



**В. И. Михалкович**

## **ЗРИТЕЛЬ ПЕРЕД ТЕЛЕЭКРАНОМ**



**ЗНАНИЕ**

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ

ПОДПИСНАЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ

# ИСКУССТВО

4/1983

Издается ежемесячно с 1967 г.

В. И. Михалкович

## ЗРИТЕЛЬ ПЕРЕД ТЕЛЕЭКРАНОМ

Издательство «Знание» Москва 1983

**ББК 76.32**

**М69**

**МИХАЛКОВИЧ** Валентин Иванович — кандидат искусствоведения, автор (совм. с В. Ю. Дмитриевым) книги «Анатомия мифа: Брижит Бардо», раздела «Язык кино» в книге «Встречи с Х музой» и многих статей по вопросам кино, телевидения, художественной фотографии.

Рецензенты: **Лушкин И. П.**, кандидат философских наук, ст. научный сотрудник **НИИ**киноискусства; **Борев В. Ю.**, кандидат искусствоведения, кандидат философских наук, научный сотрудник **НИИ**искусствознания.

**Михалкович В. И.**

**М69** Зритель перед телеэкраном. — М.: Знание, 1983. — 48 с. — (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Искусство»; № 4)  
15 к.

В брошюре рассказывается о становлении и развитии форм массовой коммуникации, о причинах, приводящих к смене одной формы другой. Особое внимание при этом обращается на «технические» виды искусства, и прежде всего телевидение, анализируется то новое, что принесено телевидением в процесс коммуникации, рассматривается, как эти новые принципы повлияли на содержание и формы телевизионного вещания.

Рассчитана на широкий круг читателей.

**4403050000**

**ББК 76.32  
3798**

## Весь мир в доме

Мы живем в условиях информационного взрыва. Стоит только включить радиоприемник или телевизор, и тревоги, драмы мира, события, радостные и печальные, войдут в нашу квартиру. Они приковывают к себе внимание, прямо и настоятельно обращаются к человеку, к его нравственному чувству, требуют соучастия, сопереживания.

Давно известен афоризм: «Мой дом — моя крепость». Французский философ Гастон Башлар, говоря о значениях, которые дом принимал в поэзии и вообще в искусстве, подчеркивает, что чаще всего он изображался как «защищенная интимность», хранящая человека от «бурь неба и непогод жизни». Чем сильнее за стенами дома шумит гроза, воет ветер, сыплет снег, тем милее и уютнее кажется дом.

С гигантским увеличением тиражей газет (произшедшим, за последнее столетие), с развитием радио- и телевидения мир с его вечной неуспокоенностью, с его динамикой вплотную придвинулся к границам «защищенной интимности», окружил, обступил ее. Стены дома как будто стали хрупки и прозрачны. Теперь они не отделяют человека, скажем, от наводнения в Индии или военного конфликта на другой стороне земного шара.

Когда-то поездка даже за несколько десятков километров представлялась большим событием, потому что человек покидал знакомый, обжитой мир. Там, за его границей, протекала жизнь причудливая, странная, потому что была иной, чем здесь, неизведанной. Теперь, не выходя из соб-

ственной квартиры, всего-навсего включив телевизор, мы спокойно переносимся за сотни и тысячи километров. И оказываемся отнюдь не в экзотической местности, а в мире знакомом, изученном.

Лет пятнадцать назад в витрине московской гостиницы «Метрополь» висела реклама французской авиакомпании «Эр Франс». На щите под изображением самолета — современного сверхзвукового лайнера — скромно, без всяких комментариев значилось: «Из Москвы в Париж за 1 час 56 минут». Раньше, скажем, в первой половине XIX века, когда не существовало железных дорог, человек, отправляющийся в путешествие, долго собирался, стремился предвидеть все превратности длительной поездки, запасался необходимым. Может быть, это и составляло известные неудобства, но они с лихвой компенсировались теми впечатлениями, которые человек получал в пути, когда медленно двигалась почтовая карета, и все новые пейзажи открывались перед глазами. На почтовых станциях приходилось ждать лошадей, и путешественник мог за это время осмотреть город, полюбоваться достопримечательностями и с чувством выполненного долга ехать дальше.

Современный авиалайнер, за час пятьдесят шесть минут доставляющий пассажира из Москвы в Париж, отнял у путешественника все это, кроме пресной геометрии полей внизу. Он только и успевает застегнуть и отстегнуть ремни при взлете да посадке. Что говорить, современная техника чрезвычайно функциональна и эффективна, человеоче-

ству она приносит огромную пользу, но в случае нашего гипотетического путешественника техника оказывает не самую лучшую услугу, отнимая неиссякаемый источник впечатлений. Уже поезд в какой-то степени привел к их потере, а лайнер просто довел этот процесс до логического завершения.

Поднявшись в воздух, мы буд-то и не летим, не преодолеваем пространство, хотя услужливая стюардесса время от времени предупреждает: «Сейчас наш самолет находится над городом таким-то. Температура за бортом минус сорок градусов. Высота восемь тысяч метров». Пока мы поднимались на восемь тысяч метров, к жутким минус сорока градусам, земля, как театральный круг, успела повернуться и после нашего спуска предлагает совершенно новые декорации.

На телевидении этот процесс еще более уплотнен, сгущен до предела. Скажем, вот появляется на экране ведущий передачи «В мире животных» Н. Н. Дроздов. Он — в строгом костюме, при галстуке; начинается рассказ о каких-то экзотических зверях, например змеях. В следующем кадре Н. Н. Дроздов уже не в костюме с галстуком, а в куртке и каскетке с длинным козырьком оказывается в среднеазиатской пустыне. Комментатор успел поймать змею, о которой идет речь, теперь держит ее в руках и с улыбкой объясняет, что, вопреки легендам и поверьям, существо она милое, незлобивое и в общем добродушное.

Здесь, как и в случае с авиалайнером, современная техника «съела» пространство. Дело не в том, что нам не показали,

как Н. Н. Дроздов садится вместе со съемочной группой в самолет или поезд, едет в пустыню, ловит там змей и т. д. и т. п. Этого не нужно — такие эпизоды бесконечно удлиннили бы передачу. Дело в другом — в том именно, что расстояние от студии до пустыни никак зрителем эмоционально не переживается, его нет, оно выпало из кратчайшего временного промежутка между кадрами. Как и при авиарейсе, внезапно сменилась декорация, земля вдруг повернулась иным своим углом к «кокошку» нашего телеприемника. Кажется, будто вся она как-то сжалась, подползла к стенам нашего дома и расположилась тут же — на расстоянии человеческого взгляда. Потому можно сказать о телевидении, что раньше человек, путешествуя, объезжал страны и континенты, теперь же сами страны и континенты ездят вокруг человека.

## Сказка, сказка....

Пространство способна «съесть» не только техника. Народная фантазия во все времена уничтожала его не менее решительно.

«Техника на грани фантастики» — мы часто произносим эти слова походя, не задумываясь. В сказках же, напротив, как раз фантастика обретается на грани техники. Там царь или злая сила ставят перед героем невероятную цель и отнюдь не заботятся, достижима ли она. Невероятность дела вызывает к жизни необходимые средства. Фантастическое задание словно заставляет реальность мобилизоваться, поднатужиться — короче, родить технику. Нужно молодцу преодолеть огромное расстояние — откуда-то

появляется ковер-самолет. Не будь этой потребности, ковер-самолет никогда бы не отыскался. Однако фантастические желания имеются в сказках всегда — им нужно только преодолеть грань техники, чтобы свершиться.

Наука дает не иллюзорное, а реальное разрешение «фантастических» задач. Наука трезва, она кропотливо учитывает имеющиеся возможности, разрабатывает новые, порой виновато признает недостижимость какой-либо цели, добавляя сакраментальное словечко «пока». Словечко это чрезвычайно растяжимо — может покрывать и годы, и десятилетия. Но благодаря упорству и систематичности наука своих целей рано или поздно достигает.

Первые робкие меры по «съедению» пространства техника приняла в XVII веке, изобретая подзорные трубы. Благодаря им расстояние между человеком и отдаленным предметом сократилось в несколько раз. Знаменателен в этом смысле один из сказочных сюжетов, зафиксированных у многих народов. В новогреческом «Даре морской сирены» посланцы царя созывают юношей. Каждый обязан решить труднейшую задачу — спрятаться так, чтобы принцесса его не обнаружила. Счастливчик получит в награду руку царской дочери. Никому это не удается, ибо принцесса обладает волшебным зеркальцем. Оно позволяет осматривать все и всюду на любом расстоянии. Сходен сюжет и в немецкой сказке «Как дочь короля все вокруг видела». Эта принцесса жила в башне с двенадцатью окнами. «Из первого окошка видела королевна лишь малую часть своего государства, из второго — чуть побольше,

из третьего — еще больше, из четвертого — еще и еще... Зато из двенадцатого она видела все-все, что творится в ее королевстве — на земле и под землей».

Когда техника гордилась скромной своей победой — системой линз, придвигающей предмет к глазам, народная фантазия предлагала нечто несравненно большее. Зеркальце греческой принцессы или двенадцатое окно немецкой увеличивали возможности зрения практически до бесконечности. На вызов народной фантазии техника ответила телевизором. Он тоже позволяет «видеть все-все, что творится... на земле и под землей».

Давая человеку власть над пространством, сказка вместе с тем по-особому это пространство «обрабатывает». Филологи и фольклористы пришли к выводу, что сказочное пространство характеризуется сверхпроводимостью — не доставляет хлопот герою, не кажется слишком обширным, не вызывает усталости, не воздвигает на его пути преград. Академик Д. С. Лихачев пишет: «В русской сказке сопротивление среды почти отсутствует. Герои передвигаются с необыкновенной скоростью и путь их не труден и не легок: «едет он дорогою, едет широкою и наехал на золотое перо жар-птицы». Препятствия, которые встречает герой на дороге, — только сюжетные, но не естественные, не природные. Физическая среда сказки сама по себе как бы не знает сопротивления. Поэтому так часты в сказке формулы вроде «сказано — сделано»... Дорога перед героем обычно «прямоезжая» и «широкая»; если ее иногда и может «заколотить», то не по естественному ее состоя-

нию, а потому, что ее кто-то заколдовал. Поле в сказке широкое. Море не препятствует корабельщикам само по себе. Только тогда, когда вмешивается противник героя, поднимается буря. Сопротивление среды бывает только «целенаправленным» и функциональным, сюжетно обусловленным.

Иначе говоря, среда в сказке прозрачна, неосознаема. Она становится ощутимой в том случае, если сталкиваются две противоположащие силы. В сказке о Кашее Бессмертного его смерть — на кончике иглы, игла — в яйце, яйцо — в утке, утка — в зайце, заяц — в сундуке, а сундук висит на огромном дубе. Высота и крепость дуба осознаются потому, что Иван-царевич не может добраться до сундука — дуб в конце концов валит медведь. Протяженность пространства осознается потому, что Иван-царевич не может схватить убегающего зайца, и т. д. и т. п. Пространство в сказке — не бесформенно в своей протяженности. Из него сказка извлекает те места, где происходят столкновения, поединки. Только из них сложено сказочное пространство. Его следует назвать событийным.

Обратимся теперь к телевидению — к такой, например, передаче, как «Сегодня в мире». Комментатор сидит в студии за столом. Перед ним разложены бумаги — сообщения телеграфных агентств, короткие, предварительно написанные заметки. Комментатор рассказывает о знаменательных событиях дня. По ходу повествования за его спиной иногда вспыхивает маленький экранчик — здесь появляется портрет государственного деятеля, о кото-

ром идет речь. Порой весь экран занимает коротенький сюжет хроники — словесное сообщение иллюстрируется изобразительным материалом.

Новости, звучащие в передаче, заранее отобраны. Комментатор определенным образом их расположил, выстроил композиционно. Изобразительные вставки тоже тщательно отобраны. Они возникают в тот момент, когда зрительский интерес к происходящему не может быть удовлетворен только словом.

На телевидении, как в любом средстве информации, отбираются те сообщения, что важны для всех — для огромной, разнородной аудитории. Передача «Сегодня в мире» не показывает зрителю неисчерпаемую пестроту жизни, какую мог видеть странник в далекие дотелевизионные эпохи. Землю с ее бурными событиями телезритель воспринимает не «от себя» лично. Она заранее, до момента передачи осмотрена кем-то. Пространство, отраженное в передаче, не лично осознано и пережито каждым — оно оценено и осмыслено в соответствии с интересами общества. Из действительности извлечены те моменты, что благоприятствуют или угрожают всему коллективу. И физическое пространство, и пережитое лично для передачи несущественны, а потому удалены из поля зрения. Здесь остается только пространство, на котором разворачиваются социально значимые происшествия, т. е. событийное. Из-за своей «очищенности» оно сходно со сказочным пространством, которое описал Д. С. Лихачев. Сравнение это возможно не потому, что «Сегодня в мире» зна-

комит с событиями нереальными, фантастическими, но исключительно по одному-единственному параметру — по «концентрированности» пространства, откуда исключено все, к делу не относящееся.

Телевидение продолжает сказку, во-первых, по линии техники — ибо телевизор входит в длинный ряд волшебных зеркалец и наливных яблочек. Во-вторых, ТВ продолжает сказку по линии поэтики — например, упомянутой «концентрированностью» пространства.

Становясь в сказочный ряд, телевизор одновременно из него выпадает. Одна важнейшая черта противопоставляет «волшебный ящик» с голубым экраном другим фантастическим средствам. Зеркальце греческой принцессы можно было наводить куда угодно. Владелец мог манипулировать им по собственному усмотрению. Наш «волшебный ящик» показывает только то, что высмотрел, оценил, осознал «коллективный взгляд» общества, а не то, что зритель увидел бы сам по своему выбору в далеких краях. Об этой коллективности свидетельствует и распространенный на ТВ метод съемки — многокамерный.

Когда транслируется, скажем, концерт, кадры сменяют на экране друг друга как бы в беспорядке — то мы видим сцену общим планом, то укрупненно дается певец, то возникает море голов зрительного зала, то камера оказывается чуть ли не в оркестровой яме, то располагается прямо на сцене, иногда — за спиной выступающего. Зритель, присутствующий в зале, прикован к одному неизменному месту, а потому и

сцену он видит под одним определенным углом и расстояние до нее всегда одно и то же. Телезритель же, чей взгляд «воплощает» собой камера (а их устанавливается несколько), словно потерял фиксированную, твердую позицию и, наподобие духа, витает в зале, видя все с разных точек. Говоря иначе, телезритель на происходящее смотрит не от себя лично, а воспринимает событие множеством глаз, рассредоточенных в пространстве.

Телевидение широко использует многокамерную съемку. До того она изредка применялась в кино, ТВ же сделало ее основным методом работы. Пристрастие это понятно. В программах ТВ идет много хроники, репортажей. Неповторимое, быстро протекающее событие нужно успеть зафиксировать, а потому ставится много камер. Когда материал идет в эфир, отрывочность, фрагментарность фиксации (результат работы разных камер) порой не сглаживается, а сознательно подчеркивается. Тем самым телевидение как бы настаивает на том, что происходящее видится не с индивидуальной точки зрения, а с множества их, т. е., по существу, «коллективным взглядом».

## **Зритель и заэкранный мир**

Мечта о дальновидении, отложившаяся в сказках, манила, будоражила, толкала на поиски. «Пока» они привели к созданию ТВ, во многом отличного от творений народной фантазии. Такая «неполнота» реализации фольклорных мечтаний свойственна и телевидению, и кинематографу.

В 1946 году французский тео-



ретик кино Андре Базен опубликовал статью «Миф тотального кино». Хотя кинематограф существовал уже полвека, Базен высказал мысль странную, даже парадоксальную: «Кино еще не изобретено!» Не киноискусство, а кино как зрелище. Его создавали когда-то не ученые, но чудак-энтузиасты, люди, одержимые мечтой. Они хотели воспроизвести, утверждает Базен, «совершенное подобие внешнего мира» — в звуке, цвете и объеме. Видимой реальности они хотели противопоставить ее двойника. Полученные результаты — сначала немое, черно-белое кино, потом заговорившее — далеки от мечты, от «идеального кинозрелища».

