиаобразование имеет целью не просто критическое понимание (critical understanding), но и критическую автономию (critical autonomy)». Такую концепцию медиаобразования дает британский исследователь Л. Мастерман.¹

В контексте теории социальной модернизации интересна и точка зрения С. Фейлитзена, согласно которой *медиаобразование* означает критическое мышление, существенным элементом которого является создание учащимися или студентами собственной медиапродукции. Медиаобразование необходимо для активного участия как в демократическом процессе, так и в процессе глобализации (globalization) и должно основываться на изучении всех видов медиа.²

А вот еще одна точка зрения, энциклопедическая: «Медиаобразование — это изучение медиа, которое отличается от обучения с помощью медиа. Медиаобразование связано одновременно с познанием того, как создаются и распространяются медиатексты, так и с развитием аналитических способностей для интерпретации и оценки их содержания, тогда как изучение медиа (media studies) обычно связывается с практической работой по созданию медиатекстов. Как медиаобразование (media education), так и изучение медиа (media studies) направлены на достижение целей медиаграмотности (media literacy)».³

С медиаобразованием тесно связано такое понятие,

¹ Мастерман Л. Обучение языку средств массовой информации//Специалист. — 1993, № 4. — С. 22 — 23.

² Feilitz C. Media Education. Children

and Media: UNESCO & NORDICOM, 1999, p.p. 24 — 26.

³ International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences, 2001, p. 94.

как «медиаграмотность», которое западные медиапедагоги определяют по-разному.

«Медиаграмотность» (media literacy) — помогает учащимся или студентам общаться с медиа под критическим углом зрения, с пониманием значимости медиа в обществе. Медиаграмотный учащийся/студент должен быть способен критически и осознанно оценивать медиатексты, поддерживать критическую дистанцию по отношению к «поп-культуре» и сопротивляться манипуляциям. В более специфической терминологии обучение медиаграмотности должно предоставить учащимся/студентам возможность:

— развивать способности, знания и отношения, необходимые для анализа способов, с помощью которых медиа активно конструирует реальность;

— получать знания социального, культурного, политического и экономического значения этих конструкций и распространяемых ими ценностей;

— развивать уровень оценки и эстетического восприятия медиатекстов;

— декодировать медиатексты, чтобы распознать и оценить культурные ценности, практическую значимость, идеи, содержащиеся в них;

— анализировать и применять разнообразие технического использования и создания медиатекстов;

— осознавать, что те, кто создают (конструируют) медиатексты, делают это, исходя из множества мотивов — экономических, политических, организационных, технических, социальных и культурных;

— понимать, что каждый человек вовлечен в селективный и аналитический процесс исследования медиатекстов. Этот процесс и связанные с ним смыслы/значения зависят от психологических, социальных и природных факторов.¹

¹ Duncanson B. Media Literacy Resource Guide. — Toronto: Ministry of Education of Ontario, Publications Branch, of Queen's Printer, 1989. — С. 7.

«Медиаграмотность» — это способность осваивать, интерпретировать, анализировать и создавать медиатексты.¹

«Медиаграмотность» — это способность использовать, анализировать, оценивать и передавать сообщения (messages) в различных формах.²

«Медиаграмотность» — это процесс подготовки «медиаграмотного человека», обладающего развитой способностью к восприятию, созданию, анализу, оценке медиатекстов, к пониманию социокультурного и политического контекста функционирования медиа в современном мире, кодовых и репрезентационных систем, используемых медиа; жизнь такого человека в обществе и мире связана с гражданской ответственностью.³

Как можно заметить при сравнительном анализе этих определений, у многих теоретиков и медиапедагогов наблюдается смешивание понятий «медиаобразование» и «медиаграмотность». Немалые разночтения можно обнаружить и в теоретических подходах к медиаобразованию, к выделению его наиболее важных целей, задач, способов внедрения в учебный процесс и т.д.

Большинство российских экспертов считают наиболее приемлемым синтетический путь медиаобразования, сочетающий его интеграцию в обязательные дисциплины школ и вузов с автономными спецкурсами, факультативами или кружками. К примеру, А. П. Короченский — активный сторонник «синтетических», различных форм (часть формального образования + специальные курсы + медиакритика как специальная область журналистики и гражданских действий) медиаобразования. Образование, включая медиаобразование, должно быть, по его мнению, постоянной частью со-

¹ Worsnop C. (1999). Screening Images: Ideas for Media Educations. Mississauga, Ontario: Wright Communications, p. X.

² Kubey, R. (1997). Media Education: Portraits of an Evolving Field. In: Kubey, R.

(Ed.) Media Literacy in the Information Age. New Brunswick & London: Transaction Publishers, p.2.

³ International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences, 2001, p. 94.

циализации и жизни современного человека в условиях изменяющегося информационного общества — от детства до старости.¹

Конечно, цели медиаобразования могут меняться в зависимости от конкретной тематики и задач занятий, от возраста аудитории, от теоретической базы медиаобразования и т.д., однако практика показывает, что так или иначе многие медиапедагоги могут довольно четко выделить наиболее важные для них цели. Опрос, проведенный Ассоциацией кинообразования и медиапедагогики России, показал, что эксперты считают важными следующие цели медиаобразования:

— развитие способностей аудитории к критическому мышлению (84%);

— развитие способностей аудитории к восприятию, оценке, пониманию, анализу медиатекстов (69%);

— подготовка аудитории к жизни в демократическом обществе (62%);

— обучение аудитории пониманию социальных, культурных, политических и экономических смыслов и подтекстов медиатекстов (61%);

— обучение аудитории декодированию медиатекстов (59%);

— развитие коммуникативных способностей личности (57%);

— развитие способностей аудитории к эстетическому восприятию, пониманию медиатекстов, к оценке эстетических качеств медиатекстов (55%);

— обучение аудитории творческому самовыражению с помощью медиа (54%);

— обучение аудитории идентифицировать, интерпретировать медиатексты, экспериментировать с различными способами технического использования медиа, создавать медиатексты (50%);

¹ См.: Федоров А. В., Новикова А. А., Чельшева И. В., Каруна И. А. Медиаграмотность будущих педагогов в свете

модернизации образовательного процесса в России. — Таганрог, 2004. — С. 26 — 27.

— обучение аудитории теории медиа и медиакультуры (48%);

— обучение аудитории истории медиа и медиакультуры (38%).¹

Что касается разницы между ответами российских и зарубежных экспертов, то она проявилась в основном в том, что *зарубежные эксперты в большей степени выделили цель подготовки людей к жизни в демократическом обществе, в то время как российские эксперты несколько большее внимание уделили развитию способности к восприятию (в том числе — эстетическому), оценке, пониманию, анализу медиатекстов.* При этом и те и другие в равной степени вывели на первое по значимости место развитие способности к критическому мышлению (критической автономии) личности.

Теоретические концепции

Анализ теории и практики медиаобразования в разных странах приводит к мысли, что в мире нет единой теоретической концепции медиаобразования. В начале 1990-х годов российский исследователь А. В. Шариков предпринял попытку систематизации ключевых концепций медиаобразования, однако выделил их в самом общем виде, что фактически привело к смешиванию семиотической, культурологической теорий медиаобразования и теории формирования «критического мышления» в одну, так называемую «критическую» концепцию. К тому же А. В. Шариков в качестве одной из ключевых концепций медиаобразования называл «медиаграмотность»², в то время как понятия «медиаграмотность» и «медиаобразование» у многих педагогов и исследователей, по сути, являются синонимами или (как один из вариантов) *медиаграмотность* аудитории представляется главной целью процесса медиаобразования.

¹ Там же.

мировой и отечественный опыт. —

² Шариков А. В. Медиаобразование:

М.: АПН, 1990. — С. 8.

Анализ указанных ранее работ позволяет выделить десять основных теоретических подходов в данной области:

1) *Медиаобразование как теория развития критического (демократического) мышления аудитории.* Наиболее ярким ее представителем является британский исследователь Л. Мастерман.

Теоретической основой данной теории можно считать теорию медиа в качестве «повестки дня», где медиа представляется «четвертой властью», которая распространяет модели поведения и социальные ценности среди разнородной массы индивидуумов. Отсюда вытекает ведущая цель медиаобразования: научить аудиторию анализировать и выявлять манипулятивные воздействия медиа, ориентироваться в информационном потоке современного демократического общества. В процессе занятий изучается влияние медиа на индивидов и общество с помощью так называемых «кодов» (условностей-символов, например, в телерекламе), развивается критическое мышление школьников и студентов по отношению к медиатекстам.¹

Считается, что аудитории надо дать ориентир в условиях переизбытка разнообразной информации, научить грамотно воспринимать ее, понимать, анализировать, иметь представление о механизмах и последствиях ее влияния на зрителей, читателей и слушателей. Односторонняя или искаженная информация (которая передается, к примеру, телевидением, обладающим большой силой пропагандистского внушения), несомненно, нуждается в осмыслении. Вот почему считается полезным, чтобы учащиеся могли определить: различия между заданными и общеизвестными фактами и требующими проверки; надежность источника информации; пристрастность суждения; неясные или двусмысленные аргументы; логическую несовместимость в цепи рассуждения и т.д.

Бесспорно, для анализа информационных теле-

¹ Мастерман Л. Обучение языку средств массовой информации // Специалист. — 1993, № 4. — С. 22 — 23.

программ такого рода умения могут принести хорошие педагогические результаты, вырабатывая своеобразный «иммунитет» к бездоказательности, фигурам умолчания или лжи. Нельзя не признать, что вне зависимости от политического строя того или иного государства, человек, не подготовленный к восприятию информации в различных ее видах, не может полноценно ее понять и анализировать, не в силах противостоять манипулятивным воздействиям медиа, не способен к самостоятельному выражению своих мыслей и чувств.

Л. Мастерман считает, что поскольку продукция средств массовой информации является результатом сознательной деятельности, сразу же довольно логично определяются, по меньшей мере, четыре области дальнейшего изучения: 1) на ком лежит ответственность за ее создание, кто владеет средствами массовой информации и контролирует их? 2) как достигается необходимый эффект? 3) каковы ценностные ориентации создаваемого таким образом мира? 4) как его воспринимает аудитория? То есть налицо стремление Л. Мастермана ориентировать аудиторию на развитие «критического мышления», анализ механизмов воздействия и ценностей той или иной информации.¹

Думается, что Л. Мастерманом дана характеристика не только одной из концепций британского медиаобразования, но и ведущей концепции медиаобразования в России, представленной в трудах О. А. Баранова, И. В. Вайсфельда, Л. С. Зазнобиной, Н. Б. Кирилловой, И. С. Левшиной, В. А. Монастырского, О. Ф. Нечай, С. Н. Пензина, Г. А. Поличко, Ю. М. Рабиновича, А. В. Спичкина, Ю. Н. Усова, А. В. Федорова, А. В. Шарикова и др.

Между тем Л. Мастерман считает, что цель формирования у учащихся и студентов избирательного подхода на основе неких критериев оценки качества информации, помимо всего прочего, практически недостижима, так как

¹ Там же.

в мире не существует четких и доказательных критериев оценки медиатекстов: «Кажущаяся нам ценной и важной телевизионная хроника может встретить совершенно иную оценку у людей, преследующих другие цели, у тех, кто придерживается иных политических взглядов, принадлежащих к иным культурам и живет в другом обществе или в другое историческое время».¹ Так или иначе нужно будет постоянно сталкиваться с вопросами: «Ценность для кого? Ценность для чего? Ценность, отвечающая каким критериям?..» Однако Мастерман не призывает отказаться от рассмотрения проблемы ценности медиатекста вообще.

Таким образом, медиаобразование по Л. Мастерману — это не процесс оценки произведений медиакультуры, а процесс их исследования. «Необходимо, — пишет он, — развивать новые пути диалога, когда и учителя, и учащиеся могли учить чему-то друг друга и быть соисследователями». Поэтому значительно перспективнее и лучше изучать не шедевры медиакультуры, а поле взаимодействия медиа и человека, то есть медиаобразование «должно быть направлено на развитие у учащихся понимания особенностей функционирования средств массовой информации, использования ими выразительных средств, механизма создания «реальности» и ее осознания аудиторией. Именно «пониманию» с его акцентом на развитие критического мышления по отношению к медиа необходимо придать основное значение».²

В последние годы Л. Мастерман стал называть свою теорию «репрезентативной парадигмой» (*representational paradigm*), подчеркивая, что имеется в виду «понимание способов, которыми медиа представляют реальность, технологий и идеологий, которые при этом используются, что в итоге необходимо для всех граждан и будущих граждан демократического общества».³

Директор французского медиаобразовательного цен-

¹ Там же. С. 23.

