

КУЛЬТУРОСООБРАЗНЫЕ ПРАКТИКИ

УДК 008.009

Н. А. Барабаш

КК = коробка катастроф и современное ТВ

В статье рассматривается современное телевидение, которое все больше становится выразителем времени с точки зрения негатива, драмы, а точнее, катастрофы. Образ, в который автор помещает ТВ, – коробка. В ней есть замкнутость и некая тайна. Другой причиной, которая раскрывает суть явления, становится нарастание кризиса в обществе. Именно он обусловил формат ТВ с такой кризисной, катастрофической стороны. Автор раскрывает причины, приведшие к такому состоянию формата ТВ. Подача событий, происшествий только с такой точки зрения становится все более устойчивой и даже органичной для современного телепроцесса. Происходящее и подается, толкуется и преподносится преимущественно в свете угрожающего нарастания именно катастрофы.

Ключевые слова: телевидение, катастрофа, общество, образ, парадигма, кризис, человек, аллегория, парадокс, искусство, логика, информация, коробка, тайна.

CULTURE CONFORMABLE PRACTICES

N. A. Barabash

КК = a Box of Accidents and Modern TV

In the article the modern television which becomes a thing that expresses the time from the point of view of negative, drama, in particular, catastrophe is considered. The image in which the author places TV is a box. There is isolation and a certain secret in it. Another reason, that reveals the essence of the phenomenon, is an increase of the crisis in society. It caused the TV format from such a crisis, catastrophic side. The author opens the reasons which led to this state of the TV format. Representation of events, incidents only from this point of view becomes more and more steady and even organic for the modern teleprocess. The events are shown, interpreted and presented mainly in the light of the menacing accident increase.

Keywords: television, an accident, society, an image, paradigm, a crisis, a person, allegory, paradox, art, logic, information, a box, a secret.

Наивысшие, самые острые и противоречивые моменты жизни нации, общества, человека более всего интересны для анализа и исследования. Только в момент такого высокого напряжения или конфликта обнажается вся правда о событии и о его участниках. Во-первых, в моменты наивысшего эмоционального, психического, интеллектуального напряжения, противоборства и противостояния разнонаправленных социальных сил обнаруживаются слабости СИСТЕМЫ. Они и способны сказать о событии или о человеке в нем самую полную, самую глубокую истину. То есть возрастает не просто чистота информации, ее уровень, но и степень откровенности.

Примеры социального порядка – войны, бунты, революции. В сфере интеллектуальной – про-

тивостояние старого и нового методов, способов мышления, новых работок и новых гипотез. Получается странная вещь, легко объяснимая, однако, с точки зрения истории и существования в истории какого-либо явления. Парадигма, принятая и существующая долгое время, вырабатывает со временем свой потенциал, не справляется с новым поступлением информации, явлений, событий, гипотез. Постепенно утрачивается ее способность к объяснению новых явлений и достижений в интеллектуальной сфере. Нарастает кризис, который всегда сопровождает переход к новой парадигме, перерождение гипотезы. Утраченная способность к переработке информации и пониманию, объяснению новых поступательных процессов в интеллектуальной сфере сопровож-

дается болезненным состоянием, связанным с таким переходом.

Второй момент, касающийся интеллектуальной катастрофы, связан со сменой поколений. Это тоже весьма болезненный период – уход старого, неспособного, в силу возраста, привыкания к полюбившимся гипотезам и стереотипам воспринимать и объяснять новое, – такая смена старой формации, а с ней – и восприятие и жизнеспособность новой. И это, конечно, катастрофа как для отдельно взятого человека, так и для общества, для целого поколения, которое, в силу множества причин, не способно осмыслить и воспринять нарождающееся новое.

Провисает старый стандарт восприятия. Новый еще не освоен и не понят, он только существует в виде эксперимента и проб. А стало быть, и ошибок. И в области науки, и в художественной сфере, в деятельности театральной. И там, и там происходящее – катастрофа. Но не с той, набившей оскомину, стороны, когда под катастрофой понимается какое-то конкретное, часто стихийное, часто неожиданное событие, сопровождающееся разорением, хаосом, гибелью людей. Это может быть и стихийное бедствие, и теракт, и чья-то неосторожность, приведшая к трагическим последствиям. Все вместе, естественно, имеет отношение к катастрофам и ими обозначается.

