

15. *Витань И.* Общество, культура, социология. М., 1984.

16. *Лойфман И. Я.* Культура как плодотворное существование//Двадцать лекций по философии. Екатеринбург. 2001.

М.А.Мясникова

Жанровая и форматная дифференциация телевидения как научная и педагогическая проблема

Адекватное понимание телевизионных форм способствует упорядочению отношений между участниками массовой коммуникации. Хотя такое понимание сегодня не сильно распространено. Необходимым элементом коммуникационного процесса, своего рода ключом к общению и подсказкой для аудитории считается жанр. Первым это сформулировал блестящий литературовед В.Шкловский, связав свое определение жанра с проблемой восприятия и назвав жанр конвенцией-соглашением «о значении и согласовании сигналов. Система должна быть ясна и автору, и читателю. Поэтому автор часто сообщает в начале произведения, что оно роман, драма, комедия, элегия или послание. Он как бы указывает способ слушания вещи, способ восприятия структуры произведения» [19, с.285]. Развивая эту мысль, современный исследователь Г.Бакулев пишет: «Жанр можно считать средством, которое помогает всем масс-медиа наладить непрерывное и эффективное производство и соотнести свою продукцию с ожиданиями ее потребителей. Его можно считать механизмом упорядочения отношений между двумя основными участниками массовой коммуникации» [2, с.81]. Близкую идею высказывает Л.М. Майданова: «Жанр – важный регулятор, с одной стороны, воплощения замысла, а с другой – восприятия произведения, поскольку он с точки зрения автора прогнозирует и ограничивает выбор формы, а с точки зрения адресата прогнозирует и ограничивает ожидания (и, следовательно, построение гипотезы о тексте)» [11, с. 13]. То есть жанр – это тип дискурса, инструмент коммуникации, позволяющий зрителю понять смысл конкретного эфирного послания и даже испытать соответствующие, запланированные автором чувства, ответив на его эмоциональный призыв. Важными коммуникационными функциями наделен и «формат». Однако как различаются эти два понятия?

Надо сказать, что термин «формат» и круг стоящих за ним явлений привлекают к себе в последнее время все больший интерес и исследователей, и практиков. Как часто сегодня можно услышать от телепродюсеров: «это не наш формат!» И судьба передачи бывает решена: путь в эфир ей закрыт. Однако

этот термин не только понимается по-разному, но и само его толкование со временем меняется. Слово «формат», происходящее от латинского “forma”, которое переводится как «вид», «наружность», всегда означало «размер печатного издания, тетради, листа». Л.Крысин добавляет к сказанному два других, более соответствующих нашему информатизированному веку толкования: «2. Соответствующий определенным правилам характер, вид какого-л. действия, процесса. *Новый ф. передачи телевизионных новостей*». 3. В сочетании: *формат данных (инф.)* – способ расположения и представления информации в памяти компьютера или на внешнем носителе...» [9, с.840]. То есть формат – это не просто структура, конфигурация, некие пространственно-временные рамки, в которых совершается действие, но и сам способ действий, осуществляемых в этих рамках. Способ действий, проявляющийся в наборе стандартных приемов и элементов структуры. Интересно, что толкование этого термина полностью отсутствует в третьем дополненном издании «Терминологического словаря телевидения», подготовленном В.Егоровым в 1997 году. В словаре же терминов и понятий «МАСС МЕДИА» И.Романовского, включающем в себя более 5000 терминов из таких областей, как телевидение, радио, кино, фотография, видео, аудио, компьютерная графика и мультимедийная реклама, это понятие рассматривается, в основном, лишь в сочетании с другими. Читаем: «формат видеозаписи», «формат киноплёнки», «формат телевизионного изображения», «формат файла», «формат широкий (панорамный)», «форматы цифровой магнитной записи звука» и т.д. Причем, весь этот ряд начинается со знакомого нам определения «формата» как «размера листа». В разделе «английский словарь» того же словаря понятие “format” переводится как «телевизионный стандарт» [13, с.439]. Итак, формат на телевидении часто используется для обозначения определенных технических параметров вещания. В.Падейский пишет, что «любое телевизионное экранное сообщение является совокупностью простых телеформатов, построенных на основе главных телетехнологий» [12, с.28], каковыми, по его мнению, являются: репортажная, трансляционная, постановочная. Действительно, в фундаменте и жанров, и форматов лежат определенные технологии, нередко совмещаемые друг с другом. Но формат не связан только с технологиями. Поэтому его следует отличать от более широкого понятия «форма организации телевизионных текстов», имеющего к технологиям вещания самое прямое отношение. «Формат» же содержит и другие оттенки смысла, кроме чисто технологических. Петербургский исследователь С.Ильченко пишет, что «формат определяет для программы