² Там же.

³ Masterman L., In *Principles media Education*. — *Mediacy*, 1998. vol.17, n.3.

тра СЛЕМІ Ж. Гоне, также придерживаясь ориентации на развитие критической мысли, полагает, что главное здесь — помочь учащемуся стать свободным, толерантным гражданином демократического общества, обладающим автономным мышлением.¹ Аналогичной позиции придерживается и британец Р. Фергюсон.²

К сожалению, некоторые педагоги слишком упрощенно понимают медиаобразование как обучение медиаграмотности, сужая спектр материала до рекламы или телевизионных информационных программ (где, естественно, легче всего выявить те или иные попытки манипуляции) и полностью оставляя в стороне художественную сферу медиа.

2) Медиаобразование как культурологическая теория

Здесь утверждается, что медиа скорее предлагают, чем навязывают интерпретацию медиатекстов. Аудитория всегда находится в процессе диалога с медиатекстами и их оценивания. Аудитория не просто «читает» информацию, а вкладывает различные смыслы в воспринимаемые медиатексты, самостоятельно их анализирует. Отсюда вытекает главная цель медиаобразования: помочь учащимся понять, как медиа могут обогатить восприятие, знания и т.д. аудитории. В качестве содержания медиаобразования здесь выступают его «ключевые понятия», роли, которые играют в обществе стереотипы, распространяемые с помощью медиа. Медиапедагоги пытаются обучить оценке и критическому анализу медиатекстов.

Наиболее сильные позиции данная теория имеет в Великобритании и в Канаде, хотя есть немало ее сторонников в Германии, Франции и России (см. таблицу 5).

Действительно, указанные шесть ключевых понятий, бесспорно, более универсальны, чем три десятка несистематизированных терминов, предложенных Л. Мастерманом. Ведь ясно, что «жанр», «реализм», «натурализм» и пр. относятся к общему понятию «категории медиа», а «конструкция» — к понятию «технологии медиа». Однако

¹ Gonnet J., 1997, p. 10.

² Ferguson R., 1997, p. 16 — 17.

Таблица 5.

Ключевые понятия медиаобразования в Британии	
Ключевой вопрос понятия	Ключевые понятия медиаобразования:
Кто передает информацию и почему?	Агентства медиа/Media Agencies
Какой это тип текста?	Категории медиа/ Media Categories
Как этот текст создан?	Технологии медиа/ Media Technologies
Как мы узнаем о том, что этот текст означает?	Языки медиа/Media Languages
Кто воспринимает этот текст и какой смысл из него извлекает?	Аудитории медиа/Media Audiences
Как этот текст представляет/переосмысляет свою тематику?	Репрезентации медиа/ Media Representations

это вовсе не исключает, что медиапедагог не должен оперировать более широким спектром понятий. К примеру, при рассмотрении «категории медиа» неизбежно пойдет речь о таких понятиях, как «вид медиа» (телевидение, пресса, кинематограф, радио и т.д.) и «жанр медиатекста» (драма, комедия, мелодрама, очерк, репортаж, аналитическая статья и т.д.).¹

Канадская система медиаобразования сегодня столь же известна, как и британская. Понятно, что на теорию медиаобразования в Канаде самое серьезное влияние оказали идеи М. Маклюэна, хотя достаточно сильное воздействие ощущается и со стороны видных британских медиатеоретиков: К. Базэлгэта, Л. Мастермана, Э. Харта. Здесь столь же популярны идеи развития критического мышления и культурологические теории.

Вот, к примеру, те ключевые понятия, которые предлагает канадец В. Дункан как основу медиаобразования:

- медиа создает реальность;
- все медиатексты являются результатом целенаправленного конструирования;
- каждый медиатекст имеет уникальную эстетическую форму;

¹ См.: Федоров А. В., Новикова А. А., Чельшева И. В., Каруна И. А. Медиаграмотность будущих педагогов

в свете модернизации образовательного процесса в России. — Таганрог, 2004. — С. 33.

— форма и содержание в медиатексте тесно связаны, каждый вид медиа имеет свои особенности языка и кодирования реальности;

— аудитория оценивает значение медиатекста с точки зрения таких факторов, как пол, раса, возраст, жизненный опыт;

— медиа имеет социально-политическое и коммерческое значения;

— медиа содержит идеологические и ценностные сообщения.

Последнее воспринимается прямой адаптацией знаменитого тезиса М. Маклюэна: *The medium is the message*. («Медиа — это сообщение»)¹

3) Медиаобразование как социокультурная теория

Теоретическая база: культурологическая (необходимость образования как результат развития медиакультуры) и социологическая (как результат осознания в педагогике значимости социальной роли медиа). Основные положения данной теории изложены А. В. Шариковым: 1) развитие медиа закономерно приводит к необходимости возникновения специального профессионального образования в каждой новой сфере, связанной с появлением новых СМК; 2) учитывая массовость медийной аудитории, у профессионалов (в первую очередь, преподавателей специальных медиадисциплин) возникает потребность обучать более широкие слои населения языку медиа; 3) эта тенденция усиливается в связи с тем, что общество осознает все более сильное влияние медиа на свою жизнь, что порождает осмысление социальной роли медиа и, как следствие, убеждает медиапедагогов в дальнейшем развитии медиаобразовательного процесса.²

4) Семиотическая теория медиаобразования

Она опирается на труды таких теоретиков, как Р. Барт и К. Метц, Ю. М. Лотман и В. В. Библер.

¹ Маклюэн М. Понимание медиа. — М. — Жуковский, 2003

² Шариков А. В. Медиаобразование: мировой и отечественный опыт. — М.: АПН, 1990. — С. 60.

Медиапедагоги-«семиотики» утверждают, что медиа часто стремятся завуалировать многозначный характер своих текстов, а это угрожает свободе потребления информации. Аудитория, в первую очередь детская, слишком пассивна по отношению к «чтению» медиатекстов, поэтому цель медиаобразования в том, чтобы помочь учащимся «правильно читать» медиатекст. Основным содержанием медиаобразования становятся коды и «грамматика» медиатекста, то есть язык медиа, а педагогической стратегией — обучение правилам декодирования медиатекста, описания его содержания, ассоциаций, особенностей языка и т.д.

В этой связи один из ведущих британских медиапедагогов Э. Харт писал, что медиаобразование должно еще более активно внедряться в учебный процесс, так как «новая грамотность потребует, чтобы учащиеся изучали «метаязык», который позволит им говорить о медиа».¹

Материалом для семиотического анализа способны стать не только произведения «высокого искусства», но любые тиражируемые объекты — игрушки, туристические путеводители, обложки для журналов и т.д. При этом главенствует принцип «непрозрачности» медиатекста, так как медиа не отражают реальность, но переосмысляют (репрезентируют) ее. Анализ семиотической теории медиаобразования приводит к мысли, что она является полной противоположностью идеологической, ибо акцентирует проблемы языка медиа, а не политического или социального смысла медиатекста. Зато своими подходами к анализу медиатекстов семиотическая теория медиаобразования в какой-то степени напоминает теорию медиаобразования как формирования критического мышления аудитории. Правда, без нажима на исследование манипулятивной роли медиа в обществе.

5) Эстетическая (художественная) теория медиаобразования

¹ Hart A. Probing the New Literature: A Meta — Language for Media. — Telemedium. Vol. 46. № 1, p. 21.

Ее сторонниками являются многие ведущие медиапедагоги России. В этом направлении шел процесс кинообразования в школе и вузе на протяжении 1920-х — 1980-х годов.

Теоретическая база здесь во многом совпадает с культурологической теорией медиаобразования. Однако главная цель медиаобразования видится в том, чтобы помочь аудитории понять основные законы и язык медиатекстов, имеющих прямое отношение к искусству, развить эстетическое восприятие и вкус, способности к квалифицированному художественному анализу. Вот почему основное содержание медиаобразования опирается на изучение языка медиакультуры, авторского мира создателя художественного медиатекста, историю медиакультуры (историю киноискусства, художественного телевидения, видео и т.д.). Педагоги стремятся здесь научить школьников и студентов критическому анализу художественных медиатекстов, их интерпретации и квалифицированной оценке.

Во многих странах Восточной Европы (прежде всего — в России) эстетическая теория медиаобразования на протяжении многих десятилетий сочеталась с идеологической. Сегодня эта теория в значительной степени тяготеет к культурологической теории медиаобразования, поскольку имеет явные совпадения по теоретической базе, в отношении к проблеме «медиа и аудитория» и значительное сходство в целях и задачах, в содержании и педагогической стратегии.

Вместе с тем некоторые исследователи, к примеру тот же Л. Мастерман, считают, что «эстетическая теория» медиаобразования, по сути, дискриминационна, так как провозглашает конечной целью развитие «способности к квалифицированному суждению» только по отношению к спектру искусства внутри медиаинформации. Л. Мастерман полагает, что «вопросы оценки качества медиатекста должны быть в медиаобразовании вспомогательными, а не центральными. Главная цель — помочь учащимся понять, как медиа функционируют, чьи интересы отражают, како-

во содержание медиатекстов, как они отражают реальность и как они воспринимаются аудиторией».¹

Эстетическая теория медиаобразования была весьма популярной на Западе в 1960-е годы (особенно в среде активных сторонников кинообразования в эпоху расцвета «авторского кинематографа»). Однако начиная с 1970-х годов она стала интенсивно вытесняться теориями медиаобразования как развития критического мышления, семиотическими и культурологическими теориями, авторы и последователи которых считают, что художественная сфера медиа — далеко не самая важная в современном мире. *Поэтому медиатекст надо оценивать, прежде всего, не по его эстетическим качествам, а по сути содержания, по идеям, компонентам языка, символам и знакам.* Вместе с тем многие учебные программы по развитию медиаграмотности сочетают сферу художественного, экспериментального, аналитического медиаобразования с практикой.

б) «Практическая» теория медиаобразования

Данный подход известен также под названием «медиаобразование как таблица умножения» (то есть имеется в виду, что практическое умение работать с медиааппаратурой учащимся надо знать так же хорошо, как таблицу умножения). Теоретической базой здесь, на наш взгляд, служит адаптированная теория «потребления и удовлетворения» в области медиа (например, дети интересуются медиатехникой, значит, надо удовлетворить их потребности — научить их фотографировать, снимать фильмы на кино/видео пленку, создавать интернетные сайты, монтировать, озвучивать их и т.д.).

«Практические» медиапедагоги считают, что проблема влияния медиа на аудиторию не является ключевой, главное — обучить школьников, студентов (или учителей) использовать медиааппаратуру. Отсюда повышенное внимание к изучению технического устройства медиаап-

¹ Цит. по: Федоров А. В., Новикова А.А., Чельшева И. В., Каруна И. А. Медиаграмотность будущих педагогов

в свете модернизации образовательного процесса в России. — Тагарог, 2004. — С. 34.

паратуры и формированию практических умений использования данной аппаратуры, в том числе и для создания собственных медиатекстов.

Практический вид медиаобразования был особенно популярен в 1930-е — 1950-е годы. В частности, если вспомнить историю российского образования, то только такой вид массового медиаобразования одобрялся тоталитарной системой, что соответствовало тогдашней общей установке на художественное воспитание: минимум размышлений и анализа, максимум исполнительской, преимущественно коллективной, практики. Однако и сегодня данное направление медиаобразования имеет немало сторонников среди российских и европейских педагогов, считающих анализ медиатекстов пустой тратой времени и предпочитающих конкретные практические упражнения в кружках «юных киномехаников», «операторов», «фотографов», «компьютерщиков» и т.д.

Прагматический подход (с ориентацией на креативные умения учащихся) имеет и свои несомненные преимущества, на которые указывают многие исследователи. К примеру, президент Европейской Ассоциации аудиовизуального медиаобразования, бельгийский медиапедагог Д. Шретер разработал систему обучения учащихся языку медиа с помощью видеокамеры, видеомэгнитофона и телемонитора, вовлекая их в процесс создания своего рода видеосюжета. Его аудитория на практике овладевает теоретическими понятиями медиакультуры («кадр», «ракурс», «крупнейший план» и др.), сравнивает реальную действительность с ее видеоизображением, узнает механизм несложных спецэффектов, изучает движение камеры и т.д. В итоге сами учащиеся по заданному сценарию создают собственные видеофильмы. Аналогичный подход характерен, например, и для российского медиапедагога Ю. И. Божкова. Безусловно, подобный подход способствует развитию творческой личности, и его нельзя не учитывать при создании модели и методики современного

медиаобразования, развития медиаграмотности учащихся и студентов.¹

Интересен в этой связи опыт уральского аниматора С. Айнутдинова, создавшего в 1998 году при Свердловской киностудии молодежное объединение «Аттракцион», где практически воспитывается новая творческая смена — будущие режиссеры, художники анимационного кино. Дебюты юных дарований были представлены на фестивале неигрового кино «Россия» в 2002 году и заслужили признание публики и критиков.

Наверное, теорию «практического» медиаобразования можно считать разновидностью теории медиаобразования как источника «удовлетворения потребностей аудитории», с той лишь разницей, что удовлетворяются не сюжетные, жанровые и стилистические предпочтения аудитории в области медиа, а потребности технические и практические. Тем не менее практическая сторона медиаобразования вовсе не подвергается сомнению со стороны многих других теорий.

7) Идеологическая теория медиаобразования

Теоретической базой тут является идеологическая теория медиа, которая исходит из того, что медиа способны целенаправленно манипулировать общественным мнением, в том числе в интересах того или иного социального класса, расы или нации. Несовершеннолетняя аудитория становится самой легкой мишенью для воздействия с помощью медиа. Отсюда следует приоритетная цель медиаобразования: вызвать у аудитории желание изменить систему массовой коммуникации (если у власти в стране находятся силы, далекие от идеологических взглядов их оппонентов) или, наоборот, внушить, что сложившаяся система медиа — самая лучшая (если власть в государстве принадлежит лицам, исповедующим «нужную» идеологию), в этом случае усиленно критикуется медиакультура других стран.

¹ Там же. С. 37.

Педагогическая стратегия сводится к изучению политических, социальных, национальных и экономических аспектов медиа, к анализу многочисленных противоречий, которые содержат эти аспекты, с точки зрения того или иного класса, религии или нации.

Анализ идеологической концепции медиаобразования показывает, что в 1920-х — середине 1980-х она существовала в виде двух основных вариантов — «западного» и «советского». В одном случае медиапедагоги уделяли основное внимание критическому анализу политических, социальных и экономических аспектов медиатекстов своих стран. В другом — медиапедагоги полагали, что следует критически анализировать медиатексты, созданные на капиталистическом Западе. «Социалистическая» медиапродукция (особенно напрямую пропагандирующая официальную идеологию) изначально считалась политически верной, поэтому выводилась за рамки идеологического анализа (за исключением случаев «проявления тенденций ревизионизма»). Так, например, «идеологически неверными» считались в СССР фильмы «Комиссар» В. Аскольдова (из-за особого подхода к теме революции), «Проверка на дорогах» и «Мой друг Иван Лапшин» А. Германа (из-за правдивого изображения атмосферы 1930-х — 1940-х годов). «История Аси Клячиной» А. Кончаловского и фильмы К. Муратовой «Долгие проводы», «Короткие встречи» легли на полку за «субъективный подход к действительности» и т.д. Идеологически «вредными» официальная критика воспринимала некоторые фильмы «польской школы» (к примеру, «Человек из мрамора» А. Вайды).

«Идеологическая» теория медиаобразования в значительной степени утратила свои былые позиции, но в какой-то мере трансформировалась: на первый план стал выходить уже не классовый, а национально-региональный, религиозный, социально-политический подход к медиаинформации. Таким образом, например, педагоги некоторых государств и наций стремятся оградить учащихся от

экспансии американской массовой культуры. В странах «третьего мира» (в латиноамериканских, азиатских, арабских) становится популярным активное противодействие глобализации (то есть опять-таки «американизации»). Кроме того, «идеологическая» теория медиаобразования, бесспорно, имеет общие точки соприкосновения с более популярной на Западе теорией медиаобразования как развития «критического мышления». Ибо обе они задаются вопросами о том, чьим интересам служит та или иная информация и на какие группы населения она рассчитана.

8) *Медиаобразование как теория «потребления и удовлетворения»*

Теоретической основой здесь служит теория «потребления и удовлетворения» в области медиа. Имеется в виду, что влияние медиа на аудиторию ограничено, учащиеся могут сами правильно выбрать и оценить медиатекст в соответствии со своими потребностями. Следовательно, приоритетная цель теории видится в том, чтобы помочь учащимся извлекать из медиа максимум пользы в соответствии со своими желаниями и склонностями.

Этот взгляд на медиаобразование близок к потребительской философии.

Можно уважать точку зрения молодого поколения, но целью медиаобразования является все-таки расширение медиаопыта молодежи, а в конечном итоге — практическое осмысление действительности.

9) *«Инъекционная» (предохранительная) теория медиаобразования*

Данную теорию часто называют «теорией гражданской защиты» (опять-таки защиты от негативного воздействия медиа) или теорией «культурных ценностей» — имеется в виду то, что негативу, пошлости, китчу противопоставляются «вечные ценности классического культурного наследия».

Главная цель медиаобразования в рамках этой теории заключается в том, чтобы смягчить негативный эффект

чрезмерного увлечения медиа (в основном по отношению к несовершеннолетней аудитории). Педагоги стремятся помочь учащимся понять разницу между реальностью и медиатекстом.

Сторонники «инъекционной» теории медиаобразования основное место в своих программах уделяют проблемам негативного воздействия на психологию молодежи насилия и секса. Такой подход распространен в США, где еще с 1930-х — 1940-х годов масс-медиа рассматриваются как «агент культурной деградации»: в этом обвинялись комиксы, «желтые» массовые издания, реклама, кино- и телефильмы и т.д.

В 1990-е годы «защитное» движение получило поддержку созданной при ЮНЕСКО Международной палаты «Дети и насилие на экране» (The UNESCO International on Children Violence on the Screen).

Эта организация, сотрудничавшая со многими медиапедагогами мира, собирала международные научно-педагогические конференции, выпускала специальные журналы, интернетные сайты, книги, посвященные проблеме негативного влияния медиа на детскую аудиторию. Впрочем, большинство участников этого движения отлично понимало, что помимо борьбы против «экранного насилия» следует активно развивать медиаобразование школьников и молодежи, направленное на формирование критического, самостоятельного, демократического, творческого мышления. Вот почему в конце 2002 года данная организация была переименована в Международную палату ЮНЕСКО «Дети, молодежь и Медиа» (The UNESCO International Clearinghouse on Children, Youth and Media). Таким образом, подчеркивался переход от «защитных» целей к широкому медиаобразовательному спектру задач и действия.¹

И хотя у «инъекционной» теории медиаобразования

¹ См.: Федоров А. В., Новикова А. А., Чельшева И. В., Каруна И. А. в свете модернизации образовательного процесса в России. — Таганрог, Медиаграмотность будущих педагогов 2004. — С. 41.

много противников (их основной довод — медиа со всеми своими плюсами и минусами является неотъемлемой частью нашей жизни), она включается в современную систему медиаобразования.

Сама методика применения теории «гражданской защиты» на практике нашла свое наиболее полное отражение в монографии А. В. Федорова «Права ребенка и проблема насилия на российском экране».¹ Ее ценность заключается в том, что здесь проанализированы социологические, правовые, культурологические, психологические, искусствоведческие и педагогические проблемы, связанные с воздействием, следствием контактов несовершеннолетней аудитории с изображением насилия на экране (кино, ТВ, видео, компьютерные игры и т.д.). Здесь представлен широкий спектр мнений журналистов, авторов произведений аудиовизуальной культуры и исследователей по теме насилия на экране; сделан контент-анализ российских фильмов и телепередач по данной тематике; приведены результаты анкетирования учащихся и учителей, наконец, рассмотрены возможные пути противостояния негативному воздействию экрана на несовершеннолетних (в том числе — медиаобразовательные).

10) Этическая теория медиаобразования

Теоретической базой здесь является этическая теория медиа. Предполагается, что медиа способны формировать определенные этические принципы аудитории (особенно это касается аудитории несовершеннолетней). Из этого вытекает главная цель этического медиаобразования: приобщить аудиторию к той или иной этической модели поведения (отвечающей, к примеру, конкретной религии, уровню развития цивилизации, демократии и т.д.). Педагогическая стратегия также базируется на изучении этических аспектов медиа и медиатекстов. Активным

¹ Федоров А. Права ребенка и проблемы насилия на российском экране. — Таганрог, 2004.

сторонником этой теории уже долгие годы выступает медиапедагог и исследователь С. Н. Пензин, доказывающий, что медиаобразование — это «синтез эстетического и этического».¹

В той или иной степени каждая из рассмотренных теорий направлена на развитие *медиаграмотности аудитории, ее социокультурного развития и адаптации к новым реалиям жизни.*

От медиаобразования — к медиакультуре личности

Итак, в теории и практике медиаобразования не существует единой, принятой во всех странах мира концепции и соответственно терминологии. Как правило, не только национальные научные школы, но и отдельные ученые разных стран предлагают свои варианты ключевых понятий, таких как «медиаобразование», «медиаграмотность» и «медиакультура». Проблеме российского медиаобразования была посвящена первая Всероссийская Интернет-конференция Ассоциации кинообразования и медиапедагогике России, которая прошла в марте 2004 года. В ней приняли участие О. А. Баранов (г. Тверь), С. И. Гудилина (г. Москва), В. В. Гура (г. Таганрог), Н. Б. Кириллова (г. Екатеринбург), А. И. Короченский (г. Ростов-на-Дону), В. А. Монастырский (г. Тамбов), С. Н. Пензин (г. Воронеж), Л. В. Усенко (г. Ростов-на-Дону), А. В. Федоров (президент Ассоциации, г. Таганрог), Т. Ф. Шак (г. Краснодар), А. В. Шариков (г. Москва).²

Интернет-конференция была организована и осуществлялась в рамках научного исследования по гранту Президента РФ для поддержки ведущих научных школ. В ходе конференции констатировалось, что система оте-

¹ Пензин С. Н. Кино и эстетическое воспитание: методологические проблемы. — Воронеж: Изд-во Воронеж. Ун-та, 1987.

² См.: А. В. Федоров, А. А. Новикова,

И. В. Чельшева, И. А. Каруна. Медиаграмотность будущих педагогов в свете модернизации образовательного процесса в России. — С. 133 — 163.

чественного медиаобразования, которая складывалась исторически, имеет свои традиции.

История медиаобразования в России начинается с 1919 года, когда в Москве была открыта первая в мире Киношкола — сегодня это ВГИК (Всероссийский государственный институт кинематографии). Здесь стали готовить специалистов по всем направлениям, связанным с созданием фильмов, их финансированием, прокатом, анализом в прессе и т.д. В том же 1919 году в Петрограде открылся Институт фотографии и фототехники, несколько позже ЛГИТМиК — Ленинградский государственный институт театра, музыки и кино. Медиакадры готовили и факультеты журналистики в ведущих университетах страны.