Нас же интересует другой угол зрения, другой поворот в рассмотрении этого понятия. Другое его наполнение, которое эволюционирует вместе с той парадигмой, о которой говорилось ранее. Эволюция понятия сопровождается внутренними к тому обоснованиями. Именно они сподвигают систему эволюционировать, напроочь отвергая что-либо предшествующее, обращаясь и вникая в то, что рождает новые концепции и гипотезы. То есть тот внутренний смысл и стержень, который определяет собственно состояние интеллектуальной составляющей.

Итак, можно выделить три причины, которые способствуют нарастанию катастрофы:

1. Смена парадигмы.
2. Смена поколений (взглядов, теорий, концепций).
3. Социальные кризисы. Смена общественных формаций (строя, типа государственного правления, власти).

Сама катастрофа не эволюционирует, это, скорее, тот узел, который разрешается по двум векторам: либо в сторону регрессии, либо в сторону прогресса.

Есть, между тем, вид человеческой деятельности, где эта катастрофа не только прижилась и стала органичной. Более того, она есть само условие существования и жизнеспособности благодаря неистребимой силе катастрофы. Речь о телевидении.

Почему КОРОБКА?

В коробке заключены две, по крайней мере, вещи: неизвестность, неожиданность, тайна, если хотите, и замкнутость.

Коробка всегда ассоциируется с неким ящиком, черным ли, другого ли цвета, который содержит некоторый объем. И не буквально понимаемый, ясное дело. Коробка для XX в., начиная с его середины, – вещь актуальная и вездесущая. Дома, постройки, как правило, коробочного типа, как жилые, так и всевозможные «почтовые ящики», госздания, кинотеатры и иные учреждения. В этой намеренной безликости словно содержался призыв: все мы равны, никакой индивидуальности, ставка только на всеобщее равенство всех перед всеми. Нивелированная нация и страна, где одинаково причесанные и одетые, как правило, люди жили в коробках. Созданное в середине прошлого столетия телевидение поначалу претендовало на резкое отличие от чего бы то ни было: одни только штормом уходящие вверх конструкции чего стоили!

Однако здания вокруг башен, устремленных ввысь, все так же напоминали коробки. Более того, во всех городах бывшего СССР они строились по общему облику и подобию. Все равны! Лозунг этот, так много искореживший в понимании прекрасного и неповторимого у советского человека, на долгие годы вмонтировался своими постулатами в души людей. Быть как все, думать как все, одеваться – тоже! Всякое отступление от этого образа каралось и не приветствовалось. И только появившийся маленький островок чего-то пока малоизвестного и труднодостижимого оставался почти неприкасаемым. Звался он ТЕЛЕВИДИЕНИЕМ, и там можно было хоть немного отличаться от всех остальных граждан; и граждане, сидящие по другую сторону экрана, воспринимали обитателей ТВ никак не иначе, нежели небожителями.

Оставалась, однако, коробка.

Взлет, совпадающий с рождением и прелестным детским возрастом отечественного ТВ, совпал и с просветленным развитием этого современного чуда. Чуда то ли техники, то ли инженерной мысли, то ли чего-то такого, что очень

походило на искусство, но все же им не являлось. Всего вместе взятого!

И сам образ коробки, не переставая, довлел над содержанием ее, над ее внутренностями. В советской телекоробке постепенно выпестовывался, рос, мужал странный парадокс: вроде можно многое, по крайней мере, более, чем в театре, кино, архитектуре. С другой стороны, все и не так. А как?

Да, феномен коробки делал свое дело. Ждали чуда, волшебства, добрых фей и волшебников, а все чаще стали появляться непредсказуемые странные люди, которые все больше рапортовали и докладывали и все меньше говорили то, что думали. И «лит», известный в театре, к примеру, работал и здесь: закрывались программы, трудно было прорываться живому, отступающему от канонов, слову. С одеждой и с прическами тоже стали происходить перемены: словно враз взяли и состарились живые, красивые люди, которые еще недавно смеялись и говорили о наболевшем.

И постепенно содержимое, тайное содержимое совершенно черной коробки, почти черного ящика, слилось с его формой: никаких парабола и эллипсов, только четкие, имеющие строгую и, главное, понятной конфигурации форму.