(передачи) все те внешние признаки и качества, которые отличают ее от других» [7,с.9]. Под последними же понимаются и определенные организационные приемы, и структурные элементы телепродукта, такие как драматургия конкретных ситуаций, состав участников действия, система отношений между ними и т.д. Другие исследователи развивают указанные смыслы. Однако, как отмечает С.Степанян, начиная уже с 1990-х годов, когда телевидение и радио начали жить в условиях рынка, этот термин толкуется все более узко, но уже не в техническом, а в коммуникативном ключе. Теперь форматы называют не просто стандартами передач или целых каналов как таковыми, но стандартами, «которые могли бы удовлетворить вкусам определенной целевой аудитории» [15, с.81]. То есть исследователи указывают на прямую обусловленность формата не только техническим развитием медиаиндустрии, но и экономическими и аудиторными требованиями к медиапродуктам.

«Формат» в СМИ часто соотносится с понятием «жанр». Однако ясности здесь нет. Сегодня сосуществуют три разные позиции: «формат – это жанр», «формат шире жанра», «формат и жанр вообще не связаны между собой». Так, В.Смирнов, например, полагает, что форма вещания (имеется в виду «формат») «как способ организации разнообразного материала в единое целое» и жанр «как форма решения конкретной журналистской задачи» [14, с. 81] настолько близки друг другу, что иногда даже могут совпадать. В частности, когда в эфире звучит моножанровая передача, то есть когда конкретная программа наполнена одним жанром, а не сочетанием нескольких. Говоря об указанных выше позициях, В.Виноградский отмечает, что сегодня за теми или иными форматами порой жестко закрепляются определенные темы, что, однако, не очень благотворно сказывается на результате. Например, «если издание берется за социальную тему, то “формат” неизбежно становится критическим и факт рассматривается только через “негатив”» [5, с.330]. То есть формат с его рыночными ориентирами увязывается с конкретным содержанием. Содержательные характеристики наряду с пространственно-временными и аудиторными включает в понятие «формат» и Н.Вакурова. Но таким образом получается, что она сближает жанр и формат. Хотя последний не должен определять содержание. Ведь «в термине “формат” корневая основа слова восходит к форме» [14, с.58]. А в качестве содержательной формы выступает обычно жанр, а не формат. Именно жанр «традиционно отвечает за тему и содержание» [10, с.113], - напоминает О.Лащук.

Итак, жанр не стоит синонимировать с форматом. Это понятия - не тождественные. Тот же В.Смирнов, пишущий о радиоформатах, чаще их все-таки разводит с жанрами. По его мнению, формы (форматы) более подвижны и «разнообразны, чем жанры, так как разнообразнее их конкретные функции, приемы структурирования материала. Жанр более консервативен» [14, с.10]. Он может поменять тематическое и стилистическое наполнение, но функции и методы его достаточно устойчивы. Правда, некоторые авторы утверждают, что изобразительно-выразительные средства и приемы создания произведений являются важнейшими диагностическими признаками именно жанра, с чем мы, однако, не согласны. Практика показывает, что определенными средствами и приемами могут быть наделены целые группы жанров, существующие внутри форматов. Последние как раз и располагают стойким набором стилистических элементов и технических параметров вещания. Получается, что формат – это концепция и алгоритм вещания, некий стандартный набор действий по отношению к аудитории. В нем есть явный рыночный посыл, определенного рода заданность и даже зависимость от уровня и желаний аудитории. Формат наделен набором отличительных формальных, технологических, стилистических и адресных, коммуникативных элементов. Жанр же – категория содержательная, смысловая, исторически конкретная, но и достаточно устойчивая. Это – эмоционально насыщенная модель мира. Он несет в себе конкретное отношение к аудитории и связан с определенной природой чувств. Совершенно очевидно, что жанры телевидения сильнее пронизаны эмоциями, чем жанры радио или газеты. Они позволяют зрителю не только быстро понять смысл данного экранного послания, но и испытать соответствующие, запланированные автором чувства, ответив на его эмоциональный призыв. Об этом в разные годы писали деятели и исследователи театра. И здесь нам важно отметить близость телевидения именно к театральной, драматической эстетике, а не к изобразительному искусству и даже не к кино, при всей их явной эстетической близости. *«По глубинной своей специфической сути телеискусство тяготеет к театральному зрелищу, а не к кинофильму, так как оно не является изобразительным искусством... Основа кинематографического синтеза – изобразительная, а телевизионного синтеза – актерская»* [8, с.383-384], - писал в свое время М.Каган. А высказанная когда-то К.С. Станиславским мысль о том, что каждая пьеса есть новый мир, которому свойственна определенная «природа чувств», получила дальнейшее развитие в работах целого ряда теоретиков и практиков драматургии и театра. Так, Г.Товстоногов утверждал: «Чтобы постичь жанровую, стилистическую