Важным компонентом общего медиаобразования в нашей стране в 1920-х годах были киноклубы, любительские кинофотостудии и сеть кружков «юнкоров» (юных корреспондентов). С 1925 года в России интенсивно работало Общество друзей советского кино (ОДСК). В Центральный совет этого общества входили С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Д. Вертов, В. Туркин и другие известные российские кинематографисты. Почти каждая ячейка ОДСК стремилась приобрести кинокамеру для съемок местной хроники. Во всяком случае, в середине 1920-х годов в Москве было около 50 коллективов ОДСК, у которых имелась киноаппаратура, а в Питере таких групп было 93. Аналогичные кружки, где показывали, смотрели, обсуждали и снимали фильмы, читались лекции, проводились выставки, работали в Астрахани, Вологде, Ростове-на-Дону, Воронеже, Томске, Омске, Новосибирске, Иркутске, Подольске и других городах. По инициативе Центрального совета ОДСК в Москве были открыты специальные учебные курсы для кружковцев со всей страны, преподавателями которых были Н. Зархи, А. Роом, В. Пудовкин и другие видные деятели российского киноискусства. Тексты лекций, прочитанных на этих курсах, издавались в виде методических брошюр. В 1928 году состоялась первая Всероссийская конференция ОДСК,

делегаты которой представляли около 60-ти отделений и ячеек. В течение нескольких лет ОДСК (в 1929 году у него несколько изменилась аббревиатура — ОДСКФ — Общество друзей советской кинематографии и фотографии) издавало свою газету под названием «Кино». В 1930 году это общество объединяло 110 тысяч членов. При этом уставом ОДСКФ предусматривались следующие задачи: изучение массового зрителя и политико-воспитательная работа с помощью кино, развитие кинофотолюбительства; использование кино в школах; содействие превращению кинотеатров в подлинные очаги культуры.¹

В 1920-х годах медиаобразование на материале прессы, фотографии и кино набирало силу в обычных школах. 24 января 1927 года при активном участии ОДСК в Москве состоялось совещание по вопросам детского и школьного кино.

В 1925 году вышла одна из первых в России книг по проблемам кинообразования — «Кинематограф и дети». Ее автор П. И. Люблинский рассуждал о влиянии кино на школьную аудиторию, о возможных педагогических подходах использования экранного искусства в тогдашних условиях. Под редакцией А. М. Гельмонта в 1929 году вышел солидный сборник статей «Кино — дети — школа», в который были включены методические материалы по кинообразованию школьников.

Российские кинопедагоги тех лет активно использовали также такие формы работы, как организация выпуска стенгазеты с рецензиями, рисунками и заметками о кино самих ребят, школьные кинокружки и т.д.

Параллельно развивалось медиаобразование школьников и молодежи на материале прессы. «Правительство активно способствовало этому процессу, преследуя (...) две основные цели: широкое распространение коммунистической идеологии; ликвидацию неграмотности населения

¹ См.: Федоров А. В. Медиаобразование и медиаграмотность. — Таганрог, 2004. — С. 56 — 57.

(напомним, что почти половина населения даже не умела читать). Эти две цели были теснейшим образом связаны между собой. И это вело к значительному увеличению роли медиа в советском обществе».¹

Многотиражная пресса, «живая газета», стенгазеты в 1920-е годы выпускались коллективами учащихся практически во всех российских городах той эпохи.

Многие творческие начинания российского медиаобразования были ликвидированы в 1934 году, когда было принято решение распустить ОДСКФ. Со второй половины 1930-х до середины 1950-х разрешены были в основном «пропагандистские киномероприятия», практическая деятельность любительских кружков фотокиносъемки да выпуск стенгазет, полностью превращенных в идеологический рупор.

Медиаобразование начнет возрождаться на рубеже 1950-х — 1960-х годов, после создания Союза кинематографистов и Союза журналистов СССР.

Начиная с 1957 года в России дальнейшее развитие получит киноclubное и кинолюбительское движение, объединившее тысячи поклонников десятой музы разного возраста. В 1967 году в Москве был проведен первый масштабный семинар по киноclubному движению, на котором присутствовали представители 36 киноclubов страны. Далее такого рода акции были продолжены (Воронеж, Самара, Пущино и т.д.). Киноclubам (как, впрочем, и кинообразованию) активно помогали киноведы Н. А. Лебедев, Д. С. Писаревский, И. В. Вайсфельд, Л. И. Пажитнова, «кинокритики с педагогическим уклоном» И. С. Левшина, Л. А. Рыбак, режиссер Г. Л. Рошаль и другие. Уставы многих клубов предусматривали не только просмотры и обсуждения фильмов, но и изучение истории киноискусства, творчества выдающихся мастеров, социологические исследования и т.д.

¹ Шариков А. В. Медиаобразование: мировой и отечественный опыт. — М.: АПН, 1990. — С. 29 — 30.

Увеличивается число вузов, в которых вводится наряду с журналистикой кинообразование (Москва, Ленинград, Воронеж, Ростов, Калинин, Курган, Таганрог, Свердловск и др.).

Активно развивается кинолюбительство. В 1959 году открылся первый Всесоюзный фестиваль любительских фильмов, когда было прислано свыше 500 лент. Следующие киносмотрты прошли в 1962, 1964, 1967 годах; с 1972 года они стали проходить ежегодно. В этот период в стране насчитывалось около 4000 любительских киностудий.¹

Студийцы и кружковцы занимались социологическими исследованиями в области кино, изучали историю киноискусства, организовывали просмотры и дискуссии фильмов, выставки и кино вечера, снимали документальные, игровые и анимационные фильмы и т.д. Возрождались и движение юных корреспондентов и фотографов, школьных журналистов и т.д.

О видеотехнике и о персональных компьютерах тогда еще только мечтали фантасты. Фильмы по телевидению показывались редко, да и количество самих телеканалов было весьма ограничено (разве что в Москве их было несколько, в провинции же зачастую транслировал один или два канала). Посещаемость кинотеатров была очень высокой — до 18 кинопосещений на одного человека в год (естественно, у школьников эта цифра была гораздо больше). Информации о кино (особенно — о зарубежном) не хватало. Для многих россиян экран был чуть ли не единственным окном в мир, прорубленным во все еще плотном «железном занавесе»...

В связи с большей доступностью 8- и 16-миллиметровых камер движение кружков и любительских киностудий в России продолжало активно развиваться вплоть до первой половины 1980-х годов. Руководителей таких коллективов на одном из своих факультетов стали готовить Московский

¹ См.: Ильичев С. И., Нашёкин Б. Н. Кинолюбительство: истоки и перспективы. — М.: Искусство, 1986. — С. 38.

институт культуры, факультеты общественных профессий при некоторых педагогических институтах и университетах. Количество кружков и студий увеличилось с 5 тысяч (1974) до 11 тысяч (1983), а количество участников этих коллективов возросло с 60 тысяч до 120 — 150 тысяч человек. Во второй половине 1980-х многие из этих кружков стали переходить на съемки фильмов на видеопленку, что, бесспорно, упрощало и удешевляло съемочный процесс.

В 1967 году был создан Совет по кинообразованию в школе и вузе при Союзе кинематографистов СССР (Москва). Совет на общественных началах до 1978 года возглавлялся киноведом Н. А. Лебедевым. Его сменил на этом посту киновед и теоретик кинодраматургии И. В. Вайсфельд. Среди российских деятелей кино/медиаобразования, начавших активную практическую работу в школах, вузах и киноклубах еще в начале 1960-х годов, следует назвать Ю. Н. Усова, И. С. Левшину, З. С. Смелову (Москва), Н. С. Горницкую (Ленинград), С. Н. Пензина (Воронеж), Ю. М. Рабиновича (Курган), О. А. Баранова (Калинин), С. М. Иванову (Таганрог), Е. В. Горбулину (Армавир), Э. Н. Горюхину (Новосибирск) и других. С первых же дней своей работы Совет попытался объединить усилия медиапедагогов-энтузиастов из разных городов страны.

Было налажено сотрудничество с Министерством просвещения, Академией педагогических наук и Государственным комитетом по кинематографии, в частности, по линии помощи в создании и публикации учебных программ, пособий, распространения практического опыта, организации семинаров и конференций.

В 1960-х — 1980-х годах были разработаны программы по основам киноискусства для школ и педвузов. Их авторы избегали жесткой регламентации, догматической направленности. Занятия многих российских медиапедагогов можно было определить ведущим понятием: *диалог*. Разрушалась старая схема преподавания, когда учитель являлся в первую очередь источником информации, а учащийся — воспринимающим устройством, давался боль-

ший простор для творчества, импровизации, для игровых форм проведения занятий. При этом игра рассматривалась как своеобразное моделирование действительности, она помогала постижению внутренней динамики произведений, их глубинных истоков.¹

В конце 1970-х годов начался процесс гуманитаризации технического образования. Одним из пионеров этого направления стал Магнитогорский горно-металлургический институт, где в 1978 году была создана первая в стране экспериментальная кафедра эстетики, этики и права. Автору данных строк довелось выступить инициатором кинообразования в этом вузе: читать лекции по истории и теории кино, вести занятия в киноклубе «СКИФ» («Студенческий клуб интересного фильма»), участвовать в создании учебного телевидения. Через несколько лет эта работа будет продолжена в Свердловском инженерно-педагогическом институте (СИПИ) и Уральском политехническом институте (УПИ). С конца 1980-х годов и до середины 1990-х автор будет заниматься медиаобразованием будущих актеров театра и кино в Екатеринбургском театральном институте.

Суть и смысл кинообразования в техническом вузе описаны в ряде авторских работ, включая и диссертацию, подготовленную на основе данных исследований и защищенную во ВГИКе. Идея вкратце сводится к следующему. Специалист эпохи НТР (этот термин был когда-то популярен) — это не «технар» узкопрофильной направленности, а творческая личность, способная жить и работать «по законам» красоты и нравственности. Экранные искусства (кино, ТВ, видео) — самый мощный фактор «гуманитаризации» технического процесса и социализации личности, так как существенно влияют на формирование ее мировоззрения, нравственных и эстетических приоритетов и ценностей. Но это возможно только при условии развития

¹ Вайсфельд И. В. Эволюция экрана, эволюция восприятия//Специалист. — 1999, № 5. — С. 5.

информационной культуры зрителей, то есть их способности к критическому анализу и мышлению, владению «аудиовизуальным языком» и т.д.¹

Концепция кинообразования в техническом вузе четверть века назад воспринималась не столько актуальной, сколько революционной, так как она в корне ломала стереотипы традиционного образования, «модернизировала» технические средства обучения (ТСО), формировала не «одномерную», а всесторонне развитую личность, со «своей» гражданской позицией, «своим» взглядом на окружающий мир.

Ранний этап «постмодернизационной революции», известный как эпоха «гласности и перестройки», был поддержан прежде всего молодыми специалистами, представляющими как «творческую», так и «техническую» интеллигенцию. В августе 1991 года они же пришли на баррикады, чтобы вместе с первым Президентом России защищать нашу еще хрупкую демократию. Это благодаря им Россия сделала скачок к информационно-компьютерным технологиям, обеспечив тем самым новые тенденции в медиаобразовании и медиакультуре.

Современное медиаобразование — это не только педагогика и художественное воспитание, но и культурология (история и теория культуры), искусствоведение (в том числе киноведение, театроведение, литературоведение), менеджмент и социология культуры.

Как отметил А. В. Федоров, подводя итоги Интернет-конференции (март 2004 г.), медиаобразование сегодня можно разделить на следующие основные

¹ См. работы Кирилловой Н. Б.: Необходимый спутник. Опыт кинообразования. // Сов. экран, 1981, № 12; Киноискусство в системе нравственно-эстетического воспитания студенческой молодежи. — Магнитогорск: МГМИ, 1982; Кино в учебном процессе вуза — Свердловск: СИПИ, 1984; Экран и молодежь: проблемы общения и досуга // В час досуга. — М.: Молодая гвардия,

1986; Роль кино в процессе обучения и воспитания учащихся системы ПТО. — М.: Высшая школа, 1989; Эстетическое воспитание молодежи средствами киноискусства // Эстетическое воспитание в техническом вузе. Под ред. Г. С. Гуна. — М.: Высшая школа, 1991; Экранное искусство в системе гуманитарной подготовки специалистов. — Екатеринбург: СИПИ, 1992 и др.

направления: 1) медиаобразование будущих профессионалов (журналистов, кинематографистов, медиакритиков, редакторов, менеджеров, продюсеров и т.д.); 2) медиаобразование будущих педагогов в университетах и педвузах, в системе ИППК; 3) медиаобразование как составная часть общего образования школьников и студентов, обучающихся в обычных школах, средних специальных учебных заведениях, вузах; 4) медиаобразование в культурно-досуговых центрах; 5) дистанционное медиаобразование с помощью ТВ, РВ, системы Интернет (здесь большую роль играет медиакритика); 6) самостоятельное (непрерывное) медиаобразование, которое может осуществляться в течение всей жизни.¹

И все же перспективы медиаобразования в России напрямую связаны с процессом социальной модернизации, проблемами формирования основ гражданского общества и соответственно медиакультуры личности XXI века. В этой связи одним из наиболее важных направлений медиаобразования может стать открытие в ведущих государственных университетах, педвузах, институтах культуры факультета «Межкультурные (массовые) коммуникации», где основными специализациями станут «История и теория медиакультуры», «Медиаобразование» и «Менеджмент в сфере медиа». Такая подготовка позволит выпускникам включиться в систему медиаобразования как в научном, так и в практическом направлениях: преподавать «Основы медиакультуры» в школах и средних специальных учебных заведениях, заниматься медиакритикой и социологией, быть методистом культурно-досуговых центров, работать в качестве экспертов-аналитиков по проблемам медиа в органах исполнительной и законодательной власти, в телерадиокомпаниях, информационных агентствах, печатных СМИ и т.д.

Данная специализация позволит наполнить систему

¹ См.: А. В. Федоров, А. А. Новикова, И. В. Чельшева, И. А. Каруна. Медиаграмотность будущих педагогов

в свете модернизации образовательного процесса в России. — Таганрог, 2004. — С. 161.

медиаобразования новым содержанием и разнообразием форм. Но самое главное — объединит в единый процесс усилия всех организаций, которые так или иначе занимаются вопросами медиа: Министерство образования и науки РФ, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, Союз журналистов, Союз кинематографистов и др.

С учетом того, что ЮНЕСКО определило медиаобразование как приоритетную область культурно-педагогического развития XXI века, медиапедагогика имеет большие перспективы. Медиаобразование с его богатой историей и обширной географией оказывается все более востребованным, а главное — необходимым в современной российской социокультурной ситуации.

Важной вехой в этом направлении стали Постановления пленумов Правления Союза кинематографистов России (март 2000 года и октябрь 2003 года), в которых отмечалась актуальность медиаобразования и необходимость координировать усилия различных организаций, проектов и групп, связанных с работой в молодежной аудитории. Большую роль в этом процессе играет Ассоциация кинообразования и медиапедагогики под руководством А.В. Федорова, которая инициирует подготовку госстандарта по высшему образованию по новой специальности «медиаобразование», что соответствует задаче социальной модернизации в России.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Обобщая мысли и гипотезы, высказанные в данной книге, хотелось бы отметить, что не стоит их абсолютизировать, так как сами границы развития медиакультуры — от модернизма до постмодернизма — носят весьма условный и гипотетический характер. Это связано с тем, что эволюция медиакультуры, как и эволюция человеческой цивилизации, продолжается. Да и сам постмодернизм — это переходный период в развитии искусства, культуры, общества, «пограничная ситуация», разделяющая этапы процесса эволюции в XX — XXI веках.

Но так или иначе, некоторые основные направления функционирования медиакультуры представляются более или менее установленными, на основании чего можно сделать несколько общих выводов.

Прежде всего, сам термин «медиакультура» должен занять подобающее место в иерархии социокультурных терминов, потеснив тривиальные аббревиатуры типа «СМИ», «СМК» или несколько размытые определения, такие как «mass culture» или «mass media».

Медиакультура — это совокупность информационно-коммуникативных средств, выработанных человечеством в процессе исторического развития; это также совокупность материальных и интеллектуальных ценностей в области

медиа, исторически сложившаяся система их воспроизводства и функционирования в социуме. Кроме того, термин «медиакультура» может выступать показателем уровня развития личности, способности воспринимать, оценивать медиатекст, заниматься медиаторчеством, усваивать новые знания в области медиа.

В медиагенезисе мы исходили не только из самого определения медиакультуры, но и рассматривали ее в динамике исторической типологии, в контексте развития традиционной (классической) художественной культуры (архитектура, живопись, скульптура, литература, театр). Но медиакультура — это и знаковая система со своим «языком», «кодами» передачи реалий действительности, выполняющая ряд социальных функций.

Рассматривая медиакультуру как феномен эпохи модернизма, мы исходили из того, что медиакультура — это синтез технической революции и культуры модерна. По сути, именно этот период — вторая половина XIX — начало XX века — и породил такое уникальное явление, как «медиа» (посредник). Среди медиаинноваций индустриального общества выделяются «массовая» пресса, фотография, телеграф, радио, кино. Особое воздействие на формирование медиакультуры («аудиовизуальной») оказало кино как «иллюзия реальности», как «реабилитация физической реальности» (З. Кракауэр). Медиаинновации как основа медиакультуры тесно связаны с первым этапом «социальной модернизации», который на Западе продолжался в эпоху формирования индустриального общества, а в России усилился в постреволюционный период, когда создавалась новая модель «социалистического общества».

Медиакультура в XX веке становится не только фактором социальной модернизации, но и основой мифотворчества. Этот процесс становится особенно наглядным в период противоборства тоталитарных идеологий: коммунистической и фашистской. Миф, становясь инструментом политической власти, способствует мифологизации прессы, киноискусства, телевидения.

Дискурсивные трансформации медиапространства происходят во второй половине XX века, когда западно-европейская цивилизация вступает в постмодернизационную эпоху. Под углом «дискурсивных трансформаций» мы рассмотрели драмы «диалогизма» в медиакультуре, основным парадоксом которой стала дихотомия «элитарное — массовое»; метаморфозы кинокультуры видны более наглядно в контексте сопоставления «модернистского» (авангардного) и постмодернистского кино.

Информационный «взрыв» XX века выявил основные показатели постмодернизационной эпохи: «демассификацию» медиакультуры, телекратию и порожденную ею «клип-культуру», усиление роли ЭВМ и системы Интернет; процесс глобализации усилил поиски новой идентичности медиакультуры.

Как показало исследование, наиболее сложно идет процесс развития медиакультуры в современной России, что обусловлено ситуацией продолжающейся «постмодернизационной революции» (термин З. Баумана), начатой еще в 1985 году.

Социокультурная ситуация современной России помогает выявить новые «виртуальные» мифы, не адекватные действительности. В условиях децентрализации идет процесс развития региональной медиакультуры, пребывающей в состоянии хаоса, «свободы без границ», являющихся отражением переходной ситуации, незрелости демократических институтов.

Вот почему в России эпохи «постмодернизационной революции» на первый план выходит медиаобразование как фактор социальной модернизации.

Роль медиаобразования возрастает в условиях глобализации, когда Россия интегрируется с западно-европейским сообществом, когда создается новый тип социальности и мироустройства, который по всем формам и параметрам отличается от существующего социума и миропорядка. А медиаобразование ускоряет этот процесс, способствуя формированию личности нового XXI века.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Андреев А. А. Введение в дистанционное обучение. — М., 1997.
- Андреева Л. Религия и власть в России. — М., 2001.
- Антониони об Антониони. — М., 1986.
- Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. — М., 1974.
- Артановский С. Н. На перекрестке идей и цивилизаций. — СПб., 1994.
- Астафьева О. Н. Синергетическая парадигма Человек и общество в условиях нестабильности. — М., 2003.
- Ахиезер А. С. Россия: критика исторического опыта. В 3-х тт. — М., 1991.
- Базен А. Что такое кино? — М., 1972.
- Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. — М., 1968.
- Баразгова Е. С. Идеологическое воспитание молодежи США. — Екатеринбург, 1989.
- Баразгова Е. С. Риски производства человеческого капитала в современной России//Реформирование государственной службы в России: проблемы и решения. — Екатеринбург, 2002.
- Баранов О. А. Медиаобразование в школе и вузе. — Тверь, 2002.
- Барт Р. Мифологии. — М., 2000.
- Баскаков В. Противоречивый экран. — М., 1980.
- Бахтин М. М. Работы 1920-х гг. — Киев, 1994.
- Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979.
- Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования. — М., 2000.
- Беньямин В. Произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избр. эссе. — М., 1996.
- Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. — М., 1995.
- Бергман о Бергмане. Избранные эссе. — М., 1985.
- Бердяев Н. А. Дух и реальность. — М., 2003.
- Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства. В 2-х тт. — М., 1994.
- Бжезинский З. Выбор. Мировое господство или глобальное лидерство. — М., 2005. — 288 с.
- Библер В. С. На гранях логики культуры. — М., 1997.
- Библер В. С. От наукоучения к логике культуры. — М., 1991.
- Богатырева Е. А. Драмы диалогизма: М. М. Бахтин и художественная культура XX века. — М., 1996.
- Богатырева Т. Г. От культурного многообразия к культурному плюрализму//Культурное многообразие, развитие и глобализация/ Под ред. В. Егорова, К. Разлогова. — М., 2003.
- Бодрийяр Ж. О совращении//Ad marginem'93. — М., 1994.
- Бодрийяр Ж. Система вещей. — М., 1995.
- Борев В. Ю., Коваленко А. В. Культура и массовая коммуникация. — М., 1986.

- Борецкий Р. А. Осторожно: телевидение! — М., 2002.
- Бунюэль о Бунюэле. — М., 1989.
- Вайсфельд И. В. Развитие кинообразования в условиях перестройки. — М., 1988.
- Вайсфельд И. В. Эволюция экрана, эволюция восприятия//Специалист, 1993, № 5.
- Ванслов В. В. Модернизм — кризис буржуазного искусства//Модернизм. Анализ и критика основных направлений/Под ред. Ванслова В. В., Соколова М. Н. и др. Изд. 4-е, 1987.
- Вартанова Е. Медиа в постсоветской России: их структура и влияние// Pro et Contra. Т. 5, № 4. — 2001.
- Вартанова Е. Медиаэкономика зарубежных стран. — М., 2003.
- Вартанова Е. Л., Засурский Я. Н. Российский модуль медиаобразования: концепции, принципы, модели // Информационное общество. — 2003, № 3.
- Вебер М. Избранные произведения. — М., 2002.
- Вейцман Е. Очерки философии кино. — М., 1978.
- Вельш В. «Постмодерн». Генеалогия и значение одного спорного понятия//Путь, 1992, № 1.
- Вертов Д. Мир без игры. — М., 1978.
- Висконти Л. Статьи. Свидетельства. Высказывания. — М., 1986.
- Влияние средств массовой коммуникации на интересы детей и молодежи. — М.: АПН, 1989.
- Водолазов Г. Г. Дано иное (от номенклатурного социализма к номенклатурной демократии). — М., 1996.
- Вygотский Л. С. Психология искусства. — М., 1968.
- Генис А. Вавилонская башня. Искусство настоящего времени. — М., 1997.
- Герцштейн Р. Э. Война, которую выиграл Гитлер. — Смоленск, 1996.
- Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. — М., 1988.
- Глазычев В. Глубинная Россия: 2000 — 2002 гг. — М., 2005.
- Глазычев В. Россия: принципы пространственного развития. Аналитический доклад//ИСИ. — М., 2005.
- Глобализация: синергетический подход/Под общей ред. В. К. Егорова. — М., 2002.
- Глобальное пространство культуры. Материалы международного форума. — СПб., 2005.
- Головко Б. Информационный менеджмент массовой коммуникации. — М., 2005.
- Горбачев М. С. Перестройка и новое мышление для нашей страны и для всего мира. — М., 1988.
- Горбачев М. С. и др. Грани глобализации. — М., 2003.
- Горных А. А. Постмодернизм, или Логика культуры позднего капитализма//Постмодернизм. Энциклопедия. — Минск, 2001.
- Горький М. О литературе. — М., 1961.
- Горячев Ю., Шинкаренко В. Источник силы. О партийном руководстве развитием советской кинематографии. — М., 1984.

- Грабельников А. А. Массовая информация в России: от первой газеты до информационного общества. — М., 2001.
- Гриняев С. Поле битвы — киберпространство. Минск, 2004.
- Громов Е. С. Сталин: власть и искусство. — М., 1998.
- Грушевский Т. Г., Попков В. Д., Садохин А. П. Основы межкультурной коммуникации. — М., 2002.
- Гуревич П. С. Философия культуры. — М., 1995.
- Гуревич П. С. Культурология. — М., 1996.
- Гуревич С. М. Газета: вчера, сегодня, завтра. — М., 2004.
- Гусев Д., Матвейчев О. Уши машут ослом. — Пермь, 2002.
- Декларация о правах человека и верховенстве права в информационном обществе. — М., 2005.
- Делёз Ж. Кино/Ад-Мергинем. — М., 2004.
- Делёз Ж. Логика смысла. — М., 1993.
- Деллюк Л. Фотогения кино. — М., 1924.
- Деррида Ж. Позитивизм. — Киев, 1996.
- Деррида Ж. Шпоры: стили Ницше//Вопросы философии. 1991, № 2 — 3.
- Дондурей Д. Драма, готовая разрушить общество//ТелеЦентр, 2004, № 5(7).
- Дорошевич А. Труп под пикантным соусом, или Театр жестокости Питера Гринуэя//Киносенсации: фильмы, люди, события. — М., 1996.
- Дубин Б. От инициативных групп к анонимным медиа: массовые коммуникации в российском обществе//Pro et Contra. Т. 5., № 4. — М., 2001.
- Дьякова Е. Г. Массовая коммуникация и власть. — Екатеринбург, 2002.
- Егоров В. В. Телевидение: между прошлым и будущим. — М., 1999.
- Егоров В. К. Философия культуры России: контуры и проблемы. — М., 2002.
- Ерасов Б. С. Социальная культурология. — М., 1997.
- Еремеев А. Ф. Границы искусства. — М., 1987.
- Жабский М. И. Роль кино в первичной социализации//Содружество школы и учреждений культуры в художественном воспитании учащихся. — М., 1998.
- Жидков В., Хренов Н. Введение в социологию искусства. — СПб., 2001.
- Жижек С. Возвышенный объект идеологии. — М., 1999.
- Жижек С. Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия//Искусство кино, 1998, № 1.
- Журналистика в информационном обществе: новые возможности и новые вызовы. Материалы «круглого стола»/Под ред. Т. В. Ершовой. — М., 2005.
- Журналистика и политика/Под ред. М. М. Ковалевой, Д. Л. Стровского. — Екатеринбург, 2004.
- Зайцева Л. А. Киноязык: возвращение к истокам. — М., 1997.
- Зак М. Кинопроцесс. — М., 1990.
- Закс Л. А. Концептуальные основы государственной культурной политики//Культура. Власть. Общество: пути интеграции. Матери-

- алы Всероссийской научно-практической конференции/Под ред. Н. Б. Кирилловой. — Екатеринбург, 2002.
- Закс Л. А. О культуре свободы//Коллизии свободы в постиндустриальном обществе. Т. 1. — Екатеринбург, 2003.
- Затуливетер Ю. С. Информационная природа социальных перемен. М., 2001.
- Зверинцев А. Б. Коммуникативный менеджмент. — СПб., 1997.
- Зимен С. Бархатная революция в рекламе. М., 2003. — 288 с.
- Иконникова С. Н. История культурологии: идеи и судьбы. — СПб., 1996.
- Ильин И. А. Гитлер и Сталин. Публицистика 1939 — 1945 гг. — М., 2004.
- Ильин И. А. О грядущей России. — М., 1993.
- Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. — М., 1996.
- Ильичев С. И., Нашекин Б. Н. Кинолюбительство: истоки и перспективы. — М., 1986.
- Иноземцев В. Л. Современный постмодернизм: конец социального или вырождение социологии?//Вопросы философии, 1998, № 9.
- Информационная политика: Учебник/Под общей ред. В. Д. Попова. — М., 2003.
- Информационная эпоха: Мир — Россия — Урал. В 2-х тт. Материалы VII Международной научно-практической конференции Гуманитарного университета/Под ред. Л. А. Закса, Л. А. Мясниковой и др. — Екатеринбург, 2004.
- Информационное общество и молодежь: взаимодействие, консолидация, прогресс/Под ред. А. В. Грибцовой. — Ханты-Мансийск, 2005.
- Искусство и новые технологии/Под ред. Я. Иоскевича. Вып. 7. — СПб., 2001.
- История печати. Антология. Т. 2/Сост. Я. Н. Засурский, Е. Л. Вартанова. — М., 2001.
- Каган М. С. Искусствознание и художественная критика. Избр. статьи. — СПб., 2001.
- Каган М. С. Системный подход и гуманитарное знание. — Л., 1991.
- Каган М. С. Философия культуры. — СПб., 1996.
- Калюжный Д., Ермилова Е. Дело и слово. Будущее России с точки зрения теории эволюции. — М., 2003.
- Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде//Сумерки богов. — М., 1989.
- Кант И. Идея всеобщей истории во всемирно-гражданском плане. Критика способности суждения. — М., 1995.
- Капралов Г. Человек и миф. — М., 1984.
- Кара-Мурза С. Манипуляция сознанием в России сегодня. — М., 2001.
- Кармин А. С. Культурология. — СПб., 2001.
- Карцева Е. Н. Звезда по имени ЭВМ//Киносенсации: фильмы, люди, события. — М., 1996.
- Карцева Е. Н. «Массовая культура» в США и проблемы личности. — М., 1976.

- Кассирер Э. Лекции по философии и культуре//Культурология XX века. — М., 1995.
- Кассирер Э. Политические мифы//Реклама: Внушение и манипуляция. — М., 2001.
- Кастельс М. Галактика Интернет. — Екатеринбург, 2004.
- Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество, культура. — М., 2000.
- Кемеров В. Е. Введение в социальную философию. — М., 2001.
- Кириллов А. Д., Кириллова Н. Б. Урал социокультурный. — Екатеринбург, 2000.
- Кириллова Н. Б. Кинометаморфозы. — Екатеринбург, 2002.
- Кириллова Н. Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну. — М., 2005.
- Кириллова Н. Б. Медиаобразование в эпоху социальной модернизации//Педагогика. — М., 2005, № 5.
- Кириллова Н. Б. Медиасреда российской модернизации. — М., 2005.
- Кириллова Н. Б. Мифотворчество в медиакультуре//Общественные науки и современность. — М., 2005, № 5.
- Кириллова Н. Б. Феномен уральского кино. — Екатеринбург, 2003.
- Кириллова Н. Б. Что такое медиакультура?//Телецентр, М., 2005, № 9.
- Кириллова Н. Б. Экранное искусство в системе гуманитарной подготовки специалистов. — Екатеринбург, 1992.
- Коган Л. Н. Социология культуры. — Екатеринбург, 1992.
- Коган Л. Н. Теория культуры. — Екатеринбург, 1994.
- Козловски П. Культура постмодерна. — М., 1997.
- Кокорев И. На пороге 80-х: Голливуд и политика. — М., 1987.
- Кольев А. Н. Политическая мифология. — М., 2003.
- Короченский А. П. «Пятая власть?» Феномен медиакритики в контексте информационного рынка. — Ростов-на-Дону, 2002.
- Косиков Г. К. Ролан Барт — семиолог, литературовед./Ролан Барт. Избр. работы. — М.: «Прогресс», 1989.
- Кравченко А. И. Культурология. — М., 2001.
- Кракауэр Э. Природа фильма. — М., 1974.
- Кракауэр Э. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. — М., 1977.
- Красин Ю. А. Свобода выбора и индустрия информации//Становление СМИ в России как инструмента демократии: политика государства и частных корпораций/Под общ. ред. Чумикова А. Н. — М., 2002.
- Кристева Ю. Разрушение поэтики. Избр. труды. — М., 2004.
- Критика власти и власть о критике// Власть, 1998, № 6.
- Кропотов С. Л. Экономика текста в неклассической философии искусства Ницше, Батая, Фуко, Деррида. — Екатеринбург, 1999.
- Куда идет Россия? Альтернативы общественного развития//Ред. Л. А. Арутюнян, Т. И. Заславская. — М., 1994.
- Кузнецов Г. В. ТВ-журналистика: критерии профессионализма. — М., 2004.
- Кукаркин А. В. Буржуазная массовая культура. — М., 1985.
- Кукаркин А. В. По ту сторону расцвета. — М. 1974.

- Кулешов Л. В. Статьи, материалы. — М., 1979.
- Культура и культурная политика. Синергетическая концепция культурно-исторического процесса М. С. Кагана/Под ред. В. К. Егорова. — М., 2005.
- Культурология. XX век. Энциклопедия. В 2-х тт. — СПб., 1998.
- Культурология: от прошлого к будущему/Под ред. К. Разлогова и др. — М., 2002.
- Кьеркегор С. Гармоническое развитие в человеческой личности эстетических и этических начал. — Ростов-на-Дону, 1998.
- Кьярини Л. Сила кино. — М., 1955.
- Ламбет Э. Б. Приверженность журналистскому долгу. Об этическом подходе в журналистской профессии. — М., 1998.
- Лебедев Н. А. Внимание: кинематограф! — М., 1974.
- Лебон Г. Психология масс. — Минск, 2000.
- Леви-Стросс К. Первобытное мышление. — М., 1994.
- Левшина И. С. Подросток и экран. — М., 1989.
- Ленин о культуре. — М., 1985.
- Ленин В. И. О нашей революции//Полн. собр. соч. Т. 45.
- Ленин В. И. О пролетарской культуре.//Полн. собр. соч. Т. 41.
- Лиотар Ж. Ф. Заметки о смыслах «пост»//Иностранная литература, 1994, № 1.
- Лиотар Ж. Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн?// Ad marginem. 1993.
- Лифтон Г. Д. Технология «промывки мозгов». — М., 2004.
- Лихачев Д. С. Раздумья о России. — СПб., 2001.
- Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. — Л., 1976.
- Лозовский Б. Н. «Четвертая власть» и общество: на тернистом пути к согласию. — Екатеринбург, 2001.
- Лосев А. Ф. Диалектика мифа. — М., 2001.
- Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. — СПб., 1994.
- Лотман Ю. М. Культура и взрыв. — М., 1992.
- Лотман Ю. М. Мозг — текст — культура — искусственный интеллект// Избр. статьи. В 3-х тт. — Таллинн, 1992.
- Лотман Ю. М. Об искусстве. — СПб., 1994.
- Луман Н. Реальность массмедиа. — М., 2005.
- Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. — М. — Жуковский, 2003.
- Мамардашвили М. Введение в философию. Мой опыт нетипичен. — СПб., 2000.
- Мамардашвили М. Эстетика мышления. — М., 2001.
- Марков А. П. Отечественная культура как предмет культурологии. — СПб., 1996.
- Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. В 2-х тт. — М., 1967.
- Маркс К., Энгельс Ф. Манифест коммунистической партии. Избр. соч. в 9 тт. — Т. 3. — М., 1985.

- Маркузе Г. Одномерный человек. — М., 1994.
- Маркузе Г. Эрос и цивилизация. — Киев, 1995.
- Марьямов Г. Кремлевский цензор. Сталин смотрит кино. — М., 1992.
- Мастерман Л. Обучение языку средств массовой информации// Специалист, 1993, № 4.
- Медиа. Введение: Учебник для студентов вузов/Под ред. А. Бриггза, П. Кобли. — 2-е изд. — М., 2005.
- Межуев В. М. Культура и история. — М., 1977.
- Межуев В. М. Философия культуры. — М., 2003.
- Мельвиль А. Ю., Разлогов К. Э. Контркультура и «новый» консерватизм. — М., 1981.
- Мельник Г. С. Mass media: психологические процессы и эффекты. — СПб., 1996.
- Менегетти А. Кино, театр, бессознательное. — М., 2001.
- Михайленко В. И., Нестерова Т. П. Тоталитаризм в XX веке. Теоретический дискурс. — Екатеринбург, 2000.
- Михалкович В. И. Андрей Тарковский. — М., 1989.
- Михалкович В. И. Изобразительный язык средств массовой коммуникации. — М., 1986.
- Михалкович В. И. Кино и телевидение, или О несходстве сходного// Киноведческие записки. — М., 1996.
- Мониторинг информационного общества и общества знаний: статистические данные. — СПб, 2004. — 126 с.
- Муратов С. А. Телевизионное общение в кадре и за кадром. — М., 2003.
- Мухин А. А. Информационная война в России. — М., 2000.
- Мухин А. Медиа-империи России. — М., 2005. — 288 с.
- Нечай О. Ф. Ракурсы. О телевизионной коммуникации и эстетике. — М., 1990.
- Ницше Ф. Воля к власти. — М., 1910.
- Ницше Ф. Так говорил Заратустра. — М., 1990.
- Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. — СПб., 1993.
- Новикова А. А. Медиаобразование в России и Европе в контексте глобализации. — Таганрог, 2004.
- Опыт российской модернизации XVIII — XX веков/Под ред. В. В. Алексеева. — М., 2000.
- Орлов А. Виртуальная реальность. Пространство экранных культур как среда обитания//ГЕО, 1997, № 5.
- Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. — М., 1978.
- Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства и другие работы. — М., 1991.
- Основы телевизионной журналистики/Под ред. А. Я. Юровского. — М., 1987.
- От книги до Интернета. Журналистика и литература на рубеже тысячелетий/Под ред. Я. Засурского, Е. Вартаковой. — М., 2000.
- Очерки истории российского телевидения/Под ред. В. В. Егорова и др. — М., 1999.

- Панарин А. Искушение глобализмом. — М., 2000.
- Паркер С. Изобретения XX века. Компьютер. — М., 1996.
- Парсаданова Т. Н. Российское телевидение: история и современность. — М., 2002.
- Пензин С. Н. Американское кинопутешествие. — Воронеж, 2001.
- Пензин С. Н. Кино и эстетическое воспитание: методологические проблемы. — Воронеж, 1987.
- Петрова Н. П. Виртуальная реальность. — М., 1997.
- Пивоваров Д. В. Виртуальное, виртуал, виртуальная реальность//Социальная философия. Словарь/Под ред. Кемерова В., Керимова Т. — М., 2003.
- Поличко Г. А. Медиаобразование или кинообразование: как выучить продюсера? // Специалист, 1993, № 5.
- Пондопуло Г. К. Кино и фотография в системе культуры. — М., 1979.
- Попов В. Д. Информациология и информационная политика. — М., 2003.
- Попов В. Д. Тайны информационной политики: социальный психоанализ информационных процессов. — М., 2005.
- Поппер К. Открытое общество и его враги. — М., 1992.
- Постмодернизм. Энциклопедия/Под ред. А. А. Грицанова и М. А. Можейко. — Минск, 2001.
- Постмодернизм и культура (материалы «круглого стола») // Вопросы философии, 1993, № 3.
- Почепцов Г. Г. Информационные войны. — М. — К., 2000.
- Почепцов Г. Г. Имиджелогия. — М. — К., 2001.
- Почепцов Г. Г. Русская семиотика. — М. — К., 2001.
- Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. — М., 1996.
- Проблемы медиапсихологии/Сост. Е. Е. Пронина. — М., 2002.
- Программа ЮНЕСКО «Информация для всех» в России. — М., 2004.
- Прожиго Г. С. Концепция реальности в экранном документе. — М., 2004.
- Прорыв к свободе: О перестройке двадцать лет спустя/Под ред. А. Вебера. — М., 2005.
- Прохоров Е. П. Журналистика и демократия. — М., 2001.
- Рабинович Ю. М. Кино как средство воспитания школьников/Кино: прокат, реклама, методика, практика. — М., 1986.
- Рабинович Ю. М. Кино, литература и вся моя жизнь. — Курган, 1991.
- Рабинович В. Л. Культура с витальным исходом//От краеведения к культурологии. — М., 2002. — С. 355 — 367.
- Рабинович В. Л. О замысле.//Языки культур: Взаимодействия. — М., 2002.
- Разлогов К. Боги и дьяволы в зеркале экрана. — М., 1982.
- Разлогов К. Вперед в прошлое//Искусство кино, 2001, № 3.
- Разлогов К. Жанр кризиса. ТВ-обзор//Искусство кино, 1999, № 4.
- Разлогов К. Записки полуночника//Искусство кино, 2000, № 2.
- Разлогов К. Интерактивность в экранной культуре//Киноведческие записки. — М., 1996, № 30.

- Разлогов К. Коммерция и творчество. Враги или союзники? — М., 1992.
- Разлогов К. Крушение иллюзий. Политизация западного экрана. — М., 1982.
- Разлогов К. Культура и культуры в эпоху Интернета//Человек, культура и общество в контексте глобализации современного мира. Материалы III Международной конференции/Под ред. Ю. М. Резника. — М., 2004.
- Разлогов К. Экран как мясорубка культурного дискурса//Языки культур: Взаимодействия/Сост. и отв. ред. В. Рабинович. — М., 2002.
- Рашкофф Д. Медиавирус. Как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание. — М., 2003.
- Региональная пресса: проблемы медиаменеджмента/Ред.-сост. И. Дзялошинский. — М., 2002.
- Региональные СМИ и демократия в России (на примере Вологодской области). Сост. И. М. Дзялошинский. — М., 2003.
- Романовский И. Масс-медиа. Словарь терминов и понятий. — М., 2004.
- Российская модернизация: проблемы и перспективы. Материалы «круглого стола»//Вопросы философии, 1993, № 7.
- Савчук В. Конверсия искусства. — СПб., 2001.
- Садуль Ж. История киноискусства. — М., 1957.
- Садуль Ж. Чарли Чаплин. — М., 1981.
- Салынский Д. Режиссер и миф//Искусство кино, 1988, № 12.
- Самое важное из искусств. Ленин о кино. — М., 1973.
- Сартр Ж. П. Стена. Избр. произв. — М., 1992.
- Сартр Ж. П. Что такое литература?//Зарубежная эстетика и теория литературы XIX — XX вв. — М., 1987.
- Сартр Ж. П. Экзистенциализм — это гуманизм//Сумерки богов/Сост. и ред. А. Яковлев. — М., 1989.
- Седов К. Ф. Дискурс и личность: эволюция коммуникативной компетенции. — М., 2004.
- Система образования Свердловской области в 90-е годы: риски развития/Под ред. Е. Барзговой. — Екатеринбург, 2001.
- Система средств массовой информации России/Под ред. Я. Н. Засурского, М. И. Алексеева и др. — М., 2003.
- СМИ и Интернет. Проблемы правового регулирования. — М., 2003.
- Снедден Р. Изобретения XX века. Интернет. — М., 1998.
- Соболев Р. Голливуд, 60-е годы. — М., 1976.
- Современная журналистика: дискурс профессиональной культуры/Под ред. В. Ф. Олешко. — Екатеринбург, 2005.
- Соколов Б. Г. Маргинальный дискурс Деррида. — СПб., 1996.
- Соколов Е. Г. Лекции по культурологии. Ч. 1. — СПб., 1991.
- Сокуров А. Главным искусством по-прежнему остается литература...// Киноведческие записки. — 1994, № 23.
- Сорокин П. А. Таинственная энергия любви. Социологические исследования. — М., 1991.
- Сорокин П. А. Человек, цивилизация, общество. — М., 1992.
- Сорос Дж. Новый взгляд на открытое общество. М., 1997.

- Соссюр Ф. Де. Труды по языкознанию. — М., 1977.
- Социалистический реализм и современный кинопроцесс/Под ред. В. Муриана. — М., 1978.
- Социальная философия. Словарь./Под ред. В. Кемерова, Т. Керимова. — М., 2003.
- Спичкин А. В. Что такое медиаобразование? — Курган, 1999.
- Становление СМИ в России как инструмента демократии: политика государства и частных корпораций/Под ред. А. Н. Чумикова и др. — М., 003.
- Стародубровская И. В., Мау В. А. Великие революции. От Кромвеля до Путина. — М., 2004.
- Тавокин Е. П. Массовая коммуникация: сущность и состояние в современной России. — М., 2005.
- Тарковский А. Запечатленное время//Искусство кино, 1967, № 4.
- Телерадиоэфир: История и современность/Под ред. Я. Н. Засурского. — М., 2005.
- Тоффлер Э. Метаморфозы власти. — М., 2003.
- Тоффлер Э. Третья волна. — М., 1999.
- Тулчинский Г. Л. Менеджмент в сфере культуры. — СПб., 2001.
- Туровская М. 7 1/2, или Фильмы Андрея Тарковского. — М., 1991.
- Ульяновский А. А. Мифодизайн рекламы. — СПб., 1995.
- Ульяновский А. А. Мифодизайн: коммерческие и социальные мифы. — СПб., 2005.
- Усов Ю. Н. В мире экранных искусств. — М., 1995.
- Усов Ю. Н. Основы экранной культуры. — М., 1993.
- Федоров А. В. Видеоспор: кино — видео — молодежь. — Ростов, 1990.
- Федоров А. В. Киноискусство в структуре современного российского художественного воспитания и образования. — Таганрог, 1999.
- Федоров А. В. Медиаобразование и медиаграмотность. Учебное пособие для вузов. — Таганрог, 2004.
- Федоров А. В. Медиаобразование: история, теория и методика. — Ростов, 2001.
- Федоров А. В. Права ребенка и проблемы насилия на российском экране. — Таганрог, 2004.
- Федоров А. В., Челышева И. В. Медиаобразование в России. Краткая история развития. — Таганрог, 2002.
- Федоров А. В., Новикова А. А., Челышева И. В., Каруна И. А. Медиаграмотность будущих педагогов в свете модернизации образовательного процесса в России. — Таганрог, 2004.
- Федотов М. А. Закон об общественном телерадиовещании. Каким ему быть. Мнение ученых. Инициативный авторский проект. — М., 2002.
- Федотова Л. Н. Социология массовой коммуникации: теория и практика. — М., 1993.
- Федотова Л. Н. Массовая информация: стратегия производства и тактика потребления. — М., 1996.

- Философия культуры. Становление и развитие/Под ред. М. С. Кагана и др. — СПб., 1998.
- Формирование и сохранение культурного наследия в информационном обществе. — СПб.; ЮНЕСКО, 2004.
- Фофанов О. А. Реклама: новые технологии России. — СПб., 2000.
- Фохт-Бабушкин Ю. У. Искусство в жизни молодых поколений России. — М., 2005.
- Фохт-Бабушкин Ю. У. Художественная культура: проблемы изучения и управления. — М., 1986.
- Фрейд З. Лекции по психоанализу. — М., 1995.
- Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура. — М., 1992.
- Фрейлих С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. — М., 1992.
- Фромм Э. Бегство от свободы. — М., 1989.
- Фуко М. Археология знания. — Киев, 1996.
- Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. — СПб., 1994.
- Хабермас Ю. Модерн — незавершенный проект//Вопросы философии, 1992, № 4.
- Хайзенга Й. Номо Ludens. Человек играющий. — М., 2003.
- Халлер Р. Витгенштейн и модерн//Вопросы философии, 1998, № 5.
- Хантингтон С. Политический порядок в меняющихся обществах. — М., 2004.
- Харрис Р. Психология массовых коммуникаций. — СПб. — М., 2001.
- Хелд Д. и др. Глобальные трансформации. Политика, экономика, культура. — М., 2004.
- Хилько Н. Ф. Развитие аудиовизуальных творческих способностей: психологические и социокультурные аспекты. — Омск, 2004.
- Хилько Н. Ф. Экранная культура: медиасистемы и технологии. — Омск, 2003.
- Хобсбаум Э. Век империи. 1875 — 1914. — Ростов-на-Дону, 1999.
- Хозиков В. И. Информационное оружие. — М., 2003.
- Хренов Н. А. Культура в эпоху социального хаоса. М., 2002.
- Хренова Д. Н. Лицо и тело в кинематографе А. Сокурова//Киноведческие записки, 1997, № 33.
- Цуладзе А. Политическая мифология. — М., 2003.
- Чаплин Ч. С./Под ред. С. Эйзенштейна, С. Юткевича. — М., 1945.
- Шариков А. В. Куда выходит «окно в мир»?//Магистр, 1992, № 7.
- Шариков А. В. Медиаобразование: мировой и отечественный опыт. — М., 990.
- Шариков А. В. Что смотрят школьники?//Магистр, 1992, № 3.
- Шестаков В. Мифология XX века. — М., 1988.
- Шиллер Г. Манипуляторы сознанием. — М., 1980.
- Шкловский В. Эйзенштейн. — М., 1973.
- Шлыкова О. В. Культура мультимедиа: Учебное пособие. — М., 2004.
- Шматко Н. А. Введение в социоанализ Пьера Бурдьё//Бурдьё П. Социология политики. — М., 1993.

- Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. — М., 1988.
- Шпенглер О. Закат Европы. В 2-х тт. — М., 2004.
- Эйзенштейн С. Избранные статьи. — М., 1956.
- Эйзенштейн С. Мемуары. В 2-х тт. — М., 1997.
- Эко У. Заметки на полях «Имени розы»//Иностранная литература, 1988, № 10.
- Юзвишин И. И. Основы информациологии. — М., 2000.
- Юнг К. Архетип и символ. — М., 1991.
- Юнг К. Психология бессознательного. — М., 1994.
- Юровский А. Телевидение — поиски к решению. Изд. 2. — М., 1982.
- Юшкявичус Г. Почему в мире исчезает свобода печати?//ТелеЦентр, — М., 2005, № 1.
- Языки культур: Взаимодействия/Под ред. В. Рабиновича. — М., 2002.
- Якимович А. Кино. О художественном мышлении XX века//Киноведческие записки, 1993, № 20.
- Якимович А. Магия бунта и супертехника коммуникаций // Языки культур: Взаимодействия./Сост. В. Рабинович. — М., 2002.
- Яковец Ю. В. История цивилизации. — М., 1995.
- Якушина Е. Медиаобразование в сети Интернет//ИТО, 2000.
- Ямпольский М. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. — М., 993.
- Ямпольский М. Истина тела//Сокуров. — СПб., 1994.
- Ясперс К. Смысл и назначение истории. — М., 1991.
- Ястребцова Е. Н. Медiateка — новое структурное подразделение школы. — М., 1993.

Иноязычные источники

- Bazalgette, C. Media Education Worldwide: UNESCO, 1992.
- Bell D. The Cultural Contradictions of Capitalism. — NY, 1976.
- Buckingham, D. Watching Media Learning. London: Palmer Press. — 1992.
- Carlsson U. & Von Feilitzen, C. Children and Media Violence. Geteborg: UNESCO, 1988.
- Conor Steven. Postmodernist culture: antintroduction to theories of the contemporary/S. Connor. — 2 nd ed., 1995.
- Considine D., Haley G.E. Visual Messages, 1999.
- Duncan B. Media Literacy Recource Guide. — Toronto: Ministry of Education of Ontario, Publications Branch, of Queen's Printer, 1989.
- Federman, J. National Television Violence Study. Vol. 2. Santa Barbara: Center for Communication and social Policy University of California, 1997.
- Goldstein T., ed. Killing the Messenger: 100 Years of Media Criticism. Columbia Univ. Press. NY. 1989.
- Goldstein T. News at Any Cost. Simon & Shuster. NY. 1985.
- Graber, D. A. Mass Media and American Politics. Wahington, D.C. 1989.
- Hart A. Probing the New Literature: A Meta — Language for Media. — Telemidium. Vol. 46. № 1, p. 21.

- Hart. A. *Media Education in the Global Village*. Southampton: Media Education Center, 1997.
- Hart. A. *Teaching the Media. International Perspectives*. London: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 1998.
- Herman Edward S. *Terrorism in Fact and Propaganda*. 1998.
- Herman Edward S. *The Myth of Liberal Media*. 1999.
- Herman Edward S., Chomsky Noam. *Manufacturing Consent: The Political Economy of Mass Media*. Pantheon. NY, 1988.
- Iggers, Jeremy. *Good News, Bad News: Journalism Ethics and Public Interest*. Westview Press. 1999.
- International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, 2001.
- Kubey, R. *Media Education: Portraits of an Evolving Field*. In: Kubey, R. (Ed.) *Media Literacy in the Information Age*. New Brunswick & London: Transaction Publishers, 1997.
- Lee M.A., Solomon N. *Unreliable Sources: A Guide to Detecting Bias in News Media*. Carol Publ. NY, 1991.
- Lemert J. *Criticizing the Media: Empirical Approaches*. Sage. Beverly Hills. 1989.
- Marzolf M. *Civilizing Voices: American Press Criticism. 1880—1950*. Longman. NY. 1991
- Masterman L. *Teaching the Media*. London: Comedia Press, 1988.
- Masterman L. *A Rational for Media Education// Media Literacy in the Information Age*. New Brunswick (U.S.A.) and London (UK): Transaction Publishers, 1997.
- Media Education*. — Paris: UNESCO, 1984. — C. 8; Feilitzen C. *Media Education. Children and Media: UNESCO & NORDICOM*, 1999, p. 24 — 26.
- Metz, C. *Le Cinema: Langue ou langage? Communicaou*n, 1964.
- Newcomb H. , ed. *Television. The Critical View*. NY-Oxford. 1982.
- The Media Critics*. // *Columbia Journalism Review*. March/April 2000; p. 51 — 65.
- Paletz D.L., Entman R.M. *Media. Power. Politics*, NY-L, 1981.
- Peirce Ch. S. in: *Buchler Philosophical Writings ob Peirce*, NY.: Dover Publications, 1955.
- Rosen, Jay. *What Are Journalism For?* Yale Univ. Press. 1999.
- Seldes G. *Freedom of the Press*. Bobs — Merrill. Indianapolis — NY. 1935.
- Seldes G. *Lords of the Press*. Montauk Bookbuilding. NY, 1945.
- Sinclair U. *A Brass Check. A Study of American Journalism*. Long Beach, Calif. 1928.
- Tyner K. *Literacy in the Digital World: Teaching and Learning in the Age of Information*. Mahwan, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1998.
- Worsnop C. *Screening Images: Ideas for Media Educations*. Mississauga, Ontario: Wright Communications, 1999,
- Worsnop C. M. *Screening Images: Ideas for Media Education*. Mississauga: Wright Communication, 1994.

Адреса основных российских и зарубежных интернетных сайтов, отражающих тематику медиаобразования

Addresses Internet Sites of Associations & Organizations for Media Educations

Ассоциация медиаобразования и медиапедагогики России

Russian Association for Film & Media Education

<http://edu.of.ru/mediaeducation>

<http://www.medialiteracy.boom.ru>

<http://www.mediaeducation.boom.ru>

Всероссийский государственный институт кинематографии (ВГИК, Москва)

All-Russian Institute of Cinematography (VGIK, Moscow)

<http://www-vgik-edu.ru>

Высшие курсы сценаристов и режиссеров (Москва)

High Courses of Screen Writers & Directors (Moscow)

<http://www.kinobraz.ru>

Гуманитарный институт телевидения и радиовещания (ГИТР, Москва)

Humanities Institute of Television and Radio (Moscow)

<http://www.gitr.ru>

Информационная культура молодежи (Самара)

Information Culture of Youth (Samara)

<http://www.uic.ssu.samara.ru>

Институт повышения квалификации

работников телевидения и радиовещания (Москва)

Institute of Qualification's Increase of TV and Radio Workers (Moscow).

<http://user.cityline.ru>

Лаборатория технических средств обучения и медиаобразования

Российской Академии образования (Москва).

Media Education Laboratory of Russian Academy of Education (Moscow).

<http://www.mediaeducation.ru>

<http://mediaeducation.ru>

Мастерская индивидуальной режиссуры (МИР, Москва).

Workshop of Individual Producing (Moscow).

<http://mir.theatre.ru>

Медиатека «Школьного сектора»

Media Library of School Sector

<http://school-sector.relearn.ru>

Медиацентр (интернетный журнал)

Media Center (Internet Journal)

<http://edu.km.ru/mcenter>

Медиа́ревью (интернетный журнал медиакритики и медиаобразования)

Media Review (Internet Journal of Media Criticism & Media Education)

<http://mediareview.by.ru>

Невский университет (Санкт-Петербург)

Neva University (St-Petersburg)

<http://inernews.ru>

Независимая школа кино и телевидения (Москва)

Independent School of Cinema & Television (Moscow)

<http://edu.internews.ru>

Новый гуманитарный университет Натальи Нестеровой (Москва)

University of Natalia Nesterova (Moscow)

<http://www.nesterova.ru>

Санкт-Петербургский государственный университет кино и телевидения
St-Petersburg State University of Cinema and Television

<http://www.gucit.spb.ru>

Факультет журналистики,

Воронежский государственный университет (ВГУ)

Faculty of Journalism, Voronezh State University

<http://www.jour.vsu.ru>

Факультет журналистики, Международный университет (Москва)

Faculty of Journalism, Moscow International University

<http://mum-jourfac.narod.ru>

Факультет журналистики, Московский государственный университет (МГУ)

Faculty of Journalism, Moscow State University

<http://www.journ.msu.ru>

Факультет журналистики, Ростовский государственный университет (РГУ)

Faculty of Journalism, Rostov State University

<http://www.philol.rsu.ru>

**Факультет журналистики, Санкт-Петербургский
государственный университет (СПбГУ)**

Faculty of Journalism, St-Petersburg State University

<http://mass-media.spb.ru>,

<http://ws8.jf.pu.ru>

**Факультет журналистики, Московский государственный
институт международных отношений (МГИМО)**

Faculty of Journalism, Moscow State Institute of International Relations

<http://www.mzh.ru>

Федерация Интернет-образования России

Federation for Internet Education (Russia)

<http://www.fio.ru>,

<http://center.fio.ru>

Центр медиаобразования (Тольятти)

Media Education Center

<http://mec.citytl.ru>

Человек и информационное общество (Образовательный центр)

People & Information Society: Education Section

<http://www.phis.org.ru>

Школьная медиатека (исследовательская группа, Москва)

Research Group «School Media Library» (Moscow)

<http://www.ioso.ru>

**ЮНПРЕСС: Агентство медиаобразовательных проектов
для детей и молодежи на материале прессы (Москва)**

YNPRESS Agency (Agency of Young People, Children & Press, Moscow)

<http://www.ynpress.ru>, <http://www.glasnet.ru>

INTERNATIONAL

Childnet International

<http://www.childnet-int.org>

Council of Europe/Conseil de l'Europe. Media Division/Division Media, Internet Literacy

<http://www.numanrights.coe.int>

European Association for Audiovisual Media Education

<http://www.datanet.be>, <http://ibase330.eunet.be>

European Children's Television Center (E.C.T.C.)

<http://www.ectc.com.gr>

European Children's Film Association

<http://www.ecfaweb.org>

European Program in Media, Communication and Cultural Studies

<http://www.mediastudieseurope.net>

International Center of Films for Children and Youth (CIFEJ)

<http://www.odyssee.net>, <http://www.cifej.com>

International Association for Media and Communication Research (IAMCR):

<http://www.humfak.auc.dk>

International Council for Educational Media/Conseil International des Medias Educatifs (ICEM-CIME):

<http://www.icem-cime.org>

International Research Forum on Children and Media (IRFCAM)

<http://www.aba.gov.au>

Newspaper in Education (NIE)

<http://www.fiej.org>

OCIC – International Catholic Organization for Cinema and Audiovisual

<http://www.ocic.org>

SIGNIS: World Catholic Association for Communication L'Association catholique mondiale pour la communication

<http://www.signis.net>

UNDA International Catholic Association for Media

<http://catholic.org>, <http://www.unda.org>

The UNESCO international Clearinghouse on Children, Youth and Media:

<http://www.nordicom.gu.se>

World Council on Media Education (WCME)

<http://www.uned.es>, <http://www.ntedu.org>

Научное издание

Кириллова Наталья Борисовна

МЕДИАКУЛЬТУРА: ОТ МОДЕРНА К ПОСТМОДЕРНУ

Компьютерный набор – С. Абрамова
Верстка – Н. Михайлов
Корректурa – Е. Доросевич
Серийное оформление – Д. Аверкин
Дизайн обложки Ю. Филоненко

ООО «Академический Проект»
Изд. лиц. № 04050 от 20.02.01.
111399, Москва, ул. Мартеновская, 3.
Санитарно-эпидемиологическое заключение
Департамента государственного
эпидемиологического надзора
№ 77.99.02.953.Д.00321.01.06 от 23.01.06.

По вопросам приобретения книги
просим обращаться в следующие организации:
ООО «Трикса»
111399, Москва, ул. Мартеновская, 3.
Тел.: (495) 305-3702; 305-6092; факс: 305-6088
E-mail: info@aproject.ru
www.aproject.ru

Издательство «Деловая книга»
Изд. лиц. № 00036 от 26.09.99
620219, Екатеринбург, Тургенева, 13, к. 6

Свердловское региональное общественное учреждение
«Институт региональной политики»
620043, Екатеринбург, а/я 91
620014, Екатеринбург, ул. Вайнера, 9а, оф. 508
Тел. (343) 371-4817, факс: 371-4917
E-mail: urfo@bk.ru

Подписано в печать с готовых диапозитивов 28.03.06.
Формат 84x108/32. Бумага офсетная. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 28. Тираж 2000 экз. Заказ №
Отпечатано с готовых диапозитивов на ФГУИПП «Уральский рабочий».
620219, г. Екатеринбург, ул. Тургенева, 13