Коробка адресовывала свои проекты, идеи, послания, вопросы зрителю, который все ждал и ждал чего-то такого, что так осторожно, так боязливо намечалось в начале 1960-х. Но ожидания не всегда сбываются! Так происходило и с коробкой, которая очень нескоро, а постепенно, осторожно, испытывая сложности разных переходных периодов, все же приближалась к тому, чем она и должна была быть: к катастрофе.

Коробочное мышление и универсум личности

Уникальный отечественный философ XX в. Мераб Мамардашвили говорит о ящике Пандоры, имея в виду одну из абстракций, которая оказалась таким ящиком, «из которого “посыпались” всякие не замечаемые раньше “чудеса”, указывающие на многомерность любого явления и события...» [5 с. 285]. Понятное дело, что мы говорим тоже об абстракции, а не о буквальной коробке. Однако именно коробка, ее форма, ее непритязательность и даже примитивность дали новое направление мысли, которое можно охарактеризовать как «коробочное мышление». И здесь речь, прежде всего, о примитиве и плоском, самом неинтересном типе мышления. Это когда явления и события воспринимаются буквально и не работает то, что имеет прямое

отношение к ассоциации, к тому, на чем строится, держится массив искусства, что составляет его прелесть и неожиданность. Когда абстракция мыслится только в связи с неким искаженным пространством, а не как единственно возможная, весьма отвлеченная субстанция, питающая и дающая жизнь искусству.

Ситуация непонимания и неприятия и в какой-то мере абстракции и абстрактного мышления дорого далась современному искусству и телевидению. Привычка говорить незамысловато, прямо, без опоры на извилистую линию прихотливых образов ассоциативного плана сделала свое нехорошее дело: ушел из обихода, из категориального аппарата, а самое главное – из настроения и характера мышления оригинальный и естественный для художественного воплощения способ видеть мир.

Коробка катастроф, коробочное мышление – понятное дело, что здесь мы прибегаем к использованию метафор, которые некоторым образом способны возместить пробел между конкретным знанием времени и тем, что подспудно выбивалось из этого времени, нанося ему не только один урон и ущерб, но становясь неким пророчеством и тайным смыслом. Все думающие люди сознавали, что в обществе что-то не так, однако держались одной принятой линии поведения. Цель у всех советских людей была, то есть провозглашалась, одна: строительство непосильного общества под названием коммунизм. Но уже с середины 1960-х и позже все больше терзали это самое общество разочарование и неверие.

И снова ножницы: говорить, по крайней мере открыто, не полагалось. Вот и не говорили. Так только, отдельно взятым опытом прорывалось в обществе несогласие и неповиновение. Ставились абсурдисты, начали писать Петрушевская и Разумовская, позже Ремез и Кучкина. Им всем что-то не нравилось, хотя и робко, они пытались говорить о том, что же именно. А начал этот процесс их учитель, руководитель студии, где все они были учениками мастера, – Алексей Николаевич Арбузов. Именно ему и именно там была уготована историческая миссия – сказать первое слово несогласия со временем. Нет, он не абсурдист, и мыслил он мир во вполне реалистических категориях, тонах и красках. Однако все же он произнес, написал свое протестное слово и в «Моем бедном Марате», и даже в «Тане», и в «Городе на заре», и более всего – в «Воспоминании» и в своей последней пьесе «Победительница».

Несогласие в литературе и драматургии, на сцене прежде всего отразилось и на настроении телевидения. Однако запреты делали свое дело – как установки социального плана, как способ освоения действительности. Они исподволь разрушали личность, вводя двойной стандарт и двойную мораль. Мир расслаивался, и человек оказывался законопаченным в странное приспособление коробочного типа. Сначала переезжал в эту коробку и жил там, шел на работу, где правдой было УМОЛЧАНИЕ, а впоследствии сотворял ту самую иную реальность, которую чуть раньше мы назвали преобразованием коробки.

Устойчивость системы, имеющей теоретическую основу, зиждется на переменчивости и парадоксах. Именно то, что как бы ДОЛЖНО БЫЛО БЫ БЫТЬ, но вышло иначе, имеет прямое отношение ко всем процессам, будь то драма или драматическое превращение молодого культурного феномена – телевидения. И там, и там присутствует движение, и это единственное, что объединяет столь разные по устремлениям, потенции, конечной цели, тактике и художественно-социальным задачам явления. Те заимствования конструктивного порядка, о которых уже приходилось говорить в других работах [1], носят, скорее, формальный характер и не особенно влияют на суть и смысл происходящего. Действительно, это амфитеатр, принятый в театре и используемый на ТВ, просто декорация, ставшая на ТВ привычной. Это осторожная цитата мало в чем продвинула телевидение по пути освоения художественного пространства. Оно так и осталось провозглашателем, вещателем, социальным атрибутом современного мира. Узнать события онлайн, сверить их с тем, что происходит на самом деле, – разница получится огромная. Ракурс, угол зрения, сам художественно-эстетический прицел снимающего – все это определяет конечный результат. Но это вовсе не означает, что результат этот будет объективным и адекватным. Сама личность снимающего опровергает этот довод. Кто и как – вот что ставится во главу угла. А ЧТО – это совсем не сопрягается с действительностью. Напротив, действительность может так отстоять и отодвигаться от предложенной картинки, что возникает вопрос: неужели так велика роль личности в истории художественного акта воспроизведения действительности?

Может быть, телевидение есть просто знак? Мне возражат: что за знак, который движется, превращается, перевоплощается, изменяется на противоположный и т. д.? И все же ТВ – это знак.

Но развернутый и протяженный во времени, способный к переменам и имеющий лишь одно неизменное свойство, это рассказчик. Импульсивный и медлительный; мелодичный и трескучий; лживый и искренний; он такой разный, и он всегда РАСКАЗЫВАЕТ о чем-то важном. О политике, о том, кто и почему, зачем ее делает; о политической ситуации, которой что-то предшествовало; о явлениях художественного порядка и еще о том, что интересно самому автору, если он делает АВТОРСКОЕ повествование. Это высказывание автора способно изменить телезнак на какой угодно: экспрессивный, отрицающий, вызывающий к пониманию и сочувствию, отстраняющийся и наблюдающий. Он разный по сути, но неизменен в одном: он все равно (каким бы разным ни был и ни казался) рассказывает о чем-либо, обращаясь к человеку, которого не видит. Он говорит, глядя в мигающий лучик аппарата, за которым (вот условность, почище, чем театр с его рампой и четвертой стеной) – он знает точно – смотрит человек. Ругается, поощряет, не доверяет, сомневается, ужасается, но... смотрит!

Универсум личности для истории безукоризнен и безуловен. Только особенности личности, ее проявления решают дело. Но есть, несомненно, и сама специфика культурологического явления – ТВ. О какой художественной безупречности можно говорить, если сквозь какую угодно передачу проходит, нарушая весь ценностный, логический смысл... реклама?! Какая уж тут художественная цельность и слитность образов? Прерывистость высказывания вызывает все что угодно, но только не сопереживание и не следование мысли автора: она тоже рвется и лишается первоначальной конструкции. Она не может даже претендовать на художественную целостность и автономию смысла. Линия действия на ТВ не может развиваться иначе, ибо у ТВ такие законы. А прерывистость и дерганная логика – ее основные показатели и опоры.

М. Мамардашвили, размышляя о роли личности, говорит следующее: «Эмпирические интересы, желания, удовольствие и вдруг – поступок, который не вытекает из всего этого, и тогда мы говорим: личностное основание. Поступил как личность. То есть не по удовольствию или неудовольствию, не по интересу, предмет которого находится вне человека, вообще не по какому-то внешнему основанию его поведения – норме, закону, обычаю. Ничего этого нет, а поступок есть – поступил ЛИЧНОСТНО. Он поступил, сам взяв на себя весь риск, всю ответственность,

не имея на то никаких оснований, кроме самого поступка» [5 с. 31].

Таким образом, личность *ПОСТУПАЕТ*, даже не совершая конкретного поступка, а только видя так, таким своеобразным образом действительность. В его видении уже поступок, то есть его видение и есть поступок. И поступок совершается такими неведомыми, такими нетронутыми и непредсказуемыми путями, что выстроить четко выверенную дорогу и способ прохождения по ней не представляется возможным.

Снимающий поступает сообразно своему видению, и его видение определяет концепцию телевизионного процесса, тогда такой поступок-видение нуждается в истолковании. И, заметим, не безусловном.

