



Анна НОВИКОВА

Современные телевизионные зрелища

истоки,
формы
и методы воздействия

*Памяти моего учителя –
доктора искусствоведения, профессора
Александра Аркадьевича Шереля*

Анна Новикова

**Современные
телевизионные зрелища:
истоки, формы
и методы воздействия**

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО
ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

Анна Новикова

Современные
телевизионные зрелища:
истоки, формы
и методы воздействия



Санкт-Петербург, 2008

УДК79.01
ББК85.34
Н73

**Рецензенты: доктор филологических наук ,
профессор С.А. Муратов
(МГУ имени М.В. Ломоносова),
кандидат искусствоведения Е.А. Сариева
(Государственный институт искусствознания)**

Корректоры: А.В. Новгородова, С.А. Чегодаева

Н73 Новикова А.А. Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия. – СПб. : Алетейя, 2008. – 208 с.

ISBN 978-5-91419-042-9

В книге прослеживаются генетические корни современных телевизионных зрелищ. Выявляется их преемственность по отношению к традициям народной культуры XIX века, драматического и эстрадного театра, массовой литературы и т. д. Анализируя телепередачи различных жанров, автор определяет наиболее распространенные и эффективные методы воздействия телевизионных программ на аудиторию. Книга представляет интерес для журналистов, телевизионных режиссеров, культурологов, искусствоведов, социологов, а также для широкого круга читателей.

ISBN 978-5-91419-042-9

- © А.А. Новикова, 2008
- © Государственный институт искусствознания, 2008
- © Издательство «Алетейя» (СПб.), 2008

Оглавление

Предисловие	6
Введение	7
Глава 1. Истоки современных телезрелищ	
Телевизионная эстрада	14
Документ на театральных подмостках	23
Документальная драма в кино, на радио и на телевидении	29
Поэтизация хроники	36
Эпические зрелища	45
Глава 2. Человек-зрелище	
Портрет на телевизионном экране	52
«Социальные маски» советских людей	59
Лица «новой формации»	65
Телевизионные «яппи» и «чудаки»	72
Портреты в гламуре	80
Глава 3. Новости как драма	
Приемы драматизации	88
Специальный репортаж	95
Драма в прямом эфире (трансляция)	102
Трэш-публицистика	108
Хип-хоп новости	117
Глава 4. Атракционы времени и пространства	
Беллетризация прошлого	124
Великие марионетки	131
Исторические экскурсии	138
Интеллектуальные путешествия	145
Потребительский туризм	152
Глава 5. Телевизионные шоу	
Шоу и игра	160
Телевизионные фарсы	167
Розыгрыши и провокации	175
Игры в реальность (реалити-шоу)	180
Дискуссии понарошку (ток-шоу)	189
Заключение	197
Библиография	201

Предисловие

Сегодня в области медиаисследований происходит смена поколений. Только за последние два года (с 2005 по 2007) от нас ушли несколько ученых, которые в советские годы заложили фундамент новой науки о средствах массовой коммуникации и телевидении: Георгий Владимирович Кузнецов, Александр Аркадьевич Шерель, Валентин Иванович Михалкович, Всеволод Михайлович Вильчек, Нея Марковна Зоркая, Александр Иосифович Липков. (Я называю только тех, с кем мне приходилось встречаться лично и кто оказал на мое становление как ученого существенное влияние. Называю в том порядке, в котором они уходили от нас.)

Что значат шесть человек для отечественной науки? Оказывается, многое. На их месте – зияющая пустота, которую некому заполнить. История страны сложилась так, что большинство их учеников ушли в медиабизнес или просто в бизнес, не успев стать серьезными учеными. В конце 1980 – начале 1990-х годов казалось, что наши исследования в области медиа безнадежно устарели, что они не могут конкурировать с мощной западной, в частности американской, научной школой, чьи труды постепенно становились нам известны. В противовес отечественной искусствоведческой или филологической традиции исследования средств массовой коммуникации у нас стали более или менее активно появляться индустриальные, экономические, социологические и прочие прикладные исследования этой сферы.

Однако история расставляет постепенно все на свои места. Сейчас, двадцать лет спустя (а иногда и сорок лет спустя), открывая работы наших ученых, написанные в советское время, понимаешь, что, несмотря на все «железные занавесы» и «холодные войны», они вовсе не тащились в обозе мирового научного процесса. Они прозревали с помощью интуиции и традиционного искусствоведческого анализа все те процессы, результаты которых мы сегодня наблюдаем воочию на наших телеэкранах. Они уже тогда понимали, какое влияние на общественное сознание и мировые социокультурные процессы будет оказывать это новое изобретение – телевидение.

Сколько научных проблем они поставили, так и не успев их исследовать! Их статьи и монографии 1960-х, 1970-х, 1980-х полны идеями, не потерявшими до сих пор привлекательности для исследователей... Некоторые из них я пытаюсь развить в этой книге, надеясь, что преемственность в отечественной науке о средствах массовой коммуникации (медиа) все-таки не прервется.

Введение

«Я хочу вынести на обсуждение несколько странный тезис о телевидении как о форме обрядового самосознания современности»¹ – эти слова анонсировали статью Всеволода Вильчека в журнале «Советское радио и телевидение» за 1968 год. Тезис, так и оставшийся футурологической версией, до сих пор является, на наш взгляд, одной из самых интересных точек зрения на роль телевидения в обществе. В ней автор называет несколько свойств телевизионного зрелища, которые определяют его специфику: «неотделенность зрелища от реальности», «превращение самой реальности в язык, форму самосознания обществ» и «принцип соучастия зрителя»². Именно они определяют телевидение как своего рода интеллектуальный обряд, то есть «искусство непосредственного (совместно с автором) эстетического восприятия и осмысления безусловной реальности»³.

Почти через 30 лет эту идею продолжает развивать В.И. Михалкович в своей книге «Очерк теории телевидения», вышедшей в 1996 году. Он говорит, что историческое значение телевидения в том, что «оно преобразило взаимоотношения человека с реальностью»⁴. Будучи наиболее доступным массовым зрелищем, именно телевидение сегодня, как в свое время кинематограф, «не только сопутствует и придает ритм общественной жизни и гарантирует ее преемственность, но и лежит в основе разнообразных явлений в сфере культуры»⁵.

Традиционные телевизионные жанры, перечисленные в классическом учебнике по телевизионной журналистике⁶, берущие свое начало от жанров газетных, претерпели сегодня столь существенные изменения, создали такие замысловатые гибриды с жанрами старших видов зрелищных искусств⁷, что их порой почти невозможно описать с точки зрения жанровых признаков. Телевизионные практики предпочитают ни к чему не обязывающее слово «формат», в узком смысле означающее шаблон, а в более широком – направление вещания. Среди форматов доминируют новости, сериалы, ток-шоу, реалити-шоу, телевизионные игры. Не ставшие еще новой системой жанров⁸, они уже вступают во взаимодействие, во многом определяя складывающуюся в сознании телезрителей картину мира⁹.

¹ Вильчек Вс. *Самое-самое... // Советское радио и телевидение*. 1968. № 8. С. 9–12.

² Там же. С. 12.

³ Там же.

⁴ Михалкович В.И. *Очерк теории телевидения*. М., 1996. С. 10.

⁵ Банфи А. *Философия искусства*. М., 1989. С. 66.

⁶ См.: *Телевизионная журналистика: Учебник*. 5-е изд., перераб. и доп./Редкол.: Г.В. Кузнецов, В.Л. Цвик, А.Я. Юровский.

Каган М.С. *Семейство зрелищных искусств (кино, телевидение, театр) // Кино и современная культура: Сборник*. Л. 1988. С. 8–18.

⁸ Искусствовед С. Фрейлих в своем исследовании, посвященном теории кино, размышляя о стилях, приходит, в частности, к выводу, что «существующие в тот или иной период жанры взаимодействуют, образуя систему. Система жанров есть стиль». (Фрейлих С.И. *Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского*. М., 1992. С. 253.)

⁹ По мнению искусствоведа В. Шкловского,

Именно они легли в основу структуры данного исследования. Через их анализ с различных точек зрения – культурных корней, специфики входящих в их состав жанров различных искусств, традиционных и нетрадиционных для зрелищных искусств методов воздействия на аудиторию, мы пытаемся осмыслить специфику современных телевизионных зрелищ и их роль в современном обществе.

Основные механизмы воздействия эти зрелища, на наш взгляд, заимствовали у так называемых низких жанров (или формульных жанров). «Литературные формулы», дающие начало формульным жанрам, успешно живут сегодня как в беллетристической литературе, в кино и телевизионных сериалах, так и в телевизионных шоу и даже в новостях и публицистических программах. Так, Дж.Г. Кавелти, американский культуролог, автор научного бестселлера «Приключение, тайна и любовная история: формульные повествования как искусство и популярная культура», вышедшего в середине 1970-х годов, выделяет следующие основные типы литературных формул: *приключение, любовная история (romance), тайна, мелодрама, чуждые (alien) существа и состояния*. Автор упоминает и другие формулы: комедия положений; формулы, связанные со спортом и войной; «мыльные оперы»; «профессиональные драмы» – о врачах, юристах, учителях; научная фантастика и «фэнтэзи» и т. д.

В *приключенческом произведении* герой, выполняя этически важную миссию, преодолевает препятствия и опасности, возникающие обычно в результате козней злодея, и получает награду. *История о тайне* представляет собой раскрытие секретов, тоже ведущее к какому-либо вознаграждению героя. *Любовная история* – женский эквивалент приключенческой истории. Многие формулы этого типа сосредоточиваются на преодолении любящими социальных или психологических барьеров. *Мелодраматические формулы* описывают мир, полный насилия, но управляемый моральным принципом воздаяния. Главная характеристика мелодрамы – стремление показать осмысленность и справедливость мирового порядка посредством демонстрации присущих аудитории традиционных образцов правильного и неправильного поведения. В *произведениях о чуждых существах или состояниях, например «ужасных историях» (horror story)*, обычно рассказывается о разрушительных действиях и гибели какого-либо монстра. Каждый из формульных жанров строится по определенному закону, использует стандартные сюжетные ходы, оперирует общеизвестными символами и архетипами, а также культурными стереотипами того общества, в котором рождается конкретное произведение¹.

Еще одна важная характеристика формульного искусства – доминирующая ориентация на отвлечение от действительности

¹ Подробнее см.: Рейтблат А.И. Предисловие к публикации Кавелти Дж.Г. *Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение*. 1996. № 22. С. 33–64.

и развлечение, то есть эскапизм. В связи с этим подобные произведения принято оценивать как второсортные. Однако исследователи массовой культуры предпочитают говорить о двух разных задачах, которые может ставить перед собой литература:

«Миметический элемент в литературе представляет нам мир в привычном для нас виде, а формульный элемент создает идеальный мир, в котором отсутствуют беспорядок, двусмысленность, неопределенность и ограниченность реального мира. Конечно, миметическое и формульное — это два полюса, и большая часть литературных произведений находится между ними»¹.

Сказанное выше, на наш взгляд, можно отнести и к современным телевизионным зрелищам. Большинство из них, как мы уже сказали, либо строится по принципам формульных жанров, либо использует их приемы воздействия на аудиторию, которые позволяют привлечь внимание зрителей и благодаря этому иметь высокий рейтинг. Телевизионная аудитория, потребляя «формульный телевизионный продукт», находит в знакомых формах удовлетворение и обретает чувство безопасности. Кроме того, уход от реальности в вымышленный мир, где все происходит по заранее известным правилам и добро в итоге всегда побеждает зло, помогает зрителю расслабиться и отдохнуть от проблем, которые окружают его в реальном мире.

«Низкие» формульные жанры гораздо более, чем «высокие», насыщены аттракционами, которые сегодня составляют основу всех телевизионных зрелищ. В своей книге «Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона»², вышедшей в 1990 году, А.И. Липков предпринимает попытку систематизировать бесчисленное многообразие аттракционов. Наиболее подробно он останавливается на классификации аттракционов по их содержанию и выделяет 14 основных видов:

1. *аттракцион-неожиданность* (к этому виду относятся аттракционы, эффект которых основан на внезапности, неподготовленности воспринимающего к тому, свидетелем или участником чего он станет);
2. *аттракцион-рекорд* (в основе аттракциона лежит превышение нормы, отклонение от нее, превышение привычных пределов дает возможность осознать относительность этих пределов);
3. *аттракцион-красота* (привлекательность красоты очевидна, хотя, по сути, это тоже отклонение от нормы в сторону прекрасного и помогает осознанию того, что есть норма);
4. *аттракцион-уродство* (отклонение от нормы в сторону безобразного, причем механизм воздействия безобразного укоренен в человеческой психике так же, как механизм воздействия прекрасного);
5. *аттракцион-диковина* (этот тип аттракционов объединяет все возможные виды курьезов, раритетов, аномалий);

¹ Кавелти Дж. Г. *Указ. соч.* С. 33–64.

² Липков А.И. *Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона.* М., 1990.

6. *аттракцион-чудо* (если «диковина» находится на грани возможного, то «чудо» эту грань переступает, это «то, чего не может быть»);

7. *аттракцион-казус* (диковина – это материальный объект, а казус – это случай, происшествие, некоторое из ряда вон выходящее жизненное событие);

8. *аттракцион-тайна* (нечто находящееся за границами нашего знания, загадка, которую требуется разгадать);

9. *аттракцион-запрет* (этот аттракцион связан с нарушениями норм общественной морали);

10. *аттракцион-скандал* (скандал является логическим продолжением аттракциона-запрета, любое нарушение запрета может принять форму скандала или не принять);

11. *аттракцион-риск* (связан с пограничной ситуацией, исход которой сопряжен с опасностью проигрыша, потери);

12. *аттракцион-смерть* (притягательность этого зрелища укоренена в глубинах человеческой психики);

13. *аттракцион-жестокость* (испытание человеческих сил на пределе или за пределами выносимого, притягательность отталкивающего зрелища насилия очень велика);

14. *аттракцион-катастрофа* (события, связанные с внезапными бедствиями, гибельными разрушениями, массовыми жертвами)¹.

Несмотря на определенное несовершенство этой классификации, трактующей как аттракцион практически все проявления жизни и человеческих эмоций, нельзя не признать правоту авторской позиции. В современных условиях массовой культуры ее творцы действительно склонны превращать в аттракцион все, что попадает в их поле зрения. Показывая жизнь «крупным планом», изменяя тем самым масштаб и значение происходящих событий, телерепортеры превращают мелкую размовку, например, звезд шоу-бизнеса в аттракцион-скандал, а оговорку политика – в аттракцион-казус.

Различные виды аттракционов могут присутствовать в разных пропорциях во всех формульных жанрах, однако каждая «формула», на наш взгляд, тяготеет к использованию соответствующих ей аттракционов. *Приключения* чаще всего базируются на риске, *история о тайне*, соответственно, – на *аттракционе-тайне* (хотя они охотно вмещают в себя и неожиданности, рекорды, диковины, казусы, а также катастрофы, жестокость и смерть), *детективы* – на *смерти и тайне*, *любовные истории* – на *красоте и запрете*, *мелодрамы* – на *жестокости и скандале*, *истории о чужих существах* – на *чуде*, а «ужасные истории» – на *катастрофах, жестокости и смерти*. Однако успех формульным произведениям дают именно неожиданные сочетания в их сюжете разных аттракционов.

В этот «формульный», упрощенный, эскапистский мир телевизионных зрелищ как обязательный ингредиент врывается реальность,

¹ Подробнее см.: Липков А.И. *Указ. соч.*
С. 34–86.

точнее не вся реальность, а ее отдельные элементы. При этом и участники телевизионных программ, и зрители оказываются включенными в своеобразную игру, вынуждающую их превращаться в «маски», «кочующих персонажей» и «обслуживать традицию, сложившуюся у народа»¹, а создатели позволяют себе сочетать предельный натурализм и предельно свободный вымысел. Так что размышления о синтезе реальности и игры становятся сегодня особенно актуальными. По этим же законам создаются сценарии просветительских программ и документальных фильмов.

Телевидение, определяемое Вс. Вильчеком как обрядовое искусство, «в котором общество осознает себя не в вымысле, не в сценической модели реальности, а в части самой реальности, части самого себя, но части, по-особому организованной, втянутой в сферу творчества, типизированной»; искусство, не знающее разделения на зал и сцену; искусство, «где все – соучастники, где все причастны к происходящему действию»², оказалось гораздо прозаичнее того, о котором мечтали первые теоретики.

Сегодня телевидение – это прежде всего доходный бизнес, сложный индустриальный процесс. Но зрителям-то до этого нет никакого дела. Они продолжают принимать зрелище, происходящее на экране, за чистую монету, не многие из них способны отделить реальность от вымысла. Более того, зрелища, демонстрируемые на телевизионных экранах, – главная общенародная повестка дня: будь то шоу «Звезды на льду» или «Программа Максимум». И это прекрасно понимают телевизионные практики: «Наша точка, та, в которой мы находимся, – это точка, где у страны отсутствует единая повестка дня, единая политическая повестка дня, которая бы волновала всех поверх различий региональных, социальных, имущественных, расовых и иных прочих. А сейчас единственной повесткой дня общенациональной стало развлечение – ничего другого нет»³.

Поскольку зрелищные традиции имеют достаточно глубокие корни, телевидение при создании подобных программ во многих случаях активно использует многие из традиционных способов массовых развлечений, которые формировались столетиями. На всех этапах человеческой истории зрелища являлись, по мнению А. Банфи, «одним из проявлений абсолютной и всеобщей общественной жизни», «символом ценности и гарантией преемственности общественной жизни», «символом, который оказывает эффективное воздействие на душу участников зрелища, способствует обмену мнениями между ними и укрепляет, таким образом, дух коллективизма»⁴.

Рубеж XIX–XX веков коренным образом изменил представления общества о природе искусства и его назначении и, как следствие этого, существенно скорректировал отношение к зрелищным искусствам

¹ Вильчек Вс. *Указ. соч.* С. 10.

² Там же.

³ Из беседы А. Архангельского с обозре-

⁴ Банфи А. *Указ. соч.* С. 66;

Вильчек Вс. *Указ. соч.* С. 10.

и расширил их перечень¹. В первое десятилетие XX века в прессе начинает мелькать и термин «эстрада», под которым понимали уже не только помост, возвышение, но и всю совокупность творцов – актеров, певцов, писателей, поэтов – и результаты их творческой деятельности. В это время эстрада была осознана как многожанровое сценическое искусство, которое «объединяет музыку, танец, пение, разговорные жанры, номера с куклами, трансформацию, акробатику и другие цирковые и оригинальные жанры»².

Выведя цирковые жанры из-под циркового шатра, прочно ассоциировавшегося в массовом сознании с ярмарочными балаганами и развлечениями низших слоев общества, эстрада «реабилитировала» их в глазах культурной элиты, которая не стеснялась выступать в сборных концертах. «На концертных площадках, – пишет Е. Уварова, – выступали крупнейшие певцы императорских театров – Ф.И. Шаляпин, Л.В. Собинов, А.М. Давыдов, М.И. Долина, А.М. Лабинский, В.Р. Петров, Л.М. Сибиряков, Н.Н. и М.И. Фигнер; актеры драмы В.Н. Давыдов, К.А. Варламов, Н.Н. Ходотов, В.Ф. Комиссаржевская, М.Г. Савина, В.И. Качалов, И.М. Москвин и многие другие»³. Оперетта, варьете, кабаре, мюзик-холл, включавшие в свои представления цирковые жанры, а вместе с ними и эстрада стали рассматриваться как феномены новой городской культуры. В программы этих развлекательных зрелищ очень скоро вполне органично вплелись и кинодивертименты – предтеча нового зрелищного искусства – кино⁴. Все они, так или иначе, заимствовали у цирка одно из его главных выразительных средств – трюк. Более того, трюк, а вместе с ним и многие цирковые жанры в XX веке проникли в высокое искусство – литературу, живопись авангарда, театр. Все художественное творчество того времени включало в себя элемент игры, причем главными ее правилами стали «*эксцентризизм, эпатаж, провокационность, аттракционность*, а значит, *зрелищность*»⁵ (курсив автора. – А.Н.). Расширение границ спектакля с помощью обращения к опыту других искусств стало одной из основных задач театрального авангарда. Самую шумную известность получили театральные спектакли с использованием цирковых элементов: «Мистерия-буфф», «Великодушный рогоносец», «Смерть Тарелкина», «Лес» в постановке Вс. Мейерхольда, «Женитьба» в постановке Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Мексиканец» и «Мудрец» – театральные работы С. Эйзенштейна, в спектаклях Народной комедии С. Радлова и других⁶. Пантомима и арлекинада проникали в творческие поиски А. Таирова и становились их катализаторами в области воспитания актера-виртуоза⁷. Маски

¹ Подробнее см.: Зоркая Н.М. *На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900–1910*. М., 1976; Она же. *Фольклор. Лубок. Экран*. М., 1994.

² Уварова Е. *Эстрада // Эстрада в России. XX век*. Энциклопедия. М., 2004. С. 767.

⁴ Подробнее см.: Зоркая Н. *Фольклор. Лубок. Экран*. М., 1994.

⁵ Геташвили Н.В. *Театрализация художественного пространства // Русский авангард 1910–1920-х годов и театр*. СПб., 2000. С. 19.

⁶ Подробнее см.: Сергеев А.В. *Театр – цирк –*

и куклы, много лет бывшие преимущественно атрибутами цирка, стали неотъемлемой частью театрального искусства и в целом мировой культуры начала XX века⁷.

Среди множества эстрадных форм больше всего сходства с драматургией телевизионных зрелищ имеет, на наш взгляд, эстрадное обозрение, или ревью, как их принято было называть. Оно объединяет «различные эстрадные формы – сценки, куплеты, пародии, песенки, цирковые номера и другие, при помощи несложного сюжета или постоянных персонажей-обозревателей»⁸. Этот жанр, родившийся в Париже в 30-е годы XIX века (представления назывались «Обозрение конца года» или «Обозрение года»), в Европе к началу XX столетия уже претерпел существенные изменения. Злоба дня, сатира в них постепенно уступили место танцам, модным песенкам, пародиям, скетчам⁹. В России обозрения появились полвека спустя, в середине 80-х годов XIX века, и гораздо более тяготели к злобе дня, чем их европейские прототипы, что, впрочем, не мешало критикам обвинять их в поверхностности и отмечать низкий художественный уровень. В послереволюционной России авторы обозрений стремились сфокусировать свои усилия на политической сатире, желая отмежеваться от родства с западноевропейским ревью, которое в то время расценивалось в первую очередь как развлечение. П. Марков писал по этому поводу: «Если русское обозрение стремится быть сатирой, то ревью – зрелищем. Обозрение основано на смене бытовых и общественных моментов, подлежащих осмеянию. Ревю – живых картин и эстрадных номеров»¹⁰. В XX веке обозрения ставились не только в театрах миниатюр и мюзик-холлах, но и в драматических театрах – театре имени Вс. Мейерольда (политобозрение «Земля дыбом», 1923), Камерном театре («Кукироль», 1925) и др. Политические обозрения, особенно театра агитпропа, могли базироваться на «низких жанрах» (мелодрама, *commedia dell' arte*), тяготеть к специфике цирковых представлений, пантомиме, мюзик-холлу, избирать формы суда или «живой газеты», сообщающей новости в критическом освещении, и т. д.

Таким образом, можно говорить о том, что в конце XIX века сложилась триада зрелищных искусств: театр – эстрада – цирк, к которым чуть позже, в начале и середине XX столетия, присоединились технические зрелищные искусства – кино и телевидение. Причем старшие виды зрелищных искусств на протяжении всего XX века оказывали на младшие постоянное многостороннее влияние. В данной работе мы постараемся проследить основные этапы этого влияния и их последствия для развития телевизионных зрелищ.

⁷ Подробнее см.: Таиров А. *О театре*. М., 1970.

⁸ Подробнее см.: Силюнас В.Ю. *Комедия дель арте в театре XX века. // Театр XX века. Закономерности развития*. М., 2003. С. 103–124; *Маска и маскарад в русской*

⁹ *Эстрада в России. XX век: Энциклопедия*. М., 2004. С. 458.

¹⁰ Подробнее см.: Уварова Е.Д. *Как развлекались в российских столицах*. С. 115–119.

¹¹ Марков П. *О театре*. М., 1976. С. 256.

Истоки современных телезрелищ

Телевизионная эстрада

Эстрадное искусство, отлично чувствовавшее себя в телевизионном эфире 1950–1980-х годов, сегодня не только продолжает занимать значительное место в сетке вещания большинства отечественных телевизионных каналов, но и проникает практически во все жанры и направления вещания. Эта тема будет одной из важнейших для нас, и мы планируем не раз возвращаться к ней в последующих главах. Здесь же скажем лишь несколько слов об истории советской телевизионной эстрады¹. Она была представлена в эфире в виде трансляций эстрадных концертов и заранее записанных на киноплёнку выступлений эстрадных коллективов, которые с помощью монтажа адаптировались к специфике телевидения. Особое место на экране занимали телевизионные концерты, состоявшие из записей эстрадных номеров, выдернутых из контекста тех программ, для которых они создавались (музыкальные телефильмы, «Голубые огоньки» и т. п.).

Разумеется, во всех этих случаях весьма частыми были художественные потери, вызванные недостаточным вниманием работников телевидения к законам эстрадного искусства. Так, в начале 1970-х годов был зафиксирован на плёнке (то есть готов к постоянным повторам) моноспектакль-концерт популярного комика З. Высоковского. Самый яркий, по мнению режиссеров, фрагмент этого моноспектакля занимал 23 минуты. На экране Высоковский в этом номере существовал всего 4,5 минуты, около 19 минут для поддержки настроения телезрителя ему демонстрировали не артиста на сцене, а хохочущих людей в зале. Подобный подход к демонстрации выступлений эстрадных исполнителей укоренился в практике столь глубоко, что, когда возник вопрос о съёмках телеспектакля с участием А.И. Райкина, последний поставил обязательным условием съёмку киноспособом. При этом ему пришлось сочинить заново сюжет для телевизионной версии и придумать себе роль таксиста, только чтобы не допустить синхронную киносъёмку на зрителях. И это при том, что и сам А.И. Райкин, и большинство его учеников и коллег не любили «уединения» с телекамерой, справедливо отмечая, что комические эффекты их сценических творений легче проявлять и демонстрировать в присутствии зрителей с учетом их непосредственной реакции. Однако уроки 1970-х годов были забыты телевидением 1990-х. В эстрадные программы вновь вернулся зрительский смех, только чаще всего

¹ Подробнее см.: *Телевизионная эстрада*: Сборник статей. М., 1981.

из-за кадра, как на американском телевидении. Зрители же в кадре, смеющиеся над шутками эстрадных артистов, – это сегодня обычно коллеги-звезды, собравшиеся в студии для записи очередного шоу.

Гораздо больший успех, чем записи эстрадных концертов, у зрителей 1970–1980-х годов имели эстрадные передачи, созданные специально для телевидения. Многие из них были настолько удачными, что существовали десятилетиями и памятны до сих пор. Например, таким явлением отечественного телевидения была программа «Кабачок 13 стульев», состоявшая из ряда сатирических сценок, разыгранных постоянными персонажами (актеры Театра сатиры, которые играли роли польских завсегдатаев кабачка). Они прерывались интермедиями – песенками под фонограмму западных певцов и модными западными танцами. Высмеивая, формально говоря, якобы чуждый советскому образ жизни, создатели «Кабачка», по сути, критиковали и нашу жизнь, а также знакомили телезрителей с веяниями европейской моды.

Не менее популярны были телевизионные «Бенефисы» Е. Гинзбурга, сделанные с использованием всех известных в то время зрелищных возможностей телевидения и позволявшие популярным артистам проявить себя в легком жанре. Режиссер Е. Гинзбург попытался соединить жанр бурлеска и транспонировать его с учетом телевизионной специфики, тем более что техника уже позволяла свободно варьировать выразительные средства, создавая при помощи музыки, цвета, света особую ритмическую ткань. Нечто напоминающее карнавал, маскарад. Особенно хороша была в этом жанре Л. Гурченко, которой удавалось с легкостью существовать в атмосфере постоянных переодеваний, импровизаций, алогичности. Программа представляла собой не всегда просто набор номеров, ничем не связанных, иногда это были импровизации на конкретную тему, что придавало ей особый колорит. Такой творческой удачей был, например, «Бенефис» на тему «Пигмалиона» Бернарда Шоу с Л. Голубкиной в роли главной героини. Музыка к этим шоу бралась отовсюду и, как писали в то время критики, применялась «хаотично, неосмысленно», авторы слишком вольно обращались с известными сюжетами и образами, не ощущая «обязательств перед классикой»¹. И все же эти «синтетические зрелища» были шагом вперед по направлению к созданию специфических телевизионных зрелищ.

Еще одним направлением развития телевизионной эстрады было использование выступлений артистов-чтецов, представителей филармонической эстрады, с отрывками из классических литературных произведений, а также выступления юмористов и пародистов, которые не только были частью телевизионных эстрадных концертов и входили как составляющая в сборные концерты,

¹ Куржиямская А.М. *Рапсодии телеэкрана*. М., 1983. С. 104–105.

подобные «Голубым огонькам», но и объединялись в передачи, такие как «Вокруг смеха».

Также, как уже было сказано, в эфире показывали специально записанные для телевидения выступления таких классиков отечественной эстрады, как А.И. Райкин. Конечно, сложностей было много. В силу сложившихся политических условий авторам и персонажам приходилось не только осмеивать и развлекать, но и участвовать в политических кампаниях, разоблачать. В этих условиях авторы и актеры были вынуждены научиться обходить препоны цензуры, говорить эзоповым языком. И все же, несмотря на все сложности, «школа» Аркадия Райкина дала в 1970-е годы целую плеяду молодых сатириков – Владимира Винокура, Евгения Петросяна, Геннадия Хазанова. Чуть позже – Ефима Шифрина и Клару Новикову. На эстраде работали Михаил Жванецкий, Виктор Ильченко, Роман Карцев, Михаил Задорнов. Одновременно с ними продолжало «держат планку» и старшее поколение – Борис Брунов, Александр Менакер и Мария Миронова. Кто-то из них периодически попадал под запрет, кто-то, напротив, был обласкан властью. Но всенародная слава, несомненно, пришла к ним далеко не без участия в их судьбе телевидения.

Молодые сатирики 1970-х годов особенно активно стали задавать тон на постсоветском телевидении. В середине 1980-х, освободившись от необходимости учитывать требования цензуры, они активно включились в процесс развенчания советского мифа. Однако законы потребительского рынка очень скоро заставили большинство артистов эстрады либо искать поддержки у новой власти, либо вступить на путь коммерциализации своего искусства. И то, и другое быстро привело разговорную эстраду к ориентации на вкусы невзыскательной публики. Юмор стал все больше отдавать пошлостью и безвкусицей¹. Все это моментально отразилось на уровне телевизионной эстрады, который сегодня не выдерживает никакой критики, о чем мы более подробно будем говорить ниже.

Еще одним важным направлением телевизионной эстрады были песни – советские, в которых суровые ритмы маршей соединились с лирической интонацией, народные, танцевально-бытовые, песни из кинофильмов и другие². Из них составлялись целые концерты, часто посвященные каким-то памятным датам и праздникам, они становились своеобразными музыкальными паузами в конкурсах и викторинах. Причем, как отмечал Вс. Вильчек³, телевизионные концерты, такие как «Голубой огонек», обнаруживали свою самобытность, когда переставали быть просто эстрадными концертами, они становились синтезом реальности и искусства. Участники концертов и телевизионных игр не представляли жизнь, а жили

¹ Уварова Е. *Разговорные жанры 1990-х // Развлекательное искусство в социокультурном пространстве 1990-х годов*. СПб., 2004. С. 176–196.

² См.: Петров А.Е. *Песня // Эстрада в России. XX век: Энциклопедия*. С. 492–500.

³ См.: Вильчек Вс. *Указ. соч.* С. 9.

по законам, установленным на время цикла. Сегодня точность этих наблюдений уже не вызывает сомнений, поскольку проверена десятилетиями телевизионной практики. Мы еще вернемся к ним в подробном разговоре о телевизионных играх.

В начале 1960-х на телевидении появляются так называемые театрализованные концерты или «песни в театрализованной форме», ставшие, на наш взгляд, предшественниками культуры музыкальных клипов. Собственно, процесс театрализации эстрадной песни начался еще в 30-е годы XX века. В нем принимали участие М. Бернес, Л. Утесов, К. Шульженко, А. Вертинский. Их песни представляли собой маленькие спектакли, которые позже стали компоновать в концерты, состоящие из серии законченных мини-спектаклей. В авангарде этого направления вещания шло эстонское телевидение. Например, в одной из таких постановок Георг Отс исполнял песню «Старый скрипач». На экране зрители видели уголок комнаты с большим окном. Ветер бросал в окно капли дождя. Они медленно стекали по стеклу. На улице было темно, светились яркие огни домов, сверкала реклама кабаре и ревю. Затем в кадре появлялся певец. Он стоял спиной к камере и смотрел в окно. В стекле, мокром от дождя, отражалось его скорбное, задумчивое лицо. Георг Отс пел: «Под дождем идет старый скрипач...» И зрители представляли бедного старика со скрипичным футляром и собачонкой, на ветру, под дождем в холодный осенний вечер. С помощью света, музыки, шумов, голоса певца, монтажных ходов создавалась атмосфера, активизирующая работу зрительского воображения. Уюту комнаты были противопоставлены сырость и холод осенней ночи. Музыка, вызывающая образ старого скрипача, так же не вписывалась в реальность с ее броскими рекламными щитами, как не вписывался в нее старый скрипач. И по этому миру, полному иллюзий, брел старик-музыкант, не желающий их принимать. А другой музыкант с тоской смотрел в окно на своего предшественника, возможно предугадывая в его судьбе свое будущее.

Идея другого «музыкального спектакля» была почти идентичной, хотя реализация ее существенно отличается. В кадре оказывался уголок парка одного из маленьких немецких городков. События спектакля разворачивались вокруг декорации – круглой афишной тумбы, густо заклеенной рекламой. Внимание зрителя было обращено на плакат о сольном концерте скрипача, на котором изображался артист со скрипкой в одной и смычком в другой руке. За кадром звучала музыка – обработка фортепианной пьесы Роберта Шумана «Грезы». В кадр входила нарядная дама с маленькой девочкой. Их сопровождал господин, очень похожий на скрипача, изображенного на рекламном плакате. К тому же он держал в руках скрипичный

футляр. Дама указывала на афишную тумбу, оба улыбались. Но вдруг скрипач прислушивается. Камера разворачивала панораму, и зритель видел по другую сторону тумбы слепого старика в больших черных очках, с непокрытой головой (его седые волосы развевал ветер), играющего на скрипке. А рядом был маленький мальчик в потрепанной одежде, который стоял, держа шляпу с несколькими лежащими в ней монетами. Вся семья преуспевающего музыканта грустно смотрела на нищего скрипача. А может быть, это не будущее, а прошлое? Может быть, ныне модный скрипач был когда-то этим нищим мальчиком, получавшим первые уроки у слепого старика, и теперь он боится даже вспоминать об этом... Или может быть, слава, благополучие, хорошая семья – лишь грезы мечтательного мальчика... Пока зритель размышлял об этом, господин вынимал несколько монет из кармана и передавал их своей маленькой дочке, которая подходила к мальчику. С минуту дети разглядывали друг друга, потом девочка опускала монеты в шляпу. Мать брала ребенка за руку, и семья уходила из парка. В кадре оставались лишь нищий скрипач и его маленький спутник. Но слепой музыкант продолжал играть. Его каменное, бесстрастное лицо так не вязалось с грустным, тоскующим тоном скрипки...

Изменения, происшедшие после перестройки на отечественном телевидении, не могли не повлиять на телевизионную эстраду. Много из того, на что раньше лишь туманно намекали, теперь говорили громогласно. Привыкшая к эзопову языку разговорная эстрада была вынуждена искать новые формы, в том числе телевизионные. Одной из первых юмористических программ, возникших на обновленном телевидении, был «Аншлаг» («Россия») (первый выпуск в октябре 1987) Регины Дубовицкой. Его главными героями стали артисты разговорного жанра. Как и ведущий «Вокруг смеха» Александр Иванов, Регина Дубовицкая была своей в среде сатириков и всячески подчеркивала свою близость к ним. Она явно стремилась создать доверительную, «домашнюю» атмосферу посиделок¹, которая тогда была в большой моде на телевидении. «Аншлаг» показывал артистов не только на сцене, как в программе «Вокруг смеха», но и за кулисами, среди поклонников, в кругу семьи, в неформальной гастрольной обстановке. С течением времени «Аншлаг» превратился в телевизионный клуб сатириков и любителей этого вида творчества. Названия рубрик: «Экзамен «Аншлага»», «Бочка меда», «Из детства с приветом», «Автора!!!», «Авоська «Аншлага»» – не только усиливали атмосферу «неформальности» программы, но и придавали им ярко выраженный «советский аромат». Привлекать зрителей должны были не спецэффекты, которыми увлекалось телевидение тех лет, а сами фигуры сатириков – Владимира Винокура, Михаила Задорнова, Клары

¹ Подробнее см.: Сальникова Е. *Жанры современного отечественного телевидения // Средства массовой коммуникации в художественной культуре России XX века. Т. 3. Телевидение на рубеже веков (1980–2001)*. М., 2002. С. 158–176.

Новиковой, Геннадия Хазанова, Евгения Петросяна, Ефима Шифрина, Михаила Евдокимова, Елены Степаненко, Лиона Измайлова и других популярных певцов, актеров театра и кино, известных композиторов и режиссеров. В такой «советской» телеатмосфере даже молодые сатирики, которым «Аншлаг» старается дать «путевку в жизнь», казались клопами своих предшественников – программ 1980-х (например, «Театральных встреч»). В результате «Аншлаг» превратился даже не в телевизионный эстрадный концерт, а в корпоративный капустник с однообразным репертуаром, на который допускаются посторонние зрители. Особенно это чувствовалось в специальных проектах «Аншлага»: «Аншлаг на корабле», «Старый Новый год», «Кто – кого?», «Аншлаг в Подмоскowie».

Однако успешная жизнь «Аншлага» в телевизионном эфире заставила многих ориентироваться на диктуемую им манеру подачи эстрадных номеров на телеэкране. Программы «Не скучай» и «Комната смеха» («Россия»), а также другие, по сути, дублируют «творческие находки» создателей «Аншлага». Недалеко от него ушел еще один «столп юмористического телевидения» – Евгений Петросян. Его «Смехопанорама» (первый выпуск – январь 1994) – почти такой же долгожитель, как «Аншлаг». Много лет мэтр эстрады выполнял на телевидении свою «миссию», не только показывая те или иные номера, но и комментируя их, в попытке осмыслить тот или иной вид юмористического творчества, довести до сведения зрителей особенности комического жанра, рассказать о его истории. При этом он полагал (о чем подробно сообщено на его персональном сайте), что его программа является по форме обзором, по сути – развлекательно-познавательной, а точнее ее направление определяется как «занимательное эстрадоведение». Однако реально «Аншлаг» и «Смехопанорама» более всего различаются не жанровым своеобразием или оригинальными идеями, а имиджем ведущих. Регина Дубовицкая придает своей передаче «французский» дамско-салонный (напыщенно-сниходительный) колорит, а Евгений Петросян – «английский» джентльменско-клубный (сдержанно-интеллектуальный). Но гости-остряки у обоих ведущих те же самые, а их юмор однообразен.

Супруга Е. Петросяна Елена Степаненко в своей программе «Шоу Елены Степаненко. Кышкин дом» (НТВ) делала телевизионную эстраду более театральной. Ее стихия – иронический телетеатр миниатюр. Действие разворачивается в театрально-концертном агентстве «Кышкин дом», хозяйкой которого является бывшая звезда Мальвина Степановна Кыш (Елена Степаненко). Одни посетители агентства мечтают о карьере эстрадной звезды, другие просят об организации концертов, приглашают исполнителей для разного рода мероприятий. В кабинете хозяйки, на специально выстроенной

сцене, разыгрываются эстрадные миниатюры, звучат шутки, песни, монологи. Подобное зрелище, безусловно, более соответствует стилю современного телевидения, чем просветительские посиделки. Оно больше похоже на комедийный сериал. В жанре сериала создают свои программы и авторы «Городка» (канал «РТР» первый выпуск – апрель 1993) Илья Олейников и Юрий Стоянов. В этом направлении работают создатели юмористических программ СТС: «Утро с Киркоровым», «О.С.П. – студия», «Осторожно, модерн!». Сюжет последнего – эпизоды из жизни семей прапорщика Задова, ботаника Тракторенко и алкоголика Степана в исполнении Сергея Роста и Дмитрия Нагиева. Темы, которые они подвергают карнавальному осмеянию, гораздо острее и жестче тех, что предпочитают, например, создатели «Городка»: поиски Бен Ладена, юбилей рода, где родился президент, и т. д.

Анализируя весь практический опыт советского и постсоветского телевидения, можно выделить следующие типы отечественных юмористических программ: программы сериального типа; концертные программы; программы журнального типа (нарезки); «посиделки»; программы-розыгрыши; программы, использующие непрофессиональный юмор; кукольные и анимационные программы; программы пародической формы; гибридные программы¹.

В середине 1990-х годов начала набирать силы телевизионная политическая сатира, которая была представлена программами «Куклы» (первый выпуск 14 января 1994), «Итого» (первый выпуск 19 апреля 1997), «Тушите свет!» (первый выпуск 31 июля 2000). Однако век политической телесатиры рубежа веков оказался недолгим. Рассказывая об эволюции программы «Куклы», А. Вартанов отмечал, что «в третьем периоде жизни передачи тенденция переноса центра тяжести с политических квалификаций на, если их так можно назвать, эротические, оказалась довольно стойкой. <...> Двусмысленные остроты, непристойные каламбуры, сексуальные аналогии – все неожиданным образом уравнивает состояющихся политиков. От общественных идеалов – пусть наивных и неспособных иметь успех в наше суровое время – не остается и следа»². При этом все исследователи отмечали, что по сравнению с европейскими аналогами (отечественные «Куклы» скопированы с британской программы) наша версия и так была самой политкорректной. Например, В. Разуваев пишет по этому поводу: «Английский вариант отличался значительно большей “раскованностью” и отсутствием той самой “политкорректности”, которая на словах вроде бы давно уже стала непременной частью западной жизни... эти же черты характерны и для французских “Кукол”»³.

¹ Типология разработана Артуром Тарасенко – студентом 3-го курса факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова в курсовой работе «История и типология юмористических программ российского телевидения», 2007 год.

² Вартанов А. *Актуальные проблемы телевизионного творчества: На телевизионных подмостках*. Учебное пособие. М., 2003. С. 143.

³ Разуваев В.В. *Политический смех в современной России*. М., 2002. С. 34.

В 2002–2003 годах из-за политических и финансовых конфликтов в медиаиндустрии, эти программы начали постепенно закрываться. Пришедшие им на смену «Красная стрела» (НТВ), «Театр кукол» с Михаилом Леонтьевым («Первый канал»), анимационные рубрики «Реальной политики» Глеба Павловского (НТВ) были весьма далеки от того уровня парадоксальности и язвительной иронии, который показывали Виктор Шендерович и его коллеги в годы расцвета политической сатиры.

Ироничное осмысление окружающей реальности было последним отзвуком «революционного романтизма» постперестроечных времен. По мнению ряда философов, в частности Жюль Делеза, ирония связана с классическим и романтическим дискурсом, в которых говорят «индивидуальность» и «личность». В современном же мире «трагическое и комическое освобождает место новой ценности – юмору. Если ирония – это соразмерность бытия и индивидуальности, или Я и представления, то юмор – соразмерность смысла и нонсенса»¹. Ирония – это искусство «глубины и высоты», а юмор, который приходит на смену иронии, – «искусство поверхности». В основе свойственного юмору всеутверждения, всепримирения, всеоглашения лежит равнодушие и безразличие к противоположности истины и лжи. В качестве яркой иллюстрации можно вспомнить многочисленные выступления эстрадно-телевизионной звезды Верки Сердючки (А. Данилко). Ее успех начался с программы «СВ-шоу», где подчеркнуто вульгарная, жеманная «хохлушка» с гигантским бюстом заискивающе-иронично интервьюировала звезд шоу-бизнеса. Телевизионный критик Ю. Богомолов, анализируя феноменальную популярность Верки Сердючки, заметил: «Андрей Данилко замахнулся на святое – на потребителя попсы. Его Сердючка – это, в первую очередь, окарикатуренная публика. Та, что млеет и балдеет при виде человека из телевизора. Что готова за каждого из них переживать и каждому сострадать»². Однако сама публика не усмотрела в этой карикатуре на себя ничего оскорбительного, как, кажется, не заметили иронии и элита шоу-бизнеса, посещавшая салон-купе, и телевизионная элита, чей излюбленный формат был спародирован А. Данилко³. Не оскорбились они, судя по всему, не потому, что не поняли намек, а потому, что насмешка лишь констатировала ситуацию, не морализируя, не предлагая утопические пути выхода из нее, не ставя под угрозу незыблемые позиции монополистов телешоу-бизнеса.

«Сатира 2004 года» оказалась язвительной, но совершенно свободной от претензий на вскрытие «язв общества» и «перевоспитание», которыми была полна классическая русская сатира XIX века и даже сатира советского времени, не говоря уже о политической

¹ Делез Ж. *Логика смысла*. М.–Екатеринбург, 1998. С. 190.

² Подробнее см.: Богомолов Ю. «А я не знаю почему, но ты мне нравишься»...

³ Богомолов Ю. «А я не знаю почему, но ты мне нравишься». *Верка Сердючка как кривое зеркало российской попсы* // *Известия*. 2004. 9 января.

сатире периода перестройки. А к 2007 году и сам образ, и его самопародийность настолько истрепались, что новогодний проект «Приключения Верки Сердючки», посвященный «трудному детству звезды», оказался еще хуже, чем та эстрада, которую он пародировал. Однако второе место Верки Сердючки на конкурсе «Евровидение» 2007 года и политический скандал вокруг текста песни показали, что потенциал маски отнюдь не исчерпан.

Сегодня телевизионная эстрада, ставшая частью глобальной индустрии шоу-бизнеса, не развивает содержательную сатирическую сторону своего творчества, а идет по пути господства спецэффектов, поисков формы, синтеза искусств. Особенно это заметно в дни новогодних праздников, когда эстрада в различных проявлениях практически полностью заполняет телевизионный эфир. Здесь главным становится жанр мюзикла, который более или менее удачно гибридизируется то с капустником, как на «Первом канале» в проекте «Первый дома», то с цирковым представлением, как было на канале «Культура» в 2007 году, когда Святославу Бэлзе пришлось выходить на непривычную для него арену, а исполнение классической музыки сопровождалось выступлением кордебалета и гимнастов.

Еще более показательным гибридом жанров и искусств стали телевизионные проекты «Танцы на льду» («Россия») и «Звезды на льду» («Первый канал»). Соединив традиции старой и новой музыкальной эстрады (от старой – песни-шлягеры, от новой – исполнители), достижения отечественной школы фигурного катания и иронические приемы капустников, форматы реалити-шоу, телевизионного концерта и спортивной трансляции, создатели проектов достигли великолепных финансовых результатов. О них красноречиво свидетельствовали цифры рейтингов (на неделе с 02.10.06 – 08.10.06 «Танцы на льду» («Россия») и «Звезды на льду» («Первый») оказались, соответственно, на 1-м и 2-м месте среди развлекательных программ, имея долю 36,7% и 30,6% аудитории)¹.

Неменьшим успехом, как оказалось, может пользоваться у отечественных зрителей такая форма телевизионной комедии, как «ситком» (ситуационная комедия, или комедия положений). Глубинные причины повального увлечения современного зрителя комедией можно усмотреть в «духе эпохи». Постмодернизм – стиль, в котором западный мир прожил последние годы XX века, привел к стиранию граней между «самостоятельными сферами духовной культуры и уровнями сознания – между научным и обыденным сознанием, высоким искусством и китчем»². «Ломать комедию» стали не только актеры и художники, но и практически все люди искусства, политики, ученые и простые обыватели. «Артизация жизни» захлестнула все ее сферы, сформировав, по мнению некоторых ученых, «общество

¹ Рейтинги программ по данным «Гэллап-медиа» <http://www.tns-global.ru/rus/data/ratings/tv/russia/leaders/genres/_20061002_20061008/razvlekatel_nie_programmi.wbp>.

² Фрейлих С.И. *Указ. соч.* С. 276.

спектакля»¹. Одним из самых эффективных инструментов этого процесса стали различные формы комического. Любое событие, которое организовывалось как шоу (презентация товара, съезд политической партии, футбольный матч и т. д.), превращалось в разновидность карнавального или циркового представления с масками и колпаками для участников, хлопушками, надувными шарами и серпантином.

Комическое во всех оттенках его проявлениях – юмор, сарказм, ирония, сатира – сегодня является важнейшим стилеобразующим элементом культуры в целом и телевидения в частности. С начала XX столетия смех начал проникать во все области жизни и искусства. «Смех в XX веке стал основной эстетической доминантой, – пишет М.Т. Рюмина в исследовании, посвященном философско-эстетическому исследованию смеха как явления культуры, – можно сказать, экзистенциальной характеристикой бытия человека и его умонастроения»². Эта доминанта приобретала на протяжении всего XX столетия различные звучания: от «нигилистической иронии» начала века до постмодернистской иронии и юмора, «искусства поверхности» современной культуры. Так или иначе, это проявлялось и в телевизионных зрелищах, создатели которых откликались на меняющиеся запросы своих зрителей. Об этом мы будем говорить подробнее в разделах, посвященных формам современных телевизионных зрелищ.

Документ на театральных подмостках

XX век изменил отношение человечества к пространству и времени. Новые технологии позволили людям легче перемещаться в пространстве, быстро передавать информацию на любое расстояние, видеть запечатленными на киноплёнке дальние страны и возвращаться в прошлое, просматривая или прослушивая записи. Прошлое теперь не присутствовало молчаливо в настоящем (в виде грандиозных соборов и древних обелисков), а жило параллельной с настоящим жизнью, бесконечно повторяясь в кадрах киноплёнки и в аудиозаписях. Однако пиетет к этим «хранилищам прошлого» сохранялся недолго. Уже в первой трети XX века «зримую и слышимую историю» художники стали использовать ради достижения собственных творческих или идеологических целей. Кинохроника и звуковые архивы быстро превратились в материал для мифотворчества авангардистов всех мастей – художественных и политических. Искусство не могло не реагировать на революционные преобразования, происходящие вокруг. С конца XIX века литература, театр, изобразительное искусство, а вслед за ними радио и кинематограф старательно определяли свое место в новом мире. Одним из путей

¹ Подробнее см.: Дебор Г. *Общество спектакля*. М., 2000.

² Рюмина М.Т. *Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность*. М., 2003. С. 299.

самоопределения было взаимное проникновение, синтез искусств. О нем мечтали романтики, Р. Вагнер, символисты, дадаисты и многие другие. Театр смело включился в эксперимент. Уже в 1911 году в петербургском театре «Мозаика» (антрепренер – В.А. Казанский, художественный руководитель – актер Г. Ге) была поставлена одноактная пьеса «Гибель подводной лодки», где кинематографические эпизоды чередовались с игрой актеров (причем кинофрагменты, по-видимому, были составлены из хроникальных кадров морских маневров).

Важнейшим элементом звукового языка театра многократно стало радио. Прием включения радио в сценическое действие был использован Э. Пискатором в одной из ключевых сцен спектакля «Гоп-ля, мы живем!» (1927) и в «Похождениях бравого солдата Швейка» (1927). При постановке пьесы В. Маяковского «Клоп» в ГосТИМе радио стало организующим элементом целого действия. В опере «Джонни наигрывает» в Театре имени В.И. Немировича-Данченко радио – часть фабулы, одно из звеньев интриги. На сцене МХАТа радио в качестве действующего лица появлялось в спектакле «Квадратура круга» – громкоговоритель здесь заменил классических слуг просцениума. Введение кино, радио, а потом и телевидения в ткань театрального спектакля стало знаком эпохи. Новым мифам, создававшимся с помощью новых технологий, нужна была новая форма. Новое ощущение истории лучше всего укладывалось в форму документальной драмы.

В понимании традиционного театроведения документальная драма – это вовсе не жанр, а совокупное обозначение поэтического рода (драма) и метода построения драматического текста (он должен состоять из документов). В его основе лежит монтаж как прием, как творческий метод, как способ восприятия и переосмысления мира. Патрис Пави, определяя понятие «документальный театр» (документальная драма), акцентировал внимание на том, что в нем в качестве текста используются «только документы, первоисточники, обработанные и “поставленные” в соответствии с социально-политической программой драматурга»¹. Рассказывая об оформлении постановок документальной драмы, В.И. Березкин писал: «Ее поэтика рассчитана на то, что зрителям будет предъявлена система документальных доказательств, в том числе и визуальных – в виде проекций, фотографий, текстов, кадров кинохроники и т.д.»². По его мнению, чаще всего такая форма избирается, когда перед автором стоит задача увязать театр с текущей политикой. В таком случае «вместо фабулы и вымысла мы находим материалы, упорядоченные в соответствии с их контрастной и объяснительной значимостью. <...> Монтаж и театризация политических событий сохраняют за театром его роль в эстетическом, а не прямом вмешательстве в действительность.

¹ Пави П. *Словарь театра*. М., 1991. С. 351.

² Березкин В.И. *Искусство оформления спектакля*. М., 1986. С. 35.

Возникающая из этого перспектива освещает глубинные причины описываемого события и внушает идеи об иных решениях»¹.

Понятию жанра во всех этих определениях как будто и нет места. Это неудивительно, ведь документальный театр родился в XX века, когда театральные практики были увлечены совсем другими экспериментами: вместо жанра и актера в театре теперь хозяйничал режиссер. Он интерпретировал классические пьесы, меняя их жанр. Например, ставил трагедию как мелодраму или детектив и т. д. Он искал новые пластические решения. Он превращал актеров в марионеток, лишая их не только привычной системы амплуа, которые были неразрывно связаны с жанровой системой, но и собственной индивидуальности. До устоявшихся ли «этикетов порядка осмотра мира»² тут было? До «жанра-конвенции-соглашения о согласовании сигналов»³ ли? Если автор или режиссер обозначали жанр зрелища, то вовсе не для того, чтобы указать «способ слушания вещи, способ восприятия структуры произведения»⁴. Это было приглашение к игре, как у В. Маяковского в «Мистерии-буфф», где гибрид жанров выносился в название пьесы.

Не создал своего жанра и театр агитпропа. Он так и остался гибридным жанром, соединяющим театральное и политическое начала. Пожалуй, ближе всего спектакли агитпропа подошли к жанру эстрадного обозрения (ревю), о котором мы уже говорили выше. Сюжетом для пьес театра агитпропа мог служить монтаж (этим словом обозначается одна из сценических форм) или политический обзор, состоящий из отдельных номеров и информационных сообщений, которым слегка придается драматическая форма. Создатели представлений агитпропа вообще не претендовали на звание театра, а утверждали, что создают «агитационную игру вместо театра», дают зрителю «информацию, усиленную сценическими эффектами»⁵. Однако влияние художественного авангарда – футуристов, конструктивистов, сотрудничество с В. Маяковским, В. Мейерхольдом, Б. Брехтом, Э. Пискатором – порой поднимало агитпроп до уровня искусства.

Стремясь расширить традиционную театральную палитру, Пискатор вводил в структуру политических обозрений хоры, комментирующие действие, как в античном театре. Кино, драматические эпизоды, джаз, цирковые аттракционы, песни, плакаты, лозунги, статистические таблицы, политические речи, газетные заметки, сообщения телеграфных агентств – все работало на общую задачу. Монтируя из коротких сцен-агиток «политическое пролетарское обозрение», он стремился соединить в своих спектаклях различные эпохи, свободно владеть сценическим временем, показывать зрителям «куски мира», объединяя их с помощью монтажа аттракционов⁶.

¹ Пави П. *Указ. соч.* С. 352.

² Шкловский В.Б. *Указ. соч.* С. 762.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Пави П. *Указ. соч.* С. 344.

⁶ Подробнее см.: Пискатор Э. *Политический театр.* М., 1939.

Теоретически, доминирующим в документальной драме должен быть жанр тех документов, которые лежат в ее основе (например, письма, мемуары и т. д.). Ведь документальная драма отличается от исторической пьесы прежде всего тем, что в ней не разрушается структура положенного в основу документа, не меняется его содержание и стиль. Это значит, что и «жанр» документа (поскольку практически у любого документа должна быть та или иная устойчивая форма, которая в данном случае приравнивается нами к жанру) тоже, хотя бы отчасти, должен наследоваться произведением, созданным на его основе. Однако на практике документальная основа и художественный вымысел в документальной драме часто совмещаются. Тогда вся система доказательств начинает работать, в числе прочего, и на подтверждение вымысла, а граница между документальной драмой и драмой исторической становится весьма условной. Причем зритель, как правило, легко прощает документальному театру этот грех, если сохраняется иллюзия достоверности. Например, Б. Брехт, работая в 1932 году над постановкой спектакля «Мать» по мотивам романа М. Горького, включил в сценическое действие вместо хроники революции 1917 года, которой не существует, кинокадры из эйзенштейновского «Октября», подавая их как хронику. Осуществляя вторую версию спектакля в 1951 году, он дополнил кинопроецию уже настоящими кадрами кинохроники времен китайской и кубинской революций. При этом режиссер использовал и художественное кино, и документальные кадры с одной и той же целью – как противовес театральной игре, по-видимому, полагая, что кино комментирует сценическое действие и заставляет зрителя задуматься. Эффективность этого приема во второй половине XX века не раз подтверждала практика телевизионных спектаклей, сделанных с использованием кинохроники.

Документальная драма в европейском театре XX века прижилась быстро и прочно. В 1960-е годы для драматических авторов, уставших «от ложных идей и от жизни, идеями покинутой»¹, документ оказался спасительным конструктивным началом. И тогда, и много позже он вдохновлял П. Вайса, П. Брука, Ю. Любимова и многих других знаменитых режиссеров. Причем метод документальной драмы оказался удобен и пропагандистам коммунистической идеи, и тем, кто на капиталистическом Западе с середины XX века пытался осмысливать мир с помощью иронии. Так, в английском театре 1950-х годов оказался востребованным гибридный жанр «документального мюзикла». Это было политическое обозрение нового типа, сочетавшее традиции театра и эстрады с опытом послевоенной документальной драмы. Ему было свойственно свободное обращение с материалом. Действие могло мгновенно перебрасываться из настоящего в прошлое. Тексты подлинных документов

¹ Зингерман Б. *Развитие идейных мотивов в послевоенной западной драме // Современное западное искусство. Идейные мотивы. Пути развития.* М., 1971. С. 87.

сосуществовали с художественным вымыслом, эпизоды серьезные и драматические переплетались с фарсовыми, баллада сменялась сатирическими куплетами, танцем. Объединяющим стилистическим началом был принцип комментирования, который осуществлялся в присмаках популярного театра¹.

Документальный мюзикл по форме близок к одной из разновидностей эстрадного концерта – ревю-феерии (обозрения на определенную тему), которые обычно ставились мюзик-холлами (эстрадными музыкальными театрами) и обязательно сопровождались ярким сценическим оформлением и музыкой, которая играла в подобных представлениях чрезвычайно важную роль. А по содержанию это была одна из разновидностей политической сатиры. Ее специфическими чертами являлось то, что она всегда имела точный исторический объект осмеяния, политсатирик отстаивал ясную идеологическую позицию, а документальность – неотъемлемое качество этого жанра – эту позицию аргументировала.

Не отказались от методов документальной драмы, театра агитпропа и в конце XX – начале XXI века. Благодаря британскому театру «Ройал Корт» и фестивалю молодой драматургии «Любимовка» метод документальной драмы (осовремененная английская версия названа «вербатим»)² в конце 1990-х годов вернулся в Россию, откуда в первой четверти XX века был принесен сначала в США, а потом в Великобританию. Английское слово «verbatim» в переводе на русский язык означает «дословно». Суть технологии состоит в том, что драматург или группа драматургов записывают на диктофон интервью с представителями определенной социальной группы, расшифровывают записи и затем, сокращая и монтируя, создают связный драматургический текст. Авторы, пытающиеся с помощью этой технологии создавать «новую драму», полагают, что вербатим, который утвердился на российской почве, коренным образом отличается от документальной драмы традиционного типа³. Старая, классическая документальная драма, по их мнению, строилась по следующей схеме: авторы формулировали умозрительную, чаще всего идеологически ангажированную задачу – например, показать Ленина как великого государственного деятеля, но с «человечинкой». Под эту идею подбирались вспомогательный документальный материал. Причем так делали не только в Советском Союзе, но и в Западной Европе, где диктата советской власти не было, но шедшие там спектакли по документальным текстам были выдержаны в том же жестко идеологизированном ключе. Это, вероятно, было связано с общественными настроениями, доминировавшими в послевоенной Европе, увлеченной коммунистическими идеями как альтернативой власти нарождающегося общества потребления⁴.

¹ Подробнее см.: Ряполова В.А. *Английская драма перед новыми задачами // Искусство и общество: тенденции политизации*. М., 1973.

³ Подробнее см.: Забалуев В., Зензинов А. *Verbatim* // Октябрь. 2005. № 10.

² Метод, уходящий корнями в революционный театр 20-х годов XX века, «синюю блузу» и «живые газеты».

⁴ Подробнее см.: Ф. Уэбе. *Теория информационного общества*. М., 2004.

«В современной драматургии, – пишут сторонники нового метода в своем “манифесте”, – возобладала другая производственная схема: авторы определяют интересную им социальную группу, погружаются в эту среду, а затем уже из собранного материала рождается конфликт, сюжет и собственно художественная идея. Грубо говоря, старый документальный театр подгонял жизнь под идеологему, новый является прямым порождением жизни и ее частью. В современной России, где коммунистическая идеология разрушена, либеральная до сих пор не освоена, а какая-либо третья не родилась, вербатим стал не просто техникой, а целым *направлением* развития драматургии и театра в целом»¹ (курсив авторов. – А.Н.).

Кроме интервью драматурги, работающие в технологии вербатим, используют для создания произведений отрывки из высказываний, размещенных на различных сайтах в Интернете. Благодаря этому реплики персонажей оказываются даже более непосредственными, чем это может быть при работе с помощью методики интервью. В результате драматургам удается затрагивать такие острые общественные и политические темы? как геополитика и миграция, размышлять о событиях в «Норд-Осте» и Беслане. Московский «Театре.doc», работающий в этой технологии, с точки зрения театроведа П. Руднева, привлекает молодежь тем, что стремится «узнать, признать, изучить и зафиксировать тот мир, который стремительно изменился на глазах изумленной России, – все то, что произошло со страной с начала перестройки к сегодняшнему моменту, сокрушительное смещение качеств и приоритетов»².

За сто лет в драматическом театре метод документальной драмы ничуть не устарел. Он прошел через разные этапы общественного развития, придя на новом витке к тому, с чего начинался, – стремлению осмыслить и зафиксировать явления быстро меняющегося мира, взглянуть в историю, чтобы увидеть в ней ростки настоящего. Ради выполнения этих же задач метод документальной драмы использовал не только на эстраде и в драматическом театре, но и в кино, на радио и на телевидении. В каждом случае документальная драма развивалась разными путями, но на многих этапах пути эти пересекались, перебрасывая мостик между искусством и массовой коммуникацией, между драмой и репортажем. Мы попытаемся проследить эти связи, поскольку, на наш взгляд, именно в процессе адаптации театральной документальной драмы к специфике кино и радио, а потом и телевизионного искусства складывались те методы воздействия на зрителя и художественные приемы, которые до сих пор успешно используются авторами современных телезрелищ. Для того чтобы выявить эти методы и приемы, нам придется вновь вернуться к началу XX века.

¹ Забалуев В., Зензинов А. *Verbatim...*

² Руднев П. *Театральные впечатления Павла Руднева. Новая пьеса в России // Новый мир.* 2005. № 7.

Документальная драма в кино, на радио и на телевидении

В кино документальная драма претерпела существенные изменения. В первую очередь, она развивалась на экране иначе, чем на сцене, потому, что съемки на киноплёнку во многом уравнивали разнофактурные материалы. Инсценировка и хроника, так легко отличимые в спектакле, порой в кино выглядели очень похоже. Для документального кино приоритетными поначалу оказались не театральные, а новые методы: наблюдение за событиями и провокация событий. В первом случае режиссеру удавалось увидеть драму в жизни и потом выявить ее в концентрированном виде в фильме. Этот вид документальной драмы мы обозначим как *драму-репортаж* (например, фильмы Р. Флаэрти или «Челюскин» М. Трояновского). Во втором случае режиссер ставил документальных героев в такие условия, что они вынуждены были проявить себя, сыграть самих себя. Жанр зависел от ситуации, в которую были поставлены герои, это могла быть и *документальная мелодрама* («Город Юности» М. Слущкого), и *документальная кинокомедия* (фильмы А. Медведкина, снятые в рейсах кинопоезда). Но существовали, конечно, и более сложные, гибридные формы, которые объединяли и наблюдение, и художественное осмысление увиденного. Такими полижанровыми были, например, картины Д. Вертова, с помощью документального кино творившего мифы. Фильмы «Шестая часть света», «Симфония Донбасса», «Три песни о Ленине» Д. Вертова, «Песнь о героях» Й. Ивенса и им подобные – это *документальные кинопоэмы*. Это и документальная лирика (даже называются многие из них песнями), и документальный эпос. С. Эйзенштейн, создавая «Броненосец «Потемкин»» считал, что снимает драму, которая выглядит как хроника, а зрители через много лет восприняли картину как эпическое произведение. Д. Вертов снимал хронику, но резал и монтировал ее по законам искусства, поэтому хроника в итоге тоже превращалась сначала в драму, а потом и в эпос.

Следующим шагом вхождения хроники, то есть документа, в контекст художественного произведения стало появление в конце 40-х годов XX века итальянской кинематографической школы неореализма. Неореалисты впустили в свои фильмы «живую жизнь», осмысливая ее с помощью монтажа эпизодов. Так, Р. Россellini, делая фильм «Рим, открытый город» (1945) и «Паиза» (1946), отказался от услуг киностудии, актеров и сценариста и черпал все необходимое непосредственно из бесед и встреч с разными людьми. В его фильмах принимали участие как профессиональные артисты,

так и люди с улицы, которым он предлагал воспроизводить эпизоды из собственной жизни. Во Франции «живая жизнь» вошла в кинематограф через художественное направление «синема-верити».

Однако главным объектом интерпретации для документальной драмы в СССР стало не настоящее, а недавнее прошлое. В кино эта интерпретация имела форму так называемого монтажного фильма, который точнее было бы назвать «перемонтажным», поскольку его создатели перемонтировали кинохронику. Так делали Э. Шуб в «Падении династии Романовых», превращая домашние съемки Николая II в материал для революционной пропаганды, и М. Ромм в «Обыкновенном фашизме», komponуя и комментируя кадры не только советской, но и немецкой кинохроники. В обоих случаях методы «монтажного фильма» позволяли открыть в уже известном материале ранее не известный смысл. Ведь главная интрига документальной драмы в том, что ее персонажи (герои хроники) не знают, что их ждет впереди, а режиссер и зрители знают и пытаются отыскать в прошлом зерна будущего, разглядеть предвестники грядущей трагедии.

Появление двух названных выше картин, соответственно, в 1920-е и 1960-е годы, весьма симптоматично, поскольку и та и другая вышли во время «документальных взрывов», знаменовавших новую волной увлечения кинематографа хроникой. Жизнь вновь приводила режиссеров к осознанию присутствия игры в самой хронике, что позволяло факту, снятому на пленку, стать художественным образом. Очень быстро оказалось очевидным, что один и тот же кадр можно в качестве иллюстрации подмонтировать под любой авторский посыл. Режиссеры пользовались этим феноменом, не очень задумываясь над социокультурными последствиями привычности такого отношения к документу. Впрочем, опасения на этот счет появлялись и периодически высказывались. Еще в 1973 году Л. Рошаль писал, что при таком отношении к хронике «все многообразие внутрикадровой информации, а огромное большинство кадров, без сомнения, неоднозначно по смыслу, – сводится к иллюстративному минимуму. К использованию того, что лежит на поверхности»¹. Между тем хроника таила в себе и продолжает таить до сих пор богатства, которые большинство режиссеров и журналистов так и не научились использовать. Она таит в себе драму.

Игорь Беляев в своей книге «Спектакль документов», вспоминая о работе с материалами кинохроники для телевизионного цикла «Летопись полувека», сумел показать, как фрагменты реальности, случайно попавшие на кинопленку, вели к рождению образа. «Сначала я стал рассматривать хронику года в уже сложившейся манере “Летописи” – сюжет за сюжетом, – пишет он. – Потом (на монтажном столе) – не на киноскорости, а кадрик за кадриком. И вот тут-то

¹ Рошаль Л. *Мир и игра*. М., 1973. С. 45.

и открылся неизвестный, не использованный еще материал. Кадрики, порой случайно, может быть, против воли их авторов закраиваясь в сюжеты, вскрывали время изнутри, проходили трудные для тех лет редакторские барьеры»¹. Такой подход к документальному материалу позволял «разбудить в документе образ»². Происходило это, в частности, когда документы сталкивались и вступали в конфликт.

Историкам так и не удалось привить режиссерам и журналистам навыки грамотной работы с хроникой: научить их воспринимать документ в контексте исторического знания и лишь с учетом этого переходить к его художественному переосмыслению. Как это обычно бывает, голоса отдельных режиссеров и искусствоведов не были услышаны теми, кто вынужденно, руководствуясь убеждениями или по недомыслию, нещадно эксплуатировал хронику и иные документы, заставляя их иллюстрировать официальные лозунги или тиражировать идеологические штампы. В результате в сознании зрителей постепенно начался процесс «дедокументирования хроники», приведший в 1980-е годы к падению интереса к монтажным фильмам, которые больше не вызывали доверие зрителей, а рассматривались только как инструмент мифотворчества.

Разумеется, ситуация, сложившаяся к концу XX века, была прямым следствием политики, проводившейся государством в течение всего времени его существования. Развитие документальной драмы в СССР осложнялось тем, что именно на нее была возложена миссия фальсификации многих событий, которые в подлинно исторически достоверном изображении не устраивали руководство страны. Благородное дело большевистского просвещения масс имело весьма определенные цели и границы. Как заметил один из немецких историков, большевики организовали народное образование так, чтобы никто не мог выйти за пределы официально разрешенного уровня знаний, дабы не возникла для пролетарского государства опасность приобретения гражданами излишнего объема знаний, что превратило бы их в «подрывной элемент»³.

В этой ситуации искусство разделило судьбу общественных наук, на которые была возложена функция создания мифологизированной истории и теории советского государства. Среди всех методов искусства метод документальной драмы был ближе всего к научным методам познания мира, поэтому эта «научоподобная» форма искусства оказалась на передовой идеологического фронта, имитируя объективность повествования, заменяя собой историческую правду.

Однако неверно было бы думать, что этим искусство исчерпало свой интерес к документальной драме. Одновременно с имитационными передачами с середины 1920-х годов на радио, например, стала складываться школа настоящей, серьезной и глубокой документальной

¹ Беляев И. *Спектакль документов*. М., 1997. С. 38.

³ Fluor-Miller R. *The Mind and Face of Bolshevism*. NY, 1969. P. 243.

² Там же. С. 59.

драмы. Ее основателем был Н.О. Волконский. В основу своего первого радиоспектакля «Вечер у Марии Волконской» (1925), поставленного к столетию восстания на Сенатской площади, он положил книгу мемуаров «Записки княгини М.Н. Волконской». Вслед за этим Н.О. Волконский поставил на радио «Десять дней, которые потрясли мир» по книге американского журналиста Дж. Рида, «Новости Берлина» Э. Толлера, «Путешествие по Японии» по очеркам журналиста и ученого Г. Гаузнера. Во всех этих спектаклях документы поступали к зрителю после «двойной обработки»: во-первых, писателя (мемуариста, очеркиста, драматурга), а во-вторых, режиссера. Возможно, при этом вернее было бы говорить не о драме, инсценирующей документы, а об инсценировке литературных источников, в которых описаны реальные события. Это было бы верно в театре, но не на радио. Радио, в силу того, что оно, как позже и телевидение, оказалось одновременно и средством массовой информации и пропаганды, и средством тиражирования произведений искусства (в частности, созданных специально для радио), «монтировало» эти литературно обработанные факты с фактами повседневной жизни. Магия радио заставляла слушателей забывать о том, что в основе спектаклей лежит литературное произведение, «пробуждая» с помощью выразительных средств радио в художественном тексте его документальные корни.

Радио с его способностью быть не только искусством, но и средством коммуникации, сразу разглядело в документальной драме ее стремление разрушить «четвертую стену» классического театра и вступить в прямой диалог со зрителями, привлекая их к совместному творческому осмыслению прошлого и настоящего. Исходя из этого, в практике радиовещания постепенно утвердились два варианта документальной драмы. Первый вариант – «доку-драма – это социально значимая, имеющая общественное значение и достаточно глубоко психологически проработанная сюжетная история, цель которой – привлечь внимание к какой-либо проблеме или человеку. Эта история в реальной жизни имеет свое завершение, и очень часто реальный человек, о котором идет речь, сам выступает с послесловием к своей собственной истории, разыгранной актерами»¹. Второй вариант – разновидность доку-драмы, чаще называемая драмой с открытым финалом, действие которой прерывается в кульминационный момент, и слушатели сами должны предсказать ее возможное окончание.

Кроме того, на радио продолжала развиваться драма, разыгрываемая без помощи актеров, – «драма документов», которую мы уже рассматривали применительно к кино. Историки радио обычно называют такие драмы «документальными композициями»². Но, как

¹ *Радиожурналистика: Учебник* / Под ред. А.А. Шереля. М., 2000. С. 251.

² Там же. С. 256.

мы уже говорили, на наш взгляд, эти подвиды имеют общие корни, общие задачи и сходные методы создания, так что рассматривать их следует как разновидности одного культурного и художественного феномена.

Телевизионная документальная драма вообще поначалу в основном адаптировала к своей специфике уже известные формы, подражая театру, кино, радио. В первую очередь методы документальной драмы стали использоваться при создании телепостановок на историческую тему. Так, режиссер С. Колосов подкреплял достоверность своих телеспектаклей «Большое сердце» по Б. Лавреневу и «Северо-западнее Берлина» С. Гансовского¹ кадрами хроники. На основе документов были написаны сценарии спектаклей И. Беляева «Петрашевский» и И. Россомахина «Непобежденный узник» (расследования и размышления о деле Петрашевского и суде над Н. Чернышевским) и другие.

Российские телевизионные тенденции были частью всемирного медийного процесса. В США документальная драма на телевидении также активно развивалась, хотя и несколько раньше – в 1950–1960-е годы. В то время классическая «документализированная драма» (американцы называют ее доку-драма) не прижилась на телевидении США. Использование актеров, копирующих реальных людей и произносящих подтвержденные документами слова, а также декораций реальных мест, по мнению профессионалов, снижало эффективность воздействия и документа, и драматической коллизии. Однако отдельные приемы, заимствованные из доку-драмы, закрепились в телевизионной документалистике, особенно компилятивной (так в США принято называть архивно-монтажные передачи).

На отечественном же телевидении документальная драма, разыгранная актерами, долгое время успешно существовала в литературном телетеатре². Например, телефильм (а по сути, телеспектакль) Б. Галантера «Жизнь Бетховена», построенный по принципу документального дознания. В качестве одного из главных героев и ведущего – Р. Роллан (в исполнении П. Кадочникова) – автор героического биографий «Жизнь великих людей», первая из которых посвящена Бетховену. В качестве других героев – современники, друзья и биографы великого композитора. В «Жизни Бетховена», так же как в других телевизионных документальных драмах, особое внимание режиссеры уделяли актерам, чье творчество было осложнено спецификой работы с документами: «Игра актеров здесь особая, – пишет Е. Сабашникова. – Они не перевоплощаются в персонажей полностью – мы все время видим в персонаже и характер и отношение к нему исполнителя, причем отношение личное, продиктованное позицией современного художника. Нет грима,

¹ См.: Колосов С. *Документальность легенды*. М., 1977. С. 104.

² Подробнее см.: Резников П.Р. *Указ. соч.*

нет париков, за которые можно “спрятаться”, в костюмах – лишь намек на эпоху. Для режиссера важно, что разговор о прошлом ведут люди наших дней»¹.

Вслед за «Жизнью Бетховена» методом документальной драмы (разыгрывание документов) Б. Галантер поставил телефильм «И с вами снова я...» (эпизоды из жизни А.С. Пушкина в воспоминаниях современников). Не странно ли, что от метода наблюдения «привычной камерой», с помощью которого Б. Галантер делал свои документальные фильмы в кино (например, «Там, за горами, горизонт» о жизни гляциологов), режиссер перешел к телевизионной документальной драме? На наш взгляд, не странно. Его пример лишь подтверждает наше предположение о генетическом родстве этих двух способов художественного исследования жизни с помощью экранных искусств. «В жизни его больше всего интересовали конфликтные ситуации, – пишет Е. Сабашникова. – Все герои, с которыми Галантер работал, были взяты им в драматический момент жизни, на сломе своей судьбы. Описательный документальный кинематограф его не привлекал. И в документальном кино он начал сразу с драмы»².

Телевизионные постановки Б. Галантера вернее всего было бы определить как литературно-музыкальные композиции, столь популярные в то время на радио и на телевидении. Инсценированные документы занимали в них разное место. Однако функция их практически всегда была одной и той же: они подбирались так, что вносили в повествование конфликт, причем конфликт, усиленный жизненной достоверностью фактов, который и рождал драматический накал страстей в постановке.

Не менее важное место, чем в литературном телетеатре и документальном кино, документальная драма занимала в художественном кинематографе. Большую часть советских фильмов о революции и Великой Отечественной войне было принято если не делать методом документальной драмы, то хотя бы стилизовать под нее. Причем отличить, где заканчивается документ и начинается вымысел, подчас было крайне сложно. В связи с этим очень показательным является название книги «Документальность легенды» режиссера С. Колосова, одного из родоначальников документальной драмы в телевизионном кинематографе. В книге он подробно рассказывает о своей работе над документальной драмой – поисках документов и людей, беседах с очевидцами и родственниками героев, о взаимодействии с профессиональными и непрофессиональными актерами. Документ был нужен режиссеру как точка опоры, чтобы, оттолкнувшись от нее, выйти в безбрежное море мифологии. Знаменитые фильмы С. Колосова «Вызываем огонь на себя», «Операция “Трест”», как и фильмы Д. Вертова, начинали функционировать

¹ Сабашникова Е.С. *Диапазон. Рассказы о телевизионных режиссерах*. М., 1987. С. 91.

² Там же. С. 88.

в массовом сознании как эпос, они превращали живых людей в символы эпохи, а их поступки – в подвиги былинных богатырей. Несмотря на то что режиссер старался выявить в своих героях черты, которые делали бы их более человечными (например, страх за своих близких Ани из фильма «Вызываем огонь на себя»), эти фильмы все же были очень близки к житийной литературе, повествующей о пути человека к святости.

Если «компилятивные» многосерийные документальные драмы не искали драматизм в напряжении покушений и погонь, а понимали его как «трагическую непростоту хода самой истории»¹, то художественные фильмы и сериалы активно использовали методы воздействия, заимствованные из массовой культуры. В частности, в них часто присутствовал приключенческий или детективный сюжет. По мнению некоторых исследователей, «полуофициально в советской культуре существовала своеобразная иерархия жанров. Здесь явно просматриваются аналогии с традициями эстетики классицизма XVIII века. Как известно, согласно канонам классицизма существовал высокий жанр (трагедия) и низкий (комедия). Советские жанры также делились на высокие, трагические (военно-патриотические и историко-революционные произведения), и низкие (комедия, мелодрама). Мастера советского массового искусства блестяще овладели методикой снижения высокого жанра. Суть заключалась в том, чтобы под прикрытием революционной и патриотической темы протащить боевик, комедию, детектив или даже классический вестерн, который мог дать фору голливудской продукции»².

При этом в документальной драме «высокая» роль традиционно отдавалась хронике, а «низкая» – инсценировкам на базе документа. Так, на первый взгляд, жанр фильма С. Колосова «Операция «Трест»» можно определить как *документальное приключение*. Однако развитие приключенческого сюжета в нем постоянно прерывается, чтобы дать возможность «документальному» персонажу – Историкю – процитировать документы, рассказать о тех достоверных фактах, которые легли в основу фильма. Существованием этой документальной основы, выходящей в итоге фильм за рамки приключенческого сюжета, превращая его в подлинную трагедию, фильм «Операция «Трест»» отличается от другого многосерийного фильма, который был еще более популярен на нашем телевидении, – «Семнадцать мгновений весны» Т. Лиозновой. Легендарный сериал о Штирлице был чисто приключенческим фильмом, хотя в нем в избытке присутствовали хроникальные кадры, призванные создать иллюзию документальности, «досье» на каждого из персонажей и, конечно, «подробности из жизни» фашистских военачальников, чьи имена остались неизменными, и т. д. Все это, включая обилие достоверных и псевдодостоверных

¹ В. Демин *Многосерийный советский телефильм. Достижения и надежды // Принцип серийности в телевизионном фильме. Материалы творческой конференции. М., 1975. С. 9.*

² Иванов В. Д., Мусаханов Л. Р. *Баланс художественной культуры (на материале экспертного опроса по советскому искусству 1970-х) // Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое. СПб., 2001. С. 129.*

деталей, создавало у зрителей ощущение, что этот фильм – экранизация подлинных мемуаров Исаева, а не беллетристического романа Ю. Семёнова. Впрочем, существует версия, согласно которой роман был написан на основе неизвестных в то время в СССР мемуаров офицера СС Вальтера Шелленберга: «На рубеже 1960–1970-х годов, после ряда неудач советской разведки в Германии, да и в некоторых других странах, “наверху” было принято решение поднять престиж органов. Выполнить политический заказ поручили известному в то время классику советского политического детектива Юлиану Семёнову. Он почти полностью заимствовал сюжет своего романа “Семнадцать мгновений весны” из воспоминаний Шелленберга, которые, как уже говорилось, тогда оставались совершенно недоступными для рядовых граждан СССР в отличие от постоянно выезжавшего за рубеж Семёнова»¹.

Впрочем, даже если это так, тем более оказался прав В. Демин, еще в 1975 году написавший: «Две его [фильма. – А.Н.] противоположные стихии – фантазия и реальность – не только не разрушили друг друга, но каким-то неведомым путем слились в противестественном союзе. Как история расступилась, чтобы вместить в себя вымышленный образ Исаева – Штирлица, так и Штирлиц, заряженный потенциалом истинной истории, приобрел добавочный драматизм, дополнительную красочность. <...> Фикция, не вскрытая как фикция, окруженная подлинными хроникальными кадрами, снабженная нумерацией мгновений – неизбежно воспринимается как документ. История торжествует и здесь, но это мнимый историзм, оборачивающийся мифологией, документальной сказкой»².

На наш взгляд, в этих словах, сказанных в адрес «Семнадцати мгновений весны», вскрыт главный механизм действия документальной драмы в целом. Именно благодаря способности «заражать документальностью» весь материал, вне зависимости от его происхождения, документальная драма оказалась так востребована и в театре, и в кино, и на радио, и на телевидении.

Поэтизация хроники

В отличие от современного искусства, пронизанного иронией, советское искусство было в первую очередь патетическим. Патетика становилась инструментом, с помощью которого производилась классовая оценка событий, лежащих в основе сюжетов театральных спектаклей, кинофильмов, телевизионных передач. Необходимость именно такого подхода к искусству как всегда ярко сформулировал С. Эйзенштейн: «Нам и только нам из всех обитателей земного шара дано величайшее – реально переживать шаг за шагом каждый момент

¹ Веденеев В. *С кого слепили Штирлица* // *Вечерний Новосибирск*. 2007. 10 января <<http://www.vn.ru/10.01.2007/society/83237>>.

² Демин В. *Указ. соч.* С. 10–11.

неуклонного становления величайших достижений в области социального становления мира. <...> Это переживание момента истории есть величайший пафос и ощущение спаянности с этим процессом. В ощущении единой с ней поступи. В ощущении коллективного с ней соучастия. Таков пафос в жизни. Таково же отображение его в методике патетического искусства. Здесь рожденный из пафоса темы композиционный строй вторит той основной и единой закономерности, по которой совершаются органические, социальные и всяческие иные процессы становления вселенной, и через сопричастие с этой закономерностью (отражением которой является наше сознание, а областью приложения – все наше бытие) не может не наполнить нас наивысшим доступным нам эмоциональным ощущением – пафосом»¹.

Главная задача советских художников заключалась в том, чтобы разглядеть в жизни пафос и выявить его с помощью художественных приемов. Метод документальной драмы для решения этой задачи подходил как нельзя лучше, ведь он позволял корректировать жизнь, сохраняя внешние признаки документа и «заражая документальностью» все то, чего в жизни не было и что художники считали нужным добавить в нее.

Одним из центральных объектов для пафосного переосмысления была история страны. Подвиги князя Александра Невского и крестьянина Ивана Сусанина, Минина и Пожарского, бунты Степана Разина и Емельяна Пугачева, восстание декабристов и революции 1905 и 1917 годов – все эти события прошлого, подававшиеся с изрядной экзальтацией, в 1920–1940-е годы стали материалом для строительства советского мифа. (Впрочем, справедливости ради надо заметить, что события отечественной истории использовались как материал для строительства мифов и в дореволюционной России.) А во второй половине XX века главным объектом пафосного осмысления оказалась история Великой Отечественной войны. Здесь представляется необходимым привести еще одну большую цитату, на наш взгляд очень точно характеризующую корни специфики осмысления этой темы в отечественном кинематографе и на телевидении. Как пишет Л. Джулай в книге «Документальный иллюзион»: «Чтобы оценить суть, смысл и значение принятой в 1960-е годы попытки переосмысления сложившейся традиции показа войны, надо понимать, с каким идеологическим фетишем столкнулись кинематографисты.

Мифология Великой Отечественной войны создавалась спонтанно, усилиями “верхов” и “низов”. Она была одновременно “искусственной” и “естественной”, по определению нынешней социокультурной методологии. В годы бедствия в ней – мощной, масштабной, трагедийно великой и возвышенной – равно нуждались и вожди,

¹ Эйзенштейн С. *Избранные произведения*. В 6 т. М., 1964. Т. 3. С. 70.

и народы. Одни, чтобы удержать государственный штурвал, другие, чтобы вынести неслыханные испытания.

В мистическом смысле – война была тем горнилом, в котором удалось выплавить супернациональную единость огромной и разноязыкой страны. <...> Именно это непроговоренное, но явно мистическое содержание исторического события наполняло силой, смыслом, обеспечивало долгую жизнь официальному идеологическому мифу о Войне и Победе, но, к сожалению, позволяло долго, а порой и цинично им манипулировать»¹.

Такая предпосылка к данной части исследования объясняет, почему для подробного анализа бытия документальной драмы в телевизионном эфире мы избрали именно тему Великой Отечественной войны и уделяем ей столь пристальное внимание. Кроме того, Л. Джулай отмечает еще одну чрезвычайно важную для нас закономерность – «прямую вертикальную связь феномена оттепели с военным периодом»². По ее мнению, феномен «шестидесятников» в кинематографе вышел из «шинели Войны», а их методы работы «вызревали» в ходе работы над темой войны. От себя добавим, что на наш взгляд, все, что делали «шестидесятники» в искусстве и средствах массовой коммуникации, связано с этой мощнейшей «энергетической волной». Ею пропитана, на наш взгляд, большая часть советских телезрелищ, традиции которых были восприняты и дополнены создателями современных программ об истории.

Особенно этот разговор важен еще и потому, что вся военная, да и послевоенная кинохроника сегодня не воспринимается в отрыве от той зрелищной культуры. Телевизионный миф о войне создавали те же люди, которые в свое время снимали военную кинохронику, а потом работали в документальном и художественном кино. Они знали о многом, но рассказывали только о том, что считали нужным. Они начали творить документальную легенду о войне еще в те страшные дни, когда никто не был уверен в победе, они стремились наполнить патриотическим и героическим пафосом каждый кадр и делали это так мастерски, что много лет спустя им самим с трудом удавалось «изменить окраску» пафоса. Спустя десятилетия метры пленки и тысячи фотоснимков продолжали диктовать им принятые когда-то правила игры. Советская идеология не могла в те годы допустить проявления у героев человечности, которая воспринималась как слабость. Бойцы должны были демонстрировать стальную твердость даже в те моменты, когда на самом деле в их душах были смятение, растерянность и ощущение того, что мир оказался на краю бездны. Операторы искали эти проявления даже в самые страшные, первые месяцы войны. Цензура и самоцензура заглушали в них человеческие эмоции, а порой даже чутье художника.

¹ Джулай Л. *Документальный иллюзион. Отечественный кинодокументализм – опыт социального творчества*. 2-е изд., доп. и перераб. М., 2005. С. 103–104.

² Там же. С. 103.

Роман Кармен вспоминал, что у фронтовых операторов, одним из которых он был, «существовала установка, неверная тенденция не снимать нашего горя, наших потерь, и она как-то психологически давила на нас», что они «страшились начальства, боялись отступавших, истекавших кровью бойцов <...> полуживых, все потерявших беженцев, боялись собственного аппарата»¹. Подобные ощущения преследовали всех, кто снимал военную хронику. «Стоило только взять в руки аппарат, как со всех сторон раздавались возгласы протеста»², – писал другой фронтовой кинооператор – Борис Небылицкий, рассказывая о своем желании запечатлеть для истории не только проявления героизма, но и страдания, растерянность людей. «Мы были твердо убеждены, – вспоминал много лет спустя фронтовой оператор В. Микоша, – что надо снимать героизм, а героизм, по общепринятым нормам, не имел ничего общего со страданием»³.

К 1944 году, когда наша победа была уже очевидна, все операторы и корреспонденты получили приказ создавать «образ Победы»: образ государства-победителя, народа-победителя. Поэтому события последних месяцев войны, месяцев наступления Красной Армии и ее союзников активно фиксировались на кино- и звуковые пленки. К началу 1945 года Всесоюзное радио направило на 1-й Белорусский фронт группу работников, чтобы «звучевечить в звукозаписи важнейшие события заключительного этапа войны»⁴. Кроме радиобригад в Берлине, в начале 1945 года находились и советские кинодокументалисты. Хроникеры соревновались, кто снимет больше важных и интересных моментов. Роман Кармен, например, очень переживал, что многое не успел снять в поверженном Берлине: что-то не разрешили военные, что-то «прохлопали хроникеры». Он понимал, что материалы, отснятые и записанные в те дни в Германии, будут потом использовать в тысячах радио-, кино- и телепрограмм, монтировать и перемонтировать, творя идеологию.

Начало этому процессу было положено сразу после войны. 15 мая 1945 года пресса опубликовала постановление ЦК ВКП(б) «О производстве киножурналов и документальных фильмов», призывающее отражать боевые действия советских войск, их героизм и воинское искусство, мощь советской техники и всенародную помощь труженников тыла Красной Армии. В тот же день на экранах появился документальный киновыпуск «Знамя победы над Берлином водружено!» (режиссер съемок – Ю. Райзман, режиссер монтажа – В. Беляев). Через полтора месяца (26 июня) тот же Ю. Райзман представил 80-минутный документальный фильм «Берлин», который был смонтирован за 16 дней из кадров, снятых при его непосредственном участии во время битвы за Берлин, и кадров немецкой хроники. (Этот фильм в 1946 году получил премию на кинофестивале в Каннах.)

¹ Роман Кармен в воспоминаниях современников. М., 1983. С. 322–323.

² Небылицкий Б. *Репортаж о кинорепортаже*. М., 1962. С. 201.

³ Микоша В. *С киноаппаратом в бою*. М., 1964. С. 20.

⁴ Именно так формулировалась задача, поставленная партией перед профессионалами (цит. по: *Телевидение и радио в СССР*. М., 1979).

Советские документалисты работали быстро: 24 июня все радиостанции транслировали знаменитый Парад победы, а 16 июля уже появился одноименный документальный фильм; в ноябре 1945 года в Нюрнберге начался судебный процесс над фашистами, а в апреле 1946-го уже был готов документальный фильм Р. Кармена «Нюрнбергский процесс». Общий стиль всех этих фильмов был задан И.В. Сталиным в его выступлении 9 мая 1945 года. Вспоминая об этом дне, И. Эренбург писал: «Вечером передавали речь Сталина. Он говорил коротко, уверенно: в голосе не чувствовалось никакого волнения, и называл он нас не как 3 июля 1941 г. “братьями и сестрами”, а “соотечественниками и соотечественницами”. <...> Отсутствие сердечности меня огорчило, но не удивило. Он – генералиссимус, победитель. Зачем ему чувства?»¹. Однако двадцать лет спустя именно чувства стали главным предметом исследования и целью творчества тех, кто продолжал говорить о войне.

Исследователи выделяют три направления в документальном кинематографе², три подхода к осмыслению и восстановлению исторических фрагментов Второй мировой войны, которые затем нашли отражение и на телевидении. *Первое направление* – хроникально-документальный эпос. Ярким примером работы этого направления был фильм Р. Кармена «Великая Отечественная» (1965), из которого в конце 1970-х годов вырастет 20-серийное кинополотно, соединившее в себе эстетику кино и телевидения. *Второе направление* – фильмы, где предлагается авторская модель исторического события. Они охватывают меньше фактов, чем обзорные эпические картины, но дают новое, личностное освещение даже хорошо известным материалам. Таковы картины, созданные при участии К. Симонова, «Гренада, Гренада, Гренада моя» (1967), «Если дорог тебе твой дом» (1967), а также его телевизионный цикл «Солдатские мемуары». *Третье направление* – поиск нового лица, нового характера, нового героя – «рядового субъекта истории». Таковы фильмы В. Лисаковича «Его звали Федор» (1963) и «Катюши» (1964), снятые совместно с писателем и популярным телевизионным ведущим Сергеем Смирновым.

С.С. Смирнов – писатель, автор и ведущий радиопрограммы «В поисках героев Брестской крепости»³, а потом нескольких телевизионных программ о войне, «говорил негромко, чуть хрипловато, с доверительной улыбкой, с тем раздумчивым поддакиванием головой, когда мысль не лежит готовая, припасенная к случаю, а рождается, вытаскивается здесь, сейчас, впервые»⁴. Эта манера говорить, лишённая внешнего пафоса, контрастировала с пафосом внутренним – неудержимым стремлением к постижению истины, расследованию запутанной истории, открытию забытых имен и подвигов. Средоточием героического пафоса становились документы, которые он искал,

¹ Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 393.

² Джулай Л. *Указ. соч.* С. 105–106.

³ 23 июля 1956 года состоялась первая радиопередача цикла «В поисках героев

Брестской крепости». С. Смирнов разыскал живых героев Бреста, с их помощью узнал о судьбе павших и рассказал об этом сначала в книге, а потом в радиозэфире.

⁴ Соколов В. Предисловие к кн. Смирнова С.С. *Первая шеренга*. М., 1965. С. 19.

сопоставлял и представлял слушателям: письма и воспоминания участников событий, военные приказы и т. п. Хрестоматийная ныне история обороны Брестской крепости, написанная им в конце 1950-х годов, стала для многих откровением. Людей мучили сомнения и вопросы, на некоторые из которых С. Смирнов дал ответ. Он разыскал живых героев Бреста, с их помощью узнал о судьбе павших и рассказал об этом в эфире. С. Смирнову доверяли как мало кому другому. Его останавливали на улицах, к нему ехали люди из разных уголков страны. Иногда ехали, освободившись из мест заключения, куда отправляли советских солдат, имевших несчастье побывать в немецком плену. Сергей Смирнов привечал всех, невзирая ни на какие сложности. Люди приходили к нему в дом, он кормил их, бросал все дела и по долгу беседовал, узнавая новые подробности военных действий, внося коррективы в свои исследования, рассказывая участникам боев то, что происходило когда-то рядом с ними, но о чем они не знали. Казалось, Сергей Смирнов изучил уже каждый сантиметр Брестской крепости, знал по именам тех, кто воевал там, мог восстановить развитие событий поминутно. Ему писали письма. Адреса были незамысловатые: Москва, радио, С.С. Смирнову¹. Или Москва, Кремль, Смирнову. Для простых людей он был лицом, облеченным властью и обладавшим фантастическими возможностями. Но при этом ему доверяли как родному и давно знакомому человеку. Ему присылали документы и фронтовые письма, отдавали единственные фотографии в надежде на то, что он сможет совершить чудо и помочь найти хотя бы могилу близкого человека.

В этом горниле имен, лиц, человеческих страданий, судеб, выведенных на авансцену истории благодаря радио, а потом телевидению, родились фильмы «Его звали Федор», о русском солдате Федоре Полетаеве, после побега из плена сражавшемся в рядах итальянских партизан, «Катюша», построенный на беседах С. Смирнова с героиней – военной медсестрой, связисткой, разведчицей Катюшей Михайловой, а после войны врачом Екатериной Деминой. Появление в качестве комментатора (в фильме «Его звали Федор»), а потом и на экране (в фильме «Катюша») автора-сценариста С. Смирнова эстетически сблизило фильмы с телевизионной передачей. Однако разговоры и эмоции Катюши были стимулированы методом «катализатора». Ей предложили посмотреть специально для нее смонтированный фильм о боевом пути Дунайской флотилии, где она присутствовала в кадре в качестве молоденькой медсестры. Сам просмотр и ее рассказы о тех днях были сняты кинематографическим методом скрытой или «откровенной» камеры, поэтому непосредственность рассказа оказалась существенно выше, чем при принятых тогда на телевидении «открытых» съемках, превращающих доверительную беседу

¹ Подробнее см.: *Воспоминания о С.С. Смирнове*. М., 1987.

в «выступление на митинге». Фильм «Катюша» стал знаковым в истории становления кинематографического жанра кинопортрета, который не менее активно развивало и телевидение. Это был новый этап становления документальной драмы в кино и на телевидении.

На наш взгляд, у представителей второго и третьего из названных направлений очень много общего. Константин Симонов, один из художников второго направления, так же как Сергей Смирнов, смело садился перед камерой и говорил с людьми о всем понятных проблемах. Его лирический пафос подавал героизм как единственно возможную модель поведения, не навязанную извне, а вырастающую из простых и всем знакомых человеческих эмоций. В знаменитом стихотворении К. Симонова «Жди меня» уже явно виден тот эмоциональный стержень, который держит и все фильмы, снятые по его сценариям, и телевизионные программы. Что нужно, чтобы совершилось чудо? Нужно просто «очень ждать». И больше ничего! Никакого сверхчеловеческого геройства. В этом простом, естественном поведении и есть высшая форма героизма. Героизм в том, чтобы просто жить, выполняя до конца свой долг.

Эта идея красной нитью прошла через два документальных фильма («Если дорог тебе твой дом» и «Шел солдат»), сделанных в разные годы по его сценариям, и телевизионный цикл «Солдатские мемуары». Причем мера лиризма от фильма к фильму очевидно нарастала. Если первый документальный фильм, поставленный по сценарию К. Симонова режиссером В. Ордынским «Если дорог тебе твой дом» (1967), строился в основном на воспоминаниях маршалов Г.К. Жукова, И.С. Конева, К.К. Рокоссовского, видных государственных и партийных деятелей, и лишь немного – рядовых солдат Красной Армии и бойцов ополчения, то фильм «Шел солдат» (1975, режиссер – М. Бабак) уже практически целиком состоял из солдатских историй.

В фильме «Если дорог тебе твой дом» авторы постарались дать аналитическую картину битвы под Москвой осенью 1941 года. Комментируя военную хронику, знаменитые полководцы внесли в картину ту суровую патетическую интонацию, которая стала ее эмоциональной доминантой, определила благородный драматизм картины. Одним из самых важных эпизодов фильма был рассказ Г. Жукова о московской битве¹. Признание легендарного маршала в том, что у него не было уверенности, удастся ли остановить противника, оказалось для многих советских людей откровением, кульминацией драматического действия: Оно подняло фильм на уровень трагедии, но трагедии с оптимистическим финалом, ведь ценой громадных жертв все же ситуация удержалась на грани катастрофы. Спустя 20 лет зрители еще раз содрогнулись, почти физически ощутив, как близко к краю пропасти они находились. И перед лицом трагедии

¹ См.: Симонов К. *Глазами человека моего поколения: Размышления о И.В. Сталине*. М., 1990. С. 301.

по-другому зазвучали и стали восприниматься документальные свидетельства: отрывки интервью, кадры отечественной и зарубежной кинохроники, фотографии, тексты писем.

Стремясь погрузить зрителей в атмосферу тех лет, съемочная группа произвела «реконструкцию» эмоциональной среды. Дело в том, что в архивах не удалось найти немецкий агитационный фильм, о котором К. Симонову рассказывал режиссер Сергей Герасимов, руководивший в дни войны фронтовыми киногруппами. В нем было инсценировка того, как будет проходить парад фашистских войск на Красной площади в Москве. Не желая расставаться с идеей показа истории в соslagательном наклонении, создатели фильма сняли медленный проезд по пустой, заснеженной Красной площади, а в фонограмме дали немецкие песни, марш, крики «Зиг хайль!» Затем за кадром прозвучали слова: «Товарищи! Они были в 27 километрах отсюда. Были...» Звуки «Интернационала» – и сразу следующий монтажный план – сержант-артиллерист дает команду: «Огоны!». Это был первый кадр хроники контрнаступления¹. И произошло чудо, в которое почти никто уже не верил. Оно не было, по версии создателей фильма, следствием безукоризненно продуманной тактики и стратегии, а возникло из совокупности маленьких, непафосных подвигов. И эти подвиги – предмет не эпоса, а лирики, не трагедии, а психологической драмы.

Эта тема и ее воплощение стали основой сценария фильма «Шел солдат». Его авторы из массива кинохроники выбирали кадры, демонстрировавшие страшный быт войны: солдаты вытаскивают из грязи застрявшую полторку, тащат на себе пушку, стоя по пояс в воде, наводят переправу и т. д. Взрывы, кровь, смерть. «Война, – писал Симонов, – есть совокупность смертельной опасности, постоянной возможности быть убитым, случайности и всех особенностей и деталей повседневного быта, которые всегда присутствуют в нашей жизни»². В этом определении войны также заложено определение героизма. Героизма без героического пафоса, но полного пафоса лирического и сентиментального.

Фильм «Шел солдат» был построен как драма, а иногда и мелодрама. Причем по первоначальной идее уровень мелодраматизма должен был стать еще выше, поскольку героем фильма Константин Симонов хотел сделать солдата, прошедшего через немецкий плен. Писателю казалось, что именно через такого человека можно наиболее ярко показать военную судьбу страны, стоявшей на грани гибели, пережившей ужас оккупации, но сумевшей подняться с колен. В архиве сохранились наброски сценария фильма. Из них ясно, что начать его Симонов хотел с лиц тех солдат, которые попали в плен в первые месяцы войны. «В плену люди вели себя по-разному, – писал К. Симонов, – но большинство вело себя как подобает. Вот лица людей, которые

¹ Гордеев Г. *Если дорог тебе твой дом. Кинематограф Константина Симонова*. М., 1988. С. 131–132.

² Симонов К. *Солдатские мемуары. Документальные сценарии*. М., 1985. С. 297.

попали в плен в том горьком 41 году, а вот раненые, которые попали в плен. Поискать надо в немецкой хронике хорошие лица, панорамы, на которых будут лица людей – ожесточенных, твердых, грустно-горьких, но не разбитых нравственно. <...> А потом от этой панорамы мы перейдем: вот так и он смотрел тогда на немцев, когда они его снимали аппаратом своим для того, чтобы показать, сколько и как они взяли в плен, показать этих пленных русских, которые проиграли войну, которым осталось всего четыре недели или шесть недель до гибели государства»¹.

Этот замысел писателя не был реализован. В период расцвета брежневской эпохи еще нельзя было делать героем, то есть прославлять, бывшего военнопленного. И героями фильма стали простые солдаты: сорок кавалеров ордена Славы всех трех степеней. Они появлялись в самые острые моменты повествования и рассказывали то, чего не было в хронике.

Немалое место в фильме было уделено и личным впечатлениям о войне самого К. Симонова. Он взял себе функцию ведущего, и, оставаясь за кадром, делился собственными воспоминаниями, искал им подтверждение в рассказах простых солдат. В голосе К. Симонова, как и в голосе С. Смирнова, не было пафоса. Он не убеждал, не доказывал, а заражал эмоциями. Недаром уже в те годы фильм «Шел солдат» называли поэтической хроникой, кинопоэмой.

За время работы над фильмом «Шел солдат» у съемочной группы скопилось столько материала, что его хватило на телевизионный цикл «Солдатские мемуары» (1976). К. Симонов задавал ветеранам вопросы о буднях войны: о фронтовом быте, о ранениях, о сне на войне, о самом трудном и самом страшном. Самым страшным на войне одному казался танк, другому пулемет. Страшно было терять друзей и убивать живого человека. Пожилая учительница вспоминала, что самым страшным для нее были «лица детей, приходивших в школу на другой день после того, как к ним в дом приходила похоронка»². Они были разными, эти солдаты, но из их слов, иногда наивных, иногда мудрых, складывался новый образ воина и войны. В этих передачах, как и в предыдущем фильме, нет ни расследования, ни разоблачений. Они были призваны показать, что человеческие чувства во время войны были гораздо сложнее и противоречивее, чем демонстрировала это советская пропаганда. Солдаты не были машинами для боя, они были обычными людьми. И эмоции для них порой оказывались выше законов войны.

В отличие от фильма «Шел солдат» в телевизионном цикле «Солдатские мемуары» К. Симонов вышел из-за кадра и стал полновластным хозяином передачи. Каждая серия цикла начиналась с обращения автора к зрителям. Сидя в монтажной, на фоне

¹ Симонов К. *Солдатские мемуары*. С. 317.

² Гордеев Г. *Указ. соч.* С. 150.

бесчисленных коробок с кинолентой, К. Симонов делился со зрителями своими впечатлениями от работы над программой, от просмотра хроники и чтения писем фронтовиков. Его суровое спокойствие, уверенность и доверительный тон в общении с аудиторией и с героями-ветеранами придавали передаче то особое настроение, которое помогало и героям фильма, и зрителям воскресить во всей полноте и ясности ушедшие в глубины памяти острые и болезненные воспоминания о войне. Коробки с кинолентой, ставшие основным элементом студийных декораций, как бы вводили зрителя в святая святых – хранилище архивной кинохроники, доступ куда был возможен лишь для избранных. Эта деталь была важнейшим элементом документальной драмы, главным героем которой стал сам К. Симонов. Действием этой драмы было путешествие автора-ведущего в прошлое, где перед его глазами проходили десятки мелодрам, трагедий, лирических драм, все вместе создавшие единую ткань многосерийного документального романа.

Эпические зрелища

Совсем иной война предстала в грандиозном по масштабам цикле «Великая Отечественная» (или «Неизвестная война» – под таким названием он шел в США), сделанном в конце 1970-х годов. Этот весьма рискованный эксперимент, затеянный американской корпорацией «Эйр Тайм», должен был совместить советский и американский подход к созданию документальной драмы. В качестве художественного руководителя сериала был приглашен прославленный советский кинодокументалист, режиссер и оператор Роман Кармен, всю свою жизнь снимавший войны и революции. Разумеется, всем было понятно, что привлечение к сотрудничеству человека, которого друзья называли «неистовый Кармен»¹, вызовет массу идеологических противоречий. Вопрос о принятии предложения о сотрудничестве и назначении художественного руководителя проекта решался на самом высоком партийном и правительственном уровне, и руководство Советского Союза не сразу согласилось пойти на этот риск. Роман Кармен тоже осознал, каких сил ему будет стоить проект. Для него он стал «последним боем», в котором он встретил смерть. Однако Роман Лазаревич счел своим долгом донести до американского зрителя «советскую правду» о войне, что в корне расходилось с планами США. Консультант американской компании, журналист и политолог Гаррисон Солсбери, работавший во время войны в СССР, понимал цели проекта совсем иначе: «Мы делали эту программу не для того, чтобы пропагандировать правоту советских позиций по международным проблемам, а просто для того, чтобы

¹ Подробнее см.: *Роман Кармен в воспоминаниях современников.*

отдать должное достижениям народа России в самые ужасные дни недавней истории»¹.

Кроме очевидного противостояния двух идеологий, на работе должно было сказаться и противостояние разных телевизионных традиций. В тот период на отечественном телевидении не было принято включать в контекст фильма, построенного на хронике, ведущего-актера, проходящего по местам событий и несколько отстраненно оценивающего происходящее. Но без него на американском телевидении не мыслили подобные программы. Эта традиция зародилась у них еще в конце 1950-х годов, когда на американском телевидении был бум компилятивных передач на исторические темы. С тех пор ведущий выступал как рассказчик и комментатор, брал интервью у очевидцев исторических событий, обеспечивал плавный переход с сюжета на сюжет, подводил итоги. Он никогда не исчезал с экрана надолго, поддерживая постоянный контакт со зрителем, цементируя программу. Роман Кармен, прежде чем приступить к работе над эпопеей, поставил перед самим собой и коллегами сложнейшую цель: «Абсолютный учет вкусов, требований и привычек американской телевизионной аудитории. Возможность утверждения наших политических партийных принципов в оценке событий Великой Отечественной войны. Необходимость выработки приемлемой для американцев интонации комментатора, при которой эти наши принципы были бы незыблемы»². Американцы рекомендовали Р. Кармену взять на роль ведущего кого-нибудь из знаменитых, звездных актеров. Роман Лазаревич остановился на кандидатуре Берта Ланкастера. Актер привлек его особенностями своей биографии: Ланкастер демобилизовался из армии в 1945 году, карьеру делал трудно, но в итоге стал не просто артистом, а удачливым продюсером с миллионным состоянием. Режиссер надеялся, что прошедший войну американец будет оценивать события эмоционально, как очевидец, а не как сторонний наблюдатель, и это придаст эпопее свойственный для отечественной традиции пафос.

Но надежды не сбылись. Режиссеру лишь изредка удавалось выбить ведущего с позиций невозмутимости (так было, например, в Хатыни). В большинстве случаев на просьбу Кармена наполнить реплики личной интонацией Берт Ланкастер отвечал: «Я хочу быть только непредубежденным повествователем»³. Тогда пропагандистский пафос решено было перенести в закадровый текст. Особенно чувствовался он в одном из самых любимых фильмов Кармена (он выступал в нем не только как художественный руководитель проекта, но и как режиссер) «Неизвестный солдат» (или «Солдат Неизвестной войны»). «Многие на Западе до сих пор задают вопрос, где истоки этого самопожертвования, этой феноменальной стойкости, – звучал

¹ Роман Кармен в воспоминаниях современников. С. 296.

² Там же. С. 301.

³ Там же. С. 310.

за кадром голос Кармена. – Отвечают по-разному. Говорят о привязанности к русской земле, о небывалой душевной силе, о личном мужестве. А вот американский писатель Эрскин Коллдуэлл, побывавший в годы войны в России, сказал: “У советских людей была глубокая вера в тот строй, который они выбрали и защищали”. Выбрали. Защищали. И защитили, как известно!»¹

Роман Кармен стремился сделать фильм монументальным. Для этого необходимо было поднять события на уровень возвышенного, героического, трагического. Человеческая жизнь в эпосе должна быть освобождена от быта и мелочей, идеализирована: «Героическое начало – неотъемлемое качество эпоса, один из необходимых его компонентов, равно как и обобщенность образов, их удаление от натуралистических тем и мелкого правдоподобия»². Поэтому практически ни в одном из фильмов цикла не было конкретных героев. Лица солдат и военачальников проходили вереницей, внимание зрителей не успевало задерживаться на них, властная рука режиссера вела его дальше и дальше. Повествование строилось вокруг хода боевых операций, значение которых оценивалось в мировом масштабе. Даже в серии, посвященной солдатам неизвестной войны, героями стали не конкретные люди, а собирательный образ-символ – неизвестный солдат, ведь ему не было дела до бытовых трудностей. Живущий во вселенной и перешедший из времени в вечность солдат неизвестной войны представлял в фильме как былинный герой, сила которого не в личном мужестве, а в вере в торжество коммунизма. Такой образ, воплощенный в монументе советскому солдату в Берлине, застывшему со спасенной девочкой на руках, напоминает иконографию Христа, держащего на руках человеческую душу в виде младенца. Мифологический, а то и религиозный образ «солдата-спасителя» стал венцом всего цикла. В таком контексте неактуальным становился разговор об исторической достоверности, о корректности использования тех или иных архивных документов. Все упреки в том, что Р. Кармен не раз в течение профессиональной карьеры «реконструировал» хронику, доснимал недостающие кадры, использовал эпизоды одних сражений в рассказе о других, дедокументируя хронику, теряли смысл перед лицом авторского замысла, претендовавшего на описание событий, имеющих космическое значение.

Так в конце 1970-х годов Роман Кармен перед лицом идеологического противника – США – вновь сумел вернуть телевизионное документальное кино к монументальности и обобщениям, свойственным предвоенному и послевоенному времени, когда практически вся художественная культура была поставлена на службу «мифологизации истории современности»³ (курсив автора. – А.Н.). Разумеется, сериал

¹ Роман Кармен в воспоминаниях современников...

² Шароев И.Г. *Режиссура эстрады и массовых представлений*: Учебник для студентов театральных высших учебных заведений. Изд. 2-е, перераб. М., 1992. С. 153.

³ Рошаль Л. *Историзм художественного мышления как элемент экранной образности // Экранизация истории: политика и поэтика*: Сборник по материалам конференции. М., 2003. С. 14.

Р. Кармена был создан не в начале, а в эпоху расцвета монументальности на телевидении, которая, по мнению историков кино, отличала «стилистику советских документальных киносериалов 70–80-х годов»¹. Л. Малькова так и определяет это направление в кинематографе – «кинодокумент-монумент»², говоря о принятой в то время монументализации истории.

В основе этого направления лежит специфический советский вид кинодокументальной продукции – кинообзор: «Он всегда воспринимался как своего рода визуальная “визитка” страны, ее представительское лицо. Возможно, это не *тот жанр*, по которому определяется художественная высота отечественной кинодокументалистики. Но тот самый, по которому можно судить о переменах в ее менталитете, ибо в отклонениях, в коррекции канона ярче всего проявляются новые степени свободы...»³ (курсив наш. – А.Н.). В основе фильма-обзора всегда лежало политическое задание. Но не чужды ему были и авторский лиризм (мы видели это на примере закадровых комментариев Р. Кармена), и личные демиургические амбиции художника, пытающегося формировать новую картину мира. Часто фильм-обзор сливался с жанром коллективного фильма-портрета. Так работал, например, ленинградский режиссер Е. Учитель, сделавший фильмы «Дочери России» (1960), «Мир дому твоему» (1961), «Песни России» (1963), «Рассказы рабочих» (1965). Такой же гибрид жанров лежал в основе эпического фильма о советской стране рижского режиссера У. Брауна и сценариста Г. Франка «235 миллионов лиц». Множество удач, достигнутых кинематографистами на этом пути, подтверждают, что даже этот, замешанный на идеологии жанр не давал возможности поэтического осмысления реальности. Так умел делать обзоры армянский режиссер А. Пелешян. Его фильмы «Земля людей» (1966), «Начало» (1967), «Обитатели» (1970) и особенно фильм «Мы» (1968), философско-поэтические отражающий историю армянского народа, доказывают, что, виртуозно владея техникой звуко-зрительного монтажа, режиссер может поднять обзор до истинных, а не псевдоэпических высот. При этом он «отмечает любые бытовые подробности – все, что связано с поведением и течением жизни отдельного индивидуума», «Пелешян отбирает для своих фильмов лишь то, что имеет некое родовое, обобщающее значение», «даже человеческие лица трактуются подчеркнуто типажно», «такое построение сближает фильмы Пелешяна с поэзией»⁴. Причём поэтическая картина мира создается и за счет повторения мотивов, и через специфический ритм, о чем режиссер размышляет в своей поэтической декларации «Дистанционный монтаж»⁵.

Если в 60-е годы XX века исторический обзор был еще прерогативой кинематографа, чья технология творчества позволяла

¹ Малькова Л. *Политический фактор формирования основного потока кинодокументалистики // Экранизация истории: политика и поэтика*. С. 100.

² Подробнее см.: Малькова Л. *После взрыва. Документальное кино 90-х*. М., 1995.

³ Джулай Л. *Указ. соч.* С. 141.

⁴ Ямпольский М. *Схема и стихия. О фильмах Артура Пелешяна // Ямпольский М. Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла*. М., 2004. С. 101.

⁵ Пелешян А. *Дистанционный монтаж // Вопросы киноискусства*. Вып. 15. М., 1974.

филигранную режиссерскую работу, то в 1970-е обозрение стало в основном фундаментом многосерийных телевизионных фильмов. При соприкосновении со спецификой телевидения жанр претерпел изменения отнюдь не в лучшую сторону. Как писал Герц Франк о документальном кинематографе 1960-х годов: «Мне кажется, что беда многих обзорных фильмов (не только посвященных знаменательным датам) не в самой обзорности, а в том, что все в них разложено по полочкам, отдельно, как в витрине. Но в жизни ведь отдельно ничего не бывает. В жизни все сплавлено воедино»¹. На телевидении эта проблема только обострилась. Часто, не удосуживаясь поиском поэтических связей и ассоциаций, не обременяя цензуру авторскими наблюдениями и умозаключениями, фильмы монтировали тяжело, неуклюже переходя от события к событию, от одного героя к другому. Разумеется, были и исключения. Поскольку такие телевизионные фильмы делались большим авторским коллективом, разными режиссерами, качество отдельных серий могло существенно отличаться.

Наиболее значительными телевизионными обозрениями были 50-серийный фильм «Летопись полувека» (1967), сделанный к 50-летию советской власти, и 60-серийная «Наша биография» (1976), которой был отмечен следующий партийный юбилей. По сути, обе работы – монументальные киноэпопеи. Однако первая была официальным обозрением в большей степени: сопровождал кадры кинохроники дикторский текст, призванный провозглашать абсолютные истины, а немногочисленные высказывания очевидцев и участников событий (выступления-монологи) не имели самостоятельной ценности в контексте генеральной идеи.

И все же некоторым режиссерам удавалось прорваться через общий идеологический официоз и сказать свое слово. Так, Игорь Беляев, делавший одну из серий «Летописи полувека» («Год 1946»), вспоминал: «В процессе работы нас не контролировали, вот когда мы сдавали картину, тут начались цензурные битвы. У кого больше, у кого меньше. <...> Когда смотрели мою картину «Год 1946», руководитель телевидения через каждую минуту бросался к блокноту, чтобы что-то записать. В процессе, пока он бросался, я его убеждал, что я прав. Я изобрел целую эстетическую систему, чтобы сделать эту картину, я придумал столько, сколько потом не придумывал за всю жизнь.<...> Цензор, как правило, работал на вербальном уровне. Он не влезал в образы, он не знал, что делать. А я кодировал свои мысли в образах. Он мог редактировать текст, а вся сила заключалась в подтексте. А как редактировать подтекст, он не знал. Ведь в тексте в папке написано: «Мы шли на запад, и каждый шаг был для нас трудным». А интонация может быть любой»².

¹ Франк Г. *Карта Птолема*. М., 1975. С. 70.

² Новикова А. *Образ Великой Отечественной войны на советском радио и телевидении 1960–1970-х годов: идеология и эстетика // Ракурс*: Сборник статей. Вып. 4. М., 2002. С. 107.

Строить образ на «чужой» хронике научила кинематограф Э. Шуб. Телевидение в своих экспериментах шло уже проторенной дорогой. Как и кинематографисты начала века, режиссеры пытались создавать образ времени и образ страны. Иногда просто монтируя кинофакты «сюжет за сюжетом», а иногда сталкивая между собой символы, причем подавая их с двух точек зрения. «Я хотел представить кинофакты в двух измерениях, – пишет И. Беляев, – как они подавались современниками и как выглядят с позиций наших дней. В фильме звучали голоса радиодикторов того времени, читающих тексты того времени. Мужской и женский голос. <...> При этом хотелось, чтобы все компоненты шли не параллельно друг другу, а во взаимодействии. Тогда, мне казалось, и явится объемное, образное представление времени»¹.

При всей своей неоднородности фильм «Летопись полувека» был сделан в традициях документального кинематографа, тогда как вторая работа на ту же тему, созданная под художественным руководством журналиста Галины Михайловны Шерговой десять лет спустя, стала гибридом жанров и режиссерских методов, в котором методы телевизионные уже явно доминировали над кинематографическими. Одним из главных организующих приемов было введение в фильм фигуры журналиста-ведущего, осмысливающего увиденное. Первой ведущей стала сама Г. Шергова. Кроме того, режиссеры фильмов цикла получили возможность снимать интервью очевидцев с помощью «более тонких, сложных форм и способов раскрытия характеров документальных героев: спровоцированные ситуации, посещение мест, связанных с памятью о данных событиях, эмоциональных интервью»². Режиссеры серий не обязаны были, как десять лет назад, отражать все события того или иного года. Они могли сосредоточиться на нескольких самых ярких, показав через них историю поколения. По мнению историков телевидения: «Тенденция, определившаяся в «Нашей биографии» (задушевный разговор и образный показ частных, старательное избегание негативных фактов), стала определяющей для телефильмов и телеочерков эпохи, которую позже назовут «эпохой застоя»³.

При всей разности двух названных выше телеэпопей у них было и много общих черт, и общая «эпическая» задача: воспитывать новые поколения на примере подвигов их предшественников. Как писал Н.Н. Месяцев, во времена создания «Летописи полувека» возглавлявший Госкомитет по радиовещанию и телевидению: «Люди знали, что пятидесятисерийный фильм «Летопись полувека» стал

¹ Беляев И. *Указ. соч.* С. 38.

² Юровский А.Я. *История тележурналистики в России // Телевизионная журналистика.* С. 75.

³ Там же. С. 76.

гимном победам и свершениям поколений. Он восставал против надвигающейся стагнации советского общества, призывал к новым свершениям (по примеру предшественников и современных творцов)»¹. Последовательный просмотр избавленной от негативных деталей исторической хроники позволял зрителю ощутить историю страны как мелодраму длиной в половину столетия. Ведь в интерпретации сценаристов годы советской власти вели наш народ – собирательного страдающего героя мелодрамы – к торжеству справедливости. Так, в случае с документальным многосерийным телекино, документальная драма превращалась в мелодраму. В результате социологических исследований художественной культуры 1970-х годов ученые приходят к выводу, что «мелодрама, детектив, музыкальная комедия, боевик, пусть зачастую декодированный в военно-патриотическую или историко-революционную тематику, процветали, обеспечивая кассу и тем самым баланс для протежируемого государством, но непопулярного официального искусства»².

Еще одна причина активного использования низких жанров в драматургии многосерийных фильмов коренится в специфике самого феномена серийности. Для того чтобы удержать зрителей у экранов столь долгое время, необходимо постоянно поддерживать увлекательную событийную цепь. И здесь задача информативности, жизнеподобия, психологизма отступает на второй план перед необходимостью превратить повествование в увлекательную художественную «игру»³. А это как раз легче всего достигается при помощи низких жанров. Таким образом, превращая документальную драму в сериал, ее создатели, с большой вероятностью, обрекали себя на размытие трагического пафоса, превращение эпоса в роман, а затем и в беллетристику, построенную на умении плести интригу, занятии «праздномыслящим фабулизмом»⁴.

Заслуга создателей «Летописи полувека» и «Великой Отечественной» в том, что они сумели этого избежать, хотя и ценой потери «человечности» и «жизнеподобия» фильма. Заслуга создателей «Нашей биографии» в том, что они смогли найти удовлетворивший их баланс, постаравшись обогатить эпос драмой. Телевидение 1990-х не пошло ни по одному из этих путей, хотя подробный анализ современных телевизионных зрелищ показывает, что многие из его сегодняшних «открытий» глубоко и прочно укоренены в традициях художественной культуры XX века, частью которой были и телевизионные эпопеи.

¹ Месяцев Н.Н. *Давно пережитое*. С. 29. (Воспоминания опубликованы на сайте виртуального музея радио и телевидения.) <http://www.tvmuseum.ru/attach.asp?a_no=1013>.

² Иванов В.Д., Мусаханов Л.Р. *Баланс художественной культуры (на материале экспертного опроса по советскому искусству 1970-х)* // *Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое*. СПб., 2001. С. 116.

³ Подробнее см.: Демин В.П. *Указ. соч.* С. 14–21.

⁴ Зоркая Н.М. *Место многосерийного фильма в системе зрелищных искусств // Принципы серийности в телевизионном фильме*. С. 24.

Человек как зрелище

Портрет на телевизионном экране

Телевидение – пятый (после скульптуры, живописи, фотографии и кино) способ превратить человеческое существо в зрелище, сохраняемое во времени. Так же, как в театре и постановочном кино, на постановочном телевидении в основе художественной ткани лежит «актерский способ воспроизведения жизни»¹ (курсив автора. – А.Н.). Так же, как скульптура, живопись, фотография и документальное кино, телевидение имеет возможность не только показать, как театр, цирк и эстрада, но и запечатлеть для потомков физический облик человека, а если хватит мастерства, то и его духовный облик. Очевидно, что, находясь на перекрестке таких богатых художественных традиций, телевидение не могло не заинтересоваться жанром портрета. Тем более что для человека нет и не может быть более привлекательного зрелища, чем лицезрение человека (себя самого, себе подобного, другого). Вглядываясь в лица людей на картинах, на фотоснимках, на экране, человек, познавая себя, познает мир. Само слово «портрет», образованное от латинского *protrahere* – «извлекать наружу», «обнаруживать», лишь потом приобрело значения «изображать», «портретировать»².

Портрет позволяет через черты отдельного человека разглядеть черты целой эпохи. М. Алпатов в начале XX века утверждал: «История портрета – это часть истории человечества, его общественного развития, его отношения к природе. Портрет не только создается человеком, как другие виды искусства, но он еще изображает человека, он создается *руками* человека *на материале* человека, и так как подлинное искусство не только воспроизводит внешние явления, но еще отражает и внутренний мир человека-творца, эти перекрестные отражения искрятся в портретном искусстве всей сложностью человеческих отношений, этических представлений и общественных идеалов»³ (курсив автора. – А.Н.). В конце XX века ему вторила М. Андроникова: «Портрет – это одна из самых высоких форм искусства... Исследование проблемы портрета связано с выявлением кардинальных проблем общей истории и теории искусства и даже выходит за эти обширные пределы»⁴. Через портрет человек осуществляет персональную и социальную идентификацию, портрет – инструмент типологизации. Обо всем этом на примере фотографии пишет уже в XXI веке В. Нуркова в книге «Зеркало с памятью: Феномен фотографии»⁵.

Вслед за фотографией должен был последовать и зарождающийся кинематограф. Однако историческая и социальная ситуация

¹ Каган М.С. *Семейство зрелищных искусств (кино, телевидение, театр) // Кино и современная культура*. С. 8.

² Подробнее см.: Шапошников Б. *Портрет и его оригинал // Искусство портрета*. М., 1928. С. 77.

³ Алпатов М. *Очерки истории портрета*. М.–Л., 1937. С. 5–6.

⁴ Андроникова М. *От прототипа к образу*. М., 1974. С. 21.

⁵ Нуркова В.В. *Зеркало с памятью: Феномен фотографии: Культурно-исторический анализ*. М., 2006.

складывалась таким образом, что он был мобилизован для работы в ином направлении. Перед лицом необходимости создания новой идеологии значение отдельной человеческой личности меркло. «Искусству с фотографической метрикой рождения, – пишет Л. Джулай, – вроде бы и положено, наводя объектив на человеческое лицо, постигать через его портрет – судьбу, биографию, характер. Но эта простая и понятная функция – запечатлеть Человека – сложнее всего далась нашему отечественному кинематографу. <...> Социальные катаклизмы упорно выталкивали ее (личность. – А.Н.) за кулисы исторической сцены, где человек оказывался вне фокуса киноглаза, или в *зрелище и обличии присвоенной ему социальной роли*»¹ (курсив наш. – А.Н.).

Это было тем более легко и удобно делать, поскольку, как оказалось, при тиражировании личности средствами массовой коммуникации (в частности, кино, а позже телевидением) возникает эффект, которые описал Б. Алперс в своей работе «Театр социальной маски», посвященной творчеству В.Э. Мейерхольда. Размышляя о театральной практике режиссера, Б. Алперс замечает: «Система амплуа применяется только по отношению к материалу прошлой жизни, к материалу отстоявшемуся, закрепившемуся в литературной форме и принявшему законченный вид. Система амплуа предполагает наличие сложившихся и неподвижных социальных стандартов»². Далее, говоря о театре Мейерхольда как о театре маски, жестко закрепляющем за актером какое-либо амплуа, Б. Алперс пишет: «Сегодняшняя движущаяся, ломающаяся жизнь, попадая в этот театр, неожиданно становится мертвой, завершенной и статичной. Маска умерщвляет живое лицо, переводит его в историю, превращает его в преждевременную схему»³. Тот же самый эффект происходит, на наш взгляд, в момент, когда личность попадает на экран. Будучи растиражированной средством массовой коммуникации, особенно появляясь регулярно в качестве телевизионного ведущего, она теряет в глазах аудитории свои индивидуальные черты, «застывает», превращается в тип, транслятор каких-то определенных идей и моделей взаимоотношения с окружающим миром, «социальную маску». Таким образом, социальная маска на телевидении – это тип ведущего или участника телевизионной программы, который своими взглядами и поведением (стиль общения с аудиторией) претендует на выражение общественного мнения, мировоззрения и социально-психологических установок определенной части аудитории, как бы представляет собой обобщенный портрет этой группы населения.

Однако все сказанное выше не означает, разумеется, что жанр кино- и телевизионного портрета так и не получил развития, а телевизионные режиссеры ограничились только созданием социальных масок. Напротив, история отечественных экранных искусств знает множество весьма разнообразных произведений, сделанных в этом

¹ Джулай Л. Указ. соч. С. 11.

² Алперс Б. *Театральные очерки.*: В 2 т. Т. 1. М., 1977. С. 108.

³ Там же. С. 103.

жанре. Каждая эпоха выбирала свой путь показа человека на экране. В 30-е годы XX столетия в кино это был в основном мифологический или собирательный портрет человека, строившийся на противопоставлении «героя и массы». «Героем» был прежде всего «государственный человек», вышедший из массы («один из нас»), поднявшийся над толпой для того, чтобы стать образцом для этой толпы: «Он образ и образец одновременно, он индивидно осуществляется в общественной роли, но не сам по себе и не сам для себя»¹, – пишет Л. Джулай. Такова одна из героинь фильма «К.Ш.Э.», Катя Парамонова, работница Московского электролампового завода, которая рассказывает о том, сколько ламп делает ее бригада и как они побили американские рекорды, такова же и легендарная орденоносца Мария Белик из фильма Д. Вертова, просто и искренне рассказавшая перед кинокамерой о том, как чуть было не погибла на производстве, но нашла в себе силы сразу вернуться к работе². Несмотря на то что эпизод, снятый Д. Вертовым, расценивается как прорыв во внутренний мир женщины, отразивший ее эмоциональное состояние, а героиню фильма «К.Ш.Э.» «заслонили лампочки», что признавала и сама Э. Шуб, говоря о том, что в фильме недостаточное место уделено живым людям³, обе героини, как и множество им подобных, предстают лишь винтиками в огромном социалистическом механизме, и до психологических глубин кинематографу удастся добраться еще нескоро. Однако и портретные зарисовки в хроникальных журналах, и первые фильмы-портреты М. Левкова, Р. Кармена, С. Бубрикова и других, и типизированные игровые персонажи Бориса Андреева, Петра Алейникова, Николая Крючкова и других – все они помогали отражать и формировать социальное лицо страны. Актеры-персонажи в художественных фильмах и их документальные прототипы в фильмах документальных существовали на экранах одновременно. Они каждый день доказывали зрителям, что светлое будущее, о котором говорят идеологи, осуществимо: «Документальное кино 30-х сумело составить портретную галерею образов, выполнив в сущности функцию социальной рекламы власти – предлагаемые ею условия роста и процветания человека. И этой рекламе поверили даже такие “знатоки человеческих душ”, как Б. Шоу или Р. Роллан, не говоря уже о наших советских...»⁴. Установка людям искусства, которую дал еще в 1930-е годы М. Горький, верно служила кинематографу, а потом и телевидению полвека: «...мы должны показать людей жизнерадостных, методически и упорно овладевающих техникой новых производств, строящих лучшую жизнь с глубоким чувством ответственности за свою работу перед страной»⁵.

Искусство социалистического реализма много лет претендовало на преимущественное право раскрытия человеческой личности через ее отношение к труду. Может быть дано множество примеров фильмов

¹ Джулай Л. Указ. соч. С. 12.

² См.: Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966. С. 154.

³ См.: Шуб Э. Пройденный путь // Советское кино. 1934. № 11–12.

⁴ Джулай Л. Указ. соч. С. 62.

⁵ Горький М. «Наши достижения» на пороге второй пятилетки // Правда. 1932. 3 ноября.

такого рода. «Дуся и Маруся Виноградовы» (1936) Б. Небылицкого демонстрировали возможности текстильного производства, «Обыкновенная женщина» (1937) Л. Степановой трудилась на льняных полях и выступала в народном театре и т. д. Тема труда стала своеобразной стартовой площадкой, с которой через много лет, уже на излете периода «оттепели», кинодокументалисты, догоняя кино художественное, отправились на поиски человеческих лиц, судеб, новых героев. Героиня легендарного фильма «Катюша», о котором мы писали в главе 1, тоже была показана в труде – труде бойца-медсестры, и через воспоминания о трудовых буднях она раскрывается как человек, заставив всех заговорить о документальном кинематографе как об искусстве человековедения.

В это время эстафетную палочку у документального кино принимает телевидение, которое с самого начала одним из главных своих достоинств называет способность показывать человека крупным планом, предоставляя ему неограниченные возможности для самораскрытия, поскольку телевидение, по мнению многих, в частности В. Саппака, позволяет по-настоящему разглядеть человека, концентрируется не на действии и декорации, а на персонаже. Кино- и телевизионные документалисты разъезжали по стране в поисках персонажей, которые могли бы стать примером исчезающего в перипетиях городского быта «настоящего русского характера»: «Строго говоря, – пишет И. Беляев, – мы снимали, конечно, не характеры. Характеры не даются кавалерийскими наскоками. Мы искали и складывали в нашем фильме пока только отдельные, легко уловимые черточки характеров. Мы опирались на типажи. Для документалиста типаж – это та степень характерности, когда судьба героя и его взгляды обрели внешнюю форму, воплощены в рисунке поведения и манере речи. В таком случае документалисту уже не приходится заниматься долгой и сложной работой – лепкой характера. Достаточно лишь умело зафиксировать на пленке то, что видно окружающим и заметно с первого взгляда»¹.

С типажами имело дело не только документальное, но и художественное кино и телевидение. Призывая сосредоточивать внимание на отдельном человеке, его лице, театральные режиссеры, которым приходилось работать на телевидении, не забывали о необходимой для массового восприятия типажности. Но через эту типажность должна была «просвечивать» неповторимая личность актера. Так, А. Эфрос замечал, что при показе спектакля по телевизору внимание зрителей сосредоточивается на мимике актера, на его глазах, его внутреннем мире, и режиссер должен уметь это показать при минимуме вспомогательных средств. Основная нагрузка ложится на крупный план. А. Эфрос так и называл телевидение – «кино крупного плана»². В знак согласия знаменитый театровед К. Рудницкий называл телевизионный спектакль А. Эфроса «Страницы журнала Печорина» «игрой портретами»³.

¹ Беляев И. *Указ. соч.* С. 38.

² Подробнее см.: Эфрос А.В. *В кино и в театре // Искусство кино.* 1972. № 7. С. 57–72; Он же. *Кино и театр – пути взаимодействия // Искусство кино.* 1982. № 6. С. 76–104.

³ Рудницкий К. *Игра портретами // Советский экран.* 1975. № 20. С. 6–7.

Уникальные возможности телевизионного крупного плана не освободили актеров и документальных персонажей от необходимости представлять перед зрителем в качестве «социальной маски». В 1970-е годы благодаря эволюции в области экранного портрета в художественном и документальном кино эта «маска» смогла немного освободиться от налета официальности. Телевидение стало допускать одновременное существование двух типов героев: «такого, как все» и «не такого, как все» (разумеется, возможная «инаковость» имела пределы). Эту ситуацию зафиксировала и описала Е. Трусниова¹. Она выделяет два типа актерских образов в телевизионных фильмах. По ее мнению, одни актеры («актер-мироощущение») существуют как бы на равных со зрителем, погруженные вместе с ним в поток быстротекущей действительности. И вероятно, именно сила непосредственной передачи узнаваемых зрителем, доступных ему жизненных впечатлений делает их интересными и желанными для телевидения. К таким актерам Е. Трусниова относит Марину Неелову. Другой тип – актер-философ – «закрыт» от зрителя. Он хранит загадку своего образа, а зритель вкладывает в его многозначительное поведение любой смысл, в зависимости от уровня своего восприятия. Таков Олег Янковский. Причем и тот и другой типы – выбор актера не на один фильм, а на всю творческую жизнь, поскольку тот и другой вариант привлекателен, когда в различных сюжетных обстоятельствах (в различных фильмах) зритель встречается с уже знакомым героем, так как появляется возможность длительного вчувствования в характер, предложенный актером. На наш взгляд, появление подобных киноперсонажей на телеэкране постепенно заставляло руководство телевидения соглашаться с более демократичным поведением телевизионных персонажей.

Особенно симптоматичное явление – персонаж-философ, ведущий себя столь многозначительно, что каждый зритель волен трактовать его поведение по мере своего понимания. Это уникальное приобретение застойного времени. Советская культура до этого никакой многозначности трактовок старалась не допускать. Такие герои стали появляться еще с середины 1960-х годов, когда политическая система на время перестала быть всесильной. Тогда телевидение в тандеме с документальным кино начало смещать акценты в фильмах-портретах с изображения на слово. Самовыражение героя подавалось не только через визуальное наблюдение за его поведением, но и через проговаривание наиболее значимого для человека, через наблюдение за рождением мысли. Документальное кино тоже превращается в «игру портретами», как в фильме «Там, за горами, горизонт» (1966) Б. Герштейна и Б. Галантера, где главным зрелищем был конфликт зимовщиков высокогорной лавинной станции, проявлявшийся в виде острой дискуссии.

¹ Подробно см.: Трусниова Е. *Театральный актер: телевизионное измерение // ТВ Вчера, сегодня, завтра*. М., 1987. С. 38–57.

В конце 1970 – начале 1980-х годов интерес к частной жизни людей вновь обострился. Возвращаясь к специфике образа Олега Янковского, надо констатировать, что многие его персонажи – «лишние люди», не желающие участвовать в «строительстве коммунизма» (или иных «строительствах», которые призваны стать метафорой господствующего строя). Традиционно в советской культуре они трактовались как персонажи отрицательные. В исполнении Олега Янковского они становятся героями неоднозначными, но вызывающими сочувствие, скорее положительными, чем отрицательными. Таковы они в фильмах С. Микаэляна «Влюблен по собственному желанию» (1982), М. Захарова «Тот самый Мюнхгаузен» (1979), «Дом, который построил Свифт» (1982), Р. Балаяна «Храни меня, мой талисман» (1986), А. Тарковского «Зеркало» (1975) и «Ностальгия» (1983) и др.

В документальном кино такие персонажи появились много позже, в 1980–1990-е годы, когда режиссеры смогли показать широкому зрителю отечественную «контркультуру»: рок-музыкантов, наркотическое подполье, новые формы «арта» («Легко ли быть молодым?» Ю. Подниекса, «Рок» А. Учителя, «Встретимся во дворе» Ж. Романовой). Однако их герои уже не многозначительные философы-протестанты О. Янковского, а открытые «богборцы». Наряду с ними на экранах появились Н. Вавилов (фильм А. Борсюка «Звезда Вавилова»), Н. Тимофеев-Ресовский (фильм Е. Саканян «Рядом с Зубром») и другие. Новое время требовало новых героев – принципиальных, равнодушных людей, отстаивающих свои убеждения. Их давало и документальное кино, и обновляющееся телевидение. Люди же сомневающиеся, доморощенные или профессиональные философы, на экране продолжали оставаться редкостью, но именно они, по мнению исследователей, подпитывали документалистику 1980-х годов. В фильме «Портной» В. Мирзояна героем стал журналист, изгнанный из профессии за независимый образ мыслей и наладивший подпольный бизнес по шитью джинсов. В фильме «Леший. Исповедь пожилого человека» Б. Кустова герой-фронтвик, исключенный из партии за «строптивость», жил в собственноручно построенной в лесу избушке и берег лес от браконьеров. Герой «Египтянина» В. Тарика «заблудился во времени» и ощутил, что его место – в Древнем Египте и т. д.

Интересно, что в советское время таких чудаков на телевидении практически не было. Идеологизированная телевизионная структура не могла мобильно реагировать на социальные изменения. Самыми «чуждыми» здесь были актеры, ученые, писатели – словом, «недобитая интеллигенция», порой появляющаяся в той или иной программе. И конечно, персонажи из дореволюционного прошлого – создатели и герои русской литературы. Ярче всего телевидение

демонстрировало, какое большое значение имеет личность человека на экране, в передачах, близких по жанру к литературному телетеатру. Кроме циклов Ираклия Андроникова 1970 – начала 1980-х годов на телевидении был целый ряд подобных передач. Объединяло их то, что в центре был человек, обладающий артистизмом и богатым опытом, – интересный рассказчик и неординарная личность. В передачах, в частности, Ираклия Андроникова, происходила его встреча с другой неординарной личностью – героем, о котором он рассказывал. В таком контексте даже самые известные факты из жизни знаменитых людей приобретали особый смысл. Ведущий добавлял к портретам лишь штрихи, изображающие этих людей внешне, копируя жесты, манеру речи и т. д., и его герои оживали перед зрительским взором.

Игорь Ильинский, тоже сделавший на телевидении несколько подобных программ (о Зоценко, Маршаке, Маяковском, о гоголевском «Ревизоре»), в которых он демонстрировал различные свойства своего дарования (и актера, и мемуариста), отмечал, что телевидение больше всего дает возможностей для своего рода авторских передач, где актер, оставаясь исполнителем, все же размышляет от первого лица. Новое об этих писателях зрители узнавали, как и в случае с Ираклием Андрониковым, из рассказов о личном впечатлении актера от тех или иных людей, о собственном опыте воплощения произведений того или иного автора.

Очень близки к названным выше были и передачи с участием И. Саввиной. Они не составляли цикл, как «Слово Андроникова» или «Наедине со словом» Ильинского, их объединяла личность исполнительницы. Одни передачи актриса делала и как автор сценария, и как ведущая, например «Герцен в Москве», другие – по чужим сценариям: «Моцарт и Сальери» (сценарий Ю. Карякина). Но в любом случае индивидуальность актрисы и ее манера общения с аудиторией накладывали отпечаток на все, что попадало в кадр.

Телевидение, включив в свой «парад портретов», построенный по принципам концерта-дивертисмента, лица из просветительских передач, выполняло главную задачу – угодить всем. Исследования социологов подтверждают, что в советской культуре «ритуальный официоз уравнивался художественно-эстетической оппозицией и в значительной степени оппозицией официально санкционированной»¹. Несанкционированная же оппозиция широкие массы телезрителей попросту не интересовала. Стабильная брежневская эпоха если и не была богатой и эстетически яркой, то оказалась достаточно культурно насыщенной, чтобы вполне удовлетворить обывателя. На деле главным художественным методом ее были отнюдь не соцреализм и не андеграунд, а китч – «попытка выгородить свой бедный рай в чужом краю, смягчение железного мира, его

¹ Иванов В. Д., Мусаханов Л. Р. *Баллис художественной культуры...* С. 131.

очеловечивание»¹, отстаивавший право человека на свои вкусы и приручавший мир, утверждавший семейные ценности. Китч, официальное искусство и андеграунд во времена застоя образовали систему взаимосвязей, притяжений и отталкиваний, взаимопроникновений. Воплощением этих странных взаимоотношений было прежде всего телевидение.

«Социальные маски» советских людей

В советское время миловидные дикторши призваны были олицетворять образ идеальной современницы. Очень строгие, вполне официальные и вместе с тем удивительно домашние, они были воплощением феномена советского китча. Они были индивидуальностями, но телевидение быстро приводило к типизации их образов. Нину Кондратову, Валентину Леонтьеву, Анну Шилову и других зрители звали Ниночка, Валечка, Анечка. Они входили в каждый дом и ощущались почти членами семьи, и очень благонадежными членами, которые никогда не допустят ни одной «лишней» эмоции, не скажут ни слова «от себя». Их современные для того времени стрижки с начесом и модные костюмы были такими, как на картинках в журналах «Работница» и «Крестьянка». А слезы в программе «От всей души!» выражали вполне искреннюю, хотя и с признаками китча, любовь и сочувствие официально признанным государством героям войны и труда. В этой двойственности во многом проявлялся общий стиль эпохи, когда словами и поступками людей руководили не только цензура, но и самоцензура, формировавшаяся соответствующим воспитанием. И это было прекрасно видно на экране, поскольку на восприятие действовал только что открытый в те годы парадокс телевидения, заключавшийся «в неизбежности личностной характеристики (и самохарактеристики) человека, даже если такая задача не только сознательно не ставится, но, быть может, в чем-то противоречит целям телевизионного выступления»². Однако зрителей вовсе не смущала китчевая суть образов телевизионных дикторов. Народ привык к своеобразному «двуличию» тех лет, проявлявшемуся и в официальной идеологии. Ведь коммунистическая партия в 1970-е годы в лозунгах продолжала звать «вперед, к победе коммунизма», а в быту ориентировала граждан на стремление к сытой и спокойной мещанской жизни.

Дикторы материализовали в своих образах это общественное противоречие. Сами того не желая, они становились типажам. Их личности типизировались от постоянного репродуцирования крупных планов их лиц. Каждая из них, безусловно, вызывала у зрителей разные ассоциации и ожидания, но все вместе они создавали собирательный образ советской женщины. Что можно сказать по ним

¹ Яковлева А.М. *Китч и пафос: рождение искусства из прозы жизни // Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое.* СПб., 2001. С. 256.

² Никулина Г. *Лица знакомые и незнакомые. Заметки о телевизионном портрете.* М., 1980. С. 53.

об их современниках? Работа для них должна была быть на первом месте, но карьерные претензии не приветствовались. Они должны были иметь хорошее образование, но не проявлять блеска интеллекта. П. Гуревич в книге «Приключения имиджа» вспоминает: «Когда Ангелина Вовк появилась на экране, обнаружился массовый запрос аудитории на юную, интеллигентную современницу, скромную, сдержанную»¹. В одежде законодательниц мод должны были доминировать сдержанность и опрятность, но позволялись некоторые элементы изящества, в эмоциях – строгость и участливость, иногда переходящая в сентиментальность. Конечно, не все стремившиеся подражать им зрительницы были такими в жизни, но большинство искренне старалось выглядеть так в обществе.

Мужчины в это период тоже были «застегнуты на все пуговицы». Они имели вид чиновников с человеческими лицами – чиновников из Академии наук, Министерства иностранных дел, Министерства культуры. В отличие от женщин, которым позволено было добавлять в одежду и манеры «неформальные элементы», все мужчины на телевидении должны были быть максимально одинаковыми. И они старались, как могли, выполняя распоряжение тогдашнего руководителя Гостелерадио С.Г. Лапина, который утверждал, что «советскому телевидению звезды не нужны», и индивидуальности тоже не нужны, поскольку «диктор, комментатор, не более чем транслятор партийных и правительственных решений, высоких мнений»². Эта концепция активно реализовывалась на практике: комментаторов просили сбрить бороду, изменить прическу, появляться на экране только в «мидовском» пиджаке с галстуком и т. д.

Разделяя функции дикторов и авторов-публицистов, работающих в кадре, А. Юровский писал, что от первых требовалось абстрагироваться от сообщаемой информации в личностном плане, а от вторых – «возможно более полное слияние его “эмпирической личности” с текстом»³. Однако то, что дикторы поначалу выступали также в качестве интервьюеров и ведущих в публицистических передачах, заставляло их спуститься с высот бесстрастного официального Олимпа и приблизиться к аудитории. Например, Валентина Леонтьева запомнилась зрителям не только как диктор и ведущая официальных концертов, но и как мягкая, женственная хозяйка программы «От всей души», доверительно общавшаяся с гостями студии, и ведущая программы для детей «В гостях у сказки». Игорь Кириллов вынужден был перестраиваться с официального тона диктора информационных программ на эстрадный конференс «Голубого огонька». Причем, даже выполняя функции диктора новостей, он вовсе не стремился абстрагироваться от сообщения, как рекомендовал А.Я. Юровский: «Суть нашей работы, – говорил он в одном из интервью, – не просто в сообщении новостей, но в воздействии

¹ Гуревич П. *Приключения имиджа: Типология телевизионного образа и парадоксы его восприятия*. М., 1991. С. 11.

² Юровский А.Я. *Телевидение – поиски и решения*. М., 1975. С. 123.

³ Там же. С. 15.

этим сообщением на зрителя. Политическую информацию мы читаем не только для того, чтобы “голо” информировать, но чтобы формировать мировоззрение человека. <...> Я думаю, что “Время” – это не просто “живая газета”. Это нечто иное. По-моему, более сложное, хотя бы из-за видеоряда, из-за того, что композиционно это одна передача. И надо, чтобы все, что в ней читается и показывается, слилось от начала и до конца в единый рассказ. А это во многом зависит от дикторов»¹.

В результате к середине 1980-х годов, когда народ уже не мог больше смотреть на однообразных персонажей, когда в воздухе ощутимо повеяло ветром перемен, телеруководство стало рисковать, приглашая в эфир дикторов тоже вполне надежных, но более «неофициальных». Например, одной из самых любимых в те годы была Татьяна Веденеева. В ее лице несколько томный советский китч окончательно вытеснил с экранов официальный соцреализм.

Конечно, среди стройных рядов дикторов и ведущих, одетых в «серые пиджаки», иногда появлялись не только китчевые персонажи, но и интеллектуальные лица. Таким был Юрий Сенкевич, пришедший на телевидение после своей знаменитой экспедиции с Туром Хейердалом. На экране он поначалу был несколько скован и непривычно романтичен для нашего экрана. И все-таки его романтичность не выходила за рамки, например, космической романтики, к которой он, кстати, имел непосредственное профессиональное отношение. Сенкевич долгое время продолжал совмещать работу на телевидении, научные экспедиции с исследовательской работой, изучая воздействие на организм человека полетов в космос.

Продолжали свою научную и творческую деятельность и другие ведущие тематических телевизионных журналов – «В мире животных», «Очевидное – невероятное», «Здоровье» и др. Поколение кинематографистов и журналистов – В. Шнейдеров («Клуб кинопутешествий»), А. Згуриди («В мире животных»), первых ведущих программы «Здоровье» сменилось поколением ученых: Ю. Сенкевич, Н. Дроздов, Ю. Белянчикова, С. Капица. «Физики» сменили «лириков» и оказались не менее способными рассказчиками и популяризаторами. Телевидение давало им возможность ощутить себя не кабинетными учеными, далекими от реальной жизни, а первопроходцами. «Наука, – говорил в интервью профессор С.П. Капица, – должна отвечать людям на вопросы вечные и острые. И задачу цикла я вижу в том, чтобы рассказывать о проблемах науки как части всей культуры в целом»². Эти ученые-популяризаторы стремились реализовать культурную доктрину, которую А. Моль в своей книге «Социодинамика культуры» (1967) назвал эклектической, культуралистской или информационной доктриной. «Задача будущих “специалистов по коммуникации”, – писал он, – довольно слабое представление

¹ Никулина Г. *Указ. соч.* С. 49.

² Там же. С. 73.

о которых дают нам сегодняшние популяризаторы, будет заключаться в том, чтобы сделать теорию атомного ядра или марксистскую диалектическую теорию отчуждения такой же простой и доступной, как «сердечные дела» знаменитых киноартистов, и, можно думать, что это скорее вопрос *средств*, то есть желаний, чем возможностей¹ (курсив автора. – А.Н.).

Выполнять эту задачу отечественным ведущим помогали и способности, и опыт работы, и знания, и широкие научные контакты с коллегами-учеными. Все это создало ведущим и их программам такой авторитет, который не смогли поколебать социальные преобразования середины 1980-х годов. Программы успешно пережили кризис телевидения, претерпев некоторые изменения, но сохранив нерушимой просветительскую идею. Гарантией неизменности программы «В мире животных» до сих пор остается Н.Н. Дроздов, много лет демонстрирующий трепетную любовь к живой природе и передающий свои чувства телезрителям, а «Очевидное – невероятное» – С.П. Капица. Программа «Клуб кинопутешествий» была закрыта после смерти Ю.А. Сенкевича. Программа «Здоровье», сохранив название, сменила ведущую – врача Юлию Белянчикову на другого врача – Елену Малышеву, более молодую, по-современному деловую.

Многолетний успех этих программ породил целую плеяду тематических двойников: «Диалоги о животных» биолога И. Затевахина, «Без рецепта» врача Я. Бранда, «Медицинское обозрение» легендарной Ю. Белянчиковой и множество других. Несмотря на то что эти программы и их ведущие не были во всем похожи на свои прототипы эпохи застоя, они все же не отходили слишком далеко от авторитетных образцов. Слишком очевиден был успех предшественников. Синтез низких жанров – приключения, бывшего неотъемлемой частью сюжетов «Клуба кинопутешествий» и «В мире животных», и мелодрамы, лежавшей в основе житейских историй программы «Здоровье», с официальными советскими мифами об ученых, путешественниках, врачах превратил эти передачи в эффективный инструмент компенсации авантюрного, интеллектуального и эмоционального голода, который неизбежно сопровождает существование стабильного, «омещанившегося» общества. Позднее, когда стабильность исчезла, подобные передачи стали восприниматься ностальгически, уводить из реального мира в мир воспоминаний об официально санкционированной интеллектуальной оппозиции и мечтаний о возможном возрождении былого статуса интеллигента.

Разумеется, «социальная маска» советского человека создавалась на телевидении не только ведущими. Быть «такими, как все», то есть соответствовать установленным образцам, должны были и многочисленные герои телевизионных программ, за которыми зритель чаще всего наблюдал достаточно короткое время (в течение одной

¹ Моль А. *Социодинамика культуры*. М., 2005. С. 314.

передачи) и должен был успеть убедиться в их соответствии канону. В таких условиях главным принципом отбора персонажей, как и в документальном телевизионном кино, должна была стать их типичность. И телевизионные передачи действительно становились «галереями типов», как это было в программе «От всей души», где зритель мог познакомиться с телевизионными портретами героев труда. Сегодня, по прошествии нескольких десятилетий, вглядываясь в лица гостей программы «От всей души», мы не можем понять их внутренний мир. Вот в начале передачи они сидят в концертном зале как зрители, а потом неожиданно для себя становятся героями и выходят на сцену, чтобы встретиться с друзьями молодости. Современному зрителю порой кажется, что он видит не живых людей, а восковые куклы. Очень благообразные, можно даже сказать, интеллигентные и интеллектуальные лица, хотя потом выясняется, что это люди, всю жизнь проработавшие на заводе. Вот как описывает критик поведение одного из героев программы «От всей души»: «И вот этот легендарный человек сидит в зале, среди других участников передачи. Он еще не стар. Густые волосы зачесаны назад. Открытый лоб, спокойное лицо. Во время рассказа Валентины Леонтьевой, пожалуй, лишь сцепленные руки с беспокойно двигающимися пальцами да губы, которые нет-нет да и сожмутся плотно, выдают его волнение. И то, как стремится он сдержать нахлынувшие чувства, созвучно нашему представлению об этом человеке, всему, что узнаем о нем и его подвиге»¹.

Но главное, это незнакомые «типажи», реагирующие, по сегодняшним меркам, совершенно неадекватно на предложенные обстоятельства. При этом критики того времени пишут о том, что программа «От всей души» – удачная попытка «создать галерею портретов наших современников»², что создатели этой передачи «унаследовали и развили метод портретирования документальных героев»³, что такой цикл мог появиться только после фильма С. Смирнова и В. Лисаковича «Катюша», говорят о его высокой гражданственности, о возможностях создания психологического портрета средствами телевидения, о подлинной народности этой программы.

Люди *очень изменились* за прошедшие десятилетия! Рассказ о трудовых и военных подвигах героев может вызвать слезы, если в основе сюжета – мелодрама или приключение, но *он не вызывает узнавания*. Современный зритель не может узнать себя в бывшей партизанке, рисковавшей жизнью трехмесячной дочки. Скажем, история о том, как молодая мать брала с собой на задание «для прикрытия» малышку, которую потом только чудом спасли товарищи, найдя ее в снегу после ареста женщины фашистами, воспринимается как аттракцион-жестокость, а мать – как душевнобольная фанатичка, но не как

¹ Никулина Г. *Указ. соч.* С. 102–103.

² Там же. С. 93.

³ Там же.

героиня. Люди, пришедшие на завод после школы и всю жизнь проработавшие в одном цехе, выглядят чужаками. Вся телевизионная культура советского героического китча сегодня в лучшем случае вызывает чуть осязаемую ностальгию, а в худшем – раздражение. Зато мелодраматическая составляющая не теряет актуальность, найдя воплощение в весьма успешной программе «Жди меня». Поступки и эмоции ее героев всем понятны. Они теряют друг друга по воле случая или собственной глупости и находят не сами, а только благодаря телевидению. Они открыто плачут перед камерами, они сентиментальны и глуповаты, поэтому зритель с удовольствием узнает в них «соседей по площадке».

Разумеется, поведение героев в кадре во многом зависит от задачи, поставленной перед ними ведущим, и от поведения самого ведущего. Однако в отличие от героев, которые появлялись на экране лишь на несколько мгновений и могли оставаться собой, ведущий, носитель «социальной маски», должен был, во-первых, жестко ограничивать себя стандартным набором приемов (иначе его просто не узнают) и, во-вторых, учитывать психологические и иные потребности той части аудитории, которая с первого же появления признала в нем выразителя ее позиций.

Если в советское время все это получалось практически само собой, поскольку все телевидение, независимо от того, в каком направлении вещания работал ведущий, придерживалось единообразия стиля, то в постсоветских условиях это стало весьма затруднительной задачей. При переходе с канала на канал ведущий, лицо которого уже стало лицом канала, переносил с собой зрительские ассоциации и ожидания, вызываемые его личностью.

Этот процесс не сугубо российский. Например, по той же причине крупнейшие телекомпании мира, в частности США, предпочитают не менять «главные лица» десятилетиями. Для них смена ведущего вечерних новостных программ – событие почти государственного масштаба. В книге «Телевизионная информация в США» Н. Голядкин пишет: «Роль ведущего в американских телевизионных новостях велика, как нигде в мире <...> Он позволяет зрителю мгновенно распознать, на какой канал настроен телевизор, он воплощает сеть и стоящую за ним огромную организацию по сбору и обработке информации. Со времен Кронкайта ведущего в США называют “энкормен” – то есть “человек-якорь”, что указывает на отводимую ему роль»¹.

Но есть и отечественная специфика. Поскольку ситуация в нашей стране менее стабильна, чем в США, существенные изменения на отечественном телевидении происходят гораздо чаще. В связи с этим профессионалы вынуждены менять место работы и «социальные маски», перенося с канала на канал шлейф ассоциаций и ожиданий. «Старый» и «новый» для данной телеперсоны каналы могут

¹ Голядкин Н. *Телевизионная информация в США*. М., 1995. С. 22.

при этом как выигрывать, так и проигрывать. Такое мы наблюдали на отечественном телевидении не единожды, например, для ведения передач или участия в рекламе часто приглашали, кого-то продолжают приглашать лица советского телевидения (В. Леонтьеву, И. Кириллова, Ю. Белянчикову и других). Их используют в качестве своеобразных гарантов качества. Они должны свидетельствовать о претензии создателей товара, которым может быть и новая передача, на преемственность традиций.

Лица «новой формации»

С середины 1980-х на телевидении началось броуновское движение лиц, тем, подходов, названий. Но было одно, которое знали все, – «Взгляд». Его авторы и ведущие – Владислав Листьев, Александр Любимов, Александр Политковский, Дмитрий Захаров, Владимир Мукусев – создали коллективный образ молодежного лица перестройки. Умные молодые мужчины, одетые в джинсы и свитере, оказались не только способны стать первой скрипкой в оркестре, но и перевернуть телевизионный мир, предлагая к обсуждению новые темы и осваивая новые формы их подачи. Не будет преувеличением сказать, что телевидение 1990-х годов вышло из «Взгляда». Молодые журналисты (в первую очередь, В. Листьев) и режиссеры (А. Разбаш) быстро превратились в мэтров и стали у руля телевизионного бизнеса. Они адаптировали к отечественной специфике западные программы, некоторые из которых живут в эфире не одно десятилетие («Поле чудес»), а некоторые исчезли из эфира, создав прецедент и породив множество аналогов («Тема», «Час пик» и другие). Удача «Взгляда» показала, что в условиях стремительно меняющейся жизни ставка на молодых ведущих оказывается оправданной. В экстремальных обстоятельствах молодежь взрослеет быстро, она обучаема, легка на подъем, вынослива, а главное – она гораздо меньше, чем люди зрелые, несет на себе печать советской идеологии.

В конце 1980-х годов стараниями молодых телевидение изменилось до неузнаваемости. Это стало возможным из-за развала прежней политической системы. В условиях безвластия новым телевизионным боссам хотелось начать жизнь с новой страницы, а для этого нужны были «чистые» лица – люди, не вызывающие ненужных ассоциаций. И эти люди не замедлили появиться. Одни пришли из недр телевидения (из Иновещания, из редакторских кресел и со студенческой скамьи факультета журналистики), других привлекла новая публичная профессия, ради которой они оставили прежние дела. На этом этапе любовью публики сразу стали пользоваться люди «новой формации», не всегда юные, но всегда энергичные и полные новых идей.

Школой для многих из них стала программа «Вести». Молодые и убежденные в значимости своей деятельности ведущие-репортеры, сплоченные единым пафосом, – Ю. Ростов, А. Гурнов, В. Флярковский, Е. Киселев, С. Доренко, С. Сорокина – противостояли советскому официозу, который нехотя покидал телевидение. В золотую пору «Вестей» они вели открытую полемику с «Первым каналом»¹. Однако за внешним единством скрывались глубочайшие внутренние противоречия. Арина Шарапова, вспоминая о своей работе в «Вестях», говорила: «Мы были, в общем-то, чрезмерно свободны, делали и говорили то, что мы хотели. Каждый из нас создавал свою собственную идеологию. Каждый строил то государство, которое он видел»². Пока они «дружили против» одного врага, все было хорошо. Но дружить «за» им не удалось. Перестав быть «чиновниками», телевизионные ведущие очень быстро стали ощущать себя «политиками».

Политический задор с самого начала чувствовался в Татьяне Митковой, которая в ночном эфире ТСН – Телевизионной службы новостей – «Останкино» посочувствовала вильнюсцам, когда советские танки штурмовали их телебашню, чем гарантировала себе на долгие годы любовь зрителей³. Очень быстро политический задор информационных программ перестал доминировать в эфире. Его сменил диссидентский пафос Бэлы Курковой («Пятое колесо», 5-й <Ленинградский> канал). Еще в 1988 году журналист С. Фомин отмечает в своем дневнике: «"Пятое колесо". В первых выпусках читали комментарии к "Евгению Онегину". А теперь – комиссия по экономической реформе, Ельцин... Говоря с Анатолием Собчаком, Бэла Куркова, глядя снизу вверх на этого очаровательного мужчину, вдруг, посреди длинного интервью, подняла руку – руку независимого журналиста – и отогнала от лица народного депутата муху. А когда в следующем сюжете программы уже Борис Николаевич стал, чуть не плача, говорить свое слово перед солдатскими матерями, то ведущая пристроилась у его плеча, разделяя скорбь лидера, разделяюще-го, в свою очередь, скорбь своего народа»⁴.

Среди женщин-ведущих, оказавшихся на вершине популярности, были такие разные люди, как Татьяна Миткова, Светлана Сорокина, Кира Прошутинская, Бэла Куркова, Тамара Максимова, и другие, но их объединяло то, что они не боялись «играть в политику», даже если темы их программ были не политические, как у Т. Максимовой. Это было время, когда соблюдать нейтралитет стало невозможно. Надо было четко определить, с кем ты, и идти до конца. Женщина ты или мужчина, в этих условиях значения не имело. Китчевые мешанские идеалы оказались отброшены как ненужные. Ведь теперь не было необходимости «отгораживать свой кусочек быта», можно было строить «новый быт». По стилю ведения программ,

¹ См.: Варганов А.С. *Актуальные проблемы телевизионного творчества...* С. 222.

² Шарапова А. *Белая и пушистая // Телеглаз*. 2003. № 32. Август. С. 5.

³ См.: Варганов А.С. *Актуальные проблемы телевизионного творчества...* С. 222.

⁴ Фомин С. *Апология кнопки. Избранные места из дневника // Телевизионная мозаика*. Вып. 2. М., 1997. С. 7.

по пропагандируемым идеалам женщины перестройки, как и во времена революций начала XX века, мало отличались от своих собратьев-мужчин. Они формировали свой образ не стрижками и костюмами, а в первую очередь словами и поступками. Мало кому из зрителей тогда было интереснее всего разглядывать одежду и прически ведущих. Гораздо важнее было слушать этих свободно мыслящих современниц, страстно желающих сказать зрителям то, что все так долго ожидали услышать. Эти ведущие говорили от имени интеллигентных горожанок, которые оказались вполне готовыми к тому, чтобы перестроить свою психологию, стряхнуть сонное состояние застоя и активно включиться в политическую жизнь и зарождающийся бизнес.

Жаль только, что эти женщины скоро устали от бесплодной борьбы и их задор сменился агрессией. Эмоциональность, такая привлекательная вначале, порой переходила в истеричность, энергичность в напор, желание быть такими же профессионалами, как мужчины, в феминизм. Так, в 2001 году А. Вартанов писал об изменениях, произошедших с одной из его любимых телевизионных ведущих – С. Сорокиной: «Я заметил, что прежде всегда приветливая, милая, обаятельная, Сорокина, перейдя с “Героя дня” на “Глас народа” стала нетерпимой к чужим мнениям, резкой, категоричной. Мягкость, женственность, неповторимое очарование – все куда-то испарилось, как будто и не было никогда. Черты лица обострились, взгляд стал суше, злее, отчужденнее»¹.

И все же свою миссию на тот период женщины-ведущие выполнили – они стали лицами нового телевидения и показали зрителям, в каком направлении необходимо меняться, чтобы не отстать от времени, чтобы не оказаться за бортом истории.

Разумеется, изменились не только женщины. На телевизионном экране появилось много новых мужских лиц. Чтобы расчистить социальные авгиевы конюшни, оставшиеся от времен застоя, журналисты должны были не только информировать зрителей о новостях, но и бороться с помощью зоркой камеры и острого слова со всем злом, которое встречается на их пути. В журналистике (не только телевизионной) появились «мужчины-воины». Они готовы были в любой момент выехать на место происшествия. Они вели собственные расследования и активно сотрудничали с правоохранительными органами. Они разоблачали преступные группировки и выезжали на задание вместе с группой захвата. Одним из таких «мужчин мечты» многих телезрительниц на заре постсоветского телевидения был восхитительный в своей неандертальской мужественности Александр Невзоров.

В конце 1980-х годов он привлекал зрителей нетрадиционными для отечественного телевидения манерами и внешним видом

¹ Вартанов А.С. *Актуальные проблемы телевизионного творчества...* С. 302.

(на советском телеэкране не могли появляться ведущие в кожаных куртках и в стремительном ритме сообщать о криминальных событиях). Образ русского Робин Гуда, который успешно создал А. Невзоров, был встречен почти всенародным признанием. Люди ждали, что на телевидение придет простой мужественный человек и расскажет наконец всю правду. Программа «600 секунд» на первых порах удовлетворила это ожидание. Однако дальнейшее становление образа ведущего вызвало у зрителей недоумение. Бесперывная демонстрация трупов, жесткое разделение людей на «наших» и «не наших», пропаганда грубой силы вызвали (после первого всплеска любопытства) раздражение аудитории. К тому же оказалось, что в сюжетах и фильмах А. Невзорова много инсценировок, а монтаж порой сильно искажает реальные события.

Другим образцовым «воином эфира» долгое время оставался «взглядовец» Александр Политковский. Он тоже всегда был готов на битву и носил доспехи (кожаную куртку), но казался менее хищным и более разборчивым в методах ведения телевизионного расследования, чем А. Невзоров. К тому же он был далек от стихии политической карьеры с увлечением окунулся А. Невзоров. Однако на этом поприще он не преуспел, а его место во все набиравшей рейтинг криминальной журналистике уже заняли другие. «Телевизионные расследования», щедро сдобренные видеоматериалом оперативных съемок, с приходом к власти В. Путина постепенно все больше заполняли эфир. Детективные сюжеты призваны были отвлечь зрителей от политики и создать имидж сильного государства. Но «социальная маска» А. Невзорова в этом контексте была слишком экстравагантной. Так же, как и «маска» Сергея Доренко, которая в эпоху «передела власти» привлекала зрителей многочисленными громкими скандалами. Резкость суждений, граничащая с грубостью, сопровождалась у С. Доренко публичным выражением (или изображением) сочувствия к простым людям. Он не обрушивал на обывателя шквал брезгливости и отвращения, как это делал автор «Дикого поля». Базарная брань С. Доренко была направлена в основном против политических оппонентов и государственных лиц. А это вполне соответствовало бытовавшей тогда в обществе идее, что люди у нас хорошие, а правители плохие. Однако позже, когда власти понадобилось стать в глазах граждан хорошей, «социальные маски», подобные той, что избрал себе С. Доренко, оказались ей не нужны.

Одновременно с ведущими-политиками на отечественном экране поселились и ведущие шоумены: «рубаша парни», «диск-жокеи», «секс-символы». Их альма матер – профессиональная и самодельная эстрада, только начинавшая преобразовываться в шоу-бизнес и сливаться с телевизионным бизнесом. Этот не выкристаллизовавшийся

еще «социальный материал», лишенный, по большей части, каких-либо профессиональных телевизионных навыков, был поначалу с энтузиазмом встречен частью зрительской аудитории, но, будучи тиражированным в невероятных количествах, очень скоро приелся и стал раздражать практически всех. Однако с экранов не ушел. Один из его ярких представителей – Дмитрий Дибров, который не только сумел удержаться и найти свою нишу в эфире, но и стал родоначальником целой плеяды мужчин-ведущих, полноценных профессионалов, привлекающих зрителя не содержанием своих программ, а собственным эмоциональным поведением, способностью «заводить публику»¹. Из «этой шинели» позже выросла «гламурная журналистика».

Третье направление «мужского телевидения» – образ эстета-интеллектуала. В то время, когда говорить о том, о чем принято было молчать, стало главным делом и жизненным призванием, чеховский интеллигент (несколько преобразившийся, но узнаваемый) вновь оказался востребованным обществом. Тем для его выступлений с экрана было предостаточно. У истоков этого образа в конце 1980 – начале 1990-х годов стояли Владимир Молчанов, Константин Эрнст, Артемий Троицкий, Урмас Отт. Они претендовали на особую миссию – нести на телеэкран ту культуру, которой долгое время был закрыт доступ к широким массам (например, отечественный андеграунд, искусство русского зарубежья и просто зарубежное искусство), раскрывать в интервью истинные лица деятелей культуры, вынужденных в советское время носить маску лояльности, а теперь спешащих наверстать упущенное. Ведущие этого типа тоже, как правило, не имели журналистского образования. В эфир они попадали «волею судеб». Так, например, В. Молчанов пришел на телевидение в 1987 году. По образованию филолог, специалист по нидерландскому языку и литературе, он работал в агентстве печати «Новости», был собственным корреспондентом АПН в Нидерландах. П. Гуревич в книге «Приключения имиджа» определил его экранный образ как «образ одухотворенного человека»². И неизбалованные еще зрители перестроечного телевидения верили ведущему программы «До и после полуночи», который даже в сложные для нового телевидения годы пытался сохранять хотя бы видимость «интеллектуальной планки». Так было в 1991 году, когда В. Молчанов покинул государственное «Останкино» в знак протеста против его вещательной политики (в 1994 году он возобновил свою рубрику в сокращенном виде – «До и после» – на REN-TV). Однако, когда Молчанов решил предстать в другой ипостаси, отказавшись от полюбившегося зрителям «дендизма» (снял документальный фильм «Забой» или вышел во время путча с камерой на московские улицы), публика этого не приняла. Тогда он попытался вернуться к началу, взял на себя

¹ Подробнее см.: Новиков А. *Телевидение и театр: пересечения закономерностей*. М., 2004.

² Гуревич П. *Указ. соч.* С. 182.

миссию «возвращения прошлого». Его коньком были беседы с потомками русских эмигрантов. Но в середине 1990-х аудитория была уже пресыщена этой темой.

Прошло еще 10 лет, в течение которых В. Молчанов редко появлялся на экране, и вот аудитория увидела его в роли ведущего ежедневного ток-шоу «Частная жизнь» на канале «Россия». От прошлой одухотворенности и рафинированной интеллектуальности ведущего остались лишь воспоминания. Зато на первый план вышли уравновешенность и спокойствие надежного и опытного мужчины, что должно было, по-видимому, оказывать психотерапевтическое влияние на несколько экзальтированных дам, склонных быть участницами и зрительницами дневных ток-шоу. И этому образу аудитория снова поверила.

Не прижился на телевидении и образ «андеграундного интеллигента», который предлагал Артемий Троицкий в программе середины 1990-х годов «Кафе “Обломов”». Это был странный синтез традиционного для России ленивого помещика-сибарита и английского джентльмена. Вальяжно развалившись на подушках «от Версаче», А. Троицкий без какого-либо видимого усилия вел светскую беседу со старыми знакомыми, еще не окончательно превратившимися в акул шоу-бизнеса, и показывал музыкальные клипы. Не отказываясь от бурного прошлого рок-журналиста, он пытался и в попсе разглядеть что-то интересное. Однако внешне легкая беседа со старыми знакомыми на самом деле вскрывала закономерности в развитии отечественной и зарубежной поп-культуры. Это была «тема жизни» А. Троицкого, который начал писать о ней с середины 1970-х годов. Практически вся история российского музыкального андеграунда, превратившегося позднее в шоу-бизнес, прошла перед глазами и формировалась при непосредственном участии Троицкого. Он стал составителем первой популярной энциклопедии «Рок-музыка в СССР» (М., 1990) и автором книги «Рок в СССР» (М., 1991)¹, которая гораздо раньше, еще в 1987 году, была опубликована в Англии, а потом в США, Италии, Японии, Финляндии, и также выпустил на Западе книгу «Тусовка: что случилось с советским андеграундом» (1990). Однако А. Троицкому, как и В. Молчанову, постоянного места на телевидении не нашлось. Сам он так объяснял в одном из интервью причину своего разрыва с НТВ: «Три года назад НТВ была юной, начинающей кампанией, авантюрной, идеалистичной и полной желанием построить цивилизованное телевидение западного уровня. Несколько лет существования в эфире внесли очень серьезные коррективы и в концепцию вещания, и, я боюсь, в умы руководства компании. НТВ стало гораздо более популистским каналом, ориентируясь просто «на народ». А к народу у нас принято относиться как к быдлу с “подножными” потребностями. <...> Мы расстались

¹ См.: *Эстрада в России. XX век...* С. 669.

мирно и к взаимному удовольствию. Поскольку я допускаю, что слегка раздражал руководство своей маловыправляемостью, а также и их стереотипным представлением обо мне как о посетителе какой-то сугубо элитарной, полуподпольной идеи»¹. «Социальная маска», сохранявшая энергетику интеллектуала-протестанта, телевидению конца 1990-х была уже не нужна. Ему требовались лояльные фигуры с «антисоветской предысторией», которые своим авторитетом подтверждали бы правильность избранного пути.

Такой фигурой стал Владимир Познер. Запуганные перипетии биографии (сын француженки и эмигранта из России; родился в Париже, жил в США, учился в СССР; работал в Иновещании, потом, с 1987 года, на Центральном телевидении) в конце 1980-х годов придали его «социальной маске» необходимый уровень «западности». Именно ему было предложено провести первые телемосты СССР–США. А потом были «Воскресный вечер с Владимиром Познером» на Московском канале и совместный с американским другом Филом Донахью проект ток-шоу в Америке и России «Познер и Донахью». Передач было много: «Мы», «Если...», «Человек в маске», «Время и мы», «Мы и время», «Времена», и раз от разу укреплялся образ В. Познера – либерального, толерантного западника, стремящегося направить Россию по европейскому пути развития. Толерантность свою, лишь слегка оживленную иронией, В. Познер проявлял по отношению и к просоветски настроенным участникам первых телемостов, и к преступникам, пожелавшим рассказать о своей жизни, спрятавшись за маской, и к современным политикам. Его «социальная маска» не предполагает, что зрители будут идентифицировать себя с ним. Он не такой, как все. Его положение – над зрителями и над схваткой. «Познер – не столько комиссар-пропагандист, – пишет критик А. Вартанов, – сколько добрый пастырь, любящий потолковать о том, о сем, выслушать разные мнения, высказать свое, с тем, чтобы сообща можно было прийти к определенным выводам»².

Разумеется, при таком образе В. Познер не может нравиться всем. Одни только заголовки статей о программе «Времена» на сайте информационно-аналитического интернет-издания «Интернет против телеэкрана» свидетельствуют о том, что «социальную маску» В. Познера некоторые люди воспринимают как «лицо врага»: «Реклама тоталитаризма на ОРТ», «Демократический тоталитаризм», «Познер, ворующий Победу», «Познер как зеркало главных проблем России», «Бойтесь Познеров, патриотизм приносящих...», «Познер: разговор ни о чем», «Главное – умело “заболтать” проблему», «Познер – мастер манипуляции»³ и т. д.

И все-таки В. Познер сегодня занимает уникальное место в телевизионном эфире. Он президент Академии российского телевидения, его программа «Времена», гибрид ток-шоу и дискуссии, идет

¹ Львова В. *Артемий Троцкий. «Я не хотел бы быть музыкальным расистом»* <<http://lvovna-lvova.narod.ru/people7.html>>.

¹ Информационно-аналитическое интернет-издание «Интернет против телеэкрана» <<http://www.contr-tv.ru/autor/4>>.

² Вартанов А. *Актуальные проблемы телевизионного творчества...* С. 287.

по «Первому каналу» в качестве одной из главных итоговых воскресных программ, его голос – практически голос государства, что заставляет проводить параллели между его социальным статусом и статусом диктора Юрия Левитана во время Великой Отечественной войны. Именно его «социальная маска» оказалась сегодня востребованной телевизионным эфиром. Именно она почти без изменений прошла через все перипетии отечественной политической жизни, не запятнав себя так, как это случилось с большинством других масок. Безусловно, это признак большого профессионализма, но не только. Проговаривая в эфире наиболее существенные общественные проблемы, В. Познер, по-видимому, действительно пытается примирить общество с властью. Подбор участников обсуждения и весь ход дискуссии в эфире создает иллюзию того, что проблема озвучена и народные чаяния доведены до сведения элиты, пути решения проблемы намечены, а значит, хотя бы отчасти, эти проблемы разрешены. В итоге программы у зрителей должно остаться приятное мелодраматическое ощущение достижимости «земного рая» – справедливого жизнеустройства. Именно такой пафос и содержат в себе фирменные резюме В. Познера, которые не всегда связаны с ходом беседы, но всегда апеллируют к ценностям гражданского общества.

Телевизионные «яппи» и «чудаки»

Эти же ценности гражданского общества стали основой для формирования новых «социальных масок» целого ряда телеведущих в середине 1990-х годов. Концепция гражданского общества¹, как и многие другие западные концепции и термины, была заимствована нами в конце 1980 – начале 1990-х годов. Все последующие годы в России с большим или меньшим энтузиазмом продолжались разговоры о необходимости консолидации и формирования гражданского общества². Среди решающих условий консолидации назывались общественное доверие, гражданская активность, способность к солидарным действиям, уважение прав и свобод человека. Соблюдение всех этих условий могло гарантировать нам поступательное движение к новой высокой цели, альтернативной ушедшему строительству коммунизма. Однако, чтобы граждане могли высказывать свою позицию власти, нужны были открытые трибуны, в частности средства массовой информации. Благодаря их активному участию в стране должна была сформироваться «публичная сфера», понимаемая учеными как «опосредующий уровень

¹ «Гражданское общество – суммирующее понятие, которое трудно определить социологически, охватывает те практики коммуникации, ритуалы дискуссий и открытые трибуны, которые позволяют коллективным акторам (автономным социальным субъектам. – А.Н.) дискутировать о единстве и будущем общества» (Дубиель Гельмут, 1994. Цит. по: Риттер М. *Публичная сфера как идеал политической культуры // Граждане и власть: Проблемы и подходы*. Сборник учебных материалов

по курсу «Политическая регионалистика». М.; СПб., 2001. С. 15.)

² Подробнее см.: Мигранян А., Кола Д. *Гражданское общество* / Под ред. М. Ферро и Ю. Афанасьева. *Опыт словаря нового мышления*. М., 1989; Березовский В., Кротов Н. *Гражданские движения // Социс*. 1989. № 3. С. 22–26; Трошкин Е. *Коллективизм или гражданское общество // Социс*. 1991. № 9. С. 54–64; Гордон Л., Клопов В. *Новые социальные движения в России*. М., 1993.

между государственной властью и частными интересами, который функционирует в двух направлениях: с одной стороны, субъекты дискутируют о государственных решениях и планах, интегрируя их таким образом в систему идентификаций и морально-практических ориентаций деятельности. С другой стороны, гражданки и граждане таким образом формулируют свои претензии и потребности, проблемы и предложения их решения и адресуют их как требования в отношении государства»¹ (курсив автора. – А.Н.).

Поскольку телевидение и радио во многих странах являются одной из важнейших трибун гражданского общества, часть отечественных радиостанций и телеканалов тоже начала позиционировать себя как площадку для подобных дискуссий. На статус одного из лидеров в решении задачи формирования гражданского общества в середине 1990-х годов претендовал канал НТВ. Бренд этого канала² строился на акцентировании своей независимости от государственной власти, ведь гражданское общество – это совокупность институтов, «функционирующих независимо от политической власти и способных на нее воздействовать»³. Немалое значение имело и использование таких форм телевизионных программ, которые позволяли продемонстрировать участие населения в политическом процессе (ток-шоу «Глас народа», «Свобода слова»), ведь это «единственное условие для возникновения демократии»⁴.

Но, кроме того, НТВ сделало попытку сформировать группу телевизионных журналистов, которая являла бы зрителям образец общности социально активных граждан, а коллегам с других каналов могла бы предложить новые нормы профессиональной деятельности. Так, в середине 1990-х годов в телевизионном эфире на смену протестующим интеллигентам-интеллектуалам, слегка американизированным, но по сути проповедующим традиционные отечественные идеалы и образ жизни, сформированным в конце 1980-х в недрах «Взгляда», пришли преуспевающие молодые люди в стиле «яппи». Они проповедовали «консервативные традиции, социальную иерархию по материальному признаку, профессиональный успех, «отточенный» вкус и культ тела»⁵. Качество и элегантность, разумеется, в тех формах, которые были доступны пониманию только что вышедшего из социализма общества, стали основополагающими принципами формирования стиля канала. Они учитывались при выборе ведущих и их одежды, дизайна студии, музыкального оформления, поведения репортеров в кадре, тем для репортажей и методов их подачи, а также при отборе кинофильмов для показа и экспертов для комментариев по разным вопросам и т. д.

¹ Риттер М. Указ. соч. С. 13.

² Под брендом телевизионного канала исследователи понимают «совокупность функциональных и эмоциональных ассоциаций, существующих в сознании телевизионной аудитории и рассматриваемых в долгосрочной перспективе» (Коломиец В. *Телевизионный канал как бренд* // *Телебюро*. 2001. № 3. С. 24.).

³ Дилигенский Г. *Что мы знаем о демократии и гражданском обществе* // *Pro et Contra*. 1997. Т. 2. № 4. С. 5.

⁴ Риттер М. Указ. соч. С. 12.

⁵ Хиллер Б. *Стиль XX века*. М., 2004. С. 204.

Идеология «яппи», рожденная на стыке британской элитарности, основы которой закладываются в лучших закрытых школах Англии, и американского равенства возможностей и карьерного роста, была прежде всего мужской идеологией, где женщинам позволялось лишь походить на мужчин и выполнять «мужскую работу» – заниматься большим бизнесом и политикой. Поэтому телекомпания НТВ 1990-х годов была преимущественно «мужским телевидением». Подробно освещая военные, политические, спортивные новости, она создала новую для России школу профессиональных репортеров, специализирующихся на экстремальных ситуациях (войны, катастрофы, теракты, политические кризисы). «Мужская тематика» и «мужской взгляд на мир» на НТВ чувствовались не только в новостях и аналитике, но и в политике кинопоказа – ни один отечественный канал не давал в эфир столько американских боевиков, триллеров и фантастики.

Одним из главных лиц НТВ был ведущий аналитической программы «Итоги» Евгений Киселев. В 1992 году Э. Николаева писала о нем так: «Солидный, эрудированный, с оригинальным взглядом на проблему, с чувством меры и юмором <...> почему такие люди не правят в каких-нибудь “горячих точках”, почему вообще вся эта порода спокойных, рассудительных и вежливых российских мужиков так редко встречается в наших коридорах власти?»¹. Собранность, аккуратность Е. Киселева казались тогда многим замечательной альтернативой привычному для постсоветской России и ее телевидения состоянию эйфории и анархии. С одной стороны, он был наследником старых традиций (окончил ИСАА МГУ, преподавал в Высшей школе КГБ, работал на Иновещании), а с другой – считал своим идеалом западных комментаторов.

Растущая популярность образа, который создавал Е. Киселев, подтверждала правильность избранного пути, и НТВ принялась прививать «плодоносные черенки» всем своим молодым журналистам. За несколько лет из вчерашних студентов – В. Грунского, А. Хабарова, В. Ленского, К. Точилина, С. Дедуха, А. Пивоварова, В. Чернышева, А. Лошака и многих других – сделали профессионалов, способных быстро ориентироваться в сложных ситуациях, принимать решения и отвечать за свои слова, умеющих держать себя достойно в кадре, даже если за спиной рвутся снаряды, и анализировать происходящие события. Они могли работать по 24 часа в сутки, но всегда выглядели подтянутыми и бодрыми. Большинство репортеров не были в тот момент узнаваемыми лицами. В отличие от ведущих. Но все вместе они создавали собирательный образ «воина эфира». Причем «сражаться» они могли как на чеченской войне, как Е. Масюк, или на балканской, как В. Грунский, так и на внешнеполитическом фронте, как В. Ленский в США, или

¹ Николаева Э. *Говорит и показывает Киселев // Московский комсомолец*. 1992. 10 июля. С. 4.

на экологическом, как А. Ивлев. Команда репортеров НТВ, подобно «яппи», стремилась к карьерным успехам и деньгам, но эти стремления не закрывали главное – желание влиять на деятельность государства и существование общества.

Интересно, что главным «потребителем» созданной репортерами на НТВ собирательной «социальной маски» стали не зрители, а коллеги-журналисты. Ориентируясь на заданную профессиональную планку, достаточно быстро подтянулся общий уровень репортерской школы на отечественном телевидении. Журналисты разных телеканалов стали в той или иной мере подражать профессиональному стилю репортеров НТВ. Зрительская аудитория оказалась более инертной. Она охотно смотрела полные приключений и детективных подробностей репортажи корреспондентов, но не торопилась идентифицировать себя с американизированными телевизионными «яппи»-трудоголиками. Как это достаточно часто случалось в России, деятельные западники скорее вызывали зависть и раздражение, чем желание подражать. Поэтому, когда ситуация на НТВ стала стремительно меняться к худшему, большинство зрителей и коллег следило за этим с любопытством и изрядной долей злорадства, смакуя финансовые подробности кадровой политики В. Гусинского. «Империя яппи» распалась еще более стремительно, чем создавалась, не успев или не сумев оказать существенное влияние на общество. Но кризис заставил каждого из репортеров продемонстрировать аудитории уже не корпоративную «социальную маску», а собственное человеческое лицо. В критической ситуации те, кто воспринимались лишь как часть целого, стали самостоятельными телевизионными персонами, как, например, А. Мамонтов, В. Грунский и А. Хабаров, которые сосредоточились на освоении «крупных форм» – проблемных репортажах. Говоря со зрителями от своего лица, они постепенно создали собственные «социальные маски», которые, при том, что в основе лежала идеология НТВ, существенно отличались друг от друга. Каждый из этих бывших «яппи» «обрусел» по-своему. Аркадий Мамонтов двигался в сторону фольклоризации и превратился в телевизионного Илью Муромца, встающего на защиту Руси. Вячеслав Грунский создал образ, отсылающий к традициям русского дореволюционного офицерства. Опыт работы военным корреспондентом и внешность плейбоя в сумме дают современную версию кавалергарда. Александру Хабарову, более чем двум его коллегам, удалось сохранить западнические традиции, продолжая закладывать шаткий фундамент отечественного гражданского общества.

Разумеется, «яппи» – это не только подтянутые фигуры и манера одеваться, а образ жизни – не только особое отношение к работе, но и особые формы быта и отдыха. Для их популяризации на НТВ

1990-х был создан ряд передач о стиле жизни. Особое внимание ему уделялось в передачах «Растительная жизнь» Павла Лобкова и «Квартирный вопрос» Натальи Мальцевой. Обе программы демонстрировали россиянам, желающим освободиться от советских стереотипов, образцы западного образа жизни. Павел Лобков «проповедовал», прогуливаясь с приглашенными ландшафтными дизайнерами по загородным особнякам отечественного бомонда. Наталья Мальцева с дизайнерами по интерьерам учила рядовых граждан, как создать в их малометражных квартирах современные интерьеры.

Павел Лобков – интеллигентный молодой человек в круглых очках, чей внешний вид полностью соответствовал классическому описанию американского «преппи» (заокеанского «коллеги» британского «яппи» – юноши из хорошей семьи, проходящего подготовку к университету в специальной элитной школе): «рубашка в клетку, кепка-бейсболка, брюки военного образца и парусиновые туфли на толстой каучуковой подошве»¹ – с видимым удовольствием сажал в садиках отечественного бомонда экзотические растения. В перерывах светской беседы с хозяйками особняков П. Лобков сообщал зрителям информацию по основам ландшафтного дизайна и практической ботанике, а также по истории России (например, рассказывал о появлении в нашей стране первых ботанических садов). Все это многообразие полезных и бесполезных сведений было обильно приправлено рекламой услуг дорогостоящих дизайнеров, но ведущий всегда напоминал зрителям, что все это они могут сделать и своими руками.

Еще более очевидной доступность «западной жизни» была в программе НТВ «Квартирный вопрос». Ее ведущая Наталья Мальцева оказалась привлекательна именно своей обычностью: типичный «офис-менеджер», стройная блондинка с современной стрижкой, одежда одинаково подходит для ведения домашнего хозяйства и похода в кафе с подругой, она выглядела неброско, но очень современно. Ведущая, также как и П. Лобков, активно участвовала в благоустройстве жилищ вместе с дизайнерами и строителями.

Отважные хозяева, решившиеся расстаться с привычным интерьером, покидали на время свои дома, а возвращаясь, растерянно улыбались, не зная, с какой стороны подойти к чудом свалившейся на них роскоши. В этот момент Наталья Мальцева с участливостью, достойной ведущей программы «От всей души», спрашивала, что они чувствуют после того, как их комнаты превратились в «цветущий сад», а детская была стилизована под жилище древних китайцев. Выслушав дежурные слова благодарности от участников эксперимента, ведущая должна была убедить телезрителей, что именно так теперь устраивают свой быт россияне новой формации.

¹ Хиллер Б. Указ. соч. С. 208.

Разумеется, такое стремление телевидения руководить вкусами сограждан – не только российская беда. Волна активного навязывания людям с помощью масс-медиа предметов потребления и способа их использования захлестнула в конце XX века весь мир. Взяв на вооружение эту «передовую» западную практику, передачи НТВ о «стиле жизни» успешно интегрировали своих зрителей в мир «потребительских идеалов». Чтобы уставшего от морализаторства и воспитания советского зрителя это не раздражало, комментарии ведущих, кроме прямой и не прямой рекламы товаров, содержали еще и изрядную долю иронии, что создавало иллюзию, будто на этот раз телевидение своего зрителя не воспитывает, а говорит с ним на равных.

Своеобразным противовесом рационализму и практицизму культуры «яппи» и «преппи» стало появление в эфире НТВ плеяды ведущих-чудаков. Самые яркие из них – Павел Любимцев, ведущий программы «Путешествия натуралиста», и Александр Беляев, сообщаящий прогноз погоды. Их «маски», на этот раз не социальные, а вполне традиционные, клоунские, укорененные в традиции средневековых шутов, были одновременно для телезрителей и «приветом из детства». Актер, изображавший ученого-натуралиста, и немного юродствующий ученый-метеоролог стали современным воплощением европейских литературных героев конца XIX века, таких как чудак-географ Жак Паганель из «Детей капитана Гранта» или чудак-энтомолог, которого все называют «кузен Бенедикт», из «Пятнадцатилетнего капитана» Жюль Верна. Эти герои – наследники традиций гуманизма эпохи Просвещения, пронизанной не только преклонением перед разумом и наукой, но и сатирическим пафосом и театральным гротеском. Таким образом, на телевизионном экране конца XX века вновь встретились «два вида просветителей»: чудаки-ученые и рациональные граждане, тоже наследники просветителей – Дж. Эдвардса, Б. Франклина, Т. Джефферсона, Т. Пейна, заложивших основы американской демократии, ставшей неотъемлемым атрибутом современного западного общества.

В век потребительских идеалов ученые-чудаки, которые не гонятся за признанием и социальным статусом, оказываются одновременно и живым укором современности, и приятным воспоминанием «о юности человечества». Они – мыслители, люди, для которых главной ценностью является постижение как таковое. Чтобы их беззаветная преданность идеалам не была слишком откровенным упреком обществу, в литературе, кино, на телевидении таких людей принято подавать как немного безумных, но милых в своей бытовой непригодности. В отличие от современного человека приоритетными для них являются идеальные потребности,

поэтому отношение к ним у героя общества потребления несколько ироническое.

Однако без них разговор о науке на развлекательном телевидении был бы недопустимо скучен по современным меркам. Персонаж Павла Любимцева (П.Е. Либермана) – это «Николай Дроздов в квадрате». То, что у ученого – естественное проявление любви к своей профессии, у Павла Любимцева – гротескный прием, но тоже основанный на любви к природе. Амплуа комического актера сложилось у него еще в студенческие годы, а в Ленинградском театре комедии, куда он пришел работать после окончания театрального училища имени Б. Шукина (Шукинское училище), родился и его псевдоним, отсылающий нас к старинной театральной традиции и герою А. Островского Аркадию Счастливецву.

В одном из интервью Павел Любимцев признается, что с детства любил гулять в зоопарке и рисовал животных с натуры, а в его чтецком репертуаре много рассказов о животных¹. Экскурсовод-натуралист, похожий на гнома или Карлсона, посещающий разные зоопарки мира, то целуется с питоном, то затевает потасовку с мартышками из-за очков, то передает привет «мамане». Круглые очки, пухлые щеки, растянутые гласные, странные выходыки – все вместе должно создать образ большого младенца, на всю жизнь сохранившего способность удивляться. Этот образ перекликается с маской Паташона из датского комического дуэта начал XX века (Пат и Паташон). Толстенький лукавый Паташон, похожий на большого ребенка, так же как и его меланхоличный высокий партнер Пат, завоевал сердца зрителей немого кино своей человечностью, наивностью и мудростью, детской увлеченностью и энтузиазмом. Однако за внешне трогательной любовью «ко всему живому» – зверушкам, старинным улочкам и т. д. – этого персонажа, кажется, скрывается своеобразное презрение к «обычным» людям, как было у Пата и Паташона, нежелание их замечать, поскольку они, эти герои общества потребления, изрядно портят идеальный пейзаж гармоничной природы.

У внешне похожего на «натуралиста» Павла Любимцева персонажа Александра Беляева, одного из ведущих прогноза погоды на НТВ, напротив, главной чертой маски становится «отеческая» любовь к аудитории. Александр Беляев, гидролог, географ, синоптик-метеоролог, «косящий под Ларри Кинга», с удовольствием рассказывает зрителям «сказки о погоде». Он повествует о климатических явлениях так, что взаимоотношения циклонов и антициклонов превращаются в сюжет для приключенческого романа. По концепции авторов проекта после новостного блока, напичканного негативом, зрителям необходимо услышать что-то более или менее позитивное. «Можно сказать, – говорил в одном из интервью А. Беляев, –

¹ Беляков А. *Чудо природы // Парадокс*. 2003. № 4. С. 24–27.

что я делаю зрителю реанимацию»¹. Желаемый эффект достигается и с помощью иронических комментариев, и периодическими маскарадными переодеваниями, призванными проиллюстрировать метаморфозы погоды.

При общем культе «вечной молодости», царящем на современном телевидении, ведущие с образом «лукавых младенцев», как глашатаи «вечных ценностей», в том числе ценностей науки, оказались, на наш взгляд, явлением весьма симптоматичным. В качестве альтернативы «вечной молодости» американизированных ведущих-«яппи», предлагали «вечную детскость» телевизионных «чудаков».

Список «чудаков», призванных на экраны НТВ, оказался бы неполным без Светланы Конеген, которая появилась на канале в 1996 году. Ее первой программой была «Сладкая жизнь» – передача о только начинавшей зарождаться светской жизни столицы. Яркая, экстравагантная, эпатажная Светлана Конеген ломала стереотипы, раздражала и притягивала. Она была известна и в светских кругах шоу-бизнеса, и в литературно-художественной богеме. Ее имидж, по ее же словам, сформировался задолго до телевидения под влиянием группы московских концептуалистов – Дмитрия Пригова, Льва Рубинштейна² (одни только оттенки волос многого стоили), а «телевизионный образ» создавался с учетом опыта западного телевидения. Главным ее оружием было «шутовское» проговаривание табуированных тем, она не боялась выглядеть смешной или странной. Столь «маргинальная личность» оказалась слишком экстравагантной для НТВ. И это при том, что сегодня эпатаж стал чуть ли не главной целью и основной движущей силой современной культуры. Его корни уходят в революционные изменения отношения к искусству, произошедшие в начале XX века. В это время шло конструирование массового общества, массового человека, и художники авангарда активно пытались вмешаться в этот процесс, противопоставив традиционности и консерватизму свое отношение к миру. Они давали искусству «установку на эксцентризм, эпатаж, провокационность, аттракционность, а значит, зрелищность»³. Однако разница между эпатажем футуристов и эпатажем современных «провокаторов» в том, что первым было что демонстрировать с помощью своих акций. Современные же его «последователи» используют лишь инструментарий авангардистов, прикрывая им отсутствие смысла и идеалов. Светлана Конеген оказалась сегодня на телевидении, кажется, единственным полноправным наследником этой «ветви культуры». В отличие от звезд шоу-бизнеса, за эпатажным поведением которых скрывается обыкновенная потребительская идеология, она создает из своей личности миф, аналогичный мифам В. Маяковского, Д. Бурлюка и В. Каменского, выходивших на сцену в желтой кофте, малиновой

¹ Романова Т. Александр Беллев: Я делаю зрителю реанимацию // *Экспресс газета*. 2003. № 53. С. 6–7.

² См.: Славущкий А. *Светлана Конеген: Я – замаскировавшийся конформист* // *Культура*. 2004. № 22. С. 6.

³ Геташвили Н.В. *Указ. соч.* С. 19.

ливрее камердинера и скатерти с белыми галунами по черному полю, с раскрашенными лицами.

Именно поэтому «асоциальная маска» Конеген не пострадала ни от каких телевизионных бурь. Покинув НТВ, она нашла себя на канале ТВЦ, где у нее выходила весьма хулиганская программа «Деликатесы», а потом появилось социальное ток-шоу «Жалобная книга», которое благодаря склонности С. Конеген к импровизациям оказалось не похожим ни на какие аналогичные проекты.

После падения «империи НТВ» «чудаки» стали «мигрировать» с канала на канал, вместе с «яппи»-репортерами. П. Любимцев ведет на канале «Домашний» «Городское путешествие», с профессиональным актерским воодушевлением, но без прежней популярности, повествуя о культурных достопримечательностях. При этом внешние приметы его «маски» изменились мало, но обаяние чудака-ученого, которое и одухотворяло эту «маску», из нее выветрилось. Вместо нее в фундаменте оказался другой архетип: чудаки-интеллигент, эдакий «домовой-городовой», последний экземпляр вымирающего вида – носитель традиционных культурных ценностей и знаток древностей.

Сегодня главными лицами телевидения стали звезды эстрады, кино и спорта. Они взяли на себя функции телевизионных ведущих (причем не только эстрадных концертов и шоу, но и, например, утренних каналов) и успешно осваивают журналистский ликбез. Идентифицировать себя с ними у рядового зрителя нет никакой возможности, потому что они «типизируют» черты не обывателей, а всей совокупности сыгранных ими героев. Зритель чаще всего не имеет возможности услышать в их словах свое мнение, поскольку они попросту не выражают никакого мнения, а лишь генерируют эмоции, которыми аудитории предложено заражаться. Этих новых ведущих пресса окрестила «гламурными».

Портреты в гламуре

Сегодня «гламур» – еще не термин с устоявшейся дефиницией, а скорее широко употребляемое понятие, в которое каждый вкладывает свой смысл. Гламур в переводе с английского – роскошь, блеск, шарм, очарование. Для кого-то гламур – это то, что модно и дорого, это подчеркнутая женственность в одежде и поведении, стиль жизни, восходящий к образам кинодив 30–40-х годов XX столетия – Марлен Дитрих и Греты Гарбо. Если говорить о близости к классическим художественным стилям, то гламур – это, вероятнее всего, реинкарнация модерна, но уже в других, более жестких, индустриальных условиях производства предметов потребления. Для некоторых гламур – это прежде всего искусственность и ложный пафос, не настоящая жизнь, а ее имитация, обставленная с показной роскошью.

Это понятие родилось на пересечении литературы, моды и стиля жизни. В толковом словаре английского языка можно прочесть, что гламур – это некое волшебное влияние, которое заставляет человека видеть объекты в ином свете, чем они есть на самом деле¹. По достаточно распространенной версии, слово «гламур» происходит от слова «грамматика», ведь в Средние века ученые, владевшие премудростями грамматики, считались чуть ли не чародеями, волшебниками². В XVIII веке в Шотландии *grammar* стали произносить как *glamour*, и это новое слово обозначало таинственную силу, магическое заклинание, чудо³. А потом уже возник современный смысл – пленительный шик, дивное сияние шарма.

Гламур – это сказка, «виртуальная реальность», инкорпорированная в реальную жизнь. И образы гламурных ведущих и гламурных звезд – это сказочные образы, а истории их жизни, рассказанные в гламурных программах, подобных «Истории в деталях», – это сказки о том, как золушки становятся принцессами. На телевидении подобные «социальные маски» стали появляться достаточно давно. Уже в середине 1990-х годов с «амазонками информационных программ» в телевизионном эфире конкурировал другой тип энергичных женщин – «красотки». Отечественные «Барби» отнюдь не были дурочками. Ум, деловая хватка и самоуверенность часто позволяли им давать фору мужчинам. Недаром одна из самых известных программ, возглавляемая такой ведущей, носила говорящее название «Я сама». Однако повелевать они хотели, используя не только слова, но и личный пример. Миловидная Юлия Меньшова, экстравагантная Елена Ханга и десятки других «стильных девушек» учили зрителей, как надо красиво жить и как можно заткнуть мужчин за пояс. Они обсуждали с гостями студии такие темы, о которых в советское время не принято было говорить даже с близкими подругами. Они носили наряды, которые можно было увидеть только на страницах глянцевого журнала или в дорогих клубах. Одеваться ярко, вести себя свободно, проживать каждый день как фейерверк ощущений и впечатлений вслед за телеведущими стремились не только молодые девушки, но и почтенные матроны.

С развалом «империи НТВ» отечественное телевидение вместо идеалов гражданского общества стало предлагать зрителям эскапистский уход от действительности в мир телевизионной фантазии о «красивой жизни». Главными же героями телевидения стали женщина и ее проблемы, которые с легкостью разрешали заметно изменившая «социальную маску» Елена Ханга и Елена Ищеева (очень похожая на Юлию Меньшову). В программе «Принцип домино» (НТВ) они создали телевизионную «ассоциацию добропорядочных дам». Теперь они никого не эпатировали, а если звали, то не на политическую арену или в «большой секс», а к семейному очагу. Одеты

¹ См.: *The free dictionary* <<http://www.thefreedictionary.com>>.

³ См.: *The Merriam-Webster Book of Word Histories*. N.Y.: 1976. P. 89–90.

² Подробнее см.: Вайнштейн О. *Денди: мода, литература, стиль жизни*. 2-е изд. исправл. и доп. М., 2006.

и причесаны они были в классических традициях, так что в одной из программ приглашенный в студию знаменитый директор школы Евгений Ямбург даже сделал им комплимент, сказав, что они похожи на учительниц. Направление вещания оказалось настолько удачным, что позднее образовался целый канал – «Домашний» – телевизионная версия женского глянцевого журнала.

На ОРТ Лариса Кривцова тоже открыла телевизионную школу добropорядочных домохозяек – «Город женщин». В ней она совместно с Даной Борисовой и другими дамами учила женщин консервировать помидоры и делать чудодейственные кремы из подручных материалов. Учтя опыт западного телевидения и НТВ, сегодня различные отечественные каналы предлагают множество разнообразных программ о стиле жизни. В этом направлении вещания есть все: от моды и фэшн-шуга до рецептов экзотических блюд и советов, как содержать дома редких животных. Зрителей обучают методам приготовления пищи и способам ее поглощения программа «Смак» («Первый канал»), «Кулинарный поединок» (НТВ), кулинарный раздел в программе «Православная энциклопедия» (ТВЦ), «Едим дома» (НТВ), «Иностранная кухня», «Кулинарный техникум», «Мир в твоей тарелке» («Домашний») и т. д. Канал «Домашний» также предлагает целую серию программ об обустройстве жилища – «Дом с мезонином», «Гнездо», «Правильный дом», «Декоративные страсти» и формировании имиджа – «Модная прививка», «Бездонные антресоли», «Время красоты». С ним соперничают СТС – «Снимите это немедленно», МузТВ – «Очень важная персона», ТНТ – «Школа ремонта».

Все эти программы, очень разные по форме и профессиональному уровню исполнения, объединяет то, что они скользят по поверхности «картины мира», предлагая шаблоны, но не вторгаясь в суть тех явлений, которые эти шаблоны (стандарты красоты, течения моды, правила расстановки мебели в квартире) породили. По сути, это даже не пропаганда определенного образа жизни и ценностей, как было в программах канала НТВ, а бесконечное мелькание в клиповом ритме ярких картинок. Ощущение от просмотра таких программ близко к эффекту от просмотра глянцевого журнала, где минимум текста, а рекламный плакат трудно отличить от фотографии творения именитого дизайнера. В этих программах ироничное отношение к миру и его ценностям соседствует с утрированным раболепством по отношению к VIP-персонам.

Если принять этот калейдоскоп образов за современную «картину мира», она окажется хаосом из брендов известных европейских и американских торговых марок, из которого современный человек пытается вырваться в совершенно непонятную, но притягательную тишину восточного бытия. Недаром ведь так популярны во всех мире (а значит, и в мире телевизионном) восточная (японская,

китайская) кухня, восточные единоборства, восточные правила обустройства дома (фэн-шуй). Такая противоречивость в «стилях жизни», которые предлагает зрителям отечественное телевидение, – вполне закономерное явление, описанное еще американским философом Э. Тоффлером в книге «Третья волна». По его мнению, знакомя аудиторию при помощи передач, «облегченных» по содержанию и клиповых по ритму, с проявлениями «картин мира» разных народов, телевидение в определенной мере позволяет зрителю остаться самим собой. Влияние же клиповой культуры происходит на ином уровне: «На личностном уровне нас осаждают и ослепляют противоречивыми и не относящимися к нам фрагментами образного ряда, которые выбивают почву из-под ног наших старых идей, и обстреливают нас разорванными и лишенными смысла «клипами», мгновенными кадрами»¹. Отношение к подобным зрелищам делит зрителей, по мнению Тоффлера, на два лагеря: критиков он причисляет к людям «Второй волны», а поклонников назвал людьми «Третьей волны». «Публику Второй волны, – пишет он, – стремящуюся к готовым, установившимся моральным и идеологическим истинам прошлого, раздражают и дезориентируют клочки информации. <...> Люди Третьей волны, напротив, чувствуют себя неплохо под бомбардировкой блицев: полутораминутный клип с новостями, полуминутный рекламный ролик, фрагмент песни или стихотворения, заголовки, мультик, коллаж, кусочек новостей, компьютерная графика. <...> Но они также внимательно следят за тем, как в новых концепциях или метафорах собираются и организуются в некое целое эти кусочки информации»².

На наш взгляд, такими людьми «Третьей волны» оказались, например, телевизионные ведущего того типа, который в свое время активно внедрял Дмитрий Дибров – ведущие, «генерирующие эмоции»³, и их зрители. Одним из самых ярких представителей этого типа стал Андрей Малахов («Большая стирка», «Пусть говорят»). Таких персонажей сегодня называют гламурными. Они обитают в некоем искусственно созданном пространстве телевизионного мира – в студии, напоминающей сцену античного театра или цирковую арену. Эта студия обычно снабжена атрибутами дома – столом, стульями, диванами и мягкими креслами, но они не похожи на обычные домашние вещи, изыски дизайнеров превращают их в театральные декорации. Это может быть и студия ток-шоу, и студия утреннего эфира, и студия канала «Домашний», и празднично украшенная студия, где снимается новогодняя программа, и концертная площадка, где проходят выступления участников «Фабрики звезд», и помещение, где они живут и постигают секреты мастерства, и т. д.

Предполагается, что современный телезритель не должен слишком сосредоточиваться на жизни внешней, реальной. Закончив

¹ Тоффлер Э. *Третья волна*. М., 2004. С. 277.

² Тоффлер Э. *Указ. соч.* С. 278–279.

³ Подробнее см.: Новикова А. *Телевидение и театр: пересечения закономерностей*. М., 2004.

насущенные дела, он предпочтет устремиться к экрану телевизора, чтобы вернуться в мир, где живут его «настоящие друзья» и «близкие люди». Зритель должен идентифицировать себя в первую очередь с этим пространством телевизионного зрелища, жизнь в котором намного приятнее, а главное – безопаснее, чем реальная. На фоне этих декораций все персонажи, существующие в телеэфире в виде ведущих, гостей программ, экспертов, актеров сериалов, становятся героями развернутой документальной драмы продолжительностью в месяцы и годы. За экранной жизнью Андрея Малахова или Ксении Собчак заинтересованные зрители могут следить бесконечно. И интерес к процессу не угасает. Его подогревают газетные публикации и светские сплетни, эстрадные концерты и профессиональные конкурсы. Вся индустрия PR работает на то, чтобы у этих людей, ставших телевизионными персонажами, была насыщенная жизнь вне рамок их программ.

«Социальные маски» журналистов находят применение в кино (чаще всего, правда, они играют самих себя, как В. Соловьев и М. Осокин в сериале «Богиня прайм-тайма»), в рекламе, в развлекательных телепроектах и т. д. Они становятся прототипами для героев сериала. По мнению телекритика Ю. Богомолова, в сериале «Богиня прайм-тайма» некоторые вымышленные герои «загримированы» под реальные телевизионные персонажи: «Кто такая Алина Лаврова? Уж не Арина ли Шаропова?.. А кто такой бизнесмен Ахмед? Не глубоко ли законспирированный известный в прошлом медиамагнат? Кто такая отважная журналистка Ольга Столетова, что мается в заложниках у жестоких боевиков? Уж не Елена ли Масюк?.. А некий теленачальник Олег, добывающий деньги на выкуп своих сотрудников?.. Уж не сам ли это Добродеев?.. А брезгливо помянутые телеведущие юмористических программ Сосновская и Павлонян?.. Не Дубовицкая ли с Петросяном? <...> Боже, как они трогательны и наивны в выражении своих чувств! Хочется смеяться и плакать, причем одновременно. Например, когда Алина за сорок секунд до выхода в эфир, срывая с себя микрофоны, расталкивая гримеров и редакторов, кидается в объятия любимого, а потом возвращается на место и, светясь от счастья, начинает зачитывать “подводки” к событиям текущего дня (тут хорошо бы врезать, как в ситкоме, закадровый смех). Или их объяснение в любви по мобильному: она – на фоне останкинской иглы, он – из “горячей точки” (здесь хорошо бы, чтобы из-за кадра доносились бы коллективные всхлипывания). На Западе такого сорта зрелища называется “драмеди”»¹.

И ведущие реальные, и ведущие вымышленные – герои сериалов – в сознании аудитории лишь персонажи большой телевизионной «мыльной оперы». Причем их профессиональные качества, личностные характеристики, «социальные маски» практически без изменений врастают в «виртуальный мир Заэкранья». «Вообще-то

¹ Богомолов Ю. *Обратная сторона «Останкино»* // *Российская газета*. 2006. 5 сентября.

жизнь телевизионных ведущих, – пишет Ирина Петровская, – уже давно превратилась в один бесконечный сериал. Они не только день за днем или неделю за неделей ведут собственные программы, но еще рекламируют товары и услуги, снимаются в других проектах, где они катаются на коньках, танцуют, поют или выживают в нечеловеческих условиях необитаемых островов, а также становятся героями светских хроник и многочисленных интервью, благодаря которым зрители узнают о своих любимцах то, что они всегда хотели знать, но стеснялись спросить»¹.

Еще более активен обратный процесс: актеры и эстрадные исполнители легко превращаются в телевизионных ведущих, при этом тоже сохраняя «социальную маску», которую выработали в процессе работы. Так, Анастасия Заворотнюк легко перенесла маску Вики Прутковской из «Моей прекрасной няни» не только в рекламу соков, но и в конференс телевизионного шоу «Танцы на льду» («Россия»). Легкая «конвертируемость» большинства «социальных масок» из телесериалов в другие области телевизионной индустрии (игры, шоу, реклама) еще раз свидетельствует о том, что различные виды телевизионных зрелищ живут по единым законам. Один из главных – максимальная типизация. Телевизионные ведущие – это не личности, а собирательные образы, по которым можно многое сказать о нации в целом, ее специфике, системе ценностей и исторических перспективах.

Если в конце 1980 – начале 1990-х годов телевидение было полно ярких личностей, чьи «социальные маски» не повторялись, то сегодня в эфире доминируют «маски-клоны», которые легко можно заменить друг на друга. Так, после ухода из эфира НТВ чеченки Асет Вацуевой ей легко нашли преемницу – тоже «этническую ведущую» – Лилию Гильдееву из Казани. Рокировка прошла почти незаметно, ведь «социальная маска» изменилась незначительно, главный ее ингредиент – «мусульманка с человеческим лицом» – остался нетронутым.

Изменение масштаба личностей телевизионных ведущих привело к тому, что в отличие от перестроечного телевидения и НТВ середины 1990-х современные экранные персонажи не оказывают влияние на стиль жизни активных граждан. Последние слишком мало времени проводят перед телевизором. Зато телеведущие формируют представление о современной жизни «пассивных» ее членов – пенсионеров, домохозяек и подростков, а также создают легенду о «столичной жизни» у телезрителей из регионов, часть которых, невзирая на возраст, по причине безработицы тоже оказывается активными телезрителями.

В результате ядром российской культуры становится телевизионная культура, которая формируется хаотично, руководствуясь соображениями прибыли и личных пристрастий. Однако это разнородное содержимое, вложенное в формы телевизионных зрелищ,

¹ Петровская И. *Божки прайм-тайма* // Известия. 2006. 1 сентября
<<http://www.izvestia.ru/petrovskaya/article3096184>>.

разработанных специально для эффективного управления обществом и формирования его культурной идентичности, несмотря на свое неправдоподобие и низкую эстетическую ценность, достигает заданной цели. У зрителя возникает иллюзия того, что он знает, чем живут страна и ее граждане.

Но гламурные ведущие – не граждане. Это сделанные по шаблонам яркие упаковки, за которыми может быть скрыто все, что угодно. А может, за ними вообще ничего не скрыто. Пустота. Но зрителям, кажется, совсем не важно, что там за упаковкой. Главное, чтобы внешне все соответствовало стандартам гламура. Эталоном гламура для сегодняшнего телевидения является Ксения Собчак. Она пришла на телевидение не потому, что это ее профессия и она получила соответствующее образование, и не потому, что она профессиональная актриса или талантливый популяризатор. Ее называли «ветеран гламура» и «мамонт тусовки», поэтому она и была привлекательна для телевидения. Через 30 лет на место «социальной маски» советского человека пришла «социальная маска» гламурного героя. Он должен быть модно одет и причесан, проводить вечера в клубах и на пафосных мероприятиях, а отпуск – на престижных курортах, жизненные трудности встречать с обезоруживающей беспечностью и полной уверенностью в своей правоте.

Задача телезрителя, желающего идентифицировать себя с такими ведущими, состоит не в том, чтобы разбираться в их взглядах на жизнь. Достаточно скопировать прическу, манеру одеваться и держать себя, накопить денег на пластическую операцию, чтобы стать похожей на эталон (сделать силиконовый бюст и исправить форму носа), приобрести «статусные вещицы» (украшения, аксессуары и т. д.). А в итоге принять участие в съемках телепередачи. Ведь, по утверждению французского социолога П. Бурдьё, для многих «быть» – это значит «быть показанным по телевизору, то есть в итоге быть замеченными журналистами или, как говорят, находиться на хорошем счету у журналистов (что невозможно без компромиссов и самокомпроматации)»¹. Но для людей гламура скомпрометировать себя как личность попросту невозможно, ведь суть не в личности, а в том, чтобы в любых обстоятельствах не утратить свой шарм. Главное – стать частью телевизионной реальности, которая и есть единственная для них подлинная реальность.

На наш взгляд, разнообразное однообразие героев «гламурного телевидения» сегодня уже может быть типологизировано. В основу типологии мы можем положить уже упомянутые нами формульные жанры. Каждому из них соответствует определенный тип героя и героини, к которым и тяготеет большинство современных гламурных ведущих. Так, персонажами *приключения* чаще всего становятся

¹ Бурдьё П. *О телевидении и журналистике*. М., 2002. С. 16.

мужчина – герой-одиночка (супергерой) и два типа женщин – женщина-партнер (полноправный участник приключения) или женщина-приз (награда за перенесенные испытания, например освобожденная из плена). Традиционные персонажи *мелодрамы* – страдающая женщина (Золушка или женщина-мать) и ее мужчины – предатель и спаситель. Персонажи *любовной истории* – «принцесса» и «солдат» или «принц» и «служанка» и т. д.

Современные отечественные гламурные ведущие тяготеют, на наш взгляд, к трем образам.

Золушка (может быть и мужской вариант), уже совершившая свое триумфальное восхождение на Олимп (таковы почти все звезды отечественного шоу-бизнеса и таковыми их показывает Оксана Пушкина в «Женском взгляде»).

Женщина-мать, отстаивающая право устраивать свою жизнь и жизнь детей так, как ей нравится. Такова Лолита Милявская в ток-шоу «Без комплексов». Такими были Юлия Меньшова в «Я сама», Елена Ханга и Елена Ищеева в «Принципе домино», Екатерина Стриженова в «Добром утре». (Собственно, представители этого типа могут быть и гламурными, и не гламурными. Все зависит от того, какая реальность предстает перед зрителями через ведущиеся ими разговоры и ситуации, участниками которых они становятся.)

Женщина-авантюристка (равноправная с мужчинами участница приключения). Таковы Ксения Собчак, Тина Канделаки, Анастасия Заворотнюк.

Мужчины гламура, если руководствоваться логикой формульного голливудского кино, должны тяготеть к типу *супергероя* с явно выраженными чертами *героя-любownika* либо *злодея*. Однако супергероями отечественный телеэфир зрителей сегодня явно не балует. К героям-любownikам, без энергетика супергероя, весьма условно можно отнести В. Комиссарова, А. Малахова, Д. Нагиева, журналиста В. Грунского, шоуменов М. Галкина и И. Урганта. Но, если присмотреться внимательнее, каждый из них явно не укладывается, в отличие от женщин, в стандартные рамки голливудских ампула. Все они немного герои – немного злодеи. Они любовники, которые никого не любят. Для того чтобы быть сопоставленными с образом лермонтовского Печорина, им не хватает глубины. Самый близкий архетипический образ для них – сатирический персонаж – «мещанин во дворянстве». Это, по-видимому, связано с тем, что социальная роль мужчины в формирующемся новом общественном устройстве не определена. Поэтому зрелища, в частности телевизионные зрелища, отражающие движущуюся и меняющуюся жизнь, не в состоянии ни сохранять образцы традиционных мужских ампула, отражающих господствующие в обществе социальные роли, ни предложить новые.

Новости как драма

Приемы драматизации

Одним из ярчайших примеров соединения приемов документальной драмы, формульных жанров и гламура на телевидении стал *infotainment* (информация + развлечение). Инфотейнмент зародился в 1980-е годы в США и, с одной стороны, был вынужденной мерой, способом остановить падение интереса аудитории к новостям, а с другой – оказался находкой, изменившей лицо сначала американского, а потом мирового, в том числе и российского, телевидения. Изменения коснулись в первую очередь принципа отбора информации. Журналистов интересовали не официальные сообщения, независимые оценки происходящих событий, а любопытные и общественно полезные подробности. В репортажах на первый план выходили детали, интересные для всех зрителей. Кроме того, в программе «60 минут» (CBS), которую принято считать родоначальницей этого направления, журналисты начали активно высказывать в репортажах свое отношение к событиям, появляясь в кадре наравне с героями репортажей, что ранее в отечественном ТВ было совершенно недопустимо.

Леонид Парфенов и команда программы «Намедни» сделали инфотейнмент основой информационного стиля НТВ. Новости здесь подавались от лица репортеров и оформлялись очень изобретательно: с помощью графики, спецэффектов, необычных ракурсов и т. д. Сенсационное в верстке программ новостей НТВ всегда освещалось более подробно, чем официальная информация. Такое точное определение предпочтений помогло каналу быстро сформировать свою аудиторию, разделяющую круг интересов и способную оценить новаторство форм. Постепенно методы инфотейнмента «расползлись» по телевизионному эфиру, превратив выпуски новостей в своеобразные эстрадные обозрения, состоящие из набора аттракционов, выстроенных с помощью методов документальной драмы и влияющих на эмоции зрителей.

Тяготение композиции телевизионных новостей к тому, чтобы стать драматизированным зрелищем, в первую очередь проявляется в формировании повестки дня. Когда канал НТВ только начинал свою работу, его руководители заявили, что изменяют структуру выпуска новостей. Советские информационные программы строго придерживались схемы, в соответствии с которой первыми должны идти «новости из Кремля», съезды и пленумы ЦК КПСС, потом новости внутренней и внешней политики, а завершали выпуск культура, спорт и погода. Новости НТВ должны были начинаться с происшествий.

Если в течение дня произошло событие, повлекшее за собой человеческие жертвы, эта новость должна была стоять в выпуске первой, ей уделялось особое внимание. Такой выбор «повестки дня» дал старт превращению выпуска новостей в формульное произведение. Жанры-прототипы – тайна (детектив) и «ужасная история» (катастрофа). В такой истории обязательно должен быть положительный герой, помогающий окружающим преодолеть трудности. В телевизионных новостях его место может занять спасатель, которого делают героем сюжета, следователь или адвокат, помогающий пострадавшему отстаивать свои права. В этой роли может оказаться государственный чиновник, приехавший наводить порядок и организовывать спасательные работы. Так средства массовой информации долго представляли министра по чрезвычайным ситуациям С. Шойгу, а потом В. Путина в период его первой предвыборной кампании. В этой роли довольно часто выступает мэр Москвы Ю. Лужков, нередко приезжающий на место происшествия и дающий обещания быстро найти виновных.

В качестве примера превращения документального героя в формульный персонаж рассмотрим структуру интервью, взятого ведущим программы «Итоги» (июль 1998 года) Е. Киселевым у представителя Генеральной прокуратуры РФ В. Соловьева. В то время он вел дело об обнаружении под Екатеринбургом загадочного массового захоронения (предположительно останков семьи императора Николая II). Уже сама тема интервью определила жанр, методами которого следует воспользоваться, – детектив. С самого начала разговора Е. Киселев предложил зрителям сопоставить два расследования: современное и проводившееся в 1919 году царским следователем Н. Соколовым, результатам которого доверяли царствующие династии Европы, на чьи выводы в течение многих десятилетий опирались историки и писатели, обращавшиеся к теме убийства царской семьи. Е. Киселев строит интервью так, что два следователя как бы вступают в заочную полемику, тем более что выводы расследований, на первый взгляд, противоречат друг другу.

С самого начала разговора зрителям было предложено «принять чью-то сторону» – либо В. Соловьева, либо Н. Соколова. Начиная развивать действие, Е. Киселев задал прокурору вопрос: «Лично у Вас нет сомнений, что это действительно те самые останки?» В. Соловьев ответил, что сомнения у него были, но в процессе исследования он все больше убеждался в том, что найденные останки действительно принадлежат Николаю II и его близким. А дальше, с помощью ведущего программы, он начал последовательный рассказ об этапах исследования, о том, как одно за другим исчезали сомнения. Наш современник с уважением отзывается о расследовании своего предшественника, анализирует его достоинства и слабые

стороны. От него зрители узнают, что в свое время далеко не все люди доверяли Н. Соколову, также как сегодня не доверяют В. Соловьеву. Действие двигается к кульминации, которой становится предположение В. Соловьева, что если бы у него появилась возможность встретиться со следователем Н. Соколовым и изложить ему новые данные исследований, то они нашли бы общий язык. Кульминация опровергает тезис завязки: теперь два юриста в глазах зрителей не противники, а коллеги и единомышленники.

Развязка этой драмы была больше похожа на анонс будущих де-тективов. Е. Киселев задал гостю несколько дополнительных вопросов – о решении Священного синода, об архивах КГБ, о царских драгоценностях, каждый из которых мог стать темой новых исследований. Финал этого интервью, очень похожего на классическую телевизионную документальную драму (ведь все, о чем рассказывают ведущий и гость, основано на реальных событиях и документах, хотя и не разыгрывалось актерами), остался открытым. Во-первых, зритель сам должен принять решение, кому верить. Во-вторых, все еще неизвестно, как отнесется общественность к результатам расследования, как дальше будут развиваться события. Интервью публициста Е. Киселева в программе «Итоги» оказалось очень похоже на «спектакль документов», как его понимал И. Беляев. Только вместо «миметического художественного образа», познающего мир в его сложности и противоречивости, к которому стремился кинорежиссер, здесь мы имеем дело с формульным образом-архетипом: умный и мужественный следователь, преодолевая преграды и козни противников, докапывается до истины; в этом ему помогает «завещание» предшественника, который протягивает ему руку помощи через разделяющие их десятилетия.

Таким же положительным персонажем, обладающим повышенной долей героических качеств, часто предстает в сюжете новостей сам репортер, работающий на месте событий. В ходе съемок он проводит свое расследование, опрашивает свидетелей, добывает информацию о жертвах, которой не обладают или которую пока не сообщают официальные лица. Таким образом, он выполняет этически важную миссию, преодолевая препятствия и опасности. Благодаря его усилиям репортаж начинает восприниматься как приключение, что привлекает аудиторию, заставляет ее смотреть выпуск за выпуском, чтобы продолжать наблюдать за развитием событий, за продолжением расследования. Таким формульным героем стал в свое время ведущий «600 секунд» Александр Невзоров, который изо дня в день, как профессиональный детектив, занимался «освобождением Питера от преступных группировок».

Чтобы закрепить в сознании зрителя образ репортера-героя, специалисты используют прием стендапа: журналист в кадре не просто

представляется и показывает, что находится на месте событий, а совершает какое-то значимое действие, важное для понимания происходящих событий. Хороший стендап, по мнению специалистов по созданию новостей, всегда имеет законченную драматургию¹. Это маленький спектакль, где журналист сначала «играет роль» участника событий, шокирует зрителя неожиданным поворотом темы и лишь потом формулирует какую-то существенную информацию. Например, один из репортажей Михаила Дегтяря начинался с того, что в кадре показывали футбольные ворота: «Журналист в роли вратаря. Вот он ждет мяч. Вот ловит его. Поймав, говорит: “Жизнь – это тоже игра, зачастую игра без правил. Но человек может сам устанавливать правила своей игры и быть в ней победителем”. Это показано на крупном плане журналиста в спортивном костюме с мячом в руках. Затем он бросает мяч на поле, камера делает резкую уверенную панораму направо, и мы видим, как мяч отбивает молодой человек. А в следующем кадре становится видно, что у этого молодого человека только одна нога. Он на костылях, как все другие футболисты»².

Этот стендап сразу настраивает зрителей на восприятие прищипанной формулы – мелодрамы, где герои-инвалиды будут бороться с обстоятельствами и отстаивать свое право на полноценную жизнь. Уже в самих формулировках, которые звучат из уст журналиста, заложена предполагаемая оценка истории: «Жизнь – игра без правил», «Можно самому установить правила игры и стать победителем». Действия журналиста во время стендапа тоже носят оценочный характер: зритель сначала видит его футбольным игроком – равным среди равных – и лишь потом узнает, что равные эти – инвалиды. В подтексте остается невысказанный тезис: инвалид не является человеком второго сорта, с ним можно играть на равных, давать ему пас и вместе с ним выигрывать. То есть, как и положено в мелодраме, несмотря на то что мир полон зла, он все же управляет, справедливость в нем торжествует.

Другой пример мелодраматического хода в сюжете программы новостей – материал, приуроченный к очередной годовщине начала Великой Отечественной войны («Сегодня днем», НТВ, 22.06.98, 12.00). Он построен на сопоставлении судеб ветеранов войны – немецких и русских. Сюжет начинается с показа фотографий немецкого солдата Хорста Цанга в молодости – таким он участвовал в войне. Затем мы видим его уже стариком, дающим интервью корреспонденту. Хроникальные кадры военного времени, фотографии и письма, эпизоды из жизни современного немецкого пенсионера – традиционные материалы для монтажа документальной драмы. Журналист за кадром рассказывает о том, что Хорст Цанг воевал под Сталинградом, что он был одним из немногих, кто выжил

¹ См.: Зверева Н. *Школа регионального тележурналиста*. М., 2004. С. 194.

² Там же.

в «сталинградском котле», хотя и обморозил ноги. Был в плену, а потом написал об этом книгу. Теперь герой живет в уютном доме. Он член комиссии по уходу за воинскими могилами, он на пенсии и может спокойно вспоминать о своей молодости и размышлять о современности. Корреспондент не дает точный перевод того, что говорит в кадре Хорст Цанг, а пересказывает за кадром историю его жизни и впечатления от визитов в Россию, которых было уже немало. Сначала членов комиссии по уходу за воинскими могилами у нас встречали недружелюбно, но теперь все хорошо, они общаются с нашими ветеранами войны уже не как враги, а как единомышленники, озабоченные тем, чтобы этот урок истории не был забыт.

Типичные мелодраматический сюжет и мелодраматический герой, преодолевший обстоятельства и наслаждающийся результатами своей победы. Драматический конфликт, неразрешимый, болезненный, тяготеющий к трагическому, прорастает сквозь него незаметно, только благодаря монтажному столкновению «конфликтующих» кадров: ухоженные, благостные немецкие ветераны выпивают за мир с нищими, замученными бытом и недостатком уважения российскими ветеранами-победителями. Слова тут уже не нужны. Обстановка, окружающая героев, говорит сама за себя. В монтаже проявляется и идеологическая позиция, и приговор России и народу, ее населяющему. Так из документальной мелодрамы в выпуске новостей вырастает подлинная документальная трагедия – новый этап осмысления истории XX века.

При просмотре сюжетов-мелодрам или репортажей-катастроф, как и при чтении формульной литературы, человек удовлетворяет две противоборствующие потребности – потребность в покое и острых ощущениях. По мнению исследователей, «человек обладает двумя первичными потребностями. Первая – потребность в порядке, мире, безопасности, защите от угроз и невзгод жизни, потребность жить в привычном и предсказуемом мире, счастливо и однообразно... Но есть и вторая первичная потребность, которая противоречит первой: человек нуждается в волнении и неопределенности, он склонен к риску и беспорядку, он ищет неприятностей, напряженности, угрозы, новизны, тайны, не может существовать без врагов и подчас в несчастье чувствует себя самым счастливым на свете»¹.

Просмотр репортажей с места катастрофы вызывает у зрителей интенсивное возбуждение и интерес, которые заставляют забыть о скуке и раздражении, часто сопровождающих спокойную, организованную жизнь. Но одновременно и отвлекают от мыслей о реальных опасностях и проблемах, которые окружают людей в обыденной жизни. Суть эскапистского переживания, с точки зрения Дж. Кавелти, в том, что оно на время синтезирует эти две потребности и снимает напряжение, которое в современном обществе гораздо

¹ Berger H. *Naive Consciousness and Cultural Change: An Essay in Historical Structuralism* // *Bulletin of the Midwest Modern Language Association*. 1973. Vol. 6. № 1. P. 35.

сильнее, чем было на более ранних этапах культурного и экономического развития. Особенно явно это противоречие дает о себе знать в экономически развитых странах – США и государствах Западной Европы. Поэтому инфотейнмент, который и разработал методы превращения информационных сюжетов в произведения формульных жанров, родился в США, а потом начал свое победное шествие по телеэкранам мира. В России, где жизнь трудно назвать спокойной и благоустроенной, формульные новости прижились во многом благодаря их способности отвлекать от насущных социально-экономических проблем. Кроме того, бедные слои населения, лишённые возможности путешествовать и развлекаться, благодаря этим репортажам сопоставляют свою трудную, но не катастрофичную жизнь, с ситуацией, в которую попадают жертвы катастроф. Такое сравнение вызывает чувство удовлетворения: пусть у нас плохо, но у них-то еще хуже.

Для формульных новостей, как и для формульной литературы, важна личность главного героя: его внешность, физические данные, профессия. Западная культура имеет устоявшийся список «романтических» профессий, представители которых чаще всего становятся героями массовой литературы и кино. Это военные и ковбои, актрисы и певицы, из современных вариантов – финансисты и дизайнеры. В советское время в России были другие приоритеты, которые менялись в зависимости от изменения линии партии. В разные годы в «моде» были офицеры, разведчики, геологи, учительницы, агрономы, физики и т. д. Часто именно профессиональная принадлежность героя формульной литературы определяет развитие сюжета. Военные и следователи чаще попадают в экстремальные ситуации, позволяющие дать старт развитию приключенческого сюжета, чем часовых дел мастера, а актрисы и певицы чаще становятся объектом романтических переживаний, чем швеи. Жизнь людей публичных профессий позволяет легко вводить в действие новых персонажей и организовывать «случайные встречи».

Новое время в России дало иных формульных героев – бандитов, проституток, преуспевающих бизнесменов, фотомоделей. В «моде» оказались и рабочие специальности, например профессия шахтера, связанная с риском для жизни (тем более что участились случаи взрывов в шахтах). Кроме того, в моменты политических и экономических кризисов шахтеры показали себя как наиболее активная часть общества, деятельно и зрелищно отстаивающая свои права. Поэтому для телевидения шахтеры надолго стали любимыми объектами наблюдения.

Еще 1998 году в сюжете программы «Итоги» (НТВ, 28.06.98) о сидячей забастовке шахтеров в Москве, рядом с Домом правительства, репортер как бы погружает зрителей в полный приключенческой романтики быт участников акции протеста. Метафора, которую

предлагает репортер в начале сюжета: «Лагерь шахтеров похож на армейский бивуак, а они сами чувствуют себя передовым отрядом народного гнева, осадившим Белый дом», задает тон всему повествованию. Недостаточно формульная профессия благодаря метафоре приобретает традиционный ореол военной романтики. Все последующие кадры подбираются так, чтобы убедить зрителей в верности такого сопоставления. «Рабочий день» шахтеров начинается с 9 часов утра. Они стучат касками о камни, меняя ритм и темп, сопровождая стук свистом, едят, спят, посещают туалет... А в промежутках между всеми этими насущными делами рассказывают желающим о своих переживаниях и требованиях. Шахтеры обижены на всех политиков и журналистов, поэтому они сами снимают материалы о своей жизни и отправляют их на региональные студии. К середине дня к шахтерам начинают приходить сочувствующие пенсионеры, ночью приезжает «братва» на джипах. На обед шахтеры уходят в соседнюю заводскую столовую, а в лагере появляются иностранные корреспонденты и различные агитаторы (в репортаже вошли синхроны с иностранной журналисткой, с протестантской проповедницей и выступление Иосифа Кобзона). В 10 вечера жизнь в лагере затихает. На его территорию уже никого не пускают, и никого не выпускают за ее пределы. За этим следит внутренняя служба порядка. Детали, замеченные репортером, подтверждают, что в центре вполне мирной Москвы герои живут по законам авантюры: охраняют лагерь от «диких зверей и враждебных индейцев». А грандиозность требования – отставка президента Ельцина – сопоставима с поисками земли обетованной.

И все же, несмотря на явные признаки принадлежности к массовой культуре, хроника жизни шахтеров в этом репортаже – документальная драма, снятая методом наблюдения «с погружением». Для этого репортажа очень важно то, что многие эпизоды жизни шахтеров автор приводит без комментариев. В современной телевизионной индустрии такие некомментируемые кадры «жизни врасплох» принято называть *luft, life, action* – *люфт, лайф и экшен*. В учебнике по тележурналистике эти термины объясняются так: «люфт – это включение в сюжет живой картинке с живым звуком без закадрового текста», «лайф – это живая картинка с живым звуком, имеющая принципиальное смысловое значение», «экшен – неожиданное действие, которое снято от начала и до конца в реальном времени»¹.

Появление этих приемов на заре телевидения предсказал С. Эйзенштен, когда говорил об уникальной возможности видеть «живую жизнь в чуде телевидения». А еще раньше «живая жизнь» стала материалом для кинематографических экспериментов Люмьеров и художественных изысканий Дзиги Вертова. Стремление снять «жизнь, взятую в ее настоящем», «жизнь врасплох», определявшее

¹ Зверева Н. Указ. соч. С. 196–203.

работу группы «Киноков» Вертова, вновь обрело актуальность во второй половине XX века, когда современные камеры позволили наблюдать жизнь, не привлекая внимание к съемочному процессу. Метод наблюдения в документальном кино постепенно привел Запад к расцвету так называемого независимого кино, которое постепенно стало столь разнообразно, что сейчас уже трудно определить его жанровые границы. Главное – глубоко и непредвзято вглядеться в жизнь. Много фильмов о раскапывании семейных корней, историй, тайн. Распространен жанр «персонального фильма», где автор обращается к своему внутреннему миру, к собственной биографии, огромен интерес к исследованию своего «я» (раньше это была сфера исключительно литературы), вплоть до съемок процесса собственного умирания. Для показа подобных фильмов во всем мире существуют фестивали и подписные, платные кабельные каналы.

Отечественная телевизионная журналистика восприняла «жизнь врасплох» как прием новый и модный, снабдив ее иноязычными ярлыками. Но люфт, лайф и экшен на современном телеэкране – это симптомы нового этапа развития телевизионного языка. Ведь съемка «жизни врасплох» подразумевает гармонию между видео- и аудиорядом телевизионного сюжета, умение видеть детали и превращать их в символы, позволяющие создать образную картину мира. Из документального кино, где «жизнь врасплох» всегда была желанной гостьей, она перебралась в прежде самую «бедную», с точки зрения использования выразительных средств и художественных приемов, область журналистского творчества – телевизионную информацию. Куски жизни, снятые таким образом, становятся документом сразу после фиксации. Их место в документальной драме аналогично тому, что занимает в ней хроника первых пятилеток и времен Второй мировой войны. Все они, по мнению многих¹, разумеется, не свободны от идеологии.

Специальный репортаж

Люфт, лайф и экшен сегодня активно используются при создании не только новостных сюжетов, но и специальных репортажей, построенных по принципу *trip* (трип), то есть погружение. Собственно, приведенный выше пример отчета «об одном дне жизни бастующих шахтеров» – это и есть трип. Наблюдая за жизнью антиглобалистов на марше, хакеров, футбольных фанатов, скинхедов, лимонцев или хасидов, съемочная группа живет в их среде, путешествует с ними и снимает привычной камерой события, участники которых уже не обращают на снимающего внимания². Незнакомый зрителям, подчас экстремальный стиль жизни социальных групп, как правило представителей субкультур, подается как бы изнутри,

¹ Зингерман Б. Указ. соч. С. 87. Сходную точку зрения высказывает и В. Магидов в книге *Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания*.

² Подробнее см.: *Телевизионная журналистика...* С. 309.

поэтому в таких материалах особенно важна работа оператора, умеющего увидеть и запечатлеть детали. В таком телевизионном произведении личная жизнь, бытовая деятельность индивида и «большой мир» – все то, что отражает телевидение, как бы вписаны друг в друга¹.

В специальном репортаже тележурналисты рассуждают не только о преступлениях и экзотических хобби, но и о проблемах экономики, политики, науки, морали, искусства, вообще обо всех традиционных ценностях цивилизации. Более того, широкие зрительские массы, так же, впрочем, как и подавляющее большинство интеллектуалов, часто просто не могут понять то, о чем вещают с экранов эксперты и журналисты. Для того чтобы вникнуть в смысл некоторых специальных репортажей, недостаточно обладать общей эрудицией – надо быть профессионалом в данной конкретной области знаний. Уровень современного общения на телеэкране с аудиторией, будь человек в кадре знаменитостью или хорошо тренированным телеведущим, подразумевает как данность свободное владение любым предметом, о котором идет речь. Тема передачи не имеет значения. Разговор о религии или культурной революции 1920–1930-х годов в России, о проблемах пребывания человека в космосе или о разборе архивов фашистских генералов зритель обязан понимать без долгих объяснений. Поскольку это невозможно, аудитория понимает не объяснения специалистов, а лишь резюме, которые делают журналисты. Причем эти резюме рассчитаны на эмоциональное, а не интеллектуальное воздействие на аудиторию. Присутствие же в программе экспертов становится лишь фоном, своеобразным «знаком качества», подтверждающим право журналиста на выводы.

Так, в программе «Профессия – репортер» (НТВ) 5 марта 2005 года журналист А. Лошак рассказывал о современных разработках по омоложению организма человека. Сложная научная проблема подавалась как сенсация. Подробный разговор о сути исследования ученых, таких как академик Владимир Скулачев, не укладывался в рамки специального репортажа. Из интервью журналист взял в качестве синхронов только самые яркие реплики, которые передают суть научных экспериментов лишь в общих чертах. Подробные объяснения при этом остались за кадром. В результате сложилась парадоксальная ситуация. С одной стороны, корреспондента нельзя обвинить в недобросовестности и передергивании фактов (биологам, знакомым с исследованиями академика, предложенных объяснений оказалось достаточно, и они оценили этот эпизод репортажа как вполне корректный и научно достоверный). С другой стороны, люди, с современными исследованиями в биологии не знакомые, за 2–3 минуты интервью в проблеме разобраться не успели, у них в памяти остались лишь эффектные фразы, не вполне отражающие

¹ Подробнее о структуре общения человека с телевидением см.: Михалкович В. *Указ. соч.* С. 15.

суть дела. Кроме того, сразу после интервью академика В. Скулачева в репортаже пошла речь об использовании для омоложения клеток, взятых из абортивного материала – останков человеческих эмбрионов. Благодаря монтажу у аудитории легко могло сложиться ошибочное представление, что известный ученый занимается именно этими (противозаконными) экспериментами.

Затрагивая сложные вопросы и не давая зрителю в них разобраться, журналист программирует восприятие материала только на эмоциональном уровне, как сенсацию. Ироничное отношение авторов репортажа к возможности достижения бессмертия, которое присутствует в ряде эпизодов (например, отказ А. Лошака опробовать на себе методику омоложения), спрятано за обилием наукообразных подробностей. А в центре специального репортажа, вполне соответствующего современным профессиональным стандартам, оказывается простая идея, поданная так, чтобы вызвать эмоциональный отклик у зрителей. При этом практически теряется изначальный смысл события, ставшего основой репортажа. Если же история, рассказанная в специальном репортаже, не рождает эмоцию, а апеллирует в первую очередь к разуму, материал рискует затеряться в потоке более эмоционально ярких сюжетов, коими изобилует современное телевидение.

Несмотря на то что создатели специальных репортажей свои работы документальными фильмами не называют, многие из них вплотную подходят к традициям документального кино. Интерес информационных и публицистических программ к «жизни врасплох» вынуждает сотрудников телевидения по-новому взглянуть на возможности использования тех богатств языка экрана, которые были мало востребованы в годы главенства слова над изображением. Ведь сегодня «живая жизнь» оказывается не только иллюстрацией к журналистскому комментарию, но и подчас заменяет сам комментарий. Так, создатели программы «Намедни» декларировали, что для них «картинка» и «живые» звуковые сцены важнее текста: «Скажем, в финале репортажа об отключении электричества в Ульяновской области посетители городского кафе в верхней одежде танцуют под песню Земфиры “замороженными пальцами в отсутствие горячей воды”, что избавляет автора от необходимости что-либо говорить. Говорящие – сами кадры»¹.

Когда-то о телепостановках А. Эфроса говорили, что это «игра портретами»², и он соглашался, утверждая, что на телевидении вся тяжесть ложится на актера, на его мимику, глаза, внутренний мир. Телевидение сегодня, по мнению исследователей, «“разрешает” вторгаться (и лишь изредка – углубляться) в сокровенные участки человеческой личности»³. Не только режиссеры, но и создатели информационно-аналитической программы говорят, что для них

¹ Картозия Н.Б. *Программа «Намедни»: русский infotainment // Телевизионная журналистика...* С. 306.

³ Петрушанская Е. *Разрешающая способность телеизображения // Наука телевидения.* Вып. 2. М., 2005. С. 42.

² Рудницкий К. *Игра портретами // Советский экран.* 1975. № 20. С. 6–7.

«синхрон – даже самый короткий – это всегда портрет, кадр – информация о портретируемом; фон для интервью порой говорит больше, чем сам интервьюируемый. Закон триша требует динамики, поэтому синхрон должен сопровождаться адекватным действием героя. Словом, мама должна давать интервью, моя рама»¹. Читая эти слова, невольно вспоминаешь К.С. Стапцлавского, утверждавшего, что актеру, работающему над ролью, необходимо найти верное «физическое действие», которое поможет вжиться в образ и раскрыть суть этого образа зрителям.

«Перемонтированная» по законам драмы реальность, проблемы современности, рассмотренные в развитии и погруженные в исторический контекст, подтвержденные высказываниями авторитетных людей и кинохроникой, – все это, добавленное в разной пропорции в классический репортаж, стали называть специальным репортажем, все чаще считая особым телевизионным жанром. Хотя, на наш взгляд, от традиционной для теории журналистики корреспонденции или очерка специальный репортаж отличается не столько по форме, сколько по насыщенности аттракционами.

Причем аттракционы, используемые в телевизионных новостях и, в частности, в специальных репортажах, могут принадлежать ко всем основным видам, выделенным А. Липковым в работе, упомянутой нами выше. Так, в специальном репортаже из Казахстана журналистки Елены Масюк «Сегодня вечером» (НТВ, 23.06.98, 22.00), почти каждый кадр – это аттракцион. Образ Казахстана создается из деталей. Сначала это набор уродств, но не шокирующих, а знакомых всем зрителям: полуразрушенный поселок городского типа, заброшенная автобусная остановка, когда-то красиво украшенная мозаикой из кусочков фарфора, закрытый музей, школа разобрана на дрова, люди возят воду в бидонах, старики годами не получают пенсию и т. д. И на контрасте с этим – аттракцион-рекорд: старожилы помнят, как работавший прежде здесь фарфоровый завод выполнял специальный заказ президента Н. Назарбаева: делал сервиз, покрытый внутри золотом.

Жизнь, предстающая перед глазами журналистов и зрителей, не нова для отечественной аудитории, она привыкла к виду разрухи и нищеты, она знает, как оценить увиденное. Однако синхроны с местными жителями – аттракцион-неожиданность. Оказывается, что они довольны жизнью: в день презентации новой столицы Казахстана молодежь поселка устроила дискотеку, чтобы поддержать всенародный праздник; пожилой мужчина сочиняет стихи на казахском языке, прославляющие президента, и т. д. Дальше неожиданности следуют одна за другой. Вокруг оказывается множество аттракционов-диковин: мавзолеей проповедника XIV века, который для мусульман – вторая Мекка, «музей под открытым небом» – памятники

¹ Картозия Н.Б. *Указ. соч.* С. 310.

коммунистическим лидерам, свезенные в одно место и поставленные рядышком, камень в степи, на котором на четырех языках написано, что здесь находится центр Евразийского континента.

Финальная фраза репортера, отсылая нас к знаменитому фильму «Белое солнце пустыни», давно разобранному на цитаты, подводит итог увиденному и отмечает всякую возможность осмысления его с помощью европейской логики: «Восток, даже на территории постсоветского пространства, – дело тонкое!» Да и к чему осмысливать аттракционы, они призваны воздействовать на эмоции, а не на разум.

В специальном репортаже традиционно важное место занимают детали происшествия или проблемы, а значит, *показ крупных планов людей и деталей интерьера*. Ничего нового для истории телевидения в этом нет. Крупный план был назван основным телевизионным приемом уже к середине 1960-х годов. Так, работая над экранной версией горьковских «Мещан», режиссер Г.А. Товстоногов, укрупнив телевизионными средствами детали быта – раскачивающийся маятник огромных часов, прогибающиеся половицы, шарахающуюся кошку, лицо подслушивающей кухарки, воссоздал не столько интерьер, сколько атмосферу дома, где обитали герои пьесы¹. Этот прием создания студийного пространства телевизионного действия и воссоздания атмосферы события с помощью крупных планов не устарел до сих пор и стал одним из элементов стиля НТВ, а за ним, на какое-то время, и всего отечественного телевидения. Особенно активно он используется в репортажах с места катастроф, поскольку именно НТВ стала законодателем моды в этом виде телевизионного зрелища. Крупные планы плюшевого мишки или сломанной гитары на развалинах взорванного дома запоминаются надолго и передают дух трагедии гораздо ярче, чем любые комментарии и статистические данные. За счет монтажа крупных планов порой удается сделать зрелищной даже деловую журналистику. Вот пример из учебника по телевизионной журналистике, предлагаемый как образец для студентов: «Несколько кадров подряд создают емкий образ. Пример из серии “Газовая промышленность”: газопровод (общий план); труба (крупно); зажженная спичка (крупно); спичку подносят к газовой конфорке»².

Крупный план детали зритель всегда опознает как ружье, которое рано или поздно должно выстрелить. Крупный план детали нарушает наши привычные представления о большом и маленьком, изменив соотношения размеров человека и окружающих его вещей. В приведенном выше примере труба газопровода кажется равной по размеру зажженной спичке. При таком соотношении изображений спичка перестает быть просто спичкой, а становится многозначным символом, загадку которого зрители должны разгадать. Обычно в информационных и публицистических телевизионных

¹ Подробно см.: Сабашникова Е.С. *Третье рождение*. М., 1982. С. 74.

² Картозия Н.Б. *Указ. соч.* С. 312.

программах оператор и режиссер гораздо большее внимание уделяют человеку на экране, а не деталям интерьера или природы. Здесь сказывается родство пространства телевизионного зрелища и пространства зрелища театрального. В обоих случаях для режиссера образ человека важнее, чем образ мира. (В кино же мир и человек, как правило, равно важны, так что крупный план в кино, по мнению В. Аронсона, – «не более чем способ театрализации, способ введения сцены в киноизображение»¹.)

Для телевидения крупный план – часть традиционной игры, метафора-загадка, которую надо отгадывать, вступив в своеобразное общение с автором сюжета. Если информация о суде над М. Ходорковским сопровождается показом крупного плана паука, сидящего в центре своей паутины, зрители понимают, что им предлагают игру. Паук должен вызвать у них ассоциации, помочь понять авторскую оценку происходящих событий. Задача аудитории – разгадать, кого символизирует паук: самого Ходорковского или его противников? Журналист и его понятливый зритель ведут себя в таком случае как заговорщики, а точнее как дети, радующиеся, что смогли при взрослых обменяться только им одним понятными сигналами.

Что касается крупных планов людей, на телевидении они столь распространены, что их активное использование уже давно перестало восприниматься как художественный прием. Между тем еще на заре истории кинематографа было понятно, что крупность плана человека на экране определяет отношения персонажа и зрителя. Разумеется, современный телезритель вряд ли станет жаловаться на то, что крупные планы лиц телеведущих вызывают у него отвращение, как жаловались на это кинозрители начала XX века. К тому же на маленьком телевизионном экране крупный план человеческого лица выглядит более эстетично, чем на большом киноэкране. Но даже для телеэкрана остается верным наблюдение психологов, что расстояние между собеседниками (человек на телеэкране воспринимается зрителем именно как собеседник) определяет *жанр общения*. Классическое для европейцев расстояние – не ближе метра (что аналогично *среднему плану*, когда мы видим фигуру человека до колен) – соответствует деловому общению с малознакомым человеком. *Первый план* (человек вплотную подошел к собеседнику, и камера видит лишь верхнюю часть его фигуры) – дружескому общению. *Крупный план* (лицом к лицу) подразумевает либо интимное общение, либо, если человек вам мало знаком, – навязчивость, агрессивность.

В 1960–1970-е годы художественные возможности крупного плана внимательно изучали театральные режиссеры, пришедшие ставить спектакли для телевидения. Г.А. Товстоногов говорил о том, что крупный план «по-новому расшифровывает само понятие мизансцены. Простой поворот головы персонажа, показанный крупным планом на телевизионном экране, может превратиться в акт,

¹ Аронсон О.В. *Кино – театр* // *Киноведческие записки*. 1998. № 39. С. 13.

существенно меняющий смысл всего происходящего. Это не может быть увидено в театре. <...> Мимика, незначительные жесты, протекание мыслей в видимых изменениях лица персонажа – вот истинные мизансцены ТВ. Действенность мысли здесь явно преобладает над внешним действием»¹. Если в середине 1970-х годов монтаж крупных планов лиц персонажей стал одним из главных приемов телевизионных постановок А. Эфроса, то сегодня он стал одним из главных приемов авторов специальных репортажей.

Крупные планы героев в специальном репортаже часто сопоставлены с кадрами толпы. Человек на фоне толпы воспринимается, с одной стороны, как часть этой толпы, а с другой – с ним у зрителя устанавливаются более доверительные отношения, тогда как толпа на дальнем плане кажется стихией, которой следует опасаться. Этим тоже активно пользовались репортеры НТВ. С их легкой руки наши журналисты, как их западные коллеги, стали забираться на крыши домов, чтобы «свысока» взглянуть на творящееся вокруг, или, напротив, окунались в гулу толпы, чтобы изнутри ощутить ее настроение.

В этом увлечении темой народных масс на канале НТВ тоже просматривается желание декларировать свое инакомыслие, отличие от советской традиции. В кино умение по-своему поставить массовую сцену уже в 20-е годы XX столетия считалось важным вопросом режиссерского стиля. Однако, как отмечали в своей книге «Диалог с экраном» Ю. Лотман и Ю. Цивьян: «При всем разнообразии облика толпы в европейском кинематографе 1920-х годов смысл этого образа остается в рамках традиции, установившейся в литературе романтизма: толпа (или “масса”, если фильм – апология большинства) безлика. У Ганса, у Ланга, у Эйзенштейна толпа на дальнем плане – не совокупность личностей, а явление надличностное. Толпа в этих фильмах олицетворяет историю»².

Если советское телевидение стремилось показать толпу как творца истории, многоликий, но единый советский народ, то НТВ тиражировала идеологию «века толп»³. Как и для американского телевидения, герой из толпы чаще всего был для репортеров НТВ безлик, потому что типичен в крайней степени. Несмотря на принцип персонификации любого сообщения: «Вот Джон. Он, как и все, носит джинсы, водит “джип” и обедает в “Макдональдсе”. Сегодня он стал свидетелем преступления...», герой не имеет права на нестандартное поведение. Современный отечественный «человек толпы» – это либо жертва террора или стихийного бедствия (в этом случае мы видим на экране бегущих людей и отдельные лица, искаженные ужасом), либо участник демонстрации, подчас тоже с искаженным лицом, на этот раз – гневом. Телевизионный зритель при просмотре подобных кадров должен испытывать чувство, в котором соединены страх, сочувствие и безразличие. Человек из толпы на современном телевидении почти всегда предстает либо жертвой,

¹ Товстоногов Г. *Билет в 10-й ряд* // *Телевидение и радиовещание*. 1973. № 9. С. 11.

³ Подробнее см.: Московичи С. *Век толп. Исторический трактат по психологии масс* / Пер. с фр. М., 1998.

² Лотман Ю., Цивьян Ю. *Диалог с экраном*. Таллин, 1994. С. 91.

либо винтиком сложного механизма, чье действие ему самому не понятно, но очевидно зрителям, благодаря комментариям, которые дают журналисты или эксперты. Именно с ними, а не с героями сюжета, предпочитает идентифицировать себя зритель.

Такое впечатление возникает не в последнюю очередь из-за того, что *точка зрения* на происходящее, которую выбирает оператор, чаще всего *внешняя*, глазами стороннего наблюдателя, а значит, претендует на то, чтобы считаться объективной.

Определяя границу объективной и субъективной точки зрения в кино, Ю. Лотман и Ю. Цивьян пишут: «Можно сказать: когда предмет изображен с привычной нам точки зрения, нас интересует сам предмет, и мы не задумываемся о том, кто на него смотрит. Когда же точка зрения необычна, мы ощущаем ее как чью-то (здесь и далее разрядка авторов. – А.Н.), не нашу, и нас начинает интересовать, кто этот невидимый носитель озадачившей нас точки зрения? Иначе говоря, когда у нас не возникает вопросов по поводу точки зрения, мы можем считать ее объективной, когда же такие вопросы возникают, то мы имеем дело с субъективной точкой зрения»¹.

Телевидение, особенно в информационных и публицистических программах, претендуя на объективность передаваемой информации, чаще всего выбирает объективную точку зрения оператора, но нередко позволяет себе субъективный взгляд на предмет журналиста. Наполняя телевизионную публицистику аттракционами, ее авторы меняют задачу: они не интерпретируют и не осмысливают события, а просто развлекают зрителей, доставляют им удовольствие. Такие «репортажи под драму» (мы называем их так по аналогии с излюбленной телевизионным театром 1960-х годов «драмой под репортаж»), наполненные аттракционами, на наш взгляд, определили стиль канала НТВ 1990-х годов. Специальный репортаж как синтетическое с жанровой точки зрения телевизионное зрелище позволил наиболее адекватно выразить отношение нового русского зрителя (прозападно ориентированного) к своему прошлому, настоящему и будущему.

Драма в прямом эфире (трансляция)

С тех пор как телевидение получило возможность выбирать между прямым эфиром и записью, вопрос о критериях этого выбора остается открытым. Какие события требуют прямой трансляции, а какие ничего не потеряют от того, что пойдут в записи? Воздействие «эффекта присутствия», о котором много говорили на заре телевидения, со временем значительно ослабело. Аттракционы тоже стареют и теряют притягательность. Прямое телевидение как аттракцион само по себе уже неинтересно. А вот аттракционы в прямом эфире

¹ Лотман Ю., Цивьян Ю. Указ. соч. С. 61.

воспринимаются острее, особенно если это аттракционы-катастрофы. Поэтому такое внимание при телевизионном освещении катастроф уделяют экстренным выпускам новостей, а в них – прямым включениям корреспондента из горячей точки. В подобном случае нет нужды добиваться эффекта аттракциона монтажными сопоставлениями. Сама жизнь создает ситуации, которые телевизионные зрители, отстраненные от реальной опасности, воспринимают как аттракцион. О таких происшествиях теоретики телевизионной журналистики говорят: «В некоторых документальных передачах показ события не нуждается в пространственных комментариях: изображение говорит само за себя и может превалировать над звучащим с экрана словом – в тех случаях, когда в силу физической достоверности телевизионного изображения мы получаем информацию, представление о явлении или событии главным образом благодаря показу»¹.

Такие ситуации часто называют словом «сенсация», а по мнению М. Туровской, «сенсация есть способ застать жизнь врасплох, увидеть ее на изломе, в критические моменты, когда сама действительность, не дожидаясь вмешательства искусства, заостряет свои тенденции до степени символа»². Люди не отрываясь смотрят на горящие нью-йоркские башни-близнецы, пробитые самолетом с террористами, не только потому, что их привлекает вид катастрофы, но еще и потому, что всем очевидно, что происходящее сейчас на их глазах изменит облик мира, станет одним из символов эпохи. В любой большой сенсации зритель угадывает десятки или сотни частных трагедий, драм, мелодрам, каждая из которых может стать в будущем материалом для более пристального рассмотрения. В аттракционе-катастрофе 11 сентября 2001 года в Нью-Йорке соединились не только неожиданность и рекорд, тайна и скандал, риск, смерть и жестокость, но и чудо (удивительное спасение кого-либо), и казус (забавное стечение обстоятельств, позволившее избежать гибели).

Разумеется, все это невозможно показать в прямом эфире с места катастрофы или военных действий. Многоаспектность аттракциона-катастрофы становится очевидной спустя какое-то время после событий, в очерках и фильмах. Чаще всего такие прямые трансляции мало похожи на драму. В них мало действия, нет героев, нет даже ощущения надвигающейся катастрофы. Так, отечественные зрители были удивлены, получив возможность смотреть знаменитые прямые трансляции канала CNN. Оказалось, что война, как писал поэт Михаил Кульчицкий, «совсем не фейерверк, а просто трудная работа»³.

Однако в случае, если сенсационное событие планируется заранее, его прямая трансляция может искусственно «драматизироваться» при помощи заготовленных сюжетов-аттракционов и комментариев-аттракционов. Например, церемония захоронения в Санкт-Петербурге останков семьи императора Николая II,

¹ *Телевизионная журналистика*. С. 135.

² Туровская М.И. *Герои «безгеройного времени»*. М., 1971. С. 7.

³ Кульчицкий М. *Мечтатель, фантазер, лентай-завистник // Бессмертие*. Стихи советских поэтов, погибших на фронтах Великой Отечественной войны, 1941–1945. М., 1978.

проходившая летом 1998 года, с самого начала обещала стать аттракционом. Телевизионным комментаторам необходимо было лишь акцентировать внимание зрителей на тайне и скандале: православная церковь и ряд членов царской фамилии не признали найденные останки подлинными, а результаты экспертизы достоверными, тем не менее правительство приняло решение торжественно перезахоронить останки в Петропавловской крепости.

Евгений Киселев, комментировавший трансляцию на канале НТВ (16–17.07.98), сразу представил вниманию зрителей аттракцион-неожиданность – на церемонию обещал приехать президент Ельцин. Напоминание о скандале пронизывало весь текст комментария от начала до конца. На протяжении трансляции Е. Киселев несколько раз возвращался к информации о том, что патриархия не захотела признать останки подлинными, боясь раскола в обществе, и что внутри семьи Романовых тоже существует раскол. По ходу дела Е. Киселев обращал внимание зрителей на все новые и новые детали и аргументы конфликтующих сторон. Эта интрига развивалась параллельно главному действию – движению траурной процессии от Пулковского аэродрома до Петропавловской крепости.

Когда гробы с прахом начали по очереди выносить из самолета, зрители получили новый эмоциональный допинг в виде аттракциона-смерти. Не столь важно, что убийство царской семьи произошло много лет назад. Показ фотографий и подробный, с фрагментами из воспоминаний современников рассказ о каждом из погибших, позволили зрителям пережить их гибель как актуальное событие.

На следующий день, встречая на аэродроме самолет президента Ельцина, Е. Киселев использовал эффект аттракциона-диковины. Он обратил внимание зрителей на дверь президентского самолета, отделанную изнутри деревом, и порекомендовал представить себе по этой детали, как роскошно выглядит президентский лайнер внутри. Кроме того, возможность разглядеть в подробностях внешность венценосных гостей – членов царской фамилии – для отечественного зрителя диковина сама по себе. С их надменными лицами должна была контрастировать кинохроника: широко известная сцена того, как император на Пасху христосовался с солдатами, и кадры покоев царской семьи, как оказывается, весьма нетребовательной в быту.

Для сравнения скажем, что при проведении трансляции той же церемонии перезахоронения царских останков на канале «Россия» эффект аттракциона практически не использовался – внимание на скандале не акцентировалось. Поэтому событие в их интерпретации оказалось лишено драматического накала. Зато зрители получили аналитическую информацию о том, как оценивают происходящее деятели культуры, в частности академик Д.С. Лихачев и другие.

В целом же режиссура прямой трансляции сродни режиссуре эстрадных массовых действ. Драматургия такого рода зрелищ имеет свои особенности, которые практически полностью совпадают со спецификой большинства телевизионных зрелищ. По мнению И.Г. Шароева: «Экспозиция, конфликт, кульминация приобретают в драматургии массового действия специфические черты, обусловленные монтажной структурой, где конфликтность существует не в результате возникающего контрдействия и противоборствующих сил, а в монтажном соединении, “сборке” разнородных эпизодов, номеров, “аттракционов”. Само соединение различных явлений в единую монтажную структуру конфликтно по своей сути, обладает определенной возможностью возникновения противоборствующих сил, ибо жанры, соединенные воедино, вступают во взаимовлияние, взаимодействие, то есть в борьбу жанров между собой. В результате этой борьбы сплавивается единая монтажная структура, дающая в конечном итоге новое качество – драматургию, основой которой является не традиционное действие и контрдействие, приводящее к конфликту, а некая *диалогичность* различных тем и жанровых разновидностей. Эта *диалогичность* по своей сути несет черты внутренней конфликтности, являясь действенным фактором монтажной структуры»¹ (курсив автора. – А.Н.).

В приведенной цитате нам особенно важны два момента. Во-первых, то, что драматический конфликт может возникать в результате «сборки» эпизодов-аттракционов, а во-вторых, то, что конфликт возникает еще и благодаря взаимодействию различных жанров внутри зрелища. И то, и другое имеет прямое отношение к современным телевизионным зрелищам, причем к телевизионным журналам и выпускам новостей не в меньшей степени, чем к телевизионным трансляциям, ток-шоу, концертам и т. д.

Подготавливая телевизионную трансляцию, вне зависимости от того, что транслируется – спортивное соревнование, народные гулянья, митинг или военные действия, ведущий и режиссер уже давно в обязательном порядке продумывают не только аттракционный потенциал самого события, но и способы его дополнительной «аттракционизации». Это могут быть и заранее подготовленные сюжеты (такие как описанная выше кинохроника из жизни царской семьи), и дополнительные прямые включения из разных мест (например, корреспондента П. Лобкова из Петропавловской крепости – конечного пункта следования траурной процессии), и интервью с гостями в студии или участниками мероприятия. Все эти разножанровые элементы, становясь частью синтетического зрелища, добавляя конфликтности транслируемому событию.

Такие же методы «аттракционизации» используются и при подготовке выпусков новостей в дни катастрофических или просто

¹ Шароев И.Г. *Указ. соч.* С. 165.

важных общественных событий. Так, после обрушения кровли Басманного рынка в Москве весной 2006 года корреспонденты нескольких телекомпаний достаточно оперативно дали в эфир материалы со статистикой частоты и причин техногенных катастроф. Точно такие же по содержанию сюжеты появлялись в эфире и после энергетического кризиса в Москве летом 2005 года, и после очередных терактов в московском метро, и после взрывов газа в жилых домах, и после крушений самолетов. Такая «хроника происшествий» одновременно усиливает воздействие аттракциона-катастрофы и позволяет выйти на публицистический уровень осмысления события.

Для подогревания конфликта используются и интервью с пострадавшими, очевидцами и официальными лицами. Сопоставление мнений, высказанных в синхронах, позволяет создать ощущение аттракциона-скандала, который еще не вспыхнул, но уже созревает в обществе. Кроме того, наличие конфликта (даже выдуманного журналистами в то время, когда еще не ясно, есть ли виновные в происшествии или это трагическое стечение обстоятельств) – это условие превращения просто события в документальную драму, имеющую далеко идущие социальные последствия, формирующие картину мира.

Конечно, скандал – не единственный способ превратить трансляцию в документальную драму. Событие, тема чаще всего сами диктуют характер аттракциона, который станет основой развития действия. Так, например, движущей силой зрелища при трансляции из храма Гроба Господня в Иерусалиме в субботу накануне Пасхи 2004 года (НТВ, 10.04.04) было ожидание аттракциона-чуда – схождения Благодатного огня. Каждый год в этот день мир застывает в ожидании: вдруг огонь все-таки не сойдет? Каждый год находятся сомневающиеся: вдруг это не настоящее чудо, а древний религиозный аттракцион, которых было много в истории мировых религий? Но одного аттракциона-чуда для многочасового действия оказалось недостаточно. Режиссеры не обошлись и без традиционных аттракционов-приманок. Среди них были и аттракционы-диковины: лица отечественных чиновников, превративших доставку Благодатного огня в Россию в светскую церемонию; танцующие и кричащие арабы-христиане, без своеобразной молитвы которых огонь однажды никак не появлялся; наблюдение за поведением священников и молящихся разных христианских конфессий; рассказ о разнообразных проверках, которые устраивали иерусалимскому патриарху, чтобы тот не смог симитировать чудо, и т. д. Режиссер трансляции, на первый взгляд, полностью подчинился драматургии самого религиозного действия, зрелищного, синтетического, пафосного по своей природе. Его непонятность для непосвященных и медленное развитие действия поясняли и «оживляли» ведущие трансляции – православный журналист Иван Демидов и священник Сергей Попов. Их дружеская беседа со множеством

комментариев к происходящему в храме и «лирических отступлений» быстро настроила зрителей на неспешный лад, необходимый для ожидания чуда. В результате комментаторы успели поговорить и об истории и внутреннем убранстве храма Гроба Господня, и о вопросах веры, молитвы, чуда, и о взаимоотношениях христианских церквей. Однако религиозная идиллия все время прерывалась традиционными «вставными сюжетами», усиливавшими драматическое напряжение. Хотя сюжеты были отделены от основного зрелища «отбивкой» (видео, компьютерная графика и музыка), они явно прерывали диалог неожиданно для комментаторов. Порой рассказ обрывался на полуслове, а далее начинался журналистский комментарий автора сюжета, сделанный совершенно в ином стиле – более динамичном и ироничном.

Сюжеты, посвященные различным вопросам, от политической ситуации в современном Израиле до истории Русской духовной миссии в Палестине, тоже были насыщены аттракционами. Для их создания использовались и кадры исторической хроники, и отрывки из современных репортажей, которые в данном контексте тоже могли расцениваться как хроника. Один из сюжетов, посвященный политической ситуации в Израиле накануне Пасхи, корреспондент начал фразой: «Нет мира между правнуками Авраама». А дальше пошли аттракционы: аттракцион-скандал (на Храмовую гору, к мечети, для молитвы пропускают не всех арабов, а только женщин и стариков), аттракцион-смерть (убийство шейха Ахмеда Ясина – немощного старика, но непререкаемого авторитета террористической организации Хамас, подтолкнувшее арабов к планированию новых террористических актов), аттракцион-запрет (палестинцы стояли в очередях, чтобы записаться в шахиды-самоубийцы), аттракцион-казус (паломников, прибывших в Иерусалим на христианский праздник, охраняет от террористов-мусульман множество солдат-иудеев).

Другой сюжет – об истории Русской духовной миссии в Палестине и о нынешней жизни в Вознесенском монастыре на Елеонской горе тоже сопровождался аттракционами, например аттракционом-диковиной – это металлические цепи (вериги), которые носили на себе многие русские паломники. Кроме того, корреспондент извлек на свет аттракцион-скандал 150-летней давности: рассказал о том, как тогда западные державы начали усиливать экономическое и политическое присутствие в Палестине и царская Россия потратила много усилий, чтобы утвердить свое определяющее влияние в этом регионе. За историческим скандалом последовал скандал сегодняшних: мы потеряли это влияние не только в светской, но и в религиозной сфере, даже в храме Гроба Господня мы не хозяева, а лишь гости, хотя не всех такое положение дел устраивает.

Однако заявленный в этом сюжете конфликт (спор о наших правах на святыни) никак не был поддержан ведущими, которые,

напротив, старательно проповедовали веротерпимость и равенство различных христианских конфессий перед лицом подлинного чуда. Но от этой противоречивости комментариев драматизм зрелища только возрастал. Ожидание чуда, диалог журналиста и священника, «живая жизнь», увиденная глазами операторов, и отстраненный, ироничный взгляд на историю России и Израиля авторов сюжетов – все это вместе, соединяясь, вступая в конфликт, рождало драму.

Трэш-публицистика

Новая телевизионная эпоха и новый этап истории телекомпании НТВ сохранили в эфире «репортажи под драму». В определенном смысле сегодняшнее состояние телевизионной публицистики на НТВ стало закономерным продолжением развития «репортажа под драму». Жанры-прототипы – те же, что и ранее: история о тайне (детектив) и «ужасная история» (катастрофа). Постепенно перерождаясь, идеология программы «Намедни» со слоганом: «События, люди, явления на неделе» превратилась в идеологию «Программы Максимум»: «Скандалы. Интриги. Расследования». «Максимум жареных фактов, сенсационных подробностей, журналистских расследований» – это то, к чему стремятся создатели «Программы Максимум». Но ведь и команда Л. Парфенова предпочитала именно такие аттракционы для «Намедни». Даже в сценарии программы, опубликованном в качестве образца в учебнике «Телевизионная журналистика»¹, в выпуске от 21.04.02, представленном на «ТЭФИ-2002», целый ряд материалов основывается на тех же аттракционах: «Катастрофа в Милане» (о том, как пятиместный частный самолет врезался в офисное здание – башню «Пирелли»), «Отцы и дети» (о педофилах среди католических священников США), «Ватикан в тайге» (о том, как живут в Сибири сектанты братства Виссарииона), и другие, не столь громкие по теме, поданы через призму скандала. Преимущество программы «Намедни» было лишь в разнообразии используемых аттракционов.

Авторы «Программы Максимум» оставили лишь самые эффектные из них. Специализация репортеров, заявленная на страничке программы на сайте НТВ, говорит сама за себя: «криминальные дела», «политические интриги», «все самое громкое, жестокое, скандальное», «шоу-бизнес, человеческие драмы, бытовые преступления». Все, что сводится к аттракционам – скандалу, смерти, жестокости, катастрофе. Причем все это показано с нарочитым натурализмом: трупы мелькают один за другим, оторванные руки, растерзанные тела, кровь хлещет прямо в камеру и т. п. Ошарашенные потоком жестокости критики заговорили о трэш-телевидении (*trash* в переводе с английского – мусор, отбросы).

¹ См.: *Телевизионная журналистика...*
С. 314–340.

На телевидение трэш пришел из кино, где этим именем назывались низкобюджетные ленты с актерами-любителями и сюжетами, замешанными на сексе, садизме и страхе: «Особенностью восприятия фильмов такого рода является то, что персонажи-жертвы на экране не только близки вам по духу, а психологически родственны: они такие же, как я и ты»¹. Это и вызывает из подсознания зрителей страх, а точнее – животный ужас вместе с физиологическим отвращением. Не менее важной составляющей трэш-фильмов является пародия на сказочно-райскую жизнь, обещаемую рекламой, сентиментальными «мыльными операми» и телевизионными шоу. Трэш зародился как концептуальная альтернатива глянцевым голливудским мелодрамам, это «истерический смех современного мира»², и без иронии его воспринимать нельзя. Трэш в кино – продолжение концепции «театра жестокости» А. Арто³, которая нашла продолжение в произведениях и исследованиях постмодернизма⁴. Однако, по мнению А. Лошака, «в столкновении с нашей действительностью все, как всегда, перевернулось вверх ногами, и оказалось, что “трэш” – это не художественная игра, а хронический ужас реальности, захвативший экран. Сеанс уринотерапии в утренней программе? Трэш. Петросян сразу на двух каналах? Трэш. Отец и изнасилованная им дочь в дневном ток-шоу? Адский трэш. Порог чувствительности понижается, аудитория требует самых примитивных, самых шокирующих зрелищ»⁵.

Действительно, сегодня трэш на телеканале НТВ можно идентифицировать как ироничный только при *очень* большом желании и доказать это при *очень* пристальном рассмотрении. И все же его создатели Н. Картозия, С. Евдокимов, Г. Андроников явно ощущают свою ироническую миссию: «Сами они на ходу придумывают определения программе, одно другого убийственнее: “кровавый «Ералаш»», “мрачный «Фитиль»”, “бескудниковский постмодернизм”:

– Мы делаем информационное телешоу, – говорит Картозия, – с элементами агрессии, трэша и так далее. У нас все через край, все чрезмерно. Моя любимая фраза: к сожалению, жизнь гораздо скучнее, чем это требуется респонденту панели Гэллапа. Почему у нас трэшевые анонсы? Это – установка на поражение. Ракета “Булава”, которая должна убить. Так люди вообще-то не разговаривают»⁶.

Вот, например, перечень тем сюжетов одного (не самого кровавого) выпуска «Программы Максимум» (февраль 2006 года): скандал вокруг многократной перепродажи застройщиком квартир в Пушкино; скандальный развод бывшего полпреда президента В. Казанцева с женой и раздел в суде имущества – колбасного завода; школьные банды, устраивающие драки и облагающие данью одноклассников; тайны гостиницы «Россия» – секреты звезд

¹ Шеметова Т. *Реклама в стиле трэш. Опыт интертекстуального анализа* // *Наука телевидения*. Вып. 2. М., 2005. С. 164.

¹ См.: Кристиева Ю. *Силы ужаса. Эссе об отвращении*. СПб., 2003.

⁵ Лошак А. *Быть подгузником* // *Esquire*. 2006. № 8 (14).

² Там же.

³ См.: Арто А. *Театр и его двойник. Театр Срафима*. М., 1993.

⁶ Там же.

шоу-бизнеса, проституток и прогулка по правительственным подземным ходам; выяснение того, кто снимается в рекламе медицинских препаратов, выдавая себя за врачей. Эти расследования, безусловно, – развенчание «гламура официальных новостей», но большинство зрителей воспринимает их разоблачения без иронии, а с верой в искреннее желание авторов программы отстаивать интересы простых людей.

Из многочисленных приемов драматизации (о некоторых из них мы говорили выше), выработанных на НТВ в лучшие годы, оставлены лишь немногие. Главным героем-следователем и спасителем является ведущий – Глеб Пьяных. Он агрессивен, жесток, ироничен, и благодаря этому возникает иллюзия его бескомпромиссности. Но его ироничная трэш-жестокость вполне может восприниматься обывателем без тени иронии, как форма социального служения. Он – Шерлок Холмс или комиссар Мегрэ нового времени, без присущих этим литературным героям личностной многоплановости и гуманности. Репортеры – сотрудники оперативного отдела. Мы видим, например, как один из них пытается без разрешения прорваться на территорию колбасного завода В. Казанцева. (Правда, из сюжета не совсем понятно, зачем, ведь скандал коренится не в том, как организовано производство, а в том, что муж и жена не могут поделить «нажитое неизвестным путем» имущество.)

Несмотря на то что на сайте НТВ «Программа Максимум» отнесена к жанровой группе «Репортажи и наблюдения», наблюдений как таковых в программе отнюдь немного, также как и съемок на месте события, что желательно для репортажа. Большинство материалов – коллажи из кадров разнообразного происхождения, например официальных выступлений правительственных чиновников, снятых для выпусков новостей, съемок скрытой камерой («оперативная съемка» или съемка бытовой камерой – из программы это не очевидно), соединенных методом клипового монтажа, а также очень коротких синхронных с участниками событий и пострадавшими. Смена кадров и комментарии пролетают в эфире с такой скоростью, что зрители не в состоянии даже разглядеть в подробностях, не говоря уже о том, чтобы проанализировать увиденное и услышанное. Они лишь заражаются эмоциями, транслируемыми с помощью интонаций и оценочных суждений ведущим и корреспондентами. Эмоциями, которые возникают от постоянной смены шокирующих кадров-деталей. От этого избытка крови и слез «репортаж под драму» перерастает в «репортаж-трагедию», а точнее в классический фарс, традиционно тяготеющий к «выведению образов и картин, построенных на насилии»¹. Если в музыке, по словам Ницше, получают наслаждение страсти, то в мелодраме, по мнению искусствоведа Э. Бентли, – страх, а в фарсе «наслаждается чувство враждебности»².

¹ Бентли Э. *Жизнь драмы*. М., 2004. С. 250.

² Там же. С. 288.

Однако фарс театральный и кинематографический, соединяя «прямые и неистовые фантазии с бесцветной будничной действительностью»¹, все же не дает зрителям повода принимать фантазии и гротеск за действительность, тогда как в «Программе Максимум» эта граница теряется в суеде постоянных перемещений героев в пространстве и времени и смене мыслей-комментариев. Как и в фарсе, жизнь людей, создателей героев этой программы, «сводится к этакому всеобщему коловращению, к лихорадочной беготне»². Ускорение всех действий людей, даже в театре с его условностью, ведет к тому, что они начинают утрачивать свою человеческую сущность. Ускорение движений в классических фарсах немного кино вело к тому, что их действия приобретали абстрактный и автоматический вид, а значит, заставляли зрителей наблюдать за себе подобными, как за пауками в банке. Как опасно это для телевизионной программы, заявляющей на официальном сайте, что она работает в жанре репортажа, журналистского расследования и пользуется методом наблюдения, на наш взгляд, очевидно. За этим перечнем профессионального инструментария – нескрываемая претензия на формирование гражданского сознания. И главной чертой этого сознания становится осознание действительности как грандиозного фарса.

Однако не следует считать такую позицию создателей программы стратегической ошибкой. Они на самом деле стремятся к формированию гражданского сознания, но не традиционного, рожденного в рамках западной идеологии демократического гражданского общества, восходящего к «разгребателям грязи» (англ. «muckrakers») – группе американских писателей, журналистов, публицистов, социологов, активно выступавших в 1902–1917 годах с резкой критикой американского общества: взяточничества, казнокрадства и т. п.³ Отечественное «гражданское сознание», «упакованное» в формы современного телевизионного зрелища, теряет просвещенческий пафос, заменяя его эмоциональным эпатажем, провоцирующим русский бунт, «бессмысленный и беспощадный»⁴.

Персонаж, который создает на экране Глеб Пьяных, агрессивен сам и дает оценки происходящего от лица агрессивно настроенного зрителя. Он нравится аудитории, а его программа имеет высокий рейтинг. Так, 03.03.07 рейтинг «Программы Максимум» (НТВ) был 10,8%, а доля 27,6%. Таким образом, программа вышла на первое место в общем рейтинге «Топ 100». А 10.03.07 следующий выпуск «Программы Максимум» возглавил список самых популярных программ в разделе «социально-политические программы» (доля 20,3%, рейтинг 8,2%)⁵. Вслед за ним – целая обойма скандалов и расследований НТВ: «Русские сенсации» (информационный детектив, приложение к «Программе Максимум»), «Победившие смерть»

¹ Бентли Э. *Жизнь драмы*. С. 288.

² Там же. С. 279.

³ Подробнее см.: Засурский Я.Н. *Американская литература XX века*. М., 1966.

⁴ <http://www.ims-global.ru/rus/data/ratings/tv/russia/top_100/_20070226_20070304/index.wbp>. Исследуемый регион – Россия (города с численностью населения более 100 тыс. чел.) Исследуемая аудитория – население в возрасте старше четырех лет.

⁵ Там же.

с Сергеем Полянским, «Следствие вели... с Леонидом Каневским», «Профессия – репортер», «Особо опасен!», «Реальная политика».

Образ героя – борца за справедливость традиционно пользуется у россиян уважением. Он хорошо знаком отечественному зрителю, по большей части сформировавшемуся в годы советской власти, по многочисленным телевизионным фильмам про революционеров и милиционеров. Кстати, эти ассоциации и воспоминания успешно использует канал НТВ, пригласив в качестве ведущего одной из расследовательских программ артиста Леонида Каневского, в памяти зрителей неразрывно связанного с образом майора Томина из телевизионного сериала советских лет «Следствие ведут знатоки». Актерская маска оказалась столь живучей, что даже без подтверждения ее авторитета в современных сериалах про милицию легко вписалась в структуру телевизионной публицистической программы. Лицом подобных программ традиционно был не актер, а журналист, специализирующийся на криминальных расследованиях, имеющий личные контакты в силовых структурах и своей репутацией отвечающий за достоверность информации. Однако, поскольку «Следствие вели...» – документально-художественная программа, реконструкция расследований, проходивших в прошлом, образ Леонида Каневского для этого вполне подходит. Ведь события, показываемые в программе, по большей части происходили тогда, когда в телеэфире демонстрировался фильм «Следствие ведут знатоки», а зрители еще в те годы воспринимали его героев как настоящих следователей. Так что сейчас, когда время практически уравнило документ и документальную драму (большинство серии «Знатоков...» было сделано на основе уже раскрытых вполне реальных преступлений), превратив кино в документальный источник информации, актер-следователь может говорить от лица следователя советских времен.

Алексей Пиманов, лицо программы «Человек и закон», – ведущий другого типа. Он журналист, в течение многих лет формировавший «социальную маску» человека бескомпромиссного по отношению к злу. Суровая сдержанность, культивируемая в программах Алексея Пиманова, позволяет ему конкурировать с полными эмоционального надрыва программами НТВ. Причем, по данным общенационального опроса, проведенного социологической кампанией TNS Gallup Media по заказу журнала «Семь дней», Алексей Пиманов внушает телезрителям наибольшее доверие. Его авторитет выше, чем у Н. Дроздова, Е. Малышевой, М. Шукшиной и В. Познера¹.

Сегодня эксперты в один голос говорят о засилье криминальных программ в эфире федеральных каналов. Этот тезис уже давно стал общим местом для телевизионных критиков. Не осталось незамеченным и то, что моду на муссирование этой темы задает новое НТВ,

¹ См.: *Семь дней*. 2007. № 11. С. 14–17.

как когда-то старое задавало моду на формат новостей и передачи о западном образе жизни. Всем понятно, что детективная и приключенческая формулы, которые используются при создании подобных программ, легко воспринимаются аудиторией и дают высокие показатели рейтинга. Кроме того, они привлекают к экрану молодую мужскую аудиторию, крайне интересную рекламодателю.

Шокирующие подробности задевают зрителя за живое, рожают страх, что делает аудиторию легко управляемой и подготавливает ее к приходу героя-избавителя (образ, который давно уже стал доминирующим в политических избирательных кампаниях). Напуганный всевластием криминала обыватель с радостью проголосует на выборах за «сильную власть», предпочтя ее либерализму и упованиям на гражданское самосознание демократов, которые и довели страну, по убеждениям многих, до полного развала и расцвета криминала. При этом, по мнению Д. Дондурей, большая часть телезрителей «не обладает таким важнейшим социально-психологическим инструментом, как чувство дистанции, необходимое для того, чтобы освободиться от пут идентификации», «зрители живут в том придуманном мире, который демонстрируется с экрана, переживая его как реальный»¹.

Значит, НТВ, прежде оппозиционная власти, теперь работает на нее? Казалось бы, все сходится. Но автора этой книги, так же как и целый ряд внимательных зрителей, много лет наблюдавших за становлением репортерской школы НТВ, волнует вопрос: как случилось, что целый ряд профессионалов «старой школы» поменяли идеалы и политическую ориентацию? Оставим в стороне личные и идеологические конфликты, разговоры о предательстве идеалов и прочее. Будем надеяться, что со временем у нас появится возможность узнать достоверную картину становления и распада НТВ В. Гусинского. И это уже будет история без сведения счетов, без эмоционального надрыва. Но уже сейчас, внимательно следя, например, за работами ряда репортеров, мы можем предположить, что и в новых условиях они продолжают проповедовать западные ценности, жестко сопоставляя их с отечественными реалиями. В таком случае трэш, который захлестывает эфир НТВ, – это форма выражения протеста против «официального гламура», царящего на других каналах и навязываемого НТВ. Это ирония, самоирония и растерянность, скрытые под маской псевдосоциальной журналистики. Это цинизм, выдающий себя за предвестника бунта тех, кто ненавидит гламур из зависти и готов к действию под старым лозунгом «Грabbь нагpабленное!». Наше предположение косвенно подтверждают сами журналисты.

«Ситуация такова, что это – единственное, что можно делать сегодня в информационной тележурналистике», – говорит Н. Картозия.

¹ Дондурей Д. *Фабрика страхов // Отечественные записки*. 2003. № 4 (13). С. 150.

«Я вообще считаю, что желтая журналистика — это последнее прибежище свободы слова», — добавляет С. Евдокимов¹.

Разумеется, даже в этой ситуации границы того, что можно или нельзя себе позволить в погоне за рейтингом, остаются на совести действующих журналистов. Альтернативой, хотя и не такой эффективной, трэш оказывается публицистика, маскирующая свою политику с помощью использования методов воздействия формульных жанров. В качестве иллюстрации мы проанализируем два выпуска программы, сделанные корреспондентом А. Лошаком. Это «Реальные пацаны» (9.12.06) и «Кыштымский карлик» (24.02.07).

Специальный репортаж (на сайте обозначен как фильм) «Реальные пацаны» посвящен истории становления и развития движения гопников в России. В самом начале фильма А. Лошак формулирует задачу рассказа о неформальных молодежных объединениях: «*Мы хотим рассказать, к чему это приводит*». Авторы анонсируют свою работу следующим текстом: «Не говори “гоп”, пока не нарвался на них. Гопники. Современные босьяки или псы городских окраин? Улицы подбитых фонарей и тайны знаменитого движения люберов. Как Люберцы закаляли молодёжных вожаков? И кем стал знаменитый доктор Любер? **РЕАЛЬНЫЕ ПАЦАНЫ** — фильм Андрея Лошака»².

Рассказ начинается издалека. С первых послереволюционных лет, когда в Петрограде было открыто первое в стране общежитие для приезжих рабочих. «Городское общежитие пролетариата» (сокращенно ГОП) и дало название молодежным группировкам, первоначально состоявшим из несознательных детей приезжих рабочих, которые прославились на весь Петроград своими хулиганскими выходками. Далее нить повествования тянется к середине 1980-х, когда программа «Взгляд» прославила на всю страну казанских гопников, и далее, к гопникам люберецким, которые предпочитали называть себя «пацанами», имели свою идеологию, стратегию развития движения, своих лидеров, свою музыкальную культуру (группа «Любэ»).

Дети окраин, выйдя из советской действительности, не хотели входить в новую российскую реальность с доминирующей культурой мегаполисов. Они отстаивали культ силы и свободы, уникальность национальной идентичности в ее крайних, криминальных проявлениях. Главными героями репортажа становятся бывшие «люберы», так или иначе адаптировавшиеся к действительности, которая спустя двадцать лет задавила молодежное движение, заставив его членов хотя бы отчасти поступиться принципами. Перебирая, как старые фотографии, эпизоды судеб подростков 1980-х, А. Лошак выделяет несколько типичных жизненных путей «любера». Первый путь — ранняя насильственная смерть. На экране мы видим старые фотографии храбрых юнцов и современные кладбищенские пейзажи.

¹ Лошак А. *Указ. соч.*

² <<http://www.ntv.ru>>.

Второй путь – бизнес. Те, кто выжил в уличных драках, закалили характер и стали вполне успешными предпринимателями. Третий путь – шоу-бизнес. Группа «Любэ» сегодня участвует в правительственных концертах, а ее лидер Н. Расторгуев получает награды из рук президента В. Путина. Менее успешные музыканты развлекают бывших любителей – нынешних бизнесменов, с нежностью вспоминая бурную юность. Четвертый путь – «профессиональный революционер». Зрителям показан «любер с Рублевки», во многом остающийся верным идеалам молодости, который теперь дружит со своими «закадычным врагом» – рокером по кличке Хирург. По вечерам они встречаются в рокерском клубе и признаются, что благодарны друг другу за то прошлое, которое когда-то их объединяло и заставляло в споре отстаивать свои взгляды, а теперь соединило, дав возможности для своеобразного синтеза ценностей. В последних кадрах фильма они вместе ставят в храме свечи, то ли в память о погибших товарищах, то ли в надежде на светлое будущее.

Главный конфликт фильма, на первый взгляд, находит разрешение. Но трактовать его можно по-разному. Что хочет сказать автор? Может быть, он говорит о том, что участие в экстремальных группировках закаляет характер и помогает стать успешным бизнесменом? Или он стремится доказать, что потребительские ценности современного общества способны подчинить себе и российскую бунтарскую душу? Или показывает, как контркультура сегодня тоже становится средством получения денег (в форме шоу-бизнеса или клубного бизнеса)? Есть еще одна тема, не озвученная до конца в специальном репортаже, но вполне очевидная: на окраинах современной российской ойкумены подрастает новое поколение голодных и злых свободных граждан, готовых к очередному переделу собственности. Именно это, а не реализация идеологических тезисов, руководило действиями главарей «пацанов». А поведение «рядовых пацанов» вообще управлялось только стадным чувством, гормонами, алкоголем и наркотиками.

Шаткой стабильности современного мира угрожают не только этнические конфликты. Стабильность готовы нарушить и те, кому не досталось ничего после последнего раздела богатств и власти. Те, кто опоздал родиться, а теперь вполне готов начать новый этап в битве за первоначальное накопление капитала. И это явление тоже включает нашу страну в общий контекст развития западной цивилизации. На наш взгляд, в *подтексте фильма А. Лошака отчетливо слышится первоначальная идеология канала НТВ*: Россия не имеет своего пути, принципиально отличающегося от западного. Отечественная специфика есть, но она не столь существенна, чтобы мы не могли, делая незначительные поправки, пользоваться чужим опытом, учиться на ошибках Запада, а также стремиться повторить его успехи.

С наименьшей очевидностью общечеловеческие пороки россиян видны в другой работе А. Лошака – «Кыштымский карлик». Анонс на сайте: «Впервые на НТВ – полная версия невероятной истории. Его назвали земным именем Алёшенька. Таинственный найдёныш из крошечного сибирского города. Одни поклоняются ему, как пришельцу. Другие считают жертвой бесчеловечного эксперимента. Кто такой кыштымский карлик? Почему умирают те, кто видел его живым? И кто наживается на вере в маленького принца? Смотрите расследование Андрея Лошака “Кыштымский карлик”»¹.

Заявленный как журналистское расследование, специальный репортаж опирается на методы воздействия формульной литературы, посвященной «чужим существам и состояниям». «Чужое существо» – то ли гуманоид, то ли ребенок-уродец, названный Алешенькой, выступает катализатором, помогает всем остальным героям проявить себя. Благодаря ему с особой остротой проступает проблема беспросветного алкоголизма подавляющего большинства жителей Кыштыма, которые не только пропили свою жизнь, но и вообще потеряли человеческую способность к любви и состраданию. Зритель понимает, что пьянство – это защитная реакция несчастных людей, вынужденных жить в нищете, без работы, в условиях экологической катастрофы, до которой довела регион еще советская власть. Их вера в «пришельца» – плод фантазии больного воображения и рудиментов мифологического сознания, заставляющего надеяться, что кто-то «другой» придет и решит все проблемы. Даже те герои, которые предстают в репортаже как положительные, следовательно Бендлин и контактер Тамара, романтическая немолодая дама, пишущая стихи и мечтающая о новом пришествии инопланетян, на самом деле не укладываются в рамки формульных персонажей. Благородный сыщик, расследующий на свой страх и риск, вопреки общественному мнению, смерть Алешеньки, в конце концов отдает мумию сектантам, хотя и понимает, что они обычные аферисты. Женщина же, на словах тоскующая о «звездном мальчике», преспокойно уезжает на заработки, зная, что беспомощный «пришелец» остался в доме ее свекрови, которую отправили в психиатрическую больницу, один.

Однако история о «кыштымском карлике» обличает не только российскую глубинку. Не в лучшем свете предстает и «цивилизованный мир» в лице японских журналистов, мечтающих перекупить мумию инопланетянина, чтобы снять сенсационный фильм. Не лучше и российские сектанты-уфологи, забравшие мумию, чтобы сделать из нее амулет и повысить свой авторитет. И даже члены европейской уфологической секты, которая, казалось бы, не имеет к этому делу никакого отношения, не могут быть образцом для подражания. Они, на наш взгляд, введены в фильм для того, чтобы показать, что в Европе, как и России, делают бизнес на вере людей в чудо.

¹ <<http://www.ntv.ru>>.

Кыштым – это тоже, как и Люберцы 1980-х, мир гетто. Но жители этого гетто не борются за свои права, как гопники или рэперы. Они признают свою низость и неготовность к встрече с чудом. Один из героев-алкоголиков дает весьма трезвую оценку действительности: вот прилетел инопланетянин, хотел с землянами в контакт вступить, а тут ему я пьяный попался... Самокритичность «пьяненького» и его способность по-простому сформулировать суть дела, о котором можно говорить много красивых слов и ничего не сказать, отсылает зрителей телевизионного специального репортажа к глубинным пластам русской культуры, к традициям показа «маленького человека» в произведениях Ф.М. Достоевского, например образу отца Сонечки Мармеладовой. В этой нашей вере в то, что устами пьяного порой глаголет истина, как и устами младенца, – «специфика» русской ментальности. Впрочем, это не спасает от неизбежного итога – «кыштымский карлик» (кем бы он ни был) погиб из-за человеческого равнодушия. Но и в Японии, и в Западной Европе, и в Крыму, где находится лагерь отечественных уфологов, он был бы также обречен. Только там бездушные обрело бы иные формы, было бы обернуто в «гламурную упаковку».

Все подтексты, с очевидностью сообщаемые авторами своей аудитории, способной «прорваться» через частокол трэша, свидетельствуют о родстве этих программ с культурой хип-хопа.

ХИП-ХОП НОВОСТИ

Хип-хоп включает в себя танец, шоу, видео, стиль, моду и образ жизни, а его музыкальным языком является рэп. Рэп – один из современных музыкальных жанров, зародившийся в США в 1980-х годы, в котором «нашел свое отражение опыт существования афроамериканцев в различных пограничных ситуациях: от жизни в контексте расовых стереотипов до борьбы за выживание в жестких условиях гетто»¹. В этих культурных условиях рэп становится голосом угнетенных, формой протеста для тех, кто оказался на обочине социума и культуры, – низшего городского класса. *В США рэп называют «CNN для черных»*. Он предлагает им не только возможность сообщить миру о том, что совсем рядом идет жизнь, далекая от идеалов демократии, излить своей гнев, но и модель альтернативного стиля культуры и модель идентичности. Выйдя за пределы музыкальной культуры США, рэп, по мнению исследователей, «становится привычным фоном для технокультуры постмодерна, частью рекламной деятельности, кино и телевидения, новой цифровой и мультимедийной культуры»².

На первый взгляд, рэп – это альтернатива гламуру. Сказочности, изяществу, шарму последнего рэп противопоставляет совершенно

¹ Бест С., Келлнер Д. *Рэп, черный гнев и расовые разногласия // Массовая культура...* С. 224.

² Там же. С. 226.

другой стиль поведения – шумный, плебейский, разрушительный, маргинальный, укорененный в современном жизненном опыте, подтверждающем, что в обществе царит не гламурный эстетизированный порядок, а мировой беспорядок. И вместе с тем рэп как музыкальное направление, подобно всей той культуре, которой он противостоит, тоже разрушает границы между музыкой, имиджем, шоу и повседневной жизнью¹. Он, с одной стороны, впускает в себя современный общеупотребительный дискурс, а с другой – заставляет строить жизнь в соответствии со специфическим ритмом и оценивать явления современности через призму протестных настроений.

Главными объектами агрессии для рэперов становятся структуры белой власти, прежде всего воплощенной в жестокой полиции. Противопоставляя себя власти, исполнители рэпа часто культивируют имидж нарушителя закона, бунтаря, вплоть до того, что подлинность избранного образа может подтверждаться совершаемыми не на сцене или в клипах, а в реальной жизни правонарушениями. В других случаях стихийный музыкальный протест принимает более цивилизованные формы политического (или «сознательного») рэпа. Рэперы могут напоминать проповедников, обращающихся с посланием к пастве. Однако вне зависимости от имиджа исполнителя темами музыкальной рефлексии всегда становятся проблемы американских гетто: рост преступности, бандитизм, насилие на улицах, наркомания, распространение венерических заболеваний и СПИДа, увеличение числа случаев беременности несовершеннолетних и т. д.² А оборотной стороной этих бед становится высокомерная «гордость черных», вера в теорию заговора белого правительства против черного населения, панегирики гедонистическому образу жизни, презрительное отношение к женщинам. Эти проблемы выносятся за границы пространства обитания городской бедноты, предстают как предвестники мировой катастрофы, апокалипсиса.

Рэп недолго оставался прерогативой афроамериканцев. Достаточно быстро он распространился по континентах, проник в разные культуры, его исполняют на разных языках. «Белые негры», появившиеся еще в 1950-е годы, проклинали свою культуру за ее уравновешенность, скучность, безэмоциональность, конформизм и стремятся войти в экзотичный мир черной культуры с его сексуальной экспрессией и чувством отчуждения от европейской традиции. Ритмы, рифмы и темы рэпа, а также в целом стиль хип-хопа задевают за живое жителей «глобальной деревни» до такой степени, что это дает повод предрекать появление организованного молодежного интернационала недовольных³.

На наш взгляд, сегодняшнее засилие на отечественном телевидении криминальных новостей и скандальных историй из жизни

¹ Подробнее см.: Бест С., Келлнер Д. *Указ. соч.* С. 224–243.

² Там же.

³ Там же. С. 234.

элиты – следствие хип-хоп культуры. В середине 1980-х никто не мог предположить, что эта музыкальная экзотика станет одним из доминирующих направлений на следующие двадцать лет¹. И все же это произошло, причем отчасти потому, что последние десятилетия XX века снова до предела обострили проблемы неравенства, несколько сглаженные индустриальной революцией и массовым производством товаров. Но безудержное потребление, ставшее стилем 1980-х, вновь обострило разделение населения цивилизованных стран на образованную высокооплачиваемую потребляющую элиту и городскую бедноту, существующую по иным законам и в практически ином мире вещей.

Эта же тенденция явственно прослеживается в российском обществе. Расставшись с иллюзиями 1980-х годов о том, что страну можно запросто взять и перестроить, а потом и с иллюзиями 1990-х, что ее можно научить жить по-западному, телевидение, с одной стороны, сосредоточилось на создании альтернативной гламурной виртуальности, а с другой – на показе и смаковании подробностей неприглядной реальности.

Если в середине 1990-х телевидение упрекали в том, что в его эфире зритель может видеть слишком много «чернухи», даже там, где он увидеть ее не ожидает, что в выпусках новостей активно и натуралистично показывают трупы, раны, драки и т. п., то к середине первого десятилетия нового века криминал обрел в эфирной сетке свое локальное, но очень почетное место – чаще всего перед выпусками федеральных новостей. Это соседство, а точнее предшествование, может восприниматься как своеобразная ирония по отношению к государству. Ведь федеральные новости сегодня полны официальных (так называемых паркетных сюжетов), в которых с гордостью рапортуются об очередных достижениях страны и ее правительства, об успехах социальных реформ и т. п. Однако тем, кто включил телевизор чуть раньше (10.45, 13.40 – «Вести. Дежурная часть», 11.00 и 14.00 – «Вести» («Россия»); 15.35, 18.35, 21.45 – «Чрезвычайное происшествие», а 16.00, 19.00, 22.00 – «Сегодня» (НТВ), криминальные новости уже напомнили о том, что страна – это не только ее элита, а столица – не только Красная площадь. На окраинах российских мегаполисов кипит совсем иная жизнь, чем в залах кремлевских дворцов. Там пьяная бабушка не замечает, как кто-то из гостей выбросил из окна пятого этажа ее полторагодовалую внучку. Там мать нанимает киллера, чтобы убить своего семнадцатилетнего сына из-за того, что ей и ее сожителю трудно уместиться в однокомнатной квартире с юношей и его подругой. Там юная красотка из Таджикистана зарабатывает в столице деньги на предстолья свадьбы, продавая свое тело. А власть, в лице правоохранительных органов, либо бессильна изменить ситуацию и только констатирует

¹ Подробнее см.: Троицкий А.К. *Я введу вас с мир Поп...* М., 2006. С. 79–80.

произошедшее, либо реагирует агрессией, становясь лишь карающим институтом, либо покрывает беззакония и сама умножает их. И тогда уже на российской городской окраине появляется «белый негр» хип-хопа – борец за право жить по-человечески, но не по законам государственного гламура, а по законам свободы. Он и становится героем «бескудниковского постмодернизма».

Чем сильнее социальное и экономическое расслоение российского общества, тем более активно отечественный хип-хоп заявляет о себе, в частности на телевидении. Сегодня это уже не только молодежная субкультура, существующая в телевизионной резервации на MTV и Муз-ТВ и представленная прежде всего в музыкальных клипах. Это голос человека с городской окраины. Одно время этот голос громче всего звучал в «народных новостях» программы «Времечко». Сегодня изменившийся формат этой программы практически не позволяет услышать голос обывателя. От его лица теперь говорят Глеб Пьяных в «Программе Максимум» и персонажи из криминальной хроники.

Балансируя на стыке интересов двух влиятельных структур, современное отечественное телевидение не имеет возможности ни последовательно проводить государственную политику, ни отстаивать общественные интересы, ни полностью коммерциализировать свою деятельность. В результате на экране телевизора отечественный зритель видит весьма специфическую, эклектичную картину мира, формирующую его представление о стране, об общности, с которой он должен и хочет себя идентифицировать. Сквозь оптимистическую государственническую идею проглядывает идея мировой бездуховности и вызванной этим катастрофы. Ею были пронизаны программы новостей «старого» НТВ, а оттуда американская формула «плохих новостей» перешла на другие каналы.

Главное ощущение, которое складывается после просмотра выпусков новостей, – страх за свою жизнь и жизнь близких. Как понятны зрителям всего мира были страшные кадры цунами, накрывающего мирно отдыхающих на берегу туристов и хрупкие домики местного населения! Как завораживали искаженные ужасом лица жителей Нью-Йорка в момент теракта и истерические крики девочки-палестинки, рыдающей над трупом убитого на пляже отца! Каждый видевший эти кадры (невзирая на религиозные, национальные и политические взгляды) не мог не думать о том, как беззащитен человек перед лицом природных катастроф, террора, войны, как легко разрушить мирное течение жизни. Рождение этой мысли – шаг к формированию специфической современной картины мира, мира комфортного, технически оснащенного, охваченного глобализационными процессами, но от этого еще более беззащитного, поскольку все это только обострило противоречия,

раздирающие человечество тысячелетиями, превратив цивилизацию в «общество риска»¹.

Образ России в программах новостей, несмотря на все усилия государства, заказные сюжеты об успехах ипотечного строительства, монетизации льгот, олимпиазации Сочи и т. д., предстает написанным не в радужных красках. Жизнь в провинции безмятежна только тогда, когда туда приезжает кто-то из руководителей страны. В прочих же случаях о российской глубинке в информационных программах рассказывают, когда там происходят чрезвычайные происшествия, гибнут люди. А еще, когда хотят развлечь зрителя показом провинциальных «чудаков».

Так, например, в произвольно выбранный нами день, 23 июня 2006 года, программа «Время» («Первый канал») уделила большое внимание провинции: демонстрировался «елейный» сюжет из Курска о ликовании жителей по поводу возвращения правоохранительными органами украденной злоумышленниками в начале мая чудотворной Курской-Коренной иконы Божией Матери «Знамение». Иных принципиальных отличий от других ведущих каналов (в частности, главного конкурента – «России») в подборе новостей не было. В ней, как и в восьмичасовом выпуске программы «Вести» *из пятинадцати сюжетов пять было из Москвы, три из ближнего зарубежья*: два из Белоруссии (оба правительственные) и один из Молдавии (криминальный), *четыре из дальнего зарубежья*: США, Монголии, Швейцарии, Германии *и только три из городов Российской Федерации*: Сочи – о перспективах получения права на проведение зимней Олимпиады, Казани – о выездном заседании Министерства транспорта РФ и из Воронежской области – о крупной автомобильной аварии.

Сколько ни пишет о неравномерном освещении программами новостей событий в стране телевизионная критика, сколько ни рапортуют руководители федеральных каналов о том, что они готовы повернуться лицом к регионам, ситуация кардинально не меняется уже много лет. Отсутствие единой общественно значимой «повестки дня» превращает новости в калейдоскоп аттракционов разного вида: от ужасных до смешных. Россия на них – страна войн, террористических актов, стихийных бедствий, аварий, но при этом и неунывающих чудаков, собирающих на огороде выброшенные памятники советским вождям и всем миром готовящих город или село к приезду «ревизора» из столицы.

Особое акцентирование внимания программ новостей на событиях, происходящих в Москве, совсем не способствует формированию позитивного образа столицы. Как мы уже сказали, из пяти материалов выпуска «Вестей» от 23.06.06 (20.00), местом действия которых была Москва, первый был посвящен событиям в Совете Федерации, второй – в Кремле, третий – открытию кинофестиваля,

¹ Подробнее см.: Бек У. *Общество риска. На пути к другому модерну*. М., 2000.

четвертый – конфликту московских властей с жителями района Бутово, пятый – жаре. Не проводя специальные исследования аудитории, можно только предполагать, какой образ Москвы может складываться после просмотра таких сюжетов у жителей регионов. Но очевидно, что традиционное, сформировавшееся в позднее советское время, негативное отношение жителей страны к столице и ее жителям они вряд ли могут изменить. Исходя из набора новостей этого выпуска, в лучшем случае, можно сделать вывод, что Москва – это город для элиты, которая живет в своем мире, не интересуясь делами простых людей. В худшем случае, конфликт мэрии и жителей можно расценить как завышенные амбиции последних, жаждущих за свои дома-развалюхи получить элитные квартиры.

Даже спокойный, без эксцессов день жизни в Москве может вызвать у зрителей в провинции негативные эмоции. Когда же в столице происходит нечто экстраординарное и телевидение включается в процесс смакования деталей, недовольство аудитории резко возрастает. Сюжеты, в подробностях повествующие о московских проблемах – отключении электричества, холоде, жаре и т. п., очень раздражают жителей регионов. Они, постоянно сталкивающиеся с этими проблемами и не ощущающие внимания к своим бедам ни со стороны местного руководства, ни уж тем более со стороны центра, почему-то должны вникать в аналогичные беды жителей столицы.

Разумеется, бывают дни и даже недели, когда в стране не происходит катастроф, а в Москве нет ни значительных аварий, ни существенных политических событий. Но и в этом случае те, кто, смотрят федеральные новости в Москве, практически не имеют шансов узнать, чем живет страна.

Так, 27 марта 2007 года канал «Россия» в вечернем выпуске «Вестей» показал:

8 сюжетов из Москвы	и	4 из регионов:
4 – о событиях культуры		2 – о нарушении закона
2 – о внешней политике		1 – о приезде высокого чиновника
1 – о внутренней политике		1 – об экономике
1 – об экономике		

(плюс по одному сюжету из ближнего и дальнего зарубежья).

В этот же день программа «Время» («Первый канал») дала девять сюжетов из Москвы и лишь один из регионов (кроме того, один сюжет из ближнего зарубежья); «Сегодня» (НТВ) – девять сюжетов из Москвы и ни одного из регионов (плюс два сюжета из ближнего зарубежья), а в вечернем выпуске новостей Ren-TV внимание зрителей было сосредоточено на двух сюжетах из Москвы, одном сюжете из регионов (о нарушении законов) и одном сюжете из дальнего зарубежья.

29 марта 2007 года канал «Россия» в вечернем выпуске «Вестей» показал:

6 сюжетов из Москвы	и	2 из регионов
3 – о событиях культуры		(оба о событиях в области
1 – о бытовом происшествии		науки и образования)
1 – о внутренней политике		
1 – о нарушении законов		

(плюс по два сюжета из ближнего и дальнего зарубежья).

В этот же день программа «Время» дала три сюжета из Москвы и два из регионов (кроме того, по два сюжета из дальнего и ближнего зарубежья); Ren-TV – три из Москвы (все о нарушении закона), два – из регионов (один об убийстве и один о науке и образовании). Только итоговый выпуск НТВ дал в этот день два сюжета из Москвы и *пять из регионов: из них три о нарушении закона*, один о событии в области науки и образования, один о спортивном событии.

Образ Москвы для внутреннего потребления (москвичей), предложенный программой «Вести-Москва» 23 июня 2006 года, тоже был далек от позитива: поимка «битцевского маньяка», крупный пожар в столице, традиционные летние пробки на дорогах перед выходными, обнаружение склада, где хранилось испорченное мясо, поступавшее в продажу в магазины. Аналогичная ситуация при рассказе о Москве наблюдается и на канале ТВЦ, и на ТВ-3 в программе «Город». Плюс к этому – информация о постановлениях правительства Москвы и реакция на них москвичей, сюжеты о школах и медицинских учреждениях, о муниципальном строительстве, о выставках и премьерах.

На фоне происходящего в России беззакония и произвола, находящего отражение в выпусках новостей, беспричинная благость телевизионного гламура становится особенно заметной и раздражающей. Это противоречие неизбежно должно вести к формированию в обществе настроений протеста, которые обеспечивают популярность трэш-журналистике.

Аттракционы времени и пространства

Беллетризация прошлого

Столкновение в специальном репортаже или телевизионном документальном фильме противоречащих друг другу аргументов и точек зрения сначала стало обязательным приемом, отличающим работы сотрудников НТВ, а потом и приметой времени. Зрителей отучали от привычки, что в средствах массовой коммуникации может существовать только одна, официальная, трактовка исторических и текущих общественно-политических событий. Отныне каждый документ должен был восприниматься не столько как достоверное свидетельство истинности умозаключений историка или журналиста, не столько как иллюстрация к идеологической догме, сколько как элемент игры: игры смыслами, мифами, символами различных эпох. Это стало своеобразным телевизионным воплощением одного из основных понятий постмодернизма – ризомы, в котором реальная действительность понимается как нерасчлененная, запутанная, явления этой действительности взаимоотталкиваются и перерастают друг в друга: «Связывая смыслы далекие и неожиданные, разрывая близкие, ризома одновременно все объединяет – и дифференцирует, множит неопределенность и стирает различия в суждениях и оценках»¹.

Подобное отношение к истории и документам, отражающим ее, в нашей стране было поначалу непривычным, ведь большая часть зрителей выросла на незыблемых исторических мифах. Однако очень скоро аудитория перестала воспринимать разномыслие в эфире как угрозу своему душевному равновесию и с удовольствием включилась в игру документами и мнениями. Ведь эта игра давала хотя бы иллюзию свободы от идеологии. Исторические программы, ставшие к середине 90-х годов XX столетия неотъемлемой частью отечественного телеэфира, на наш взгляд, можно рассматривать как *еще одну фазу развития документальной драмы*. За два постсоветских десятилетия на телевидении утвердилось несколько вариантов документальной драмы на историческую тему, но все они «высекали» конфликт из монтажа аттракционов. В начале перестройки все разговоры об отечественной истории носили характер *аттракциона-запрета*. Ведь темы, которые раньше обсуждались только на кухне, за которые сажали в тюрьму и высылали из страны, теперь стали предметом публичных дебатов. Позже, когда запреты были забыты, понадобились более

¹ Лисаковский И.Н. *Художественная культура. Термины. Понятия. Значения: Словарь-справочник*. М., 2002. С. 148.

мощные стимулы для привлечения зрительского внимания. *Разговоры об истории все чаще стали тяготеть к аттракциону-скандалу, аттракциону-жестокости, аттракциону-смерти.* Когда и это надоело, их сменили исторические *аттракционы-диковины, аттракционы-казусы, аттракционы-тайны.* Для драматургии программ об истории стало наиболее важным не знание предмета, а умение плести интригу.

Под напором безудержной фантазии телевизионных авторов за несколько лет пала не только официальная советская история. Пали все запреты и табу, а вместе с ними представления об иерархии, пиетет по отношению к великим людям и другие «пережитки» общественного сознания. Очередной раз был поколеблен авторитет исторической науки как таковой. Сначала ее обвинили в прислуживании идеологии, затем в отсутствии научной объективности в целом. Публицисты все чаще стали говорить не только о том, что в архивах не сохранились многие важнейшие документы или они засекречены, но и об изначальной их лживости. Что, вероятно, должно было освобождать всех желающих прикоснуться к истории от ответственности за фальсификации и предоставлять свободу мистификаций. Раз так, к чему было держаться за главный принцип документальной драмы – верность при реконструкции документальному источнику? И документ перестал быть стержнем телевизионной документальной драмы, превратившись в трамплин для фантазии авторов, которые, оттолкнувшись от него, отправились в свободный полет. Одной из главных тайн телевизионных исторических аттракционов стала степень достоверности информации, которую они предлагали. Создатели многих телевизионных программ, не стесняясь в средствах, смешивали фантазию и реальность, факты, домыслы и вымысел. Знаковым явлением телевизионной истории стал знаменитый телевизионный розыгрыш музыканта Сергея Курехина и журналиста Сергея Шолохова, устроенный в 1991 году в рубрике «Сенсации и гипотезы» в рамках ленинградского канала «Пятое колесо». В тот поздний вечер ведущий и его гость, представленный зрителям как политический деятель, только что вернувшийся из Мексики, где занимался исследованием темы «Ленин – гриб», с абсолютно серьезными лицами, аргументируя свою версию цитатами из переписки Ленина, фотографиями, отрывками из фильмов и схемами, доказывали, что Ленин употреблял в пищу галлюциногенные грибы и постепенно сам превращался в гриб, а броневик, на котором он любил выступать, был его грибницей¹. Аудитория застыла в недоумении. Она все еще относилась к информации, получаемой с телевизионных экранов, как к достоверной и проверенной. Да и тема для шуток была не очень подходящей. Лишь к концу программы, когда ведущий и гость перестали сдерживать смех, все окончательно убедились, что это был розыгрыш.

¹ С расшифровкой части этой программы можно ознакомиться на сайте <http://www.skeptik.net/prikol/lenin_gr.htm>.

В тот день была похоронена вера зрителей в непререкаемый авторитет телевидения. Отныне никого не удивляло, что не только на разных, но даже на одном канале можно было услышать различные версии одних и тех же исторических событий. И каждая из них подавалась как единственно верная, а правота подтверждалась кинохроникой и выступлениями экспертов. Никого не удивляло, когда в публицистических программах и документальных фильмах как доказательства использовались фрагменты художественных фильмов и актерские инсценировки. Причем эпизоды эти вводились в ткань программы вместе с кинохроникой без каких-либо оговорок о том, где кончается документ и начинается вымысел.

Разумеется, участие актера в программе об истории не было новостью для отечественного телевидения. В советское время актеры часто читали в кадре и за кадром письма и отрывки из мемуаров, нередко именно они, а не журналисты, становились ведущими документально-художественных программ. Бывало, что актер в программе сочетал функцию конферансье и играл роль (или «говорил от имени») одного из документальных персонажей. Однако постсоветское телевидение позволило смешать жанры настолько, что история стала рассматриваться глазами не человеческими, а как бы сверхчеловеческими, глазами героя «фэнтэзи».

Так, программа А. Гордона «Собрание заблуждений» (ОРТ, 1998–1999) была сделана с использованием приемов «формулы» о чужих существах и состояниях. В литературе и кино такие повествования об инопланетянах или монстрах – обычное явление. Телевидение тоже иногда демонстрирует программы, где люди рассказывают о своих встречах с инопланетянами или домовыми. Но «Собрание заблуждений» – это рассказ о нас от лица «чужих», история человечества, увиденная их глазами и «сформированная» их руками. Профессиональный актер и телевизионный ведущий А. Гордон, будучи автором цикла, сыграл в нем роль загадочного Хранителя и собирателя заблуждений, ставших судьбоносными для истории человечества. Введение в документальный сериал игровых персонажей Хранителя и его помощницы позволило режиссеру свободно смешивать документ, хронику и авторскую фантазию. Хранитель – фантастический персонаж, наделенный чертами сверхчеловека, способен проникать в различные эпохи и раскрывать любые тайны. Он всегда «над схваткой». Он обитает в «виртуальном мире», часть которого мы видим на экранах: коридор, сплетенный из виноградной лозы, гамак, лежа в котором Хранитель размышляет о вечном. Его «глазами и ушами» в нашем мире на время расследования становится помощница-агент, «внедряющаяся в среду» и берущая на себя «роль» кого-то из членов семьи героя передачи.

Уже в названии цикла заявлен характер опорных аттракционов: аттракцион-казус, аттракцион-тайна, аттракцион-диковина, аттракцион-неожиданность. Например, в одной из передач цикла «Учитель из Калуги» (ОРТ, 21.01.99) зрители получают возможность познакомиться с малоизвестными страницами жизни выдающегося ученого К.Э. Циолковского. Неожиданно для них основатель космонавтики предстает не великим ученым, а эксцентричным философом и жестоким человеком. Каждый эпизод программы – тайна, поскольку зрителю все время приходится догадываться, что перед ним сейчас: хроника или инсценировка. Мы не знаем даже, чей старческий голос читает за кадром выдержки из статей Циолковского, в которых он призывал к ограничению рождаемости и «выведению породы гениальных людей», а также об устранении с лица Земли «всего жалкого», – актера или самого ученого. Документальные кадры, крупные планы предметов быта конца XIX века, репортажные съемки из Дома-музея К. Циолковского, игровые эпизоды, реконструирующие события прошлого, отрывки из художественных фильмов чередуются так стремительно, что трудно даже уследить за сменой места действия. Только что Хранитель выглядывал из окна дома Циолковского, и сразу после этого зритель видит, как стартует космическая ракета, так что кажется, что это сам Циолковский наблюдает из окна своего кабинета за ее полетом.

По замыслу авторов, зритель должен разгадывать историческую тайну вместе с ведущими, как делает это читатель детектива. «Погружение в прошлое» должно стать для его не фундаментом, формирующим культурную идентичность народа, а забавным приключением, позволяющим забыть и получить острые ощущения. При этом совершенно неважно, кем на самом деле был человек, писавший под именем У. Шекспира (это тема еще одной программы из цикла «Собрание заблуждений»), важны лишь эмоции, получаемые от просмотра программы. А их тем больше, чем больше будет в ней разных аттракционов, чем неожиданнее и конфликтнее будет их сочетание. Создание такого фейерверка аттракционов – трудоемкое дело, требующее хорошей фантазии, энциклопедических знаний и тщательной работы в архивах и с актерами.

Примером не менее трудоемкой телевизионной формы – «документальной драмы-расследования» – была программа Л. Лурье «Преступление в стиле модерн» (НТВ, 2003–2004). В ней ведущий – историк Лев Лурье предлагал зрителям ознакомиться с ходом расследований, которые проводил в начале XX века начальник петербургской сыскальной полиции Владимир Гаврилович Филиппов. Мастерски комбинируя документальные кадры, исторические свидетельства и актерскую интерпретацию событий, создатели цикла «Преступление в стиле модерн» каждый фильм делали

одновременно и захватывающим детективом, и экскурсом в историю Петербурга начала XX века. Криминальные сюжеты разворачивались в мини-фильмах, стилизованных под немое кино. Разыгранные актерами эпизоды были обрамлены кадрами кинохроники, призванными создать вокруг события атмосферу эпохи модерна и «заразить» домысел, который позволяли себе создатели цикла, документальностью. Достоверность придавал циклу и авторитет ученого Л. Лурье. Сидя в кабинете, который зритель должен был воспринимать как кабинет царского следователя, историк держал в руках очень похожие на подлинные (а может быть, действительно подлинные) папки из архива с документами следствия.

Две названные выше работы – это штучный телевизионный продукт, чрезвычайно зависимый от знаний и способностей авторского коллектива. Он не может быть поставлен на конвейер. Кроме того, остается вопрос о жанре подобных телепрограмм. Теоретики телевидения советского времени называли подобные передачи документально-художественными (или художественно-публицистическими, или документально-постановочными) программами.

Как правило, для того, чтобы подняться на художественный уровень осмысления исторических событий, подобным передачам не хватает образных обобщений. Видеоряд в них всегда был иллюстративен и второстепенен по отношению к закадровому тексту или авторским комментариям, произносимым в кадре, на которые возлагается основная смысловая нагрузка. Особенно остро в таких «фильмах» ощущается отсутствие звукового образа. Это общая беда большинства телевизионных передач, где появляются архивные документальные кадры, не имеющие оригинального звукового ряда. Чтобы включить их в контекст программы – репортажа, документального фильма, ток-шоу, необходимо «оживить изображение». Однако, как отмечают специалисты, сделать это порой бывает весьма нелегко, поскольку звуковой фон меняется незаметно: «Эти изменения накапливаются исподволь, постепенно, и мы не всегда в состоянии отследить и зафиксировать на каких-либо носителях звука эти перемены. Но, когда смотришь старые документальные съемки с реальными шумами, понимаешь, что улица, метро, поезд, кинотеатр, кафе, школа, магазин сегодня звучат иначе, чем 15–20 лет назад»¹. С помощью современных электронных шумов весьма проблематично воссоздать даже звуковую атмосферу 1960-х годов, не говоря уже о начале XX века. Не имея возможности подобрать оригинальные шумы, создатели телевизионных передач пытаются компенсировать их отсутствие, смешивая шумы с музыкой и имитируя этим «гул времени». Однако музыка часто оказывает непредсказуемое, неоднозначное воздействие на зрителя, поскольку в ее восприятии большую роль играет жизненный опыт слушателя,

¹ Ермишева М. *Теледокумент в звуковом контексте* // *Наука телевидения*. Вып. 2. С. 97.

уровень его культуры. Поэтому создатели некоторых документальных передач стараются избегать музыки как фактора, «отвлекающего» от той концепции, которую они хотят донести до зрителя в максимальной полноте. Это лишает передачи об истории глубины, ведь «музыка в документальном фильме призвана выполнять функция обобщающего компонента, она создает ощущение временной дистанции и помогает подчеркнуть позицию автора, не декларируя ее»¹. Но для этого необходима сложная творческая работа. Значительно проще подбирать музыку, так же как и видео, к авторскому тексту по принципу «обоев» (более или менее подходящих по содержанию и настроению).

И тогда вновь возникает проблема, упоминавшаяся в контексте воспоминаний о документальной драме 1960–1980-х годов, – «дедументирование» или «раздокументация» исторической хроники. Только теперь авторы руководствуются не идеологической, а коммерческой задачей, которая может быть кратко сформулирована следующим образом: «больше эмоций – выше рейтинг». Значит, документы должны прежде всего шокировать зрителей любой ценой. Поскольку шокирующие или пикантные моменты редко фиксировались хроникой, одним из главных инструментов создателей документальных программ телевидения стали дешевые реконструкции. Вставные эпизоды, иллюстрирующие тот или иной яркий период жизни героев, сегодня присутствуют и в серьезных видеоисследованиях программ канала ВВС, и в фильмах канала «Культура», и в массовом телевизионном продукте, которым полны ночные эфиры «Первого канала» и «России» и который принято сегодня называть «документалкой». И везде, вне зависимости от серьезности программы, их задача – беллетризировать исторические события, превратить их в продукт, легко перевариваемый массовым сознанием.

Один из ярчайших примеров – грандиозный художественно-документальный сериал «Битва за космос», который в начале 2006 года демонстрировал в своем эфире «Первый канал». Это фильм о космической гонке двух супердержав – СССР и США. В съемках принимали участие телекомпании «Первый канал» (Россия), ВВС (Великобритания), National Geographic (США) и NDR (Германия). Рекламируя проект, создатели фильма особенно подчеркивали два тезиса: во-первых, что при написании сценария они «строго придерживались документов соперничающих сторон, свидетельств очевидцев и практически полностью реконструировали события недавнего прошлого», а во-вторых, что зрители, посмотрев фильм, «узнают многие шокирующие подробности, зачастую известные лишь узкому кругу специалистов»². В этих высказываниях, принадлежащих заместителю генерального директора «Первого канала» по общественно-политическому вещанию, сопродюсеру проекта Олегу Вольнову,

¹ Ермишева М. Указ. соч. С. 96.

² «Битва за космос»: правда и вымысел о соперничестве СССР и США // Правда. 2006. 29 марта.

формула создания современной документальной драмы: реконструкция + шокирующие подробности = рейтинг. В сериале действительно все это было: и новые подробности, и новые документы, и попытка воссоздать ту эмоциональную среду, в которой происходили события... И не беда, что посмотревшие фильм зрители окончательно запутались в исторических хитросплетениях, не беда, что ученые в прессе спорили с документальной достоверностью сериала. Главная задача была выполнена – эмоции вызваны.

Впрочем, еще более сильные эмоции вызвал телевизионный показ фильма-мистификации Алексея Федоченко «Первые на Луне». Этот нетипичный для отечественного кино жанр, который за рубежом называют *mockumentary* (мокьюментари, от англ. *documentary* – документальный фильм и *mock* – насмешка, подделка, фальсификация, жульничество, подражание, имитирование, копирование, пародия, дразнилка, стёб), на современном телевидении оказался вполне уместным. Он отлично укладывался в рамки традиции, идущей от Сергея Курехина и Сергея Шолохова к Александру Гордону и Леониду Парфенову.

По версии создателей фильма, первыми на Луне еще в 1938 году оказались советские космолетчики. Однако в результате проект провалился, и советские спецслужбы засекретили все подробности. Создатели «Первых на Луне» в точности имитируют жанр фильма-расследования. Документальная хроника 30-х годов XX века¹, торжественный голос диктора, который сообщает, что советские пионеры в рамках космической программы страны успешно провели опыт по выявлению способности живого организма выдерживать многократные перегрузки (эксперимент проводился на утенке, которого запыхнули в центрифугу) или что если поросенка напоить кагором, то он вполне благополучно перенесет невесомость. Зритель видит «поцарапанные записи скрытых наблюдений», которые НКВД вел за всеми участниками проекта. Съёмочная группа отправляется в Чили на поиски остатков ракеты, а также опрашивает оставшихся в живых свидетелей знаменательных событий: оператора НКВД, следившего за разработчиком летательного аппарата, медсестру психиатрической больницы, ухаживавшую за одним из героев, и даже последнего из отряда первых советских космолетчиков, который умирает при загадочных обстоятельствах прямо во время съёмки фильма-расследования. «В подлинности происходящего на экране убеждают не только приводимые создателями «Первых на Луне» факты, – пишет журналист газеты «Известия», – но и упоминаемые по ходу дела реалии советского времени: кузнец-стахановец, который ковал втулки до тех пор, пока не сломался пресс; гордые заявления ученых, что очень скоро металлические ребра помогут советскому человеку выживать в автокатастрофах; а также дурдом, в котором

¹ Подлинная кинохроника занимает всего 5% фильма. (Циркун Н. *Девятый вал* // Сеанс. 2005. № 25/26 <http://www.russiancinema.ru/template.php?dept_id=15&e_dept_id=2&text_element_id=13684>.)

² Федина А. *Вышивыли в космос. Мистификацию «Первые на Луне» показали на «Кинотавре»* // *Известия*. 2005. 6 июня <<http://www.izvestia.ru/culture/article1854657>>.

³ Мировая премьера («Первый канал») – 10 апреля.

самыми эффективными методами лечения считаются завертывание пациента в мокрую простыню, электрошоки и инъекции, вводящие больного в коматозное состояние»².

Показанный в телевизионном эфире практически одновременно с «Битвой за космос»³ фильм-мистификация⁴ был воспринят не сам по себе, а в контексте большой развлекательно-пропагандистской акции «Первого канала», посвященной 45-летию полета в космос Ю. Гагарина. Его показ в рубрике «Премьеры со зрителями» сопровождался оживленной дискуссией и имел чрезвычайно высокий для подобного рода продукции рейтинг: «Рейтинги фильма “Первые на Луне”, который “Первый канал” поставил в эфир пятницы около полуночи, оказались неожиданно высокими для столь специфического жанра. Причем по стране, где зритель, как принято считать, менее искушенный, доля фильма составила 23%, а в Москве более 21%. Это самые высокие показатели доли аудитории из всех фильмов уикенда по стране, включая праймовые отечественные премьеры, показанные и “Первым”, и “Россией” воскресным вечером. Но еще более впечатляющими выглядят показатели дискуссии, посвященной фильму “Первые на Луне”, которая длилась около часа и закончилась около двух часов ночи. Процент зрителей канала к ее началу вырос и составил более 24%. Такие цифры в это время суток для дискуссионного формата – абсолютный рекорд. Причем само обсуждение было не менее острым, провокационным и запоминающимся, чем сам фильм»⁵.

Потрясенные зрители, вплоть до финальных титров не понимавшие, что они видят на телевизионном экране, оказались вполне готовыми к подобного рода мистификациям. Изящная и ироничная игра с документами и вымыслом была насмешкой не только над советскими мифами о нашем превосходстве над всем остальным миром. Это еще и насмешка над современными телевизионными мифами, в которых реконструкции сделаны грубо и примитивно, а пикантные подробности-аттракционы не помогают глубже осмысливать события, а лишь обнаруживают и вытаскивают на первый план низость и пошлость жизни.

Великие марионетки

И все же даже примитивные исторические программы, называемые конвейерной «документалкой»⁶, имеют свою аудиторию. Необходимую зрелищность им, как и эстрадным массовым действиям (концертам), придает *дивертисментная структура, подразумевающая столкновение разных жанров и разных точек зрения*. Возникающий конфликт и драматизм повествования превращают «игру документами» в метод художественного переосмысления мира. При этом документальные свидетельства и достоверные детали «заражают»

¹ Первый телеэфир 14.04.06. («Первый канал») <<http://www.russiancinema.ru>>.

⁵ Бородина А. *Теледидеры с Ариной Ё-Бородиной // Коммерсант*. 2006. № 69, 19 апреля <<http://www.kommersant.ua/doc.html?DocID=668007&IssueId=30072>>.

⁶ Качкаева А. *Конвейерная «документалка»: тенденции современной телевизионной документалистики // Радио Свобода. Час прессы*. 2006. 22 мая <svobodanews.ru.htm>.

документальностью весь сопутствующий материал. *Вместо реконструкции истории с помощью документальной драмы идет ее пересоздание.*

В результате «перемонтажа реальности», соединения ее с домыслами и версиями авторы исторических программ, как и авторы программ информационных и аналитических, предлагают зрителям весьма специфическую картину действительности. Сегодня она чаще всего содержит представление о жизни как о череде нескончаемых происшествий, которые, следуя одно за другим, уводят человечество в «дурную бесконечность» повторяющихся казусов и скандалов.

Главными героями этих скандалов, как правило, становятся знаменитые исторические личности и популярные актеры. Мода на биографии сегодня ощущается и на западном телевидении, где есть специальный канал «Biography», который целиком построен на всевозможных историях, связанных с частной жизнью людей. По мнению руководителя компании «Цивилизация» Льва Николаева, этот интерес вполне оправдан, «ведь каждый из нас так или иначе смотрит на каких-то ему интересных людей с точки зрения чисто практической – почерпнуть что-то полезное для себя в его жизни, в его биографии, какие-то особенности даже в творческом отношении, приемы достижения успеха или принятия решения, какие-то любопытные моменты, которые могут быть восприняты как урок»¹. Сама компания «Цивилизация», специализирующаяся на научно-популярном кино, создавшая серьезный документальный сериал «Братство бомбы», отнюдь не брезгает эффективностью воздействия на зрителей биографий знаменитых людей, в том числе ученых. Именно биографии легли в основу цикла «Гении и злодеи». На официальном сайте проект характеризует следующая аннотация: «Цикл портретов выдающихся деятелей мировой науки и культуры, чьи труды внесли особенный вклад в развитие цивилизации. В передачах цикла рассказываются неизвестные истории из жизни людей известных, а также происходит открытие новых имён. Нет сферы человеческой деятельности, свободной от их противостояния. В роли злодея может выступать время, болезнь, безумие, фатальное стечение обстоятельств, скрытые мотивы, толкающие человека на предательство, подлость... В критические моменты своей жизни человек делает выбор, принимает решения, совершает поступки»². Именно моменты выбора, принятия решения, а вовсе не скабрзные подробности из личной жизни становятся основой драматургии серий цикла, посвященных Сергею Вавилову, Георгию Чичерину, Дмитрию Менделееву, Александру Колчаку, Николаю Рериху, Че Геваре, Даниилу Хармсу, Генри Форду, Фридриху Ницше, Михаилу Врубелю, Льву Гумилеву и другим.

Биография ученого становится основой сценария фильма «Нить накалывания» из цикла «Шекспиру и не снилось» о русском изобретателе Александре Ладыгине (канал «Культура»). В нем есть

¹ Качкаева А. Конвейерная «документалка»: тенденции современной телевизионной документалистики...

² <<http://www.civilization-tv.ru/index.php?a=films>>.

и игровые эпизоды (первая встреча с будущей женой, принятие решения о возвращении в Россию, подслушанный разговор взрослых дочерей, не верящих, что отцу удастся реализовать хотя бы один из своих проектов), и кинохроника, и портреты, и схемы, и музыка за кадром, придающая повествованию аромат времени. История научных открытий на фоне мировой истории рубежа XIX–XX веков возникает в фильме благодаря коллажу документов. Любимая история, постепенно перерастающая в психологическую драму, – предмет для реконструкции с помощью актеров. Но в ней нет ни тени разоблачительности, смакования интимных подробностей. Она лишь эмоциональный фