

ТЕЛЕВІЗІЙНЕ ДІЙСТВО: ТИПОЛОГІЯ, ЖАНРОВА І ТЕМАТИЧНА КЛАСИФІКАЦІЯ

Аналізується телевізійне дійство як спеціально організована подія, наводиться його типологія, жанрова і тематична класифікація.

Ключові слова: *телебачення, телевізійне дійство, типологія, жанри, тематика телевізійних дійств, «перформативність», «перформативна дія».*

Анализируется телевизионное действие как специально организованное событие, формируется классификация типов, жанров и тематической направленности телевизионных действий.

Ключевые слова: *телевидение, телевизионное действие, типология, жанры, тематика телевизионных действий, «перформативность», «перформативное действие».*

This article is analyzed TV-show as special event. This article devoted to thematically, genre classification of TV-shows.

Key words: *television, TV-show, typology, themes of TV-show, genre classification of TV-shows, performance.*

Якщо вважати, що телебачення — це динамічна цілісна система, котра має структуру, яка здатна до самоорганізації, та відповідну поліонтологічну природу, то здатність цієї системи до розвитку певною мірою забезпечується типом подієвості, яка фіксується телебаченням.

М. Гайдеггер звертав увагу на складність структури емпіричної подієвості, яка, незважаючи на її здатність народжуватися на наших очах, не є простою і визначеною. Телебачення — це мистецтво, яке здатне створювати конструктивно «складну» подію та видавати її за реальну. Тому телевізійне дійство — це подія, яка є спеціально організованою для показу на телебаченні. Як і подієвість, емпірична, подієвість телевізійна є конфліктною. В ній завжди наявний конфлікт як віддзеркалення боротьби протилежних (або таких, що не збігаються) позицій, поглядів, що існують у суспільстві. І телевізійне дійство розвивається як процес вирішення такого конфлікту. В сучасній медіалогії та теорії екранних мистецтв понині відсутня типологія телевізійних публіцистичних дійств і наукова рефлексія щодо особливостей жанрів та тематики публіцистичних дійств на телебаченні.

Актуальність дослідження телевізійного дійства як теорію телебачення, так і медіалогію взагалі, зумовлена наступними факторами: по-перше, відсутністю систематизованого звернення до цього виду комунікативної подієвості на екрані; по-друге, лакунами в типологізації телевізійних дійств у вітчизняній медіалогії; по-третє, необхідністю звернутися до проблеми жанрів і тематики існуючих телевізійних дійств на українському телебаченні.

Аналіз зазначеної науково-практичної проблеми розпочато в авторському докторському дисертаційному дослідженні «Візуальне мистецтво кінця ХХ — ХХІ століття» (2008), яке було здійснено відповідно до тематичного плану наукових досліджень Харківської державної академії культури на період 2006-2010 рр. (затверджено 27 лютого 2006 р., пр. № 8) деяких статей автора [1;2;3;4;5;6]. Зазначена стаття відповідає науковій темі кафедри телебачення ХДАК: «Розвиток екранних мистецтв у контексті сучасної культури».

Аналізуючи останні дослідження і публікації, слід зазначити, що проблема типологізації та жанрово-тематичної класифікації телевізійних дійств майже не досліджена як у вітчизняному, так і російськомовному науковому дискурсі. Проблема жанроутворення в «класичному» екранному мистецтві — кінематографі — цікавила класиків (С. Ейзенштейна, А. Тарковського та ін.) [16; 22] і сучасних дослідників. Відоме дослідження С. Фрейліха з цього приводу вже теж стало класикою кінознавства [17]. Динамічні зміни розвитку екранних мистецтв у повоєнні роки ХХ ст. знову привернули увагу до цієї проблеми, але вже як у контексті взаємодії кіно з телебаченням, так і в контексті розвитку власне медіакультури сучасності. На деякі аспекти проблеми вплинули й загальні зміни, які мали місце в останній чверті ХХІ у сфері візуального взагалі [6; 12;]. У дослідженнях автора, а також у працях Я. Іоскевича, Н. Кирилової, М. Хренова, Г. Чмиль [11;12;18;19;21] указувалося на складність, нелінійність цих змін. Так, ще на початку зазначених зрушень А. Вартанов звертав увагу на те, що невдовзі саме телевізійні видовища стануть домінуючим типом телевізійного дійства [7], а такі дослідники як Ж. Денисюк, І. Зубавіна [8; 9; 10] дослідили телевізійне дійство як систему ідентифікацій, з одного боку, та особливу комунікативну дію — з іншого. Утім, власне типологія жанрова та тематична класифікація телевізійних дійств понині відсутня у вітчизняному науковому дискурсі, незважаючи на актуальність цієї проблеми.

Новизна дослідження зумовлена комплексним теоретичним узагальненням як найпоширеніших типів сучасного телевізійного дійства, так і класифікацією його жанрів і тематики.

Мета статті — дослідити основні онтологічні ознаки сучасного дійства на телевізійному екрані та надати його типологію і жанрово-тематичну класифікацію.

Постановка завдань: 1) проаналізувати «гібридний» та концептуальний характер публіцистичних дійств на ТВ другої половини ХХ ст. — початку ХХІ ст.; їх віртуальну природу; 2) виявити зв'язок між гепенінгом, акцією, перформансом та телевізійною дією як типами «перформативної дії»; 3) дослідити основні типи власне телевізійного дійства; 4) надати йому жанрово-тематичну класифікацію.

Перетворення емпіричної події в образну завжди було і є запорукою існування мистецтва. Це повною мірою стосується мистецтва пластичного, як у широкому значенні цього слова, так і вузькому. Архаїчний акціонізм, який призвів до появи хореографії та театру як видів мистецтва, став основою такого існування.

Водночас, інша морфологічна гілка мистецтва створила образ дії іншими виразними засобами, зобразивши дію на картинах, малюнках, у витворах скульпторів тощо. Мистецтво літератури (і драматургія зокрема) описали дію як стрижень емпіричної події, і примусили цей опис «працювати» в практиці своїх мистецтв. Таким чином, акціонізм предків створив передумови створення і подальшого розвитку різних морфологічних гілок, які наприкінці ХХ ст. знову об'єдналися між собою. Вже в добу модерну митці частково відтворили «архаїчну дію» в модерному перформансі — мистецькій «запланованій дії», яка мала поєднати художню маніфестальність з непередбачуваністю архаїки.

Після Другої світової війни «перформативна дія» модерну доповнилася ґепенінгом. Ґепенінг, як і перформанс, став проявом дії як естетичної, так і суспільної, але в ґепенінгові активно брала участь й публіка, глядачі. У дії такого типу сам глядач перетворювався на трансцендентний суб'єкт, продукував і сам дігесиз, і його дискурс. Основою ґепенінгу, який започатковують митці поп-арту в цей період, була незапланована мистецька дія, в якій участь публіки (глядача-учасника) руйнувала опозиції між творцем і глядачем, між мистецтвом й культурою повсякденності, між емпіричною реальністю і художньою творчістю.

Практика показу 18 хепенінгів у шести частинах (18 Happenings in 6 parts), показаних Алланом Капроу в «Рубен Геллері» в жовтні 1959 р., виявила синтезуючі можливості такої дії, адже візуальний простір приміщення, що використовувалося, виявляв можливості як окремих елементів дії (митець розділив простір галереї трьома вигородками з напівпрозорими стінами на певні бокси, в яких відбувалася наочна демонстрація можливостей окремих елементів — танку, музики, візуальних об'єктів тощо), так і підвищував загальний вплив такої візуалізації на свідомість учасників-глядачів. Участь у дії в реальних і одночасно естетично запрограмованих обставинах змушувала глядачів зосередитися не тільки на зовнішніх проявах побаченого, але й «висловити тілом» свою власну ідею.