Универсум личности замыкается на двух вещах: на сублимации как единственной возможности отобразить то скрытое, что интересует снимающего и к чему относятся самые трагические, самые **КРАЙНИЕ** точки; и на аллегории – как способе видеть мир. Даже если этот мир снимается во всеоружии реалистических приспособлений: от набора камер, то есть инструментария, до искреннего намерения отобразить все **КАК ЕСТЬ**. Вот это самое **ВСЕ КАК ЕСТЬ** и приводит к заблуждениям. Ибо за пределами того конкретного, чем является картинка мира (события, явления, артобъекта, перформанса и т. д.), возникает тот всеобъемлющий опыт, который может поспорить с конкретностью самой картинки. И тогда погруженность в достоверные подробности исследуемого материала становятся не чем иным, как удалением от прямого смысла. Это **УДАЛЕНИЕ** диктует новую форму, замешанную на искажении и, как следствие, все большем дистанцировании от объекта, удалении, которое и становится, в конечном счете, проигрышным.

Аллегии смыслов:

от живописного полотна к социуму

На картине Александра Иванова изображен Христос, написанный в полный рост, идущий по склону горы вниз, к людям, которые ожидают его.

Дистанция, которую намеренно отметил художник, только подчеркивает сложность и замкнутость круга события. Христос сосредоточен и погружен в собственные раздумья. Ему никто не смеет помешать. И люди рассматривают его, некоторые испытывают волнение и даже страх и стремятся вслушаться в то, что вот теперь, очень

скоро может прозвучать в виде слова, обращенного к ним.

Картина названа «Явление Мессии». Еще ее называют «Явление Христа народу». Точнее не скажешь. Но в этом явлении есть свой тайный, глубоко законспирированный смысл: Христос не является в облике прекраснородушного царя, готового прощать и готового к исповедам. В том-то и дело, что между встречающимися и им самим выстлана та самая дистанция, которая делает общение более насыщенным и не свойским.

Очень простая по композиции и в то же время содержащая как бы два уровня изображения: приподнят Христос, и в стороне и словно на другом уровне – народ. Небольшое, но, тем не менее, заметное пространство между ними означает и много, и мало. Трактовать можно сколь угодно широко это расстояние. Однако все расставлено самим художником: ведь ему не напрасно понадобилось такое разъединение. Оно говорит прежде всего о том, что смешивать великое и низкое недопустимо. Не народ низок, а объект, где означивающее вмещает ожидание, боль, тревогу, смятение и вот-вот готовую прорваться радость ликования от подтверждения. Подтверждения своих ожиданий и того допустимого, что только витает, только едва касается пришедших, что еще не оформилось в слово, а существует лишь на уровне блуждающей мысли, иногда бессмыслицы, а чаще всего – ожидания чуда и предощущения его.

Аллегория связана здесь прежде всего с этим пространственным решением духовной идеи, той задачи, которую необходимо исполнить обеим сторонам. Здесь присутствует легкая неочевидная аллегория, она словно блуждает за пределами человеческой фантазии и ожидания **ЧУДЕСНОГО**. И тем более значительной предстает в этом полотне, что не стремится ею становиться, художник никак не формулирует идею аллегории, он пишет совершенно реалистическое движение Христа навстречу человеку (пусть и во множественном числе), и человека – к нему. И такое ожидаемое **СЛОВО** держит в напряжении смотрящего. Никакой экзальтации, а между тем все так спрессовано, что, кажется, еще минута промедления, и что-то неминуемо произойдет. Это просто Иванов учел наши, зрительские, предощущения и не стал будоражить какие-то иные чувства, кроме чувства восторга, приятия и благодарности. И позволил насладиться именно такой звучащей тишиной своей картины, которая

рождает не страсть и споры, но глубокое погружение в саму суть того, что именуется жизнью.

Этот воображаемый опыт, который так близко смыкается с опытом реальным, дает пищу уму и душе больше, нежели самая экспрессивная запечатленная реальность. В такой ивановской тишине больше внутреннего напряжения и глубины, нежели в самых вызывающих полотнах, которые взыскуют не к душе и чувству самосовершенствования, но близки к депрессии, мученическим размышлениям и отвержению жизни.

Вот как оценивает аллегорию Ю. Кристева: «Способность к воображаемому, присущая западному человеку, получающая завершение в христианстве, – это способность переносить смысл в то самое место, где он потерян в смерти и/или бессмыслице. Сохранение идеализации: воображаемое – это чудо, но в то же время это распыление чуда – самообман, ничто, кроме сна и слов, слов, слов... Оно утверждает всемогущество временной субъективности – той, которая может высказать все, включая смерть» [4 с. 115].

Жив ли или, точнее, был ли Христос в действительности и может ли изображение его обратиться человека к вере в него? Его, идущего в свободных одеждах, запечатленного по воле художника, с конкретной фигурой и лицом, обликом, который только **ВООБРАЗИЛ** Иванов, но самого персонажа никогда не видел, – такого Христа ждали, ибо такой образ и такое представление о нем **СОВПАДАЛО** у большинства. Художник нашел такую точку опоры, такой отправной ориентир, который послужил ему в передаче, в создании художественного образа.

Что это – иллюзия веры или собственно вера изображающего? Сам-то он верит? – вот что хочется спросить. А если так, разве может он покуситься на изображение? Или он **ДОЛЖЕН** и сделать это? И только вера в чудо и чудесное может как-то решить эту проблему и найти ответы на поставленные вопросы, ибо точного ответа не найдется все равно, а **ПРЕДПОЛОЖЕНИЕ** уже есть путь. Есть та дорожка, которая может распутать клубок вопросов.

Аллегория смыслов похожа на лабиринт, где жаждущий всегда найдет выход. Главное, что в сознании человека он есть, этот выход. Аллегория всегда сподвигает к какому-то крайнему смыслу, крайнему вопросу и крайней точке, где выходом и решением может служить только смерть. И Кристева тоже не опускает это толкование, говоря метафорически о том, что есть аллегория и как к ней обратиться: «Аллегория –

пусть она заново проявляется в своем собственном виде или же снова исчезает из воображаемого – вписывается в саму воображаемую логику, церемонное обнаружение которой возложено на ее дидактический схематизм. На самом деле мы получаем воображаемый опыт не в качестве теологического символизма или же светской заинтересованности, а в качестве воспламенения мертвого смысла избытком смысла, в котором говорящий субъект вначале открывает обитель идеала, но тотчас – и шанс разыграть этот идеал в иллюзии и разоблачении» [4 с. 115–116].

Иванов изобразил не просто особенного человека, но некий символ в облике и подобии человека. Христос выглядит обыкновенным человеком. Но вот тут-то и начинаются подмены: аллегория не в том, что идет живой и невредимый Христос, а в отстранении художника от бытийного смысла и присутствии этого смысла в дерзкой идее понять могущество творца через обыкновенность.

Аллегория смыслов в лабиринтах современного ТВ

Если с девятнадцатым веком связано отрицание и игнорирование всякой витиеватости и запутанности, делается ставка на реальность и достоверность происходящего, и в это верят герои и верит сам автор; если двадцатый век предложил надуманный метод, названный соцреализмом, который так запутывал реальность и который так легко ее игнорировал, что становилось страшно: а есть ли вообще какая-то созидательная, позитивная идея, кроме этой ложной? И только во второй половине века появляется то новое, что впоследствии разовьется и станет одним из главных направлений в мировой художественной культуре. Речь об абсурде и позже – постмодернизме, который невозможен, наверное, был бы без этого абсурда.

Несет ли телевидение в себе черты этого абсурда? Запутывает ли оно сознание граждан, становясь то бесхребетным, то алчным, вызывая к страху через катаклизмы и катастрофы?

Оно только тщится стать искусством, перенимая то у театра, то у живописи, то у кино существенные их, имманентно им присущие черты и свойства. Своей же логики и своей, совершенно отличной от **ВИДОВ ИСКУССТВ**, личины у ТВ нет. Но! – лукавим! Она, личина эта, находится в способе и манере общения, становясь своего рода визиткой телевидения, играя на страстях о бренности человеческих потребностей и отдавая дань безвкусице и спонтанности. Конструкции

программ, передач лишь внешне так отформатированы и отдифференцированы. На деле же – многократные превращения штампов в общий смысл и контекст становятся его уделом. Так он и блуждает в лабиринтах этих потуг, дабы выбраться на поле возможностей, заручиться собственным ликом и заговорить ясным языком. Лицо заимствования. Лицо, перекошенное страхом и – пока – не болью и отчаянием, но только провокацией, жареным смачным фактом и еще некой обструкцией, которая уподобляется и становится равной самому себе, то есть телевидению. «Удвоенная бессмыслица» [3], – замечательно емкое, точное суждение, имеющее отношение к театру, к героям Чехова, здесь тоже «работает», поскольку именно блуждание в поисках выхода и все большее запутывание самое себя отличает нынешнее состояние ТВ.

Современное ТВ, ТВ двадцать первого века, намеренно усложняет и метод, и манеру, экспрессивно выпячивая телесное, меняя приоритеты: телесное все более начинает возобладать над духом. И в этом, как ни странно, телевидение весьма современно и улавливает главное противостояние времени: дух и тело!

Явление культурологического порядка, социальный феномен времени, ТВ стало влиятельной силой времени. Именно оно выявляет его абсурдистские мотивы. Оно прогнозирует, призывает, анализирует, влияет, становясь инструментом воздействия самого разного свойства: эстетического, мировоззренческого, политического, природного. Способ мышления ТВ столь разнообразен, так шлифует восприятие человеком мира, что становится универсальной подсказкой и единственным достоверным источником информации. Граждане приучаются мыслить мир в категориях, принятых и привычных для ТВ. Если в середине прошлого века и до начала 1990-х гг. почти вера российского человека в печатное слово была безоговорочной, то такие заместительные функции перешли теперь к телевидению. Оно стало проповедником правды и естественно-го набора этой правды.

Телевидение не ПРЕДСТАВЛЯЕТ, как это делает театр, не монтирует кадры, как в кино, не живописует на полотнах образы. Позаимствовав многое из многих искусств, оно так и осталось собирателем множества, не став целостным собирательным образом. Оно фрагментарно и по

своей технической сути, и по эстетической направленности. Это тот парадокс времени, который так и не сможет стать искусством, ибо только искусство создает ОБРАЗ, и именно это свойство искусства становится неким проверочным тестом. Жиль Делез говорил, что «парадокс – это утверждение двух смыслов сразу» [2 с. 9].

В существовании и самом явлении ТЕЛЕВИДЕНИЯ заключен парадокс. То есть то, что противоречит общепринятой логике: вроде бы и все как надо, ан нет! Люди «мыслят телевизором», заблуждаясь и искренне веря, что там – истинное, живое СЛОВО. Смотрят, ругают его и снова смотрят!

... Неотъемлемая домашняя утварь в виде кастрюли или утюга, оно стало привычкой, которую трудно утратить и невозможно разрушить. Задуманное как великое СОБЫТИЕ XX в., оно не сумело удержаться на той высшей, той крайней точке отсчета, которая виделась при его рождении, став глобальным противоречием нынешнего времени.

Библиографический список

1. Барабаш, Н. А. Телевидение и театр: игры постмодернизма [Текст] / Н. А. Барабаш. – М. : URSS, 2009. – 182 с.
2. Делез, Ж. Логика смысла [Текст] / Ж. Делез. – М. : Академический проект, 2011. – 472 с.
3. Злотникова, Т. С. Часть мира... Театр [Текст] / Т. С. Злотникова. – М. ; Ярославль, 2005.
4. Кристева, Ю. Черное солнце [Текст] / Ю. Кристева. – М. : Когито-Центр, 2010. – 278 с.
5. Мамардашвили, М. К. Необходимость себя [Текст] / М. К. Мамардашвили. – М. : Лабиринт, 1991. – 432 с.

Bibliograficheski spisek

1. Barabash, N. A. Televidenie i teatr: igry postmodernizma [Tekst] / N. A. Barabash. – M. : URSS, 2009. – 182 s.
2. Delez, Zh. Logika smysla [Tekst] / Zh. Delez. – M. : Akademicheskii proekt, 2011. – 472 s.
3. Zlotnikova, T. S. Chast' mira... Teatr [Tekst] / T. S. Zlotnikova. – M. ; Iaroslavl', 2005.
4. Kristeva, Iu. Chernoe solntse [Tekst] / Iu. Kristeva. – M. : Kogito-Tsentr, 2010. – 278 s.
5. Mamardashvili, M. K. Neobkhodimost' sebia [Tekst] / M. K. Mamardashvili. – M. : Labirint, 1991. – 432 s.