природу автора, надо искать тот эмоциональный импульс, который толкнул его на создание произведения» [17, с. 179]. Известный историк театра Г.Бояджиев, говоря о характере воздействия на зрителя того или иного жанрового решения пьесы, использовал выражение «эмоциональный приказ» [4, с.112]. Еще раньше режиссер-комедиограф Н.Акимов ввел понятие «жанровая атмосфера» для определения комплекса художественных характеристик, свойственных каждому жанру драматургии и театра. Раскрывая это понятие применительно к комедии, Н.Акимов писал: «Если условиться, что каждый жанр создает на сцене и в сценическом действии свой климат, свою температуру и свое атмосферное давление, что этим климатом обусловлены, так сказать, свои, именно для этого жанра характерные флора и фауна, проще будет решать многие нелегкие проблемы содержания и идейно-художественной направленности. Это помогло бы избежать часто допускаемых и авторами и режиссерами бестактностей, грубых нарушений “условий игры”» [1, с. 62]. Чем же определяется «природа чувств» данного произведения, и как найти ее? Все упомянутые авторы говорят о том, что здесь важно понять, прежде всего, цель драматурга, его намерения, которые и определяют его взгляд на жизнь, тот ракурс, тот угол и градус, под которым стоят предмет и действительность в его глазах. Г.Товстоногов писал: «Я думаю, что необходимая для данной пьесы природа чувств складывается из так называемого способа отбора предлагаемых обстоятельств и из способа отношения к зрительному залу...» [17, с.173]. Дело, таким образом, в «мере условности», по Товстоногову, или в «мере реализма», «правдоподобия», по Акимову, или в мере «интенсивности, с которой действующие лица реагируют на события и совершают свои поступки» [3, с.254], - как пишет современный исследователь В.Блок.

Подобный взгляд, связывающий жанр с основным кругом эмоций, свойственных произведению, а значит, и со зрительским восприятием (вспомним определение В.Шкловского!) ценен тем, что он соединяет литературное понимание жанра с театральным, а для нас - и телевизионным. Но, главное, такой взгляд предполагает целостное постижение сути произведения, так как исходит из природы ее основного конфликта и обусловленной им природы чувств, позволяя тем самым избежать главной ошибки многих исследователей, избирающих в качестве основы для жанровой классификации лишь один структурный элемент произведения. Это либо те или иные тематические характеристики произведения, либо тип развязки драматического действия, либо тип ее соотносительности с исходной ситуацией и т.д.

Итак, жанр как природа чувств и мера условности – это, по сути, механизм упорядочения связей между участниками массовой коммуникации; способ общения, как пишут исследователи театра, определенное отношение участников действия: к зрительному залу, друг к другу, и к среде. Заметим, что три названных варианта сценических взаимодействий зеркально соответствуют трем видам человеческих субъектно-объектных связей, бытующих и на телевидении. А их формированию способствуют три антропологические доминанты, хорошо известные всем как универсальная триада, соответствующая трем классическим родам литературы: лирике, драме и эпосу. Применительно к телевидению: в монологовых, лирических жанрах – это отношение тех, кто на экране, – к невидимому виртуальному «зрительному залу», к внешней телеаудитории; в диалоговых, драматических жанрах – отношения внутриэкранные, друг к другу, между участниками телевизионного действия. И, наконец, в синтетических, эпических жанрах – отношение участников коммуникации к среде, к миру реальному и мнимому, натуральному и мифологическому. Важно подчеркнуть, что жанры телевидения формируются и классифицируются по иным законам, нежели жанры периодической печати и даже радио, а в силу этого требуют специального изучения. Как мы только что показали, они определяются, кроме названных выше формообразующих признаков, и способами общения с аудиторией, порой непосредственного, интерактивного контакта с ней. При этом заметим, что от своего зрителя и способов общения с ним телевидение зависит даже более других СМИ именно в силу своей документальности, сиюминутности, драматизма, наличия эффекта присутствия (даже в записи) и т.д. Однако весьма склонные к трансформациям и синтезам, легко возникающие и так же легко исчезающие жанры телевидения, к сожалению, весьма сложно идентифицируются. Их полная морфологическая структура до сих пор не описана. В.Егоров [6] рассматривал телевидение в системе искусств (литературы, театра, музыки) и аудиовизуальных средств информации (кино, видео). Размышляя о становлении и развитии телевидения как вида искусства, он предельно коротко останавливался на таких художественно-публицистических разновидностях документальных жанров, как очерк, эссе, сложная передача с элементами импровизации, монтажная передача на документальном материале с использованием произведений различных искусств. На наш взгляд, однако, эти названия звучат несколько расплывчато. Р.Борецкий и В.Цвик [16] сознательно ограничивали себя рассмотрением лишь жанров тележурналистики, традиционно вбирающей в себя, как известно, лишь

три группы жанров, почти полностью соответствующие газетным. Это – информационные (сюжет, отчет, выступление, интервью, репортаж), аналитические (беседа, комментарий, корреспонденция, обзорение, дискуссия, ток-шоу, пресс-конференция) и художественно-публицистические (зарисовка, очерк, эссе, фельетон, памфлет). Три указанные группы жанров различаются между собой по степени типизации, то есть по степени обобщения жизненного материала. При этом исследователи отдавали себе отчет в том, что многие из перечисленных журналистских жанров в чистом виде сегодня на телевидении просто не существуют. Возьмем хотя бы фельетон или памфлет. Такие формы служат составными частями для создания более сложных телевизионных конструкций – тележурналов и телеканалов. Исследователи тележурналистики и в дальнейшем выделяли преимущественно три обозначенные выше группы публицистических жанров. А кроме них, как правило, указывали на существование в телеэфире только двух типов нежурналистских сообщений: научных и художественных [18, с.24]. То есть вычленили формы учебного и образовательного телевидения, с одной стороны, и образцы художественного вещания, такие как фильмы, спектакли, концерты, с другой. Однако, как показывает телевизионная практика, этого сегодня явно недостаточно.

Мы выявляем на современном телевидении, по крайней мере, четыре группы телевизионных сообщений, соответствующие основным видам телевизионной деятельности: массово-коммуникационной, рекреативно-развлекательной, художественной и познавательно-адаптивной. Отсюда и разные *жанровые группы*, изучаемые на основе формообразующих признаков, через описание моделей жанра и процессов жанровых трансформаций. *Технологическими формами* организации телевизионных текстов являются трансляция, адаптация и оригинальная постановка. На основе же технологий выстраиваются *программные форматы* как *стилевые* категории морфологии телевидения, выступающие в виде набора формальных, стилистических и адресных, элементов, соответствующих в совокупности концепции вещания того или иного канала. Форматы бывают единичными и серийными. И каждый из них, по нашим наблюдениям, делится на так называемые «реальные» и постановочные. Первые, в свою очередь дробятся на трансляционные (последовательно разворачивающиеся во времени и пространстве) и репортажные форматы (основанные на монтажном принципе). Вторые же членятся на сюжетные, игровые (строящиеся на основе синтагматических связей) и антисюжетные, клиповые, коллажно-гипертекстуальные (сверстанные с помощью информальных, парадигматических сцепок) форматы.