Візуально-дієві експерименти композитора Джона Кейджа, або японського мистецького гурту «Гутай» — також подібні. Ця практика яскраво демонструвала ще одну важливу взаємодію — між Сходом і Заходом, адже в цих хепенінгах виявлявся могутній вплив дзен-буддизму.

Звертаючись до джерел художнього авангарду ранньої модерної доби, митці повоєнного періоду знову апелюють до категорії «Ніщо», поєднуючи авангардні постмодерні пошуки з психоделікою дзен-буддизму. Ґепенінги Кейджа перетворюють «Ніщо» і «Дещо» на елементи візуально-аудіальної гри-медитації, а «програмна незапланованість» (випадковість) мистецької дії виявляє спорідненість учасників у бажанні позбутися бажання (і пристрастей), поринути в середовище, в якому немає просторово-часових меж, відчутти гармонійне поєднання з природою та Всесвітом. Актуалізація видимості дії була часто під-

готовлена системою відомих глядачам–слухачам образів-уявлень і передчуттям образу як зображення.

Поєднання індетермінізму мистецько-глядацької дії із запрограмованістю «створення» «природного середовища» стало фундаментом розвитку енвайронментної естетики — естетики, яка наполегливо експериментувала з простором. Енвайронменти Й. Бойса, Е. Кінхольца, Х. Мегерта та ін. на початку 1960-х рр. привернули увагу радикальної частини західного суспільства як об'єкт культурних маніпуляцій не тільки з мистецьким простором, але й суспільною свідомістю.

Постмодерний акціонізм, часто звертаючись до антиестетичних дій, робить програмно «без-образною» форму актуального висловлювання митця про свою присутність (а радше — відсутність) у соціумі. Поринання в психоделічні техніки відсторонення від зовнішнього світу в «антропометричних» перформансах Іва Кляйна не заперечували іншу стратегію — виявлення назовні внутрішніх механізмів діагенези митця. «Живопис дії» Дж. Поллока, наприклад, експлуатував автоматизм підсвідомої дії професіонала-художника, його здатність спонтанно розбризкувати фарби на поверхні. Сприйняття глядачем таких дій як «психограми творчості» митців була очевидно провокативно-збуджуючою для уяви самого глядача. Царина візуального стає наприкінці ХХ ст. дієвою соціально-організованою формою «бажання ілюзії» і «примушення до ілюзії».

Постмодернізм породжує й інший «гібридний» тип акціонізму. Телевізійний акціонізм як подієвість, опосередкована телевізійною камерою, стає «подієвістю другого порядку». Медіапростір телебачення утворює не тільки гібрид оптики з дією. Він також розпочинає поєднувати просте викладення інформації в ефірі з видовищем. Таке поєднання журналістського телевізійного дискурсу з телевізійним видовищем стає онтологічним для останнього.

Медіакультура і її домінуючий інструмент кінця ХХ ст. — телебачення — формують дійство нового типу. Таке дійство на телевізійному екрані має одночасно бути видимим, комунікативним (медійним) та віртуальним. Якщо перша ознака такого дійства забезпечує йому атрактивність, то дві інші — концептуальність характер та суспільний резонанс.

Першою типологічною ознакою телевізійного дійства як поєднання журналістського телевізійного дискурсу з телевізійним видовищем є характер наративної структури, йому притаманний. Можна виділити так звані «монологічні телевізійні публіцистичні дійства» та «діалогічні телевізійні публіцистичні дійства». Монологічні телевізійні публіцистичні дійства — мономорфний тип дійств на телебаченні, тобто дійства, в яких застосовується одне або кілька однотипних засобів виразності. Зазвичай — це церемонії, які є об'єктом постановки на телебаченні, або об'єктом трансляції по телебаченню. Звернення посадових осіб до народу, привітання з державними святами, церемонія інаугурації та інші види церемоніальних дій є прикладом монологічних публіцистичних дійств. Задіяння в них мінімуму засобів екранної виразності стає ознакою такої монологічності. Діалогічні телевізійні пу-

бліцистичні дійства — поліморфний тип дійств на телебаченні, в яких застосовується кілька різнотипних засобів виразності та забезпечується діалог між діючими особами. До таких телевізійних дійств належать різноманітні ток-шоу, інколи інтерв'ю.

Полілогічні телевізійні публіцистичні дійства — поліморфний тип дійств на телебаченні, тип дійств, у яких застосовується кілька різнотипних засобів виразності. Основною типологічною ознакою останніх є забезпечення суспільної комунікації під час телевізійного дійства. Це забезпечення може базуватися як на спілкуванні, так і на грі (конкурсі, змаганні). Полілогічні телевізійні публіцистичні дійства першого підтипу (суспільно-комунікативні), такі, як наприклад, шоу Андрія Малахова «*Путь говорят*», можуть торкатися будь-якого інформаційного приводу, або, як шоу Андія Кулікова «*Свобода слова*» — політичних та економічних проблем суспільства. Яскравим прикладом поліморфності суспільно комунікативних дійств може слугувати програма Савіка Шустера «*Шустер лайф*», нарративна конструкція якої базується на використанні найширшого кола засобів екранної виразності: слів, музики, цитат екранного походження, живої перформативної дії.

Останнім часом українське телебачення захопилося показом полілогічних телевізійних публіцистичних дійств, основаних на грі або змаганні. Різноманітні талант-шоу («*Україна має талант*», «*Танцюють усі*», «*Караоке на майдані*», тощо) використовують ігровий момент як стрижень нарративно-видовищної конструкції. При цьому телевізійна гра (змагання) є полівиразним видовищем, яке має кілька просторів реалізації: «*прямої перформативної дії*», простір екранної постановчої дії, рецептивної постановчої дії.

Другою типологічною ознакою телевізійного дійства є характер простору екранного видовища. Ступінь режисерського втручання в живу перформативну дію на телебаченні є різним. Історія телебачення свідчить, що воно (телебачення) розпочиналось як трансляція емпіричної події в ефір. Спостереження за виникненням емпіричної події було стрижнем атрактивності раннього телебачення. Нині цю функцію виконують так звані «*реаліті-шоу*», які добре маскують свій постановчий характер. Режисерська організація телевізійного екранного простору, зазвичай в таких шоу концентрується на монтажі та пост-продакшені. Українські «*реаліті-шоу*» зроблені за західними моделями («*Від пацанки до панянки*», «*Міняю жінку*», «*Штучки та заучки*» тощо) «*відпрацьовують*» суспільні моделі поведінки діючих осіб і ці моделі поведінки конструюються за допомогою режисерського пульта.

Інша справа — постановчі телевізійні шоу, які не приховують своєї постановчої природи. Телевізійні змагання, на кшталт «*Останнього героя*» або «*Зірка плюс зірка*» тощо, є прикладом того, як телевізійна режисюра на стадії живої перформативної дії крок за кроком вибудовує видовище. У цьому разі ми стикаємося з мізансценуванням простору дії на всіх стадіях дійства.

Типологізація телевізійного дійства за аудиторією має на увазі характер та вмотивованість презентації такого дійства. Кожне теле-

візійне дійство має цільову аудиторію і чим вона ширша, тим презентативнішим у суспільному сенсі це дійство є. Особливостями такої презентації на телебаченні є наявність кількох цільових аудиторій одночасно. Першим типом такої аудиторії є цільова аудиторія, яка присутня в самій телевізійній студії. Ця аудиторія реагує на живу перформативну дію і режисерський монтаж презентує глядачеві реакцію цієї аудиторії [15]. Екранне віддзеркалення такої реакції стає елементом самого дійства. Другим типом аудиторії є аудиторія, яка вступає з учасниками дійства в інтерактивний контакт: голосує, дзвонить у студію тощо. Цей тип аудиторії презентує суспільну реакцію на кожен акт телевізійної дії або на проблему, яка обговорюється. Реакції цього типу аудиторії стають елементами нарації та емоційної підтримки дійства. Третім типом аудиторії телевізійного дійства стає власне пересічний телеглядач, для котрого і передбачене дійство.

Нині динамічний розвиток морфології телебачення привів до створення різних за жанрами та тематикою телевізійних дійств. Класичне для режисури визначення: «Жанр — це ставлення до матеріалу, який зображується», можна доповнити сучаснішим: «Жанр — це тип наративної структури». Жанрова класифікація телевізійних дійств може будуватися за ознаками такої структури. Це драматичні телевізійні дійства, мелодраматичні, гумористичні тощо. Проблема жанроутворення на телебаченні понині є дискусійною, адже, з одного боку, телебачення ввібрало в себе «генетичний» жанровий код кінематографа, з іншого, — телевізійної журналістики.

Класифікація телевізійних дійств за тематикою визначеніша. Це поділ таких дійств на: 1) суто політичні публіцистичні; 2) соціально-політичні публіцистичні; 3) публіцистичні економічного спрямування; 4) публіцистичні на ТБ на кримінальні теми; 5) публіцистичні на ТБ, присвячені спорту та красі; 6) публіцистичні на ТБ, присвячені подіям культурного життя країни та світу; 7) публіцистичні на ТБ на психологічну та езотеричну тематику; 8) гумористичні та сатиричні публіцистичні на телебаченні тощо.

Підсумовуючи, можна ще раз підкреслити основні типологічні ознаки сучасних телевізійних дійств: їх «гібридний», концептуальний та віртуалізований характер. Аналіз свідчить про те, що телевізійні дійства можна розподілити за характером виразних засобів, які використовують за типом нарації та за типом цільової аудиторії. Жанрова і тематична класифікація телевізійних дійств зумовлена також типом нарації та номенклатурою тем стосовно комунікативно-перформативної дії в такому дійстві.

Перспективи використання результатів дослідження пов'язані з подальшим дослідженням зазначеного аспекту мистецького формотворення на конкретних прикладах телевізійної практики. Теоретичне висвітлення зазначеного аспекту сприятиме усвідомленню складності зазначених процесів і допоможе використанню базових положень та результатів дослідження в подальших теоретичних мистецтвознавчих штудіях, підготовці навчальних програм для фахівців сучасної медіасфери й екранних мистецтв.

Список літератури

1. Алфьорова З. І. Культурологічні підходи до масового візуального / З. І. Алфьорова // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] Мистецтвознав. Архітектура : зб. наук. пр. — Х., 2007. — № 2. — С. 8–15.
2. Алфьорова З. І. Формування сучасного мас-медійного простору (англомовна література з проблеми) / З. І. Алфьорова // Вісн. Харк. держ. акад. культури : зб. наук. пр. — Х., 2001. — Вип. 8. — С. 60–67. — Бібліогр.: 33 назви.
3. Алфьорова З. До питання про екран у майбутньому / З. Алфьорова // Сучасний стан українського мистецтвознавства та шляхи його подальшого розвитку : матеріали наук. конф. / Акад. мистец. України. — К., 2000. — С. 124–126.
4. Алфьорова З. І. Візуальні коди сучасності / З. І. Алфьорова // Традиційна культура в умовах глобалізації: проблема наслідування культурного коду нації : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. (21–22 груд. 2006 р.). — Х., 2006. — С. 14–17
5. Алфьорова З. І. Соціокультурні аспекти розвитку телебачення та моделі підготовки кадрів / З. І. Алфьорова // Інформаційна та культурологічна освіта на зламі тисячоліть : матеріали міжнар. конф. до 70-річчя ХДАК / Харк. держ. акад. культури. — Х., 1999. — Ч. 2. — С. 59–63.
6. Алфьорова З. І. Етимологічна реконструкція поняття «візуальні мистецтва» / З. І. Алфьорова // Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури і туризму України, Харк. держ. акад. культури. — Х., 2007. — Вип. 19 : Мистецтвознавство. Філософія. — С. 78–86. — Бібліогр.: 14 назв.
7. Вартанов А. С. Телевизионные зрелища / А. С. Вартанов. — М. : Знание, 1986. — 56 с.
8. Денисюк Ж. З. Телебачення як система ідентифікацій і конструювання реальності / Ж. З. Денисюк // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. / М-во культури і туризму України, Держ. акад. кер. кадрів культури і мистец., Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. — К. : Міленіум, 2007. — Вип. 19. — С. 196–204.
9. Зубавіна І. Нові екранні технології: специфіка комунікативної дії. Віртуалізація світу як стратегія «нуль дистанції» / І. Зубавіна // Сучасне мистецтво : зб. Ін-т проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. — К. : «Акта», 2004. — Вип. 1. С. 246–241.
10. Зубавіна І. Б. Екранна культура: філософські інтенції сучасної теоретичної думки // Художня культура. Актуальні проблеми : зб. наук. пр. Вип. II. — К. : АМУ, 2005. — С. 59–74.
11. Иоскевич Я. Б. Категории аудиовизуального / Я. Б. Иоскевич // Новые аудиовизуальные технологии. — М., 2005.
12. Кириллова Н. Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну / Н. Б. Кириллова. — М. : Академ. проект, 2005. — 448 с. — («Технологии»).
13. Медиакультура в меняющемся мире: формы и способы представления реального : материалы науч. конф. (РГГУ, 26–27 ноября 2004 г., г. Москва) [Те// НЛЮ. — 2005. — № 73 (3). — С. 428–433.
14. Победоносцева І. Є. Телевізійний дискурс у культурному просторі постмодернізму [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтва знав. / І. Є. Победоносцева ; Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. — К., 2005. — 21 с.
15. Суленева, Н. В. Интермедийность режиссерского подхода в дискурсивном чтении / Н. В. Суленева ; Н. В. Суленева // Вестн. Моск. гос. ун-та культуры и искусств : науч. журн. / Моск. гос. ун-т культуры и искусств. — 2008. — № 3. — С. 107–112.

16. Тарковский А. А. Лекции по кинорежиссуре / А. А. Тарковский // Искусство кино. — 1990. — № 7. — С. 83–91.
17. Фрейлих С. И. Теория кино от Эйзенштейна до Тарковского / С. И. Фрейлих. — 2-е изд. — М. : Академ. проект, 2002. — 512 с. — («Guadeamus»).
18. Хренов Н. А. Зрелища в эпоху восстания масс / Н. А. Хренов ; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры и массовых коммуникаций РФ и др. — М. : Наука, 2006. — 646 с.
19. Хренов Н. Кино. Реабилитация архетипической реальности. / Н.Хренов. — М. : Аграф, 2006. — 704 с.— (Сер.Кабинет визуальной антропологии). Эйзенштейн С. Избранные произведения В 6 т. Т. 4. Органичность и образность / С. Эйзенштейн. — М. : Искусство, 1964. — С. 66–79.
20. Цвик, В. Л. Телевизионная журналистика : учеб. пособ. / В. Л. Цвик. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2009. — 495 с. — (Медиаобразование). — Библиогр.: с. 489-492.
21. Чміль Г. П. Екранна культура: плюральність поглядів / Г. П. Чміль. — Х. : Крук, 2003. — 336 с.
22. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. В 6 т. Т. 2. / С. Эйзенштейн. — М. : Искусство, 1964. — 567 с.
23. Яковець А.В. Телевізійна журналістика: теорія і практика : [підручник] / А. В. Яковець ; А. В. Яковець. — К. : «Вид. дім Києво-Могилян. акад.», 2007. — 239 с. — Бібліогр.: с. 235 - 239.

Надійшла до редколегії 02.12.2010 р.