То же, придерживаясь логики Базена, следует сказать о телевидении. С точки зрения мечты ТВ еще не изобретено. В теперешнем своем виде оно отнюдь не похоже на зеркальце, которое мы по своему велению наводим на любую точку земного шара.

Когда появилась статья Базена, все элементы интегрального кино были уже разработаны. Экран зазвучал в конце 20-х годов. С середины 30-х снимались цветные фильмы — правда редко, массовой эта продукция стала только в 60-х. Предложено было учеными и несколько систем стереокино.

Как видим, ситуация сложилась любопытная: все составные части были налицо, однако желанное зрелище из них не создавалось. Конечно, на то имелись свои причины, и основная из них, видимо, состояла в следующем. Допустим, что перед изобретателями маячило видение целостного, тотального воссоздания мира. Публика, с любопытством бро-

саясь на очередную новинку, вместе с тем довольствовалась и нетотальным его воспроизведением. До середины 60-х годов ее не смущали черно-белые фильмы. По сию пору широко не развился стереоскопический кинематограф, ближе всего стоящий к идеалу, т. е. к тотальному кино. Значит, устремления энтузиастов-изобретателей и публики не совпадают. Попытаемся понять в чем.

Выяснение начнем с факта чрезвычайно знаменательного — с того именно, что съемочный аппарат «видит» мир не так, как человеческий глаз. Мы воспринимаем вещи через фильтр нашего жизненного опыта и в соответствии с этим подправляем видимое. Высокий, длинный предмет, скажем заводская труба, если снимать ее от подножия вверх, на фотографии окажется резко наклоненной. Увиденная невооруженным глазом с той же точки труба представится прямой — мы знаем, что она такова, и знанию этому «подчиняем» наше восприятие.

Или еще: размеры видимого предмета уменьшаются с расстоянием. На фотографии он не совпадает по величине с его отражением в глазу — покажется меньше. Из опыта мы знаем подлинные размеры объекта и вопреки законам оптики укрупняем их. Съемочный аппарат такого знания лишен и потому беспрекословно следует физическим законам, а человеческий глаз вечно с ними борется. Потому и создалось убеждение, что аппарат, не корректирующий свои «впечатления», «видит» мир бесстрастно, т. е. объективнее, нежели человек.

В силу таких своих качеств съемочный аппарат вступает в противоречие с естественным человеческим стремлением познать мир лично, от себя воспринимать вещи и явления, осязать их, докапываться до их сути. Объекты, бесстрастно запечатленные машиной, не содержат в себе знамений того, что это именно я, зритель, их увидел. На телевидении такая отчужденность «картинки» и зрителя еще более усиливается благодаря многокамерной съемке.

Фотографы, кинематографисты постоянно искали методы, чтобы преодолеть разрыв между «машинным» и человеческим зрением.

С этой целью разрабатывались всевозможные приемы и способы. Одно время особые надежды возлагались на такую характеристику кадра, как ракурс. По готовому снимку можно — в некотором приближении — установить, где находился аппарат в момент фиксации: был ли он удален от предмета или размещался рядом; «смотрел» на предмет сверху или снизу. Точка зрения аппарата и называется ракурсом. Кино стремилось воспитать зрителя таким образом, чтобы свой взгляд он отождествлял со «взглядом» аппарата. Например, известный кинотеоретик Бела Балаш писал: «...камера увлекает наш взор за собой туда, где происходит действие фильма, кинокадра. Мы видим все словно изнутри, как будто действующие лица вокруг нас... Ты идешь в массу, скачешь на лошади, вместе с героем летишь, падаешь, и если с экрана кто-нибудь смотрит в глаза другого, он смотрит и в твои глаза. Ибо твои глаза в камере,

они отождествляются с глазами действующих лиц».

Другие теоретики оказались еще решительнее. Американский эстетик Сьюзен Лангер считает, будто происходящее на экране есть как бы сон зрителя. Человечек всегда участвует в своем сне, он активно действующая, но невидимая сила. Таково положение и кинозрителя. Следовательно, находясь в кинозале, он переживает сон с открытыми глазами.

Сходным образом трактован фотоснимок у другого американского теоретика Дугласа Дэвиса. Он отождествил фотографический кадр с фрагментом зрительной памяти. Скажем, некая уличная сценка особо поразила нас, запечатлелась в мозгу. И через какое-то время мы помним внешний вид ее участников, их расположение, последовательность жестов и т. д. Современный человек часто сталкивается с фотографиями — в газетах, журналах, на уличных стендах, в телевизионной программе. Снимок, остановивший взгляд, мы запоминаем так же, как действительную уличную сценку. На формальные данные — размер снимка, качество печати и т. д. — мы мало обращаем внимание. Снимок живет в нас не как законченное творение, имеющее свой формат, свои технические характеристики, но как непосредственное впечатление. Потому он и есть обрывок визуальной памяти.

И Лангер, и Дэвис стремятся отнять у машины то, что зафиксировано ею, и полностью передать человеку: я, зритель, сам вижу сон на экране, роль машины здесь второстепенна. Она лишь содействовала тому, чтобы сон начался. Следуя такой логи-

ке, должно прийти к выводу: кино- и фотокадр не являются продуктом машины. Они суть феномены психические. Таким образом, разрыв между объективностью снимка и субъективностью человеческого видения кажется преодоленным.

Пафос обоих теоретиков похвален, однако рассуждения их неточны. Тот, кто видит сон, непосредственно участвует в его событиях. Зритель, отождествив свой взгляд со взглядом камеры, все равно из событий исключен и на сюжет фильма никак не влияет. Чтобы действие на экране стало моим сном, кроме отождествления с камерой, необходимо гораздо большее — мое эмоциональное соучастие в происходящем. Я втягиваюсь внутрь сюжета не потому, что туда перенесла меня позиция камеры, но потому, что действия героев близки мне по-человечески.

То же следует сказать и о фотографии. Снимок живет как чуждо, чужое, не мое воспоминание. В мою зрительную память он войдет только в том случае, если настроением, сюжетом совпадет с моими ощущениями, мыслями.

Отсюда следует, что устремления публики должны отличаться от надежд энтузиастов-изобретателей. Те, в сущности, решали техническую проблему, аудитория решает проблемы жизненные. Разрыв между изображением и аудиторией преодолевается в том случае, если в картине зритель ощутит нечто для себя близкое. Тогда мыслью он перенесется внутрь кадра. Технические недостатки снимка покажутся малосущественными. Своими чувствами зритель оживит и неотчетливый снимок, если тот затронет

его душу. Покажем на конкретном примере, как это происходит. Пример относится к живописи, но в данном случае это несущественно.

Роман Даниила Гранина «Картина» начинается тем, что герой — житель северорусского городка Лыкова Сергей Лосев, находясь в Москве, попадает на выставку. Прежде изобразительным искусством он не интересовался — знал популярные полотна: «Иван Грозный убивает своего сына Ивана», «Переход Суворова через Альпы» и т. д. Дальше этого познания Лосева не шли. На выставке были развешаны портреты неизвестных стариков и старух, натюрморты, пейзажи. Лосеву они казались малоинтересными. Вдруг какое-то неведомое чувство, душевный импульс заставили его остановиться. Поначалу Лосев не понял, откуда исходит этот импульс. Только потом сообразил — от написанного маслом пейзажа с рекой и домом на берегу. По латунной кровле дома и по изгибу реки Лосев узнал, что изображен на полотне уголок его родного Лыкова. Пейзаж написан был столь любовно, что мысли героя невольно обратились ко временам детства. Читаем в книге: «Картина возвращала в давние летние утра его мальчишеской жизни. Никаких прямых обозначений лет в картине не было. Тем не менее он убежден был, что это были времена его детства. Он узнавал забытые краски и запахи — тогда цветы пахли сильнее, леса были гуще, хлеб был вкуснее и каждая рыба, пойманная в Плясве, была огромной. Он скорее угадал, чем увидел, тропку напрямки через огороды к их дому. (...) Он услы-

шал голос матери оттуда из-за высокой зелени деревьев: «Серге-ей!» — и привычно побежал на него вглубь этой белой рамы, в глубь этого чудом сохраненного детского дня, казалось бы, навсегда пропавшего, забытого, а нет, вот он блестит, играет, плещется, наполняется звуками мелкими, которые он слышал только тогда, мальчишьям ухом: тиканье кузнечиков, шлепанье лягушек, дальний визг пилорамы. Было чудо, что художник поймал и заключил навечно в эту белую рамку его, Лосева, воспоминание со всеми красками, запахами, теплотой».

От внешнего мира изображение отделено прозрачной стеной — плоскостью картины. Для зрителя плоскость может остаться непроницаемой — когда за нею нет предметов, ситуаций, данным человеком пережитых, прочувствованных. Герой Гранина «побежал вглубь этой белой рамы...» потому, что картина оказалась созвучна самой светлой поре его жизни — детству. Теперь изображение стало содержать не просто краски и формы, но моменты частной биографии зрителя. Эмоциональное проникновение за плоскость картины эстетика именует вчувствованием.

В книге Гранина взят особый случай. Вчувствование здесь совершается потому, что представленные места герою известны. Лосев неопытен в искусстве. Умение вчувствоваться, лично пережить картину развивается не только благодаря знакомству с жизнью, но и благодаря знакомству с живописью. Для полноты ощущения нужно и проникнуть «внутрь рамы», и оторваться, мысленно отойти от изображен-

ного. Лосев у Гранина видит, что показано в картине, но не как это показано. Отрыв от изображенного позволяет пережить не только значения предметов, но и общий настрой картины — выполнена ли она в теплых красноватых тонах или в холодных голубых. Настрой передается и характером линий — резким, динамичным или плавным, закругленным. Восприятие как бы мечется между двумя возможностями — слиянием и отходом. Для понимания сути картины необходимы оба пути, обе эмоциональные позиции.

Телевидение, адресуясь к массовой аудитории, обращается к зрительской способности вчувствования. Вместе с тем оно ставит зрителя в положение трезвого наблюдателя, невольно рождает дистанцию между изображением и смотрящим. В этом смысле ТВ функционирует иначе, нежели кино.

В чем состоит разница? Чтобы увидеть фильм, мы приходим в кинотеатр — покидаем привычные условия, оказываемся на «территории искусства». В зале гаснет свет — темнота еще больше отделяет нас от повседневности.

Телевидение же приходит к каждому на дом. Врачи советуют смотреть телевизор при свете — меньше напрягается зрение. Телезритель не выключается из повседневного быта. Это еще подчеркивал первый советский телетеоретик Вл. Саппак: «Телевидение больше всех иных искусств живет именно вместе с нами, больше всех связано с жизнью в широком и с жизнью в самом узком, самом «бытовом» смысле слова... Телевидение и мы — рядом».

Кино, выключая зрителя из быта, не оставляет ему выбора — побуждает двигаться «внутри рамы». Для телезрителей же разрыв между тем, что происходит по ту и по эту сторону стеклянного экрана, остро ощутим. Бытовая, предэкранная жизнь постоянно вмешивается в процесс восприятия, фильтрует впечатления. Передача, кроме того, что должна быть интересной, захватывающей, еще вынуждена преодолевать дополнительный психологический барьер. Перед ней всегда стоит задача — заставить зрителя оторваться от повседневных хлопот и дел, забыть о них. Иначе мысли, суждения, содержащиеся в передаче, не будут глубоко восприняты, пережиты. Когда мы входим в кинотеатр, будничные заботы остаются за порогом. Кинокартина имеет дело с аудиторией, заранее настроенной на общение.

В каждом доме свои проблемы, свои интересы. Значит, телевизионная передача встречается с множеством разнородных аудиторий, поглощенных своими делами. Как «стыкуется» с ними передача? Что происходит тогда в отдельных ячейках, из которых состоит телевизионная публика? Конечно, вопросы взаимоотношений искусства и зрителей интересовали ученых и прежде, однако появление ТВ придало им новую остроту. Важно было понять не то, как воспринимается сообщение отдельной личностью (этим давно занимались психологи), но то, какими должны быть сообщения, адресованные массовой, разнородной аудитории. Эти насущные задачи и предопределили в последние десятилетия повышенное внимание уче-

ных к проблемам общения (коммуникации).

## Односторонняя модель

Теория коммуникации стара. Ее начали разрабатывать в античности. Первые представления о межчеловеческом общении содержатся в древних трактатах по риторике. Трактаты имели не отвлеченный академический, а прикладной характер. Риторам приходилось выступать в судах, в народных собраниях. Речи их касались дел жизненно насущных для отдельных граждан (которых судили), а также для всего полиса. Отсюда главным свойством речи считалась убедительность — сумеет ли оратор склонить на свою сторону слушателей, доказать, что его решение истинно и справедливо.

С учетом всех этих моментов была предложена первая модель коммуникации. Аристотель описывает ее в своем труде «Риторика»: «Речь строится из трех элементов: из самого оратора, из предмета, о котором он говорит, и из лица, к которому он обращается; оно-то и есть конечная цель всего (я разумею слушателя)».

У Аристотеля процесс общения (скорее — убеждения) течет в одну сторону — к слушателю, который является для оратора объектом воздействия. Конечно, слушатель располагает некоторой свободой — может согласиться с говорящим или не согласиться. Однако его маневр ограничен только этим. Инициатива в процессе общения принадлежит исключительно ротору («коммуни-

катору», как сказали бы мы сегодня). Если он не убедил аудиторию, значит, у ратора недостаточно мастерства, ибо, согласно Аристотелю, слушатель есть «человек, обращающий внимание /только/ на дарование /оратора/». При этом для публики важны, конечно, аргументы ратора, но также его фигура, человеческие качества и то, как он относится к обсуждаемому вопросу. Это у Аристотеля специально отмечено: «Есть три причины, возбуждающие доверие к говорящему, потому что есть именно столько вещей, в силу которых мы верим без доказательств, — это разум, добродетель и благорасположение». Если нет хотя бы одного из перечисленных качеств, то ораторы «или неверно рассуждают благодаря своему неразумию или же, верно рассуждая, они вследствие своей нравственной негодности говорят не то, что думают, или, наконец, они разумны и честны, но не благорасположены, почему возможно не давать наилучшего совета, хотя и знаешь (в чем он состоит)».

Модель коммуникации, разработанная в античности, кажется простой. Тем не менее она содержит важный момент, который затем в значительной степени был утерян. Этот момент — ориентированность на аудиторию. Хотя слушатель воспринимался как фактор пассивный, являющийся лишь объектом воздействия, однако он признавался основным звеном коммуникативного процесса. Такого значения ему не придавало большинство позднейших теорий.

Риторикой продолжали заниматься и в Риме, и во времена средневековья. Она все больше

теряла то, что прежде составляло ее суть, — интерес к насущным для аудитории проблемам. Основное внимание обращалось на построение речи, разрабатывались сложнейшие композиционные схемы, складывалась обширная терминология для обозначения компонентов речи и приемов ее. Лишившаяся связи с жизнью, риторика осознавалась непосвященными как пустое и выспренное разглагольствование. Потому французский философ XIX века Эрнест Ренан сказал, что риторика была ошибкой греков, добавляя правда, — единственной ошибкой.

В наш век потребность в теории общения была вызвана функционированием средств массовой коммуникации (СМК): прессы, радио, кино, телевидения. Институты, направляющие их работу, заинтересованы в эффективности пропаганды, а потому нуждаются в разработке закономерностей, позволяющих этого достичь.

В основе большинства предложенных в недавнем прошлом теорий лежало представление, названное «односторонней моделью». Модель эта базировалась на допущении, что все переданное воспринимается аудиторией в полном объеме и неизменном виде. По крайней мере к этому должно стремиться, т. е. необходимо действовать согласно принципу «стимул — реакция» так, чтобы стимул вызывал ответственную своей природе и силе реакцию. Исследователи коммуникации, исходившие из «односторонней модели», твердо верили, что сообщение-стимул воздействует на аморфную, пассивную аудиторию и рождает в ней запланированный отклик.

Наиболее известна возникшая в рамках односторонней модели схема коммуникативного процесса, предложенная американцем Гарольдом Лассуэллом. Схему называют еще «пентадой Лассуэлла», поскольку она состоит из пяти членов. Лассуэлл учитывает следующие компоненты: 1) тот, кто посылает сообщение, коммуникатор; 2) само сообщение, т. е. его содержание; 3) канал, по которому сообщение передается; 4) получатель сообщения; 5) воздействие сообщения на получателя.

Все пять членов Лассуэлл объединил в лаконичной формуле. Всякое исследование средств массовой коммуникации, утверждает он, должно дать ответ на вопросы: «Кто говорит, что говорит, посредством чего, кому и с каким эффектом?» К античной схеме у Лассуэлла добавлен лишь «канал», другой же добавленный член (эффект) присутствует в рассуждениях Аристотеля, поскольку для риторики важна убедительность речи. Канал есть принципиально новое понятие. Античность знала один путь распространения сообщений — словесный (письменно или устно). Теперь человечество разработало иные средства и пути. Каждое средство имеет свою специфику. Поэтому канал накладывает отпечаток на сообщения, вынуждает к себе приспособляться.

Критики Лассуэлла его схему сравнивают с кегельбаном. Игрёк здесь посылает тяжелый шар по длинной дорожке-желобу. В конце пути шар должен сбить как можно больше стоящих кеглей. Аналогично этому коммуникатор у Лассуэлла посылает сообщение-шар; оно катится по каналу-же-

лобу; эффективность броска тем больше, чем значительнее будет переворот в умах кеглей — получателей информации.

Коммуникативные схемы, подобно лассуэлловой, распространили об СМК катастрофические представления. Человек, утверждалось во многих книгах и статьях, незащищен перед ними. Он — безвольная кегля, на которую обрушиваются удары все новых и новых шаров. Человеком манипулируют, вкладывают в него желательные кому-то идеи, направляют туда, куда заблагорассудится коммуникатору. Всемогуство средств — на чем настаивала односторонняя модель — казалось тотальным.

## Двусторонняя модель

Практика работы СМК этот катастрофизм не подтвердила. Все больше накапливается фактов, не укладывающихся в теоретическую схему односторонней модели, более того — ей противоречащих. Приведем некоторые.

В 30-е годы в США большинство газет вело кампанию против нового кандидата в президенты Франклина Делано Рузвельта. При такой атаке на умы избирателей у Рузвельта не должно было оставаться шансов, чтобы попасть в Белый дом. Тем не менее Рузвельт оказался избранным.

В 50-е годы американский социолог Вэнс Паккард опубликовал книгу, где разоблачались негодные методы рекламных агентств. Книга сразу стала бестселлером. Ее читали не только специалисты, но и широкая пуб-

лика, жертва разоблачаемых агентств. Вместо того чтобы отвлечь от рекламы, книга Паккарда усилила интерес к ней. Совершилось то, чего не предусматривал теоретический кельбан Лассуэлла.

Итальянский ученый Умберто Эко в одной из работ пытался нарисовать типовой портрет телезрителя, какого стремятся воспитать передачи итальянского ТВ. Согласно Эко, зритель этот должен стремиться к теплоте местечку в каком-либо офисе, когда накропает дипломную работу «Бенедетто Кроче и духовные ценности искусства». Свою квартиру он должен украшать веточками, освященными в вербное воскресенье, а на стену повесить календарь-приложение к популярному католическому журналу «Фамилья Кристиана». Если бы односторонняя модель соответствовала истине, такой тип личности был бы распространен среди поколения двадцати пяти — тридцатилетних. Они смотрят телевидение чуть ли не со дня рождения (работа Эко опубликована в начале 70-х годов). Но именно это поколение было главной силой молодежных бунтов в конце 60-х. Однонаправленная модель не выдерживала проверки действительностью.

Возникла потребность в разработке новых теорий. Они тяготели к схеме, получившей название двусторонней модели. Здесь предполагалась активность обеих сторон — отправителя и получателя информации. К этой модели относится, например, теория коммуникации, предложенная американскими социологами Джоном и Матильдой Райли. Каждый человек существует внутри так на-

зываемой первичной группы — семьи, компании ровесников, друзей и т. д. Кроме того, он есть гражданин определенной страны, живет в определенную эпоху. Эти факторы можно объединить в понятие социального и культурного контекста. Он-то и накладывает отпечаток на отношение человека к информации — усиливает интерес к некоторым сведениям, другие делают незаметными. Иначе говоря, контекст фильтрует поток информации, внушает человеку те или иные оценки событий.

Теория супругов Райли во многом справедлива, но не описывает того, как ведет себя человек при контакте с коммуникативными средствами. Известный лингвист Р. Якобсон в свою схему общения вводит новый элемент — код. У Лассуэлла он отсутствовал. Контекст же понимается им уже, чем у Райли, — он есть некая проблема, ситуация, явление, о которых говорит коммуникатор и хочет нечто знать получатель информации. Чтобы понимать друг друга, слушающий и говорящий должны как минимум говорить на одном языке. Если к человеку кто-то обратится на неизвестном языке, коммуникация не сможет состояться, поскольку слушателю неизвестен код, чтобы сообщение расшифровать. Но возможны случаи, когда коммуникатор и адресат говорят на одном и том же языке, однако не понимают друг друга.

Современной психологией доказано: чтобы получатель воспринял сообщение, кроме знания языка он должен еще иметь запас отвлеченных представлений, категорий, понятий. Объект, о котором говорится, будет понят,



осмыслен лишь тогда, если адресат сумеет отнести его к некоторому классу явлений, подключить к некоему разряду, категории вещей, ранее уже освоенной. Тогда познанные прежде характеристики, качества всего разряда переносятся на данный предмет. Багаж таких сведений, отложившийся в памяти, и управляет восприятием. Без соотнесения конкретных фактов с подобным багажом, считает советская исследовательница древних культур О. М. Фрейденберг, не обходились даже люди доисторические: «Как бы ни были верны ощущения первобытного человека, как бы они ни были объективно реальны, он их воспринимал в категориях, сконструированных его сознанием. ...Представления организуют восприятия, но не наоборот. Ощущения воспринимаются посредством представлений».

Сказанное справедливо не только по отношению к людям древности. Человеческая психика так устроена (или воспитана), что от видимого, являющегося мы стремимся дойти к сути. Подобное восхождение зачастую завершается тем, что мы вырабатываем общее понятие (или берем его в готовом виде). Поскольку понятием «покрывается» не единственный факт, а множество их, т. е. поскольку в целом ряду особых, отдельных явлений мы благодаря понятию находим нечто сходное, повторяющееся, то, выяснив это, мы получаем ощущение, что в хаотичности, беспорядочности единичного обнаружилась нечто твердое, прочное, возвышающееся над пестротой частных фактов. Эта твердость, незыблемость, скрытая за прихотливостью видимого, и равнозначна

для нас обретению смысла.

Следовательно, чтобы совершилась коммуникация, не только нужно знание языка, необходима еще система категорий, понятий. Они образуют иной, более высокий, чем язык, уровень кодирования. Но составляя сообщение, коммуникатор может иметь в виду одну систему понятий, адресат же воспользуется другой, которая с первой не совпадает. Коммуникация состоится, но сообщение будет понято вразрез с намерениями коммуникатора. Опирираясь системами категорий (вторичными кодами), избирая их по собственному усмотрению, аудитория проявляет активность — по существу, заново «переписывает» сообщение. Такое поведение аудитории как раз имеет в виду двусторонняя модель.

Сказанное лишь частично объясняет провал антирузвельтовской компании или эффект, вызванный книгой Паккарда. Несовпадение понятий у коммуникатора и публики приводит лишь к превратному пониманию. Оно порой может быть не случайным, а сознательным, намеренным, если аудитория преследует иные цели, чем те, которые отстаивает коммуникатор. Тогда информация вызывает недоверие, желание поступать вопреки ей. Программа Рузвельта совпадала с устремлениями большинства избирателей. Доводы газет, направленные против Рузвельта, били вхолостую, и кандидат попал в Белый дом.

Человек как участник коммуникации занимает срединную позицию между сообщением и системой понятий. Положение это ясно из следующего примера. Пушкин пишет в «Евгении Онегине».

Татьяна в тишине лесов  
Одна с опасной книгой бродит.  
Она в ней ищет и находит  
Свой тайный жар, свои мечты,  
Плоды сердечной полноты.  
Вздыхает и, себе присвоя  
Чужой восторг, чужую грусть,  
В забвенье шепчет наизусть  
Письмо для милого героя...

(Гл. III, строфа X)

В жизни Татьяны произошло важнейшее событие — героиня влюбилась. Событие это, чувства им рожденные, необходимо осмыслить — «опасная книга» и предлагает девушке толкование, систему понятий. Татьяна читает строки книги через призму «своего тайного жара, своей мечты». Из глубины душевного смятения она смотрит в систему понятий. Под таким взглядом система воспринимается и организуется по-особому, становится выражением и объяснением конкретных событий в частной, единичной биографии. Книга слилась с настроением девушки, ссудила фразы и слова для письма милому герою.

В строфе «Онегина», которая предшествовала упомянутой, дается ситуация и близкая, и значительно отличающаяся:

Счастливой силою мечтанья  
Одушевленные созданья,  
Любовник Юлии Вольмар,  
Малек-Адель и де Линар,  
И Вертер, мученик мятежный,  
И бесподобный Грандисон,—  
Который нам наводит сон,—  
Все для мечтательницы нежной  
В единый образ облеклись,  
В одном Онегине слились.

Героиня опять переживает волнующее событие — приезд соседа-помещика. Конкретного человека она вводит в систему понятий, образованную литературными персонажами. Положение Татьяны здесь иное, чем в пре-

дыдущей ситуации. Там от жизни она обращала свой взгляд к системе понятий, здесь от системы понятий Татьяна смотрит на жизнь, обнаруживает идеальность в конкретном человеке.

Перед каждым имеются эти две сферы — эмпирические факты и понятия. Человек передвигается от одной сферы к другой, соотносит их, заставляет вступать в контакт, сцепляться. Мысленные перемещения человека причудливы, внезапны, однако необходимы, чтобы коммуникация происходила. Без действий получателя информации вся она окажется безжизненной, отвлеченной.

## Логосфера

Подробнее следует сказать о понятиях, поскольку они составляют важнейшее звено коммуникации. Каждый человек обладает их набором. Любой новый факт проверяется ими — факт словно проецируется на этот набор. Поэтому французский культуролог А. Моль называет его «экраном знаний».

Моль в своей книге «Социодинамика культуры» ставит вопрос и о структуре «экрана знаний». Можно, убежден ученый, выделить два типа его строения. Второй тип распространен ныне, в эпоху СМК. Он вытеснил собой первый, господствовавший безраздельно до XIX века. Более ранний «экран знаний» имел вид связной, тесно сплетенной сетки. Центр ее образовывали основные фундаментальные категории. Моль называет их «понятиями-перекрестками». Они были логически сцеплены с другими, частными. Переплетение связей и соз-

давало сетку. Через ее ячейки как бы «просеивались» эмпирические наблюдения. Сетка задерживала (объясняла) те из них, что соответствовали ее ячейкам.

Интенсивная деятельность СМК разрушила такой тип «экрана знаний». Средства низвергают на человека огромное количество информации. Самые разнородные сведения накапливаются в памяти, располагаются вперемешку, безо всякой связи друг с другом. «Экран знаний» имеет теперь, по словам Моля, структуру войлока. Обрывки, волокна сведений спрессованы в человеческом мозге. В таком виде экран может только разбухать, раздаваться вширь.

Из сказанного очевидно, что Моль находится в плену односторонней модели. В его теоретических представлениях человек — лишь пассивный объект воздействия со стороны коммуникативных средств. Как губка, он впитывает информацию, никак ее не упорядочивая, а средства используют его память наподобие склада или чулана, куда можно сваливать все, что заблагорассудится. «Чулан» памяти не имеет собственных пристрастий и предпочтений — готов принимать любой хлам. Как говорилось выше, односторонняя модель дискредитировала себя — уже одно это способно подорвать веру в теоретические представления Моля.

Другое возражение сводится к тому, что Моль преувеличивает связность «экрана знаний» в прошлом, а также обязательность его — в том же виде — для всех людей. И прежде большинство понятий не имело единого смысла — ведь чем более абстрактна категория, тем больше толкований она

допускает. Потому история культуры знает множество «логомахий» — полемик вокруг тех или иных понятий. Даже средневековые сего строгой системой представлений, базировавшейся на религиозных догмах, знало бесчисленные битвы вокруг слов.

В противовес убеждению Моля о логичности сетки в прошлом можно привести свидетельства тогдашних мыслителей. Френсис Бэкон в «Новом органоне» (1620) пишет о необоснованности, иррациональности многих понятий. Философ называет их «призраками», предупреждая, что «плохое и нелепое установление слов удивительным образом осаждает разум... Слова прямо насилуют разум, смешивают все и ведут людей к пустым и бесчисленным спорам и толкованиям». Бэкон различал четыре типа понятий — «призраки рода», «призраки пещеры», «призраки рынка» и «призраки театра».

Первые свойственны всему человечеству, всему роду людскому. В неправильном, искаженном их установлении виновна человеческая природа — единая для всех. Второй тип, «призраки пещеры» — это понятия индивидуально истолкованные. Судьба каждого человека единична, состоит из неповторимого набора событий. Человек замкнут в их кругу, как в отдельной пещере. Под влиянием частной судьбы индивид по-особому воспринимает и мир, т. е. создает «призраки пещеры». Третий тип понятий возникает в людских скоплениях. Какое-либо представление, как электрическая искра, способно бежать толпу, зажечь, вдохновить всех. Толпа не задумывается, истинно ли понятие, в ко-

торое она поверила. Так создают-ся, по Бэкону, «призраки рынка».

Последний из типов присущ ученым. Пользуясь неверно установленными понятиями, они рассуждают, разрабатывают новые категории. «Потому, — пишет Бэкон, — сколько есть принятых и изобретенных философских систем, столько поставлено и сыграно комедий». Понятия, содержащиеся в этих системах, суть «призраки театра».

Автор «Нового органа» был сторонником объективного, рационального знания. Может быть, от Бэкона пошла вера в возможность создания единой, связной, не допускающей разночтений сетки понятий. Отзвуки этой веры ощутимы у Моля. Однако надежда Бэкона не сбылась. Новое время, хотя и пристрастилось к точным наукам, не разработало единую всеобъемлющую сеть, а множество систем — неуниверсальных, порой исключающих друг друга. Багаж понятий, накопленный человечеством, огромен. Обозначить его можно термином, который предложен французским философом Гастоном Башларом, «логосфера», то есть сфера понятий, сфера смысла. Из нее черпает человек представления для интерпретации фактов. Нас в разрезе рассматриваемой темы интересует лишь коммуникативный аспект логосферы, ее функция толкования эмпирических явлений.

В этом смысле логосфера подобна языку. Знаменитый лингвист Ф. де Соссюр различал в нем собственно язык и речь. Первый есть «клад, практикой речи отлагаемый во всех, кто принадлежит к одному общественному коллективу, это грамматическая

система, виртуально существующая у каждого в мозгу, точнее сказать, у целой совокупности индивидов, ибо язык не существует полностью ни в одном из них, он существует в полной мере лишь в коллективе». В противоположность этому «речь есть индивидуальный акт воли и разума», т. е. речью является каждый случай пользования всеобщим достоянием — языком. Логосфера также представляет собой «клад», доступный каждому, но ни в одном индивиде полностью не реализованный.

«Толща» понятий, окружающих человека, кажется огромной и бесформенной. Однако и здесь имеется своя упорядоченность. В логосфере сосуществуют, например, отвлеченные, абстрактные категории и понятия «персонифицированные». Прежде эту роль выполняли племенные божества, святые, герои. Ныне подобное место в логосфере заняли персонажи литературы и кинематографа, кинозвезды, популярные телевизионные комментаторы. Достоевский пишет: «Какое множество умных людей, узнав от Гоголя про Подколесина, тотчас же стали находить, что десятки и сотни их добрых знакомых и друзей ужасно похожи на Подколесина. Они до Гоголя знали, что эти друзья их такие, как Подколесин, но только не знали еще, что они именно так называются». По отношению к частным биографиям литературный персонаж стал обобщающим понятием.

Различение абстрактных и персонифицированных понятий — лишь одно из структурных делений логосферы. В логосфере имеются также все группы понятий,

которые обнаружил Бэкон. Негативный пафос мыслителя не заставил людей от них отказаться. И теперь в логосфере содержатся понятия всеобщие, существенные для разных культур и эпох, такие, как «вес», «объем», «род», «число», «материя», «скорость» и т. д. Постоянно возникают и зачастую уходят в небытие понятия временные, функционирующие в отдельных людских общностях («призраки рынка»). Они изобретаются для злободневных, преходящих явлений и вместе с ними отмирают. Обширна и все увеличивается группа понятий и терминов, специфических для отдельных наук и отраслей знания. В большинстве случаев категории эти за пределы своих дисциплин не выходят. И естественно, высок ныне удельный вес бэконовых «призраков пещеры» — индивидуально истолкованных понятий. Роль их тем более значительна, что телевидение, приходя в каждый дом, заставляет пускать их «в ход», так же как и другие виды понятий. Операция эта чрезвычайно важна. Благодаря ей и совершается общение человека с коммуникативными средствами. Потому скажем о таких действиях подробнее.

Кино, радио, пресса, ТВ, будущи массовыми, должны обращаться к пестрой, разнородной аудитории. Многообразие мнений, интересов, с которыми сталкивается печатный текст или передача, гигантски велико. Коммуникация окажется действенной, эффективной лишь в том случае, если каждый сможет «уложить» сообщение в свои понятия и категории — сколь они ни разнородны и разнохарактерны. Значит, сообще-

ние необходимо строить так, чтобы люди с самыми несхожими интересами могли применить для его осмысления свои понятия.

С точки зрения такой необходимости взглянем еще раз на классификацию Бэкона. Ясно, что «призраки рода» и «призраки пещеры» диаметрально противоположны по одному параметру — по пространенности, общепринятости: первые в этом смысле решительно превосходят вторых. Тогда проблемы, с которыми сталкивается массовая коммуникация, должны, видимо, решаться просто: общение должно опираться лишь на «призраки рода», которые всем понятны, всеми ценимы, а потому усвоение информации никому не доставит трудностей. Тем не менее путь этот малоэффективен. Ведь сообщение, состоящее только из отвлеченных, абстрактных категорий, — это сообщение ни о чем, сообщение, лишенное конкретного, наглядно осязаемого предмета разговора. Информация, которой люди обмениваются, всегда касается каких-либо определенных фактов. Обмен же происходит для того, чтобы факты были соответственным образом поняты, осмыслены, т. е. сближены с некоторыми понятиями и оценками. Значит, в самой информации можно выделить два уровня — конкретный (фактический) и понятийный (категориальный). В разных сообщениях оба уровня соотносятся по-разному, имеют разный удельный вес. В неодинаковой степени оба уровня нужны и разным получателям информации. Попробуем показать это на примере.

Допустим, в газете или программе «Время» сообщается, что слесарь судоремонтного завода

во Владивостоке перевыполнил план на столько-то процентов. Новость эта в далеком от моря Курске для жителя, работающего, например, в ателье индпошива, сама по себе не имеет никакого значения. Конкретные цифры, касающиеся далекой от него области, этому человеку малоинтересны. И лишь когда гипотетический житель Курска переведет факты в иной план — переформулирует их для себя в общих понятиях, таких, как «трудовой подъем», «рост производительности труда» и т. д., — лишь в этом случае сведения приобретут для него вес и значимость. Поднявшись к обобщениям, наш получатель информации ощутит, что данный факт ему небезразличен, поскольку рост производства важен для всех, в том числе и для него.

Но возьмем другой случай. Предположим, сообщение о слесаре из Владивостока услышит рабочий судоремонтного завода на Балтике или Черном море. Никто из них не станет прибегать к общим понятиям, напротив, для этих людей важны будут конкретные данные, чтобы сравнить их с положением дел у себя на производстве. Более того, в сообщении этим людям может и не доставать частных деталей, им захочется узнать побольше подробностей: какие типы судов там ремонтируются, как налажена организация труда, ритмично ли поступают материалы. Короче, для тех, кто из сообщения узнает о вещах уже освоенных, наиболее важен фактический уровень информации. Конечно, и в этом случае получатель не обходится без категорий — просто они иные, чисто профессиональные, не столь отвлеченные.

Если сопоставить оба примера, можно прийти к существенному выводу: чем больше знаний у получателя информации относительно темы или предмета разговора, тем более весом для него уровень конкретности и тем менее абстрактными понятиями он станет пользоваться.

Учтя эту закономерность, взглянем на человеческое общение в аспекте историческом. На протяжении последних полутора-двух столетий объем попадающей к людям информации все возрастал. Соответственно росли и знания людей о мире. А вместе с таким ростом сама информация должна была претерпевать качественные изменения — должна была стремиться ко все большей конкретности.

## Этапы развития коммуникации

Тягу к конкретности можно проследить в истории каждого коммуникативного средства. Если сравнить, например, газетный стиль XIX века и современный, отличия окажутся разительны. Раньше фразы статей были длинны, полны эмоционально окрашенных слов, в текстах изобиловали восклицательные и вопросительные знаки. Подобный стиль больше годился не для констатации фактов, но для создания у читателей особого настроения, определенного взгляда на вещи. Ныне газетный язык стал гораздо суше, деловитее. Аудитория уже много знает о мире, научилась оценивать факты, и помощь коммуникатора-журналиста в этом смысле должна быть гораздо меньшей.

Стремление к конкретности обнаруживается не только в отдель-

ных средствах, но и во всей их системе, в исторической ее эволюции. Со временем все больший вес начала приобретать информация визуальная. Изображение, передающее внешний вид предмета, детали его строения более конкретно, нежели слово. Посмотрим, как протекал процесс визуализации.

Газеты стали выходить регулярно в XVIII веке — до того некоторое время они были неперiodическими, появлялись от случая к случаю. Периодическая печать в ходе своего развития не могла не воздействовать на логосферу. Сталкивая понятия с фактами, она подвергала систему категорий постоянному, массивному испытанию на прочность. В традиционном обществе, которое не имело СМК, логосфера «чувствовала» себя прочнее, увереннее. Она казалась стабильной. По крайней мере, тогда менее обширна была группа «призраков рынка».

С развитием литографского дела, с изобретением фотографии пресса наряду со словесной стала использовать информацию изобразительную: рисунки, снимки. Удельный их вес в коммуникации с годами все увеличивался. Вершины этот процесс достиг благодаря телевидению.

Изображение информирует иначе, нежели слово. Все целиком изображение не «укладывается» в нужное коммуникатору понятие. Кадр или снимок будто противятся слову — детали и подробности словно выпирают из понятия.

Возьмем самый простой пример. В программе «Время» или кинохронике нередок такой сюжет: обширное заводское здание снято изнутри. Видны ряды

работающих станков. Возле них сложены готовые детали. Диктор за кадром говорит, что рабочие такого-то завода борются за повышение производительности труда. Понятие «борьба» неизменно ассоциируется с яростностью, с напряжением сил. Мерно работающие станки, неторопливо движущиеся электрокары с заготовками такого впечатления не производят. Слово как будто витает над изображением, с ним не сцепляясь. Зритель получает право выбора — или поверить диктору, или сделать собственные заключения из увиденного. Пресса такой свободы не предоставляет. Факт здесь дается заранее обработанным — «закованным» в отточенные, опробованные формулировки. Становясь изобразительной, информация получает новые свойства и характеристики.

Воодушевление, рожденное возможностями ТВ, заставило иных теоретиков считать новое средство переломным для судеб человечества. Особенно показательна в этом смысле нашумевшая концепция канадского профессора Маршалла Мак-Люэна. Его книги, опубликованные в 60-е годы («Галактика Гутенберга», «Постигая средства»), вызвали горячую полемику не только в специальной литературе.

Согласно Мак-Люэну, человеческое общение прошло через три стадии. Сначала существование человека протекало в рамках племенной общности. Сношения его с другими совершались самым простым и самым эффективным образом — в личных контактах (общение «лицом к лицу»). Нужные сведения передавались не только словом, но также интонацией голоса, жестикуляцией, мимикой.

В общение были втянуты все выразительные потенции человека. Потому следует считать, что в коммуникации человек реализовывал себя целостно. По Мак-Люэну, стадия племенных общностей была золотым веком межчеловеческой коммуникации.

С распространением письма, и особенно книгопечатания, первоначальная целостность разрушается. Сообщение отрывается от человека и начинает самостоятельно кружить в виде готового продукта (письменного текста, книги). Коммуникатор уже не присутствует в нем интонацией голоса, мимикой, жестикуляцией. В письменном тексте сообщение «уложено» в слова, которые расположены строками. Пробегая их глазами, человек как будто проходит вдоль длиннейшей, нескончаемой линии. Линейное расположение информации, по утверждению Мак-Люэна, оказало сильнейшее влияние на жизнедеятельность человека.

Во времена устной коммуникации, общаясь «лицом к лицу», он получал всю информацию, все знаки, ее несущие — слово, мимику, жест, — одновременно, т. е. симультанно. При коммуникации письменной дело обстоит иначе. Расположенные в строку слова воспринимаются последовательно одно за другим, и в результате симультанность теряется. Выражая свои мысли единственно словом, коммуникатор в большей степени, чем прежде, должен подчиняться правилам грамматики — должен облекать свои мысли в законченные, логически выстроенные предложения. Лингвисты различают в них две основные части: именную, где называется предмет, о котором

идет речь; и предикативную, состоящую из сказуемого и дополнений, где сообщаются свойства и характеристики предмета. Значит, симультанность разрушается еще и благодаря грамматике, поскольку сам факт и его объяснение передаются разными по своему грамматическому статусу группами слов. В законченных предложениях за именной частью обязательно следует предикативная, мы привыкаем к этому и оттого уверенно ждем, что после обозначения предмета неизбежно появится и разъяснение. Имея в виду такую уверенность, Мак-Люэн и пишет, что в словесных сообщениях причина (названный предмет) автоматически «тянет за собой следствие» (предикативную часть).

Письменная коммуникация вызвала к жизни и другие эффекты. Поскольку она совершается через готовые, заранее созданные тексты, коммуникатор теряет возможность регистрировать, понял ли сказанное. Он неспособен уточнять, доступнее разъяснять свои мысли. Обратная связь адресата с коммуникатором становится невозможной. Вместе с тем создатель сообщений оказывается для получателя непрекращаемым авторитетом. Не потому, что в его словах нельзя усомниться, а потому что адресат становится стороной пассивной, полностью зависимой от коммуникатора. Это неравноправие, согласно Мак-Люэну, приводит к неравноправию в общественном устройстве.

Новый этап в человеческом общении наступил с распространением кино, радио и особенно телевидения. Мак-Люэн называет его «электронным средством». Благодаря ТВ преодолевается «ли-



нейная» подача информации. Изображение на пленке состоит из зерен — чем их больше, тем изображение отчетливее. На экране телевизора одновременно содержится около трех миллионов зерен, световых точек. Человек, по словам Мак-Люэна, из трех миллионов «выхватывает» всего несколько десятков и создает из них образ. Глаз теперь не движется по строчкам текста, он получает все изображение целиком и выбирает значимые моменты — материал для построения образа. «Отсеивание» означает, что человек у телевизора активен, он как бы ощупывает, осязает изображение. Благодаря телевидению мы словно возвращаемся к идеальному способу общения, для которого характерна симультанность. Однако он не повторяется буквально, а предполагается, моделируется. «Осязательное» восприятие приводит к мобилизации всех органов чувств, к совместному их взаимодействию. Такая же мобилизация необходима была для общения «лицом к лицу». Потому и следует говорить о возвращении к нему.

Средства, где информация заранее упорядочена, уложена в логические цепочки, Мак-Люэн называет «горячими». К ним относятся литература и вообще все словесные способы выражения. В иных, «холодных», средствах адресат информации активен, поскольку сам творит для себя образы.

Функционирование телевидения, «холодного средства», убежден Мак-Люэн, втянет человека в дела всего земного шара. Возникнет новое тесное объединение людей, какое существовало в племени, в золотой век коммуника-

ции. Преодолев племенную ограниченность, новая общность охватит всю планету, создастся «всемирная деревня».

Мак-Люэн рисовал историю коммуникации в полном согласии с культурологическими схемами, где осмыслились взаимоотношения человека с машиной. Основная из схем была выдвинута Люисом Мемфордом. У Мемфорда развитие техники делится на три фазы. Первая — зотехническая — завершилась к середине XVIII века. Главным источником энергии в этой фазе являлась физическая сила человека. Он оснащён был орудиями, инструментами, которые, в сущности, продолжали его руку. В новый период — палеотехнический — источниками энергии стали природные факторы: вода, тепло и т. д. Работающие на их основе машины превзошли человека интенсивностью и силой, подчинили его себе. Приблизительно с 1890 года началась эпоха неотехническая. С этого времени постепенно преодолевается враждебность человека и машины.

Другой культуролог — Г. Ван Лиер уточнил схему Мемфорда. Согласно Ван Лиеру, сначала возникли механизмы «статические»: рычаг, ворот. Они интенсифицировали те операции, которые мог выполнять сам человек. Следующей модификацией техники оказались машины «динамические», например паровой двигатель. Они работают так, как не трудился человек, — каждую операцию разлагают на отдельные частичные движения. Полезный эффект получается от суммирования этих движений. После «динамических» наступил черед «диалектических» машин. В них реализован принцип

обратной связи. «Диалектические» машины способны обучаться, они взаимодействуют и с человеком, и со своей машинной средой.

Ван Лиер отношения человека с техникой выстраивает согласно принципу отрицания. Механизмы сначала являлись продолжением человека; затем произошло взаимотчуждение. Оно преодолевается в современную эпоху благодаря «диалектическим» машинам.

У Мак-Люэна эволюция общения в точности повторяет эту схему. На стадии племенной общности известие продолжало человека так же, как рычаг — его руку. В эпоху книгопечатания известие создавалось в серии отдельных движений (типографский набор), как и в «динамических» машинах Ван Лиера. Вместе с тем общение отчуждалось от автора. В полном соответствии с Мемфордом и Ван Лиером такой механизм коммуникации Мак-Люэн подвергает уничтожающей критике. Новые средства общения, электронные, опять становятся «продолжением человека». Таков подзаголовок книги Мак-Люэна «Постигая средства».

Телевидение, по Мак-Люэну, продолжает человека интегрально. Радио есть удлиненное, т. е. многократно повысившее свою чувствительность ухо. Аналогично этому кинематограф является удлиненным глазом. Оторвавшись от человека, камера-глаз путешествует по необъятному пространству, замечая все отчетливо и резко. Телевидение с его осязательностью стало разросшейся нервной системой человека. Изображение, которое появилось на экране, не зафиксировано каме-

рой, но воспринято (осмотрено, ощупано) нашими органами чувств. Человек и аппарат слились воедино.

Идею слияния Мак-Люэн затем развил в учении о среде и анти-среде. Среда у него — это привычное, повседневное окружение. Из-за своей привычности она не переживается глубоко и резко. Незаметность, неощущаемость среды оказывается основной ее характеристикой. В антисреде, напротив, все ярко, осязаемо, т. е. воспринимается активно. Элементы ее сгущены, даются в интенсифицированном, укрупненном виде. Сама действительность, по Мак-Люэну, способна порой представлять в сгущенном виде, например при грозе или во время социальных потрясений. В этих случаях среда перестает быть привычной, напротив, кажется чуждой, вышедшей из наезженной колеи. Потому она воспринимается как бы заново. Такой же механизм срабатывает и в искусстве. Когда романисты XVIII и XIX веков реалистически описывали действительность, говорит Мак-Люэн, все равно они давали сгущенный ее образ. Среда под пером писателей превращалась в свою противоположность — в антисреду.

«Электронные средства», по его суждению, перевернули соотношение среды и антисреды. Телевидение втянуло в общение, сблизило между собой людей, которые в жизни не смогли бы встретиться. Дела и проблемы человечества теперь непосредственно затрагивают каждого. Втянутость в заэкраный мир настолько интенсивна, что частное существование индивида превращается для него в антисреду, в нечто не-

привычное, не воспринимающееся автоматически. Естественным окружением человека оказывается то, что происходит за стеклянной стеной телеприемника. Свои рассуждения Мак-Люэн суммирует лаконичной формулой: «В век информации средой становится сама информация».

Другой афоризм Мак-Люэна гораздо более знаменит. Он звучит так: «Суть общения — в самом средстве общения». Это значит, что каждое средство коммуникации заставляет человека по-иному относиться к миру, перестраивает его психику.

Концепция Мак-Люэна противоречива. С одной стороны, средства продолжают человека, с другой — господствуют над ним, держат в своей власти, поскольку задают определенное отношение к миру. Концепция Мак-Люэна, в сущности, не выходит за рамки односторонней модели, хотя она и не разрабатывается у канадского профессора в том элементарном виде, как у Лассуэлла.

Теоретические построения Мак-Люэна устремлены к одной цели: доказать, что телевидение не содержанием передач, но своим функционированием, технологией преодолееет отчужденность буржуазного человека. Оно вовлечет индивида в новую среду, сделает жителем «всемирной деревни». Поскольку средства коммуникации властвуют над человеком, то желательный переворот совершится благодаря им, а не на пути социальных преобразований. Теоретик в своих книгах не анализирует подлинный процесс коммуникации. Он предвещает электронное спасение.

## Социальная природа общения

Человечество знало прежде два типа общения — устное («лицом к лицу») и письменное (печатное). Сейчас благодаря технике вступает в силу общение визуальное. По Мак-Люэну, каждый новый способ коммуникации вызывает метаморфозу в социальном устройстве, в навыках коллективного бытия, но он ничего не говорит, почему один способ вытеснял другой. Создается впечатление, что они сваливались на головы людей внезапно, не подготавливаясь никакой внутренней потребностью.

Ее обосновывает учение К. Маркса об исторически сменявших друг друга типах обществ. Согласно Марксу, чем дальше мы отступаем в глубь истории, тем индивид оказывается все теснее связанным с определенной общностью — с первобытной ордой, с племенем или родом, с городом средневековых ремесленников. Здесь каждый имел строго предписанное место в коллективе. Жизнь любого члена регламентировалась жестким сводом правил. Они были направлены к тому, чтобы человек не мог покинуть свое место. К подобному положению привыкли, связи воспринимались как «естественные» (термин Маркса), т. е. как отношения родства, соседства, как натуральное повиновение вассала феодалу. Отдельные общины жили замкнуто, стремились обеспечивать себя всем необходимым. В социологической науке данный тип коллектива получил название «малого локального общества».

С развитием капиталистических отношений начался распад таких

обществ. Маркс пишет: «Буржуазия повсюду, где она достигла господства, разрушила все феодальные, патриархальные идиллические отношения. Безжалостно разорвала она пестрые феодальные путы, привязывавшие человека к его «естественным повелителям», и не оставила между людьми никакой другой связи, кроме голого интереса, бессердечного «чистогана»<sup>1</sup>. В подобных условиях человек должен был ощутить себя вырванным из ясного, четко организованного целого. Он оказался один на один с действительностью. Его связи с другими превратились в анонимные, опосредованные рынком. В промышленном обществе каждый индивид в гораздо большей степени, чем прежде, зависит от других, но зависимость не ощущается как естественная.

Маркс говорит, что крупная промышленность «впервые создала всемирную историю, поскольку поставила удовлетворение потребностей каждой цивилизованной страны и каждого индивида в ней в зависимость от всего мира и поскольку уничтожила прежнюю, естественно сложившуюся обособленность отдельных стран»<sup>2</sup>. Новая социально-экономическая ситуация означала огромное «расширение вселенной». Человеку пришлось осознать, что на существование его влияет не только непосредственное окружение, но также события и силы, с которыми он незнаком из повседневного опыта. Люди всегда испытывали потребность освоить действительность, в которой обитают. В про-

мышленном обществе реальность, предназначенная к освоению, оказалась непомерно разросшейся и вместе с тем чрезвычайно подвижной, неустойчивой. Отсюда у человека возникла гигантская потребность в информации о мире, о сложной реальности, не доступной прямому наблюдению. Во все времена и эпохи имелись личности беспокойные, любознательные. Ими двигал бескорыстный и жгучий интерес: как живут люди в иных странах, каким богам поклоняются? В эпоху, когда «удовлетворение потребностей каждой цивилизованной страны и каждого индивида в ней» зависит от всего мира, интерес этот стал массовым. Кроме того, из чисто духовного, бескорыстного он превратился в жизненно насущный, детерминированный условиями бытия.

Потребность в информации предопределялась и тем, что «расширившаяся вселенная» оказалась чрезвычайно беспокойной, подвижной, изменчивой. Потому индивид должен постоянно корректировать свое поведение с учетом меняющихся условий. Он вынужден постоянно осведомляться, какие нормы существования сейчас распространены, наиболее эффективны. Подобные сведения социологи называли «текущей нормативной информацией».

Прессу вызвал к жизни перелом социальный. Он поставил человека перед иной действительностью нежеле та, к которой привык член «малого локального общества». Периодическая печать стала выразителем и знаменем новых взаимоотношений с реальностью. Промышленное общество развивалось, усложнялось. Вместе с тем все острее чувствовалась недостаточность информации только сло-

<sup>1</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. т. 4, с. 426.

<sup>2</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 60.

весной. Динамизм социальных условий требовал, во-первых, молниеносного распространения сообщений; во-вторых, возможности наглядного и комплексного осведомления о событиях. Эти социальные нужды в наибольшей мере смогли «пока» удовлетворить электронные средства, т.е. телевидение.

Благодаря ему изменился материал, в который «упаковывается» информация, — из чисто словесного он стал изобразительным (точнее, словесно-изобразительным). Однако смена материала не привела ни к изменению целей коммуникативной деятельности, ни к изменению срединного положения человека между системой понятий (логосферой) и конкретными фактами, которые необходимо осмыслить.

Такая позиция предполагает, что в процессе общения совершаются операции двух типов. Человек обращается для осмысления фактов к логосфере, т.е. вверх по вертикали; а также — к окружающей среде, которая и является поставщиком фактов, ждущих осмысления. Во втором случае мы имеем дело с направленностью не вертикальной, а горизонтальной. Важно подчеркнуть, что в историческом развитии со сменой социально-экономических формаций среда, влияющая на жизнедеятельность человека, все больше расширялась. Это привело к тому, что горизонтальная направленность общения многим показалась доминирующей, а логосфера будто перестала выполнять свою роль, лишилась прежних функций. Оттого А. Моль и высказал убеждение, что «экран знаний» теперь лишь раздается вширь за счет все новых и новых сведений. Чтобы

выяснить реальное положение дел, рассмотрим вкратце, как менялся удельный вес горизонтальной и вертикальной направленности с эволюцией общества.

В допромышленных формациях вертикаль являлась доминирующей. М. М. Бахтин подчеркивает: «Та конкретная и зримая модель мира, которая лежала в основе средневекового образного мышления, была существенно вертикальной...»

Вверху, на небесах, обитали боги, святые, герои; внизу, в преисподней, — злые, нечистые силы. Положительные и отрицательные персонажи пантеона образовывали логосферу. Ими предопределены были все формы существования, в том числе и бытовые навыки. Любому явлению старались найти место на мысленной прямой, идущей сверху вниз. Только тогда явление приобретало смысл и тем самым вписывалось в действительность.

На пространство, в котором жила община, словно были спроецированы «верхний» и «нижний» миры. Местность ощущалась слоеной. Окружающий ландшафт делился не только по географическим признакам, но и по ценностно-иерархическим критериям. Здесь имелись зоны, отведенные для общения с племенным пантеоном, — храм, священная роща, гора. Особые владения получили злые духи — некоторые части пространства считались нечистыми, поскольку им принадлежали. Аналогичным был и календарь. Он состоял из дней, посвященных труду, и праздников, во время которых совершались обряды — церемонии общения с высшими силами, с логосферой. Календарь включал в себя и дни, когда нельзя было

заниматься тем или иным трудом.

Племенной пантеон скреплял, цементировал людскую общность. На его основе возникла категория «мы», которую социопсихолог Б. Ф. Поршнев называет «универсальной психологической формой самоосознания всякой общности людей». В допромышленных социальных формациях группа «мы» являлась замкнутой, ограниченной, рубеж ее четко ощущался. Тот, кто не поклонялся «нашим» богам, кто не разделял «наших» привычек и традиций, конечно, тот, на кого не распространялась «наша» логосфера, принадлежал к обширной, не имеющей точных очертаний группе «они». Местность, где «мы» обитали, находилась в центре вселенной, поскольку через нее проходила вертикаль, соединявшая верх и низ. Потому часто в названиях царств, империй, появлялось понятие «срединный».

Со «срединным» ассоциировалось обжитое, психологически освоенное. За его пределами лежали пространства чуждые, враждебные. Такое распределение мира ощутимо в русской мифологии. По верованиям славян, любое строение, любая часть ландшафта подчинялась своему духу: избе покровительствовал домовый, бане — банник, овину или гумну — овинник, в лесу царил леший, в реке или озере — водяной. Чем ближе и знакомее было место, тем дух казался добрее. Домовый опекал лишь одно жилище. Он был связан с домом, а не с хозяином. Потому заботился, чтобы хозяйство не постигла беда, чтобы велась скотина. Домовый из соседнего жилища мог быть данному хозяйству неприязнен и даже враждебен.

Исследовательница фольклора

Э. В. Померанцева пишет: «Домовой, очевидно, потому, что связан с домом, очагом, убежищем человека, в основном добр. Злые качества домашнего духа были воплощены в баннике (недаром баню считали опасным, даже «нечистым» местом, в ней не было икон, в ней гадали и т. д.), иногда — в овиннике, хозяине тоже небезопасного для человека места». У водяного и лешего противодействовать человеку — уже единственная цель. Хитростями и запугиванием они стремятся обратить любого пришельца в бегство. Увеличение агрессивности духов прямо пропорционально усилению психологической неосвоенности пространства, удалению от «средины».

Аналогично и общности, расположенные за ее пределами, кажутся диковинными, неприязненными. Вне «нашего» местообитания могли существовать люди с песьими головами, магнитные горы, вытягивающие из кораблей все гвозди, и т. д.

«Наш» срединный мир упорядочен не потому, что поступки богов всегда логичны и ясны, а потому, что они предсказуемы. На обитателей пантеона можно повлиять молитвами, дарами склонить к тому или иному решению. «Чужая» логосфера такому влиянию не поддается. Персонифицированные понятия, из которых она состоит, чужды и непонятны в своих поступках. Потому способны сотворить что угодно — даже людей с песьими головами.

Враждебными были также люди, там обитавшие. Во многих древних языках понятием «человек» обозначались только те, кто принадлежал к данному племени. На всех иных оно не распространя-

лось. Если существовали рядом две общности — могущественная и слабая, резко отличные по культуре, представители второй неизменно считались колдунами. Общаясь с таинственными силами, они способны были напустить порчу, причинить вред. Э. Бенвенист, исследуя архаическую лексику во многих языках, приходит к выводу, что в них существовало представление, «согласно которому чужой, чужестранец обязательно враг и, в корреляции к этому, враг — обязательно чужой, чужестранец».

Из-за враждебности окружения тем более сильна была привязанность к племенному пантеону, к «нашей» логосфере. Боги и герои осмыслились как защитники от внешнего мира. Установленные ими формы бытия отличали «нас» от таинственной, неприязненной группы «они», подымали, возвышали над нею. Логосфера ощущалась как величайшая ценность, ее следовало бережно хранить. Она эффективно участвовала во всех делах и мероприятиях общины. Мифологический пантеон был реален, а подлинная среда мифологизировалась, превращалась в средоточие чуждого, загадочного. Отсюда понятна приверженность допромышленных обществ к вертикали.

Как явствует из сказанного, общества эти были замкнутыми. Общение вертикальное (с племенным пантеоном, с логосферой) здесь превалировало над коммуникацией горизонтальной (с иными племенами и странами). Каждая весть из-за пределов знакомого мира — будь она доставлена путником или специальным гонцом — воспринималась как событие чрезвычайное.

Замкнутость «локального об-

щества» заставляла теснее спланироваться вокруг традиций. Передача их от поколения к поколению совершалась посредством сказаний, верований и т. д. Наряду с мифологическими посланиями создавался для этой цели еще текст деловой, «документальный», а именно — летопись. Она была прообразом и родоначальником позднейших средств коммуникации.

Из-за размеренного, плавного хода повествования летописи часто сравнивают с реками. Так их понимали и сами летописцы. Сравнение это справедливо и несправедливо, поскольку летопись — особая река. Она течет вспять. Подлинные реки начинаются с маленького ручейка, вбирают воды притоков, расширяются и впадают в море или озеро — в нечто обширное, устоявшееся. В Византии утвердился канон, перекочевавший затем и в русские летописи, — начинать описание от событий библейских: от потопа или вавилонского столпотворения. Летопись в противоположность настоящей реке исходит от всеобщего, устоявшегося. Потом ее течение сужается — из единого истока рода человеческого выделяется группа племен, скажем, славяне, из нее подгруппа — русские. После этого летописец вводит реальные события, известные ему от других авторов, и наконец отмечает происшествия, которых сам был свидетелем. Повествование летописи сдержанно, бесстрастно. В последней «теперешней», ее части содержится наибольшее количество эмоционально окрашенных оценок. Бесстрастность присуща тем разделам, которые говорят о прошлом — история-река уже проложило свое русло, приобрела законченные очертания. Современ-

ные события еще не достигли такой законченности, пока вызывают страсти. История, как ручеек, прокладывает себе русло.

Факты действительности включались в ложе истории-реки, чтобы их можно было связать, сопоставить с происходившим раньше. В самой летописи история движется от «морья» древности к «ручьям» современности, однако читатель волен проделать обратный путь — от «ручьев» к «морю». Тогда он обнаружит корни, причины совершающегося ныне. Пимен в трагедии Пушкина говорит:

Когда-нибудь монах

Найдет мой труд усердный,  
Засветит он, как я, свою

лампаду —  
И, пыль веков от хартий отряхнув,  
Правдивые сказанья перепишет, —  
Да ведают потомки православных  
Земли родной минувшую судьбу,  
Своих царей великих поминают  
За их труды, за славу, за добро —  
А за грехи, за темные деянья  
Спасителя смиренно умоляют.

Летописец трудится отнюдь не ради простого оповещения. Потомки непосредственно — в своей теперешней жизни, в своей судьбе — ощущают последствия славы и добра прежних государей, грехов их и темных деяний. Летописец не только сообщал о прошлом, но, сообщая, размещал происшествия на невидимой вертикали, соединяющей верх и низ — одни события приблизил к праведному верху, другие — к темному, злому низу. Благодаря такой расстановке летописец словно сдерживает бег истории: она неповторима, необратима, и в то же время не выходит из неких рамок, заранее данных пределов. Ими являются понятия о добре и зле. Пе-

ред читателем история предстает одновременно и новой прихотливой, и знакомой, ибо в нагромождении событий постоянно ощущима вертикаль, соединяющая оба полюса мира. История будто привязана к ней.

Необходимо отметить еще одно свойство хроник. Об этом Д. С. Лихачев пишет: «В летописи отмечаются только наиболее «официальные» события, только то, что с очевидностью изменяется, что нуждается в запоминании, что происходит и случается. Летопись не описывает быта, не останавливается на социальном укладе, не фиксирует политического строя страны; все это кажется летописцу неизменным, как бы извечно установленным, а потому недостойным внимания. Летописец рассказывает только о динамике, а не о статике жизни».

В средневековых хрониках мир обретает трехслойную структуру. Первый, самый нижний ее уровень — это быт, житейский уклад. Все здесь происходит степенно, циклично, по заведенному предками закону. Над первым воздвигается второй слой, включающий социальные институты — правителя и его двор, епископский «стол», монастыри и т. д. Только уровню социальных институтов свойственно непредвиденное, только здесь «нечто происходит и случается». Над этим источником беспокойства пребывает третий уровень — мир вечных истин, священных норм бытия. Летописец отмечает только события второго слоя, но смотрит на них с точки зрения мира вечно-го, мира высших ценностей.

Летопись, как источник информации в средневековых обществах, подобна нынешним коммуникативным средствам тем, что и та,



и эти сосредоточивают внимание не на процессах, но на эксцессах — на том, что внезапно случается, на том, где происходит смущение и перерыв постепенности. Знаменательно, что в летописи вместилищем беспокойства оказывается прокладка, узкая прослойка между двумя незыблемыми сферами — бытом и логосферой. В одном и другой нет возмущающих факторов, они содержатся только в том, что выделилось из монолитной людской общности, воздвигло себя над нею, принялось ею управлять.

Чаще всего, события, внезапные потрясения обрушивались на «локальное общество» извне в виде набегов, войн и т. д. Однако эффект, ими производимый, в конце концов зависел от социальных институтов коллектива. Противостоя нашествию, князь может увенчать себя славой или по слабодушию вступить в переговоры с врагом, подчиниться ему, и тогда последствия «грехов и темных деяний» долго будут ощущать потомки.

Информация, которую летопись предлагала читателю, шла к нему из прошлого. Такую коммуникацию называют диахронической. По своей направленности она вертикальна — сведения и вести словно пробивают толщу веков и эпох. При диахронической коммуникации прошлое познавалось не для того, чтобы ощутить размер толщи, не для того, чтобы подивиться, каким все раньше было странным, экзотичным и как далеко от древних обычаев мы ушли. Прошрое реально присутствовало в настоящем своей славой, добром или грехами, активно направляло ход теперешней жизни.

Сращение эпох являлось источ-

ником силы «малого локального общества» — не физического превосходства или военной мощи, но силы внутренней, духовной. Благодаря летописи коллектив осознавал себя хозяином собственной судьбы. Причины теперешнего благосостояния или несчастий коренятся в прошлом коллектива, в том, что случилось прежде, но внутри его самого. Внешние воздействия оказывались поводом для ответной реакции. И важна была эта реакция, а не повод. Только она предопределяет нынешнее существование потомков. Все внешнее — временно, преходяще, лишь внутренние события остаются жить, продолжают влиять на коллектив. В осознании себя как строителя собственной судьбы и состоял смысл диахронической коммуникации для «малого локального общества».

## Свой — чужой мир

Распространение прессы трансформировало прежний механизм коммуникации. Принято считать, что первая газета появилась еще в Древнем Риме. Она именовалась «Акта диурна» и представляла собой нечто вроде бюллетеня, который рассылался сенаторам, должностным лицам и другим важным особам. «Акта диурна» оповещали о принятых сенатом постановлениях, решениях городских властей, о том, что ныне именуется «событиями международной жизни». Короче — бюллетень содержал сведения о деятельности социальных институтов. Это было необходимо в таком сложном и многолюдном конгломерате, как Рим.

Европейское средневековье во все обходилось без газет. Они на-

чали появляться только в послеренессансную эпоху. Временем действительного рождения прессы можно считать XVII век, правда прессы нерегулярной, непериодической, по большей части рукописной. Номера «газет» выходили от случая к случаю, по мере накопления материала и напоминали, в сущности, собрание любопытных сведений и курьезов. Даже названия «газет» подчеркивали их курьезный характер. В Англии выходили, например, «Парламентский коршун», «Секретная сова», «Человек на Луне» и т. п.

Курьезность первоначальных газет прежде всего определялась материалом. Они, по существу, стали выполнять ту же роль, что в иные времена рассказы странников о диковинках. Раньше такие репортажи были редки, случайны; с распространением прессы предложение стало более систематичным и массированным. Потребности рынка новостей заставляли основываться не только на случайных вестях, но выискивать диковины тут же, на месте. В 1642 году издававшийся в Лондоне «Морской Меркурий» опубликовал, например, «подлинный» рассказ о появлении в Темзе человека-рыбы. В одной руке он держал мушкет, а в другой — прошение городских властям. В статье приводились свидетельства шести моряков, которые видели человека-рыбу и разговаривали с ним.

Сколь ни велика роль сенсаций, пресса только ими не занималась. В первоначальных рукописных газетах в конце номера зачастую имелось пустое место, белые страницы. Номер не предназначался для одноразового чтения, чтобы потом его выбросить, как делаем мы теперь. На первых порах газе-

та переходила из рук в руки, кружила от человека к человеку. На белых листах каждый мог рассказать о себе, о своих радостях и печалях. Этим газеты принципиально отличались от летописи. Там отмечались только события официальные, касающиеся всего коллектива. Жизненный уклад, сфера быта не вызывала интереса и не подлежала публикации. Теперь область публикуемого, предлагавшегося коллективному осознанию, расширялась, в нее оказалось включенным и частное существование.

Но интерес к отдельной личности был рожден не газетами, а явился результатом сложных социальных процессов. Проследить их действия удобно на примере литературы, имеющей более длительную историю, нежели пресса.

Повествовательные произведения событийны. В них всегда что-то происходит: герой борется за достижение поставленной цели, ему противодействуют персонажи отрицательные и т. д. и т. п. Потому литература постоянно пыталась помещать действие в такую среду, где всяческие происшествия изобильны и естественны. М. М. Бахтин отмечает, что в качестве такой среды особенно привлекала беллетристику дорога, по которой странствует герой. В пути, пишет исследователь, «могут случайно встретиться те, кто нормально разъединен социальной иерархией и пространственной далью, здесь могут возникнуть любые контрасты, столкнуться и переплестись различные судьбы».

Появившийся в эпоху эллинизма «греческий роман» был весь основан на мотиве дороги, странствий. Юноша и девушка, полюбившие друг друга, отправлялись в

путешествие; превратности судьбы из разъединяли; в своих скитаниях они хранили верность друг другу, претерпевали множество лишений и невзгод, порой находились на грани смерти, но в финале книги счастливо воссоединялись.

Популярный, особенно в позднем средневековье, рыцарский роман тоже был крепко связан с мотивом дороги. Ища славы, рыцарь блуждал по свету, вступал в поединки, боролся с чудовищами, преодолевал злые чары волшебников.

И герой «греческого романа», и рыцарь передвигались по чужой стране — неизведанной, таинственной, чреватой опасностями. Появление обоих жанров истории литературы связывают с расширением действительности, в каждом случае — особым. Завоевания эпохи эллинизма увеличили жизненный кругозор обитателя греческого полиса. Крестовые походы столкнули феодальных воинов Западной Европы с иными странами, с необычными культурами.

Сюжет о странствиях в чужом мире несложен. Он состоит из пестрой, прихотливой вереницы эпизодов, зачастую никак между собой не связанных. Сцепляет их только фигура сквозного героя. На его судьбу дорожные происшествия могут нанизываться практически до бесконечности. В таких литературных конструкциях и осваивается сознанием расширявшееся пространство. Вновь открытый мир поворачивается к наблюдателю прежде всего экзотической стороной — как россыпь неожиданных, экстраординарных, сенсационных событий.

В XVII—XVIII веках, как раз в эпоху становления прессы, появляется принципиально новый

сюжет. Бахтин называет его «путешествием по родной стране». Он характерен для плутовского романа («Ласарильо из Тормеса», «Гусман из Альфараче»), для «Жиль Блаза» Лесажа, для популярного в Германии «Симплициссимуса». Героем здесь был представитель социального низа, чаще всего деклассированный. Он поступал к кому-нибудь в услужение, переходил от хозяина к хозяину, порой связывался с мошенниками, попадал на дно, жил в трущобах и т. д. Сила таких романов состояла не в живом описании характера героя, а в том, что он как бы заставлял действительность демонстрировать свои темные, неожиданные стороны. В подобных сюжетах знакомая среда осмыслилась как полная неприглядного, тревожного, даже жестокого. Вместилищем смут стало окружение, в котором протекает повседневная жизнь человека. Это окружение уже не ощущалось как монолитное, однородное, связанное естественными узами родства и добрососедства. Оно расслоилось, в нем стали действовать таинственные, неизвестные прежде силы, которые одних возносили вверх — к богатству и почестям, других стаскивали вниз, к нищете; одних превращали в нравственных чудовищ, других делали несчастными и смятенными. Герой плутовского романа опосредованно — через встреченных людей — заставлял чувствовать действие таких законов и сил.

Новое состояние мира литература изображала, давала целостную и законченную его картину. Номера же газет только свидетельствовали о новом состоянии. Незведанные силы, вторгшись

в человеческий быт, на каждого воздействовали по-своему, создавали множество необычных, разнотипных ситуаций. В отличие от размеренной, степенной жизни «локального общества» теперь с любым могло случиться нечто непредвиденное, достойное запоминания. Потому сфера частного существования стала материалом, достойным публикации.

Пришедшие в движение социальные силы были динамичны. Из-за их действия среда все больше ощущалась как неустойчивая, неуравновешенная. Пресса долго не могла войти в ритм этой динамики, не поспевала за ней. Чтобы стать оперативной, пресса должна была преодолеть существенное препятствие. Им являлась медлительность связи.

Практически до середины XIX века скорость распространения информации зависела от скорости лошадиного бега или передвижения парусника. Вести из отдаленных мест шли неделями, а, скажем, в Европу из Китая — несколько месяцев. Еще в конце XVIII века лондонская «Таймс» печатала сообщения из России, «свежесть» которых была не меньше недели.

Потому создалась ситуация, известная астрономам и до сих пор ими не преодоленная. Расстояния до различных небесных тел ученые выражают через скорость света. Иные тела отстоят от Земли столь далеко, что свет преодолевает эту дистанцию за сотни тысяч или даже миллионы лет. Значит, звезда может трансформироваться, разрушиться, погаснуть, а мы узнаем об этом, когда ее давно не будет. Читатели прессы до середины XIX века как бы получали «свет

погаснувших звезд», т. е. вести о событиях, которые отошли в прошлое, перестали существовать. Получалось, что пресса не столько оповещает о теперешнем, сиюминутном состоянии дел, сколько предлагает запоминать отшумевшие события.

Положение изменилось с изобретением телеграфа. Он поставлял информацию чрезвычайно оперативно, почти моментально. У Стефана Цвейга есть цикл очерков, названный «Звездные часы человечества». Героями здесь являются художники, изобретатели, путешественники. Их «звездные часы» — это мгновения, когда художнику пришел замысел произведения, потрясшего человечество; инженера осенила идея великого открытия, путешественник достиг намеченной цели. К числу «звездных часов» Стефан Цвейг отнес и 28 июля 1858 года, когда началась прокладка трансокеанского телеграфного кабеля, связавшего Европу и Америку. 16 августа того же года, через две с половиной недели, по кабелю была передана первая телеграмма — послание королевы Виктории американскому президенту. Героем очерка «Первое слово из-за океана» стал не великий художник, не изобретатель и не путешественник, но Сайрус Филд, энтузиаст, руководитель работ, благодаря воле и упорству которого дело, несмотря на множество неудач, завершилось благополучно.

Телеграф был изобретен за два десятилетия до этого — в 1837 году. Цвейг пишет: «Мы, более поздние поколения, никогда не сможем до конца понять восхищения тех, кто был свидетелем первых успехов электрического

телеграфа, их безмерного и восторженного удивления перед тем, что та же самая, едва ощутимая искра Лейденской банки, которая еще вчера преодолевала лишь расстояние в один дюйм до сустава подставленного пальца,— превратилась вдруг в могучую силу, способную проложить себе путь через равнины, горы и целые материки; что едва додуманная до конца мысль, не успевшая еще просохнуть запись на бумаге в ту же секунду принимается, читается, понимается за тысячи миль...»

Изобретение телеграфа изменило быт людей. Когда телеграф стал привычным и повседневным, люди должны были ощутить, что живут в мире ином, чем прежде. На глазах одного поколения он как бы сузился, но главное — превратился в ощутимый, осязаемый. Кабели протянулись через равнины, реки, океаны, словно нервные волокна. Происшествия, случившиеся за сотни и тысячи километров, становились тотчас известны. Сообщения о них, как нервные импульсы, могли моментально поступать в редакции. Выражение «держать руку на пульсе жизни» с этого времени приобрело реальный смысл. Потрясения и переломы социальной жизни ощутимо отзывались на другом конце телеграфной линии, их пульсация, ритмика чувствовалась отчетливо и ясно.

Прокладка кабеля сложна и дорогостояща. Пропускная его способность была ограниченной. Чтобы передавать как можно больше информации, нужно было ее удешевить — каждое сообщение делать минимально кратким. Не зря потом родилось выражение «телеграфный стиль», т. е. лако-

ничный, рубленый, не терпящий растянутости и пустословия. Поэтому событие, о котором сообщалось, не описывалось во всех деталях и подробностях — из него выделялось главное, основное. При этом нужно было все изложить предельно ясно, чтобы не возникало разночтений.

Краткости телеграмм журналисты стремились восполнить пространственным комментарием. Однако эволюция журналистики в XIX веке — это неуклонное движение к изживанию взвинченной патетики. В начале нашего столетия в американской прессе распространился стиль, который один из его создателей Лайонел К. Мойз называл «объективным письмом». Когда Э. Хемингуэй, начинавший как журналист, поступил в редакцию «Канзас сити стар», там висел свод правил, нечто вроде десяти заповедей репортера, где среди прочего значилось: «Употребляй краткие предложения. Пиши энергичные вступительные абзацы. Избегай эпитеты, особенно — экстравагантные», и т. д.

Телеграф сократил до минимума временную и пространственную дистанцию между событием и получателем информации. А газетная манера письма «очищала» событие от красок и нюансов, давала только обобщенные, типические характеристики. Заметка предлагала не факт в его целостности и полнокровности, а схему факта, как бы костяк, состоящий из минимального количества элементов.

Трансформация газетного языка была вызвана не техническими свойствами телеграфа, хотя они, конечно, свое влияние оказали. Причины были объективными: главная из них — требование по-

нятности сообщения, мгновенной его усвояемости. Потому со временем выработались языковые клише — однозначные по смыслу, знакомые каждому. Факт, переложенный в систему клише, превращался в схему, формулу и тем самым сближался с понятиями, с логосферой. Он как бы отрывался от своего контекста и переводился в область ценностей, значений.

Читаем, например, в номере «Известий»: «Фашиствующие молодчики совершили провокационную вылазку против штаб-квартиры социалистической партии в Лиссабоне. Эта грубая выходка свидетельствует о стремлении реакции сохранить власть любыми средствами». Из сообщения мы не узнаем, сколько было молодчиков, как они были одеты, что творили, короче — не ощущаем атмосферу события. Не будем мы также знать, что чувствовали жертвы нападения и сами нападающие. Зато благодаря стилю изложения мы сразу же восходим от конкретного факта к его подоплеке, к глубинному смыслу. Нам тут же становится ясна принадлежность бесчинствующей группы к фашизму, как ясно и то, что это сила темная, грубая, бесчеловечная. Изложение властно и категорично вывело нас к понятиям и оценкам.

## «Сиюминутность»

Фотография и кино, первые средства визуальной коммуникации, были восприняты с энтузиазмом. Современники сразу оценили преимущества непосредственного, а не косвенного (через систему словесных клише) озна-

комления с событиями. О том, сколь велик был энтузиазм, некоторое представление дает юмористическая новелла «Синематограф спас», опубликованная в 1908 году в русском журнале «Сине-фоно». Действующими лицами здесь являются Павел Васильевич Белендрясов и его жена Вера. Они недавно поженились, были счастливы, потом Верочка загрустила — все валилось из рук, молодая женщина впала в меланхолию. Обеспокоенный муж всячески пытался выяснить причину подавленности, и наконец Вера Петровна призналась, что ее сжигает страсть к путешествиям. Но средств на это нет, и она не знает, что делать. Белендрясов тоже закручинился, однако через несколько дней явился домой сияющий — нашелся выход, не требующий больших сумм: супруги начнут ходить в кино. Речь Павла Васильевича о новом способе совершать вояжи полна восторженной патетики: «Мы будем с тобой каждый вечер путешествовать вокруг света, сидя не в вагоне или на палубе парохода,— а просто в зале синематографа... Ты все увидишь; и как прибой плещет, и как горы гордыми вершинами к небесам поднимаются, а по ним облака проходят, ты увидишь светлое озеро в лунную ночь, и неистовствующий водопад, и стройные пальмы! Ты увидишь много стран, много городов, много разных людей». Способ оказался действенным, Вера Петровна и думать забыла о своей апатии, супруги каждый вечер проводили в кино. На расспросы обеспокоенных знакомых, которые Белендрясовых не заставляли дома, те разъясняли, что теперь благодаря синематографу осмат-

ривают раскопки в Неаполе, фла-нируют по Стокгольму, а однажды попали в Лапландию и у Веры Петровны озябли ноги.

Конечно, литературными достоинствами рассказ этот не блещет. Да и не за тем мы к нему обращались. Он интересен выразившимся здесь отношением к кинематографу в первые полтора-два десятилетия его существования. Кино как бы распахнуло перед зрителями мир во всей его неисчерпаемости и необъятности.

Живописную картину раньше часто сравнивали с окном, через которое заглядывают в иную реальность, нежели та, где находится зритель. Но выйти за пределы пространства, ограниченного рамой «окна», смотрящий не мог. Ему суждено лишь бесконечно вглядываться в изображенное, обнаруживать здесь все новые детали, однако узнать, что же находится за границей видимого, он был не в состоянии. Те же ограничения накладывала и статичная фотография. Только в кинематографе человек получил возможность преодолеть узость «окна», свободно передвигаться в том пространстве, что было ранее скрыто. Такой выход аудитория первых киносеансов считала равным подлинному — не зря у героини рассказа озябли в Лапландии ноги.

Телевидение унаследовало от кино эту способность — переносить зрителя в пространстве. Рамка телевизионного «окошка» тоже не статична, строго не фиксирована, а оттого рождалось ощущение вдруг открывшейся бесконечности. Долгое время ТВ не имело собственного метода фиксации и широко пользовалось киноплен-

кой. В программу включалось множество фильмов, прежде снятых для кино, — передающее устройство считывало с них изображения, когда картины шли в эфир. И этим еще больше подчеркивалась близость ТВ и кино.

Однако подлинно и специфически телевизионная часть программы выделась не в этой продукции. Поначалу огромное количество передач — репортажей, спектаклей, концертов — шло прямо в эфир, т. е. транслировалось непосредственно, минуя стадию фиксации, записи. Это была эпоха так называемого «прямого» или «живого» телевидения. Можно сказать, что в тот период ТВ изъяснялось двумя видами речи — письменной и устной.

В словесном языке разница между ними та, что письменная речь более обработана, выстроенна. Письменный текст живет самостоятельно, в отрыве от своего автора, а потому должен содержать в себе ряд моментов, которых устная речь бывает лишена. Автор устной речи всегда присутствует «рядом» со своим словом, он осязаем, даже будучи невидимым, как в радио, где он осознается через интонацию, через тембр голоса. Своим присутствием автор особенно освещает сказанное, например, голосом или жестом подчеркивает значение, весомость тех или иных фраз.

Кроме того, устная речь всегда произносится в определенной ситуации (эту характеристику лингвисты называют констатирующей). Ситуация важна, существенна и для говорящего и для слушающего — оба находят «внутри» ее, обоим она известна. Оттого в самом разговоре ситуация подробно и обстоятельно не

обрисовывается — участникам общения достаточно легких намеков. В этих намеках ситуация не столько излагается, представляется, сколько задается определенное к ней отношение, выражается ее оценка.

Незаписанная речь «живого» телевидения была осознана как переломный пункт в истории коммуникации по двум основным причинам. Во-первых, зритель не получал «света погаснувших звезд» — известий о событиях, которые уже состоялись. Разрыв между событием и оповещением о нем сократился до минимума. Сокращение разрыва между явлением и вестью о нем предопределило значимость ТВ как важнейшего достижения человечества в области коммуникации.

Во-вторых, ТВ делало зрителя свидетелем происходящего. Иначе говоря, ТВ обладало качеством констатируемости. Правда, в телевизионной теории свойство это так не именовалось, ученые говорили об «эффекте присутствия». В понятие вкладывался тот смысл, что телевизионный зритель, смотря «живую» передачу, как бы переносится на место событий, погружается в их гущу, т. е. оказывается «внутри» некоторой ситуации. Но в сущности, констатирующим становилось не столько телевизионное сообщение (хотя и здесь многочисленны приметы констатируемости), сколько само бытие зрителя. Приставка «кон» означает, кроме прочего, соединение, объединение, сопричастность. Благодаря ТВ зритель оказывался сопричастным самым разнородным явлениям и фактам. Это другое исторически важное достижение телевидения.

То, что зритель оказывается «внутри» ситуации, наложило свой отпечаток на телевизионный язык. ТВ не столь подробно обрисовывает происходящее, оно ограничивается лаконичными знаками, намеками и т. д. Утвердился и более прихотливый, нервный монтаж, чем в кино. Уже самим характером смены кадров телевидение стремится подчеркнуть, что фиксирует живое событие, а потому торопится.

В прямой связи с отмеченными свойствами ТВ — с сокращением разрыва, с «эффектом присутствия» — находится еще одно качество телевидения, названное «сиюминутностью». Если репортаж о событии идет в эфир непосредственно, без записи, значит, зритель видит то, что происходит сейчас, сию минуту. Это и есть «сиюминутность», один из краеугольных камней специфики ТВ.

Благодаря «сиюминутности» зритель включается в подлинное, безусловное время события — так утверждали теоретики. Кино, по их мнению, тоже погружает зрителя в атмосферу совершающегося, однако настоящее время здесь иллюзорно. Находясь в кинозале, мы твердо знаем, что кадры фильма были когда-то зафиксированы, пленка обрабатывалась в лаборатории, затем ее монтировали, т. е. фиксация события оторвалась от самого события, существует независимо от него, точно так, как печатное сообщение. Лишь в телевидении разрыв преодолен — здесь факт и сообщение о нем нераздельны. В доказательство этого приводился пример: трансляция футбольного матча по ТВ и в кино. В кино, обрабатывая и монтируя



пленку, режиссер уже знает результат и соответственно выстраивает рассказ, сокращает или вовсе выбрасывает моменты несущественные, акцентирует подробности, которые на месте казались проходными, но в конечном счете приобрели вес и значение. Репортер же в «прямом» ТВ не знает конечных результатов, а потому должен показывать если не все подряд, то гораздо больше, чем кинематограф. Отсюда и создавалось убеждение, что ТВ воспроизводит события полнее и обстоятельнее, чем кино, иначе говоря, обладает новым качеством достоверности.

Судьба телевизионной «сиюминутности» оказалась драматичной. Насколько данное качество восторгалось теоретиков, настолько практики считали его помехой, источником неудобств. При «живой» трансляции нельзя исправить огрехи, даже самые вопиющие, время передачи нужно подгонять к моменту совершения события. Это во многих случаях создавало значительные трудности. Потому работники ТВ как величайшее облегчение восприняли видеомagnetную запись (ВМЗ), широко применяющуюся теперь. Благодаря ей передачи можно готовить заранее, фиксировать их, повторять много раз. Записанная, «консервированная» программа технологически создается иначе, нежели в кино, однако в плане коммуникативном различия как будто исчезли — в том и другом случае мы имеем дело с чем-то заранее приготовленным. В телевидении распалось единство события и его трансляция — в этом смысле ТВ приблизилось к кинематографу и не должно теперь гордиться своей «сиюминут-

ностью». Правда, «прямые» передачи не исчезли полностью, однако процент их так невелик, что основывать на этом представление о специфике ТВ никак невозможно.

Поскольку «сиюминутность» осознавалась лишь как одновременность события и его трансляции, теория вынуждена была от понятия отказаться. Ученые делали это с неохотой, ибо из рук уплывало удобное и наглядное определение специфики нового средства. Потому и предпринимались попытки сохранить термин путем изменения его смысла. «Сиюминутность» стали трактовать как одновременность восприятия: сейчас, в данный момент многомиллионная аудитория смотрит одну и ту же передачу. Каждый зритель чувствует, что является органической частицей огромной общности — конкретная «сия минута» объединила всех.

Новое понимание «сиюминутности» оказалось неубедительным. Термин стал расплывчатым, неконкретным. В «прямом» ТВ «сиюминутность» означала нечто определенное, наглядное — одновременность явления и сообщения о нем. Одновременность же просмотра всей аудиторией — это состояние предполагаемое, мыслимое, но неизвестно, осуществляющееся ли на деле. Конечно, ТВ предлагает в один и тот же час одну и ту же программу всем зрителям. Однако трудно проверить, действительно ли все ее смотрят, а уж тем более невозможно выяснить, испытывает ли каждый радость от того, что передачу вместе с ним видят еще много миллионов человек. Но если даже зритель испытывает подобное чувство, оно мало что

прибавляет к самой передаче.

И все-таки осмелимся утверждать, что телевидение «сиюминутно», что оно обладает этим качеством и никогда его не теряло. Мы говорим это не для того, чтобы любой ценой возвратить отвергнутое теорией понятие, а потому, что данный термин точно определяет своеобразие ТВ и его отличия от других коммуникативных средств.

Для уяснения того, в чем ТВ «сиюминутно», следует вернуться почти на двести лет назад, во вторую половину XVIII века. Именно тогда распространились механические устройства, проецирующие или показывающие изображения. В основе таких машин лежали три разных коммуникативных принципа, т. е. в каждом случае зритель иначе общался с изображением. Эти принципы затем наследовали современные СМК.

Первый принцип осуществлялся в панорамах и диорамах. Они были двух типов: зритель осматривал изображения, обходя их, или изображения двигались вокруг зрителя. Но при любом варианте человек оказывался центром зрелища, так сказать, его полюсом, а оно со всех сторон обступало зрителя, который будто бы попадал внутрь мира искусственно сотворенного и воспроизведенного целостно, во всех параметрах.

Второй тип представлений с механическими устройствами — публичные демонстрации «волшебного фонаря». Это, в сущности, были предвестники кинематографических сеансов. Сохранились описания спектаклей с «волшебным фонарем», которые в 1798—1799 годах давал в

Париже иллюзионист Робертсон. Он проецировал портреты известных исторических деятелей, но не на экран, а на клубы дыма. Поэтому складывалось впечатление, что появившиеся перед зрителем фигуры подвижны. Чтобы еще больше потрясти публику, Робертсон производил магические заклинания и пассы.

Для нас важен не этот фиглярский демонизм, а то, что в сеансах «волшебного фонаря» аудитория уже не помещалась внутри воссозданного мира. Изображение возникло перед зрителем как его видение. Каждый мог считать видение своим собственным, поскольку аппарат был скрыт за спинами публики, тщательно замаскирован. В современных кинотеатрах проекторы также от нас скрыты.

Поскольку речь у нас идет о телевидении, нам должен быть интересен третий тип устройств — «оптические ящики». В России они были известны под названием «раек». Посетители Эрмитажа могут видеть этот аппарат в картине немецкого художника XVIII века Х. В. Э. Дитриха «Странствующий раешник». В райке прокручивалась лента с изображениями — ее с валика на валик перематывал демонстратор, а публика глядела в окуляр. Имелись аппараты с двумя и тремя окулярами.

В противоположность другим устройствам «оптический ящик» сталкивает зрителя лицом к лицу с машиной. Человек видит не изображение, существующее как бы объективно, само по себе, но воспринимает содержимое машины. В панораме или «волшебном фонаре» комментатор, помещившийся рядом с «картиной»

или включенный в нее, казался бы неестественным. Демонстратор же при «оптическом ящике» органичен: там, где между изображением и зрителем есть один посредник — машина, допустим и второй — комментатор. В России владельцы «оптических ящиков» широко пользовались для объяснений показанного особым типом стихов, так называемым раешным. Вот образчик раешного стиля: «Господа почтенные, статские, военные! Подходите за пятак посмотреть пять вражеских атак», и т. п. В таких представлениях существовала была не только возможность увидеть за пятак нечто любопытное, но также взаимодействие изображения и слова, которое соответственным образом настраивало, задавало определенное отношение к видимому (в райке по большей части насмешливое, комическое).

В техническом отношении «оптический ящик» чрезвычайно далек от телевизора, но в плане коммуникативном они родственны: и там и здесь одинаково происходит общение человека со зрелищем. Приемники, стоящие в отдельных квартирах, — это как бы окуляры, благодаря которым публика заглядывает в студию или на место свершения какого-либо события. Для телевидения также характерна почти неизвестная кино фигура комментатора. Правда, комментатор ТВ не располагается рядом с «оптическим ящиком», а включен в изображение. Зритель видит комментатора через свой «окуляр», но в самом действии комментатор участвует редко, он находится как бы рядом с ним.

Когда передается программа, свой «окуляр» мы можем включить

в любое время. За стеклянной стеной приемника появится изображение, которое, как говорилось, уже высмотрел «коллективный глаз». Из множества жизненных событий он выявил наиболее существенное, осмыслил, оценил, признал достойным для опубликования. Значит, в нашем «окуляре» за стеклянной стеной, кроме действительного, реального события, происходит еще одно, от первого принципиально отличное. А именно: жизненный факт здесь встречается, сталкивается, сливается с понятиями, значимыми, важными для всей аудитории, сталкивается с ее логосферой. Эта встреча происходит на наших глазах, в данный момент, сию минуту. А потому следует говорить о сиюминутности телевидения — качестве, которое ТВ никогда не теряло и не сможет потерять.

Саму эту встречу телевидение делает наглядной, превращает в особый сюжет, достойный обзора. Роль человека «рядом со зрелищем» здесь велика и существенна. Настраивая определенным образом аудиторию, задавая отношение к происходящему, ведущий исходит из оценок, представлений, категорий, принятых в данном обществе. Иначе говоря, комментатор выступает от имени логосферы, он является проводником понятий, связывает логосферу и непосредственную действительность. В телевидении на наших глазах происходит диалог конкретики, эмпирии жизни со значениями, со своим смыслом. Совершается же он в тот момент, когда работает телевизор.

Газетный текст был кем-то написан, типографская машина его размножила, но когда статью или

заметку отправили в печать, журналист для нас исчезает — в газетном номере мы знакомимся не с ним, а с результатами его труда. Аналогичным образом дело происходит и в кино: люди, создавшие картину, остаются за кадром, смысл изображенного мы должны извлекать сами. Кинематографические кадры гораздо более выстроены, чем телевизионные, — их композиция, цветовое и светотональное решения должны быть предельно содержательны. На изобразительный ряд в кино ложится значительная доля смысловой нагрузки. В телевидении кадры менее выстроены, в пластическом отношении они кажутся неприглаженными, шероховатыми. Кадры здесь должны производить впечатление подлинности, убеждать, что вот сейчас, наугад выхвачены из жизни. Телевизионное изображение словно подыгрывает ведущему: чем более оно шероховато и раздерганно, тем более важной ощущается работа комментатора, придающего ему смысл, выявляющего его глубинное значение. Иными словами, ТВ в неизмеримо большей степени, чем кино и пресса, сделало ощутимой, наглядной фигуру посредника между зрителем и событием. Он настолько важен, что предстал воочию, материализовался, и потому содержанием телевизионного зрелища является не ознакомление аудитории с фактами, но столкновение с ними человеческой мысли, воплощенной в комментаторе. Этот диалог не менее захватывающий, чем любой даже самый хитроумный сюжет, придуманный литератором.

## Агора для миллионов

В сказанном выше можно усомниться. Телевизионных передач с ведущим или комментатором много, но программа состоит не только из них. Часть передач обходится без такой фигуры. Имеем ли мы тогда право говорить о «сиюминутности» ТВ и о том, что для него специфичен диалог носителя смысла с эмпирией жизни?

Телевизор, как было сказано, есть отдаленный потомок «оптического ящика» в плане коммуникационного, а не технического. В том и другом случае остро ощутимо посредничество машины между человеком и зрелищем. Приемник неизменно находится у нас перед глазами — мы постоянно видим изображение внутри машины. Но не только благодаря физическому наличию приемника осознается его посредничество.

Зрелище на экране телевизора мы видим из своей квартиры, т. е. из пространства нашей повседневной жизни. ТВ не заставляет, как кино, оставлять будничные дела за порогом кинотеатра. А потому при посредничестве телевизора возникает диалог между частным бытом зрителя и проблемами высшими, касающимися всего общества в его целостности. Диалог завязывается сейчас же, сию минуту, как только мы включим телевизор, вне зависимости от того, идет ли передача прямая или записанная. Само телевидение выступает здесь как своего рода комментатор и ведущий — сталкивает зрителя с фактами, существенными и актуальными для всех. Видимый в кадре комментатор есть только частный случай, только один из вариантов реализации коммен-

таторской функции ТВ. Иначе говоря, диалог зрителя с миром совершается в каждое из мгновений, пока работает приемник, ведущий же оказывается тут вспомогательной силой — эффективной, благотворной, но не самой главной. Благодаря ему посредническая роль телевизора лишь становится чрезвычайно наглядной, ощутимой, потому разговор о «сиюминутности» ТВ мы и начали с комментатора.

Теперь в заключение вернемся к тому, о чем сказано было в первых разделах. Там утверждалось, что благодаря телевидению «исчезло» пространство — сократилось, сжалось, и мы, не выходя из дому, переносимся в любую точку земного шара. Раньше такое происходило лишь в сказках: народная фантазия изобрела много средств преодоления огромных расстояний. Мы также убедились, что телевидение отличается от всех сказочных устройств, ибо не позволяет по собственной воле переноситься куда вздумается. ТВ предлагает для обозрения только то, что существенно для общества в целом.

Рассмотрим подробнее это различие. Видимо, в основе ТВ лежит не только та мечта, что породила сказки о молниеносных передвижениях. Человек живет в мире физическом, природном, состоящем из равнин, гор, рек, лесов, но существует он еще и в пространстве социальном. Природный мир манил человека, будоражил фантазию — его хотелось познать, осмотреть во всех подробностях, обследовать каждый уголок. Вместе с тем история все настоятельнее сталкивала людей с их социальным миром: с государственными законами, юридическими

нормами, навыками трудовой деятельности, культурными достижениями. «Сталкивала» не значит — «противопоставляла». Социальное бытие все больше требовало от человека, чтобы он познавал, постигал усложняющееся общественное устройство, механизмы его функционирования.

Издавна человек стремился создать компактную, наглядную модель, в которой были бы воспроизведены все сферы и аспекты социального мира. Такой моделью в античном полисе являлась агора — центральная площадь. Вокруг нее сосредоточивались основные учреждения и социальные институты города-государства. По данным историков, средние размеры греческого полиса равнялись 1,8 кв. км, т. е. 180 гектарам. Агора занимала здесь всего лишь от 1 до 4 гектаров. Самой крупной считалась Милетская, достигавшая 7 гектаров. По периметру агора застраивалась различными зданиями, предназначенными для целей административных, торговых, использующихся как складские. Перед зданиями имелся крытый портик, защищавший прохожих от дождя и жары. Портик украшали произведения искусства: фрески, статуи. В портике афинской агоры находилась роспись, изображавшая славное событие — битву под Марафоном. Роспись стала предметом национальной гордости, будила патриотические чувства. На агоре воздвигались храмы и алтари в честь богов, здесь вывешивались для публичного ознакомления документы: договоры, акты о сделках и об аренде, тут велся торг, отмечались праздники (например, в Афинах — Великие Дионисии, во

время которых, кроме торжественных молений и процессий, танцев и пения, ставились трагедии и комедии, устраивались состязания знаменитых поэтов). Иначе говоря, житель полиса, придя на агору, действительно попадал в центр, средоточие своего социального мира. Человек непосредственно — на лотках торговцев — видел результаты хозяйственной деятельности сограждан, знакомился с юридическими и административными установлениями, участвовал в общении с высшими силами, которые управляют не только городом, но и всем мирозданием, наслаждался искусством поэтов, художников и актеров.

Телевидение свернуло античную агору до размеров маленького экрана, имеющего несколько десятков сантиметров по диагонали. В каждом доме приемник выполняет ту же роль, что и греческая площадь, — знакомит, оповещает, дает возможность прикоснуться к высоким ценностям, развлекает и т. д. Население античного полиса не превышало 30—40 тысяч человек. По современным масштабам эта цифра крайне мала. В нынешних многомиллионных городах та модель социального мира, которой являлась агора, гигантски бы разрослась, а для целой страны или государства она вообще нелепая. Телевидение просто и эффективно решило проблему агоры — дало каждому члену многомиллионной массы шанс почувствовать ритм и смысл социальных событий.

Есть еще одно отличие телевизионной «агоры» от античной — не количественное, но качественное. Древний грек непосредственно участвовал в мероприятиях,

совершавшихся на площади: прогуливался в портике, обходил ряды лавок, прислушивался к спорам, пел и танцевал на празднествах, голос поэта доносился к нему с оркестры. Телевизионная же «агора» приходит в виде изображений на экране — летучих, эфемерных, в стремительном темпе сменяющих друг друга. Много ли теряет нынешний зритель от замены непосредственного на опосредованное?

В книге В. Саппака «Телевидение и мы» описан любопытный киносеанс. Он состоялся в многолюдной московской коммунальной квартире начала 30-х годов. Один из жильцов, работавший киномехаником, принес домой аппаратуру и показал соседям эйзенштейновский «Броненосец Потемкин». Автор книги, тогда еще мальчик, свидетельствует, что впечатление от домашнего просмотра было сильным, незабываемым. Эту оценку можно приписать юности зрителя, энтузиазму, рожденному необычностью сеанса. Саппак специально подчеркивает, что так пережил картину не только он, взрослые тоже были потрясены и долго вспоминали эпизоды фильма.

Автор пишет о причинах произведенного впечатления: «Искусство пришло в комнату, оно ворвалось сюда, и это не снизило его эмоциональный градус (как полагаем теперь), но, напротив, во многом усилило, обострило. Искусство заставило воспринимать себя в конфликтном сопоставлении с бытом, со всем, что вокруг. Никогда еще оно не подступало так близко к этим людям. Не захватывало врасплох среди обжитых вещей в домашней, незащищенной настройке души. Но

эта «интимность» вовсе не при-  
нуждала искусство звучать при-  
глушенно, переходить на шепот  
(как полагаем теперь), а лишь  
захватывала целиком, заставляя  
принимать трагедию, что неслась  
на экране, прямо «на тебя». Про-  
смотр «Потемкина» Саппак назвал  
первой увиденной им телевизион-  
ной передачей.

Конечно, не каждая программа  
по силе воздействия равна ше-  
девр — таких передач вообще  
крайне мало. Мы не собираемся  
приравнивать каждую к бессмерт-  
ному творению Эйзенштейна. Речь  
идет о другом: о дополнитель-  
ном факторе, который к любой  
программе прибавляет телеви-  
дение — к художественной, доку-  
ментальной, публицистической.  
Этот фактор — интимность, то, что  
передача застаёт зрителя среди  
обжитых вещей, в «домашней на-  
стройке души», как выразился  
критик. Видимое на экране за-  
часую резко контрастирует с  
атмосферой квартиры, с уютны-  
ми, примелькавшимися предме-  
тами. Все необычное, отличаю-  
щееся от заведенного хода жиз-  
ни воспринимается пристально и  
остро. О подобной остроте и го-  
ворил Саппак. Поэтому, не при-  
сутствуя непосредственно, как  
античный зритель, на агоре, совре-  
менный человек, получив ее теле-  
визионный заменитель, пожалуй,  
не столь сильно проиграл в интен-  
сивности впечатлений.

Очерк наш открывался тем, что  
«ящик» мы поместили в ряду  
фантастических средств дального  
видения, многократно усиливаю-  
щих остроту зрения, сдвигающих  
расстояния, стягивающих к зри-  
телю то, что рассеяно, рассре-  
доточено в пространстве.

Так понимают ТВ многие теоре-

тики, и в чем-то они правы.

Однако сказанное на предшест-  
вующих страницах позволяет эту  
мысль уточнить. Телевизор воисти-  
ну приближает к нам дальше.  
Но в отличие от биноклей, под-  
зорных труб, локаторов и т. д.  
он совершает еще одну операцию,  
на которую эти средства неспо-  
собны, — он превращает видимый  
мир в театр.

Действительно ли это так?  
Нет ли в наших словах преувели-  
чения? Ведь чаще всего театр  
понимается как место, где играют,  
представляют, или, говоря ина-  
че, как место, где специальные  
люди — актеры — надевают дру-  
гие костюмы — не те, что но-  
сят каждый день, — скрывают ис-  
тинное свое обличье париком, гри-  
мом, а то и маской, где антураж  
действия составлен из предметов  
не подлинных, но бутафорских. В  
общем, театр предлагает нам не  
реальную жизнь, но имитирован-  
ную, поддельную.

Конечно, в телевизионной про-  
грамме много спектаклей, филь-  
мов, т. е. жизни имитированной,  
но не меньше здесь и хроники,  
репортажей, публицистических пе-  
редач, а в этих последних всегда  
велико число кадров репортаж-  
ных, зафиксированных в гуще  
жизни. И если в одной части  
программы (в спектаклях и филь-  
мах) еще можно найти внутрен-  
нюю близость с театром, то как  
это понятие распространить на  
другую ее часть — на хронику и  
репортажи?

Понимая театр как жизнь ими-  
тированную, часто забывают одно  
важнейшее качество театра, то,  
что, «вступая в здание театра»,  
зрители «из аморфного мирового  
пространства переходят во все-  
ленную осмысленную и в соответ-

ствии с мировоззрением построенную». Жизнь за рампой сцены организуется не ради самой имитации, но в соответствии с понятиями, представлениями, которыми живет аудитория или которые для нее существенны.

Уже одно то, что в телевизионной программе смоделирована агора, свидетельствует: через свой «окуляр» мы видим отнюдь не аморфное мировое пространство, но закономерное, целесообразное. Более того, каждый эпизод или кадр в передаче высмотрен «коллективным глазом» — оценен, осмыслен с точки зрения интересов общества и только вследствие подобной оценки появляется на экране телевизора. Значит, закономерность, упорядоченность заэкранного мира должна ощущаться еще сильнее. Во многих передачах изображения так или иначе связаны со словом диктора, комментатора. Потому для зрителя они существуют уже «под сенью» понятий, как бы оправдывают, подтверждают эти понятия. Театральность заэкранного мира в ТВ предопределяется не его поддельностью, но его выстроенностью.

Телевидение есть новая ступень в освоении человеком действительности. Выстроенная жизнь традиционного театра воссозда-

валась, творилась в специально отведенных местах. Телевидение преодолело эту ограниченность: его «сценической площадкой» способен стать любой уголок земного шара — в каждом из них может произойти нечто значимое для зрителя. Кроме того, выстроенная жизнь театра длится коротко — три-четыре часа, пока разыгрывается спектакль. Большинство зрителей не ходят в театр ежедневно, а от случая к случаю. Поэтому редким, спорадическим оказывается соприкосновение их с выстроенной жизнью. ТВ сняло и это ограничение. Целесообразная жизнь за экраном длится с раннего утра до позднего вечера — в любой желанный нам момент мы можем направить на нее свой «окуляр». Жизнь эта параллельна нашему повседневному существованию — ровным, почти непрерывным потоком течет рядом с нами.

Телевизор стал привычен нам. Из-за его привычности мы часто не сознаем, какую гигантскую работу он совершает, прежде всего коммуникативную, определяющую наше общение с миром. Если читатель сумел взглянуть на привычный свой «ящик» с этой стороны, мы сочтем свою задачу выполненной.

## Советуем прочитать

Саппак Вл. Телевидение и мы (в изд. Саппак Вл., Шитова В., Семь лет в театре; Саппак Вл. Телевидение и мы; М., Искусство, 1968).

Коробейников В. Идолы века. М., Молодая гвардия, 1972.

Багиров Э. Г. Очерки теории телевидения. М., Искусство, 1978.

Фирсов Б. М. Пути развития средств массовой коммуникации. Л., Наука, 1977.

Массовая коммуникация в социалистическом обществе, сб. Л., Наука, 1979.  
Музы XX века, сб. М., Искусство, 1978.



## Содержание

Весь мир в доме . . . . .	3
Сказка, сказка... . . . .	4
Зритель и заэкраный мир . . . . .	7
Односторонняя модель . . . . .	12
Двусторонняя модель . . . . .	14
Логосфера . . . . .	17
Этапы развития коммуникации . . . . .	21
Социальная природа общения . . . . .	26
Свой — чужой мир . . . . .	32
«Сиюминутность» . . . . .	37
Агора для миллионов . . . . .	43
Советуем прочитать . . . . .	47

**Валентин Иванович Михалкович**

### ЗРИТЕЛЬ ПЕРЕД ТЕЛЕЭКРАНОМ

Гл. отраслевой редактор В. Демьянов  
Редактор Л. Ильина  
Мл. редактор Е. Веревкина  
Оформление И. Рогачевский  
Худож. редактор М. Гусева  
Техн. редактор Л. Солнцева  
Корректор В. Калининна

ИБ № 5927

Сдано в набор 19.01.83. Подписано к печати 21.03.83. А09608. Формат бумаги 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная. Гарнитура журнально-рубленая. Печать офсетная. Усл. печ. л. 2,8. Усл. кр.-отт. 6,06. Уч.-изд. л. 3,34. Тираж 76 240 экз. Заказ 1898. Цена 15 коп. Издательство «Знание», 101835, ГСП, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Индекс заказа 837104. Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. г. Калинин, пр. Ленина, 5.

**ДОРОГОЙ ЧИТАТЕЛЬ!**

Брошюры этой серии в розничную продажу не поступают, поэтому своевременно оформляйте подписку. Подписка на брошюры издательства „Знание“ ежеквартальная, принимается в любом отделении „Союзпечати“.

Напоминаем Вам, что сведения о подписке Вы можете найти в „Каталоге советских газет и журналов“ в разделе „Центральные журналы“, рубрика „Брошюры издательства „Знание“.



СЕРИЯ

**ИСКУССТВО**