Предлагаемый нами путь изучения телевидения - это преодоление прежних подходов к нему лишь на уровне отдельных, преимущественно жанровых форм, в отрыве от других категорий телеморфологии и часто без определения единых оснований для дифференциации. Отсюда и путаница в понятиях «телеформат» и «тележанр». При этом не учитывается, что термин «формат» все-таки шире понятия «жанр». Не забудем, кстати, и о том, что «формат» как термин характеризует не только отдельную передачу, но и программную политику канала в целом, в которую вписываются те или иные содержательно-формальные единицы вещания, соответствующие формату канала. Вспомним, как в одну морфологическую плоскость порой помещаются такие явления, как «спецрепортаж» и «спецпроект», хотя они, на наш взгляд, находятся на разных уровнях телевизионной морфологии. Спецрепортаж расположен в жанровом пространстве и подчинен жанрово-стилевым основаниям морфологической дифференциации. А спецпроект – проектным и проблемно-тематическим. Кроме того, жанры тележурналистики, как правило, не сопоставляются с теми жанрами, которые относятся к другим видам телевизионной деятельности. Как видим, многие интересующие нас понятия до сих пор не уточнены, а стоящие за ними явления должным образом не описаны в науке, отсюда и проблемы при практической подготовке будущих специалистов в области телевидения, проблемы, закономерно проявляющиеся в их дальнейшей профессиональной деятельности. С этим связаны и трудности в общении с аудиторией, часто также не владеющей «ключами» для открывания телевизионных смыслов. Совершенно очевидно, что потребность в новых подходах к пониманию (и различению) телевизионных форм сегодня, в век бурного развития медиа, ощутима как никогда.

Библиографический список

1. *Акимов Н.П.* Выбор жанра и позиция художника / Акимов Н.П. Театральное наследие. В 2-х т. Т. 2. М., 1978.
2. *Бакулев Г.П.* Конвергенция медиа и журналистика. М., 2002.
3. *Блок В.* Диалектика театра. М., 1983.
4. *Бояджиев Г.Н.* Поэзия театра. М., 1960.
5. *Виноградский В.С.* Современной теме – современный формат / Журналистика в 2009 году: трансформация систем СМИ в современном мире. Сб. материалов Всерос. науч.-практ. конф. Фак. журн. Моск. гос. ун-та. М., 2010.
6. *Егоров В.В.* Телевидение: теория и практика. М., 1993.
7. *Ильченко С.Н.* Современные аудиовизуальные СМИ: Новые виды и формы вещания. СПб, 2006.
8. *Каган М.С.* Морфология искусства. Л., 1972.

9. *Крысин Л.П.* Толковый словарь иноязычных слов. М., 2008.
10. *Лацук О.Р.* Формат как коммерческий инструмент СМИ / Журналистика в 2009 году: трансформация систем СМИ в современном мире. Сб. материалов Всерос. науч.-практ. конф. Фак. журн. Моск. гос. ун-та. М., 2010.
11. *Майданова Л.М., Калганова С.О.* Практическая стилистика жанров СМИ. Екатеринбург, 2006.
12. *Падейский В.В.* Проектирование телепрограмм. М., 2004.
13. *Романовский И.И.* МАСС МЕДИА. Словарь терминов и понятий. М., 2004.
14. *Смирнов В.В.* Формы вещания. М., 2002.
15. *Степанян С.* Об определениях понятия «формат» / Журналистика в 2005 году: трансформация моделей СМИ в постперестроечном информационном пространстве. Сб. материалов Всерос. науч.-практ. конф. Фак. журн. Моск. гос. ун-та. М., 2006.
16. *Телевизионная журналистика.* 3-е изд. М., 2002.
17. *Товстоногов Г.А.* О жанре / Товстоногов Г.А. О профессии режиссера. М., 1964.
18. *Цвик В.Л.* Телевизионная журналистика: История, теория, практика. М., 2004.
19. *Шкловский В.Б.* Тетива. О несходстве сходного / Шкловский В.Б. Избранное. В 2-х т. Т. 2. М., 1983.

М.Д. Попкова

Проблема границы в культуре XX века

Неклассическое состояние культуры характеризуется размыванием границ. В XX веке явление это стало тотальным и обнаруживается на всех уровнях культуры, в любых значимых культурных феноменах – от политики до моды.

В самом деле, что регистрирует мода унисекс, начавшаяся со стрижки «гарсон», моды на травести, и дошедшая до моды на трансвеститов? – размывание границ пола (а ведь это граница, заданная даже не культурой, а природой).

Разговоры о размывании морально-этической нормы стали общим местом, но нельзя не отметить, что явление, за которое судили Рембо и Верлена сейчас признано нормой и освящается браком.

То же и с искусством – границы этого феномена в XX веке абсолютно подвижны, искусством может быть названо всё, что угодно, главное подвести под явление убедительную идеологическую базу или же поместить его в определённый смысловой и институциональный контекст.

Характерным нам кажется феномен современной архитектуры – ведь архитектура всегда выступает адекватной моделью мира. Так вот, глядя на современные здания, можно сказать, что это мир не имеющий границ – не имеющий стен. Конструкции из стекла и бетона, а потом из стекла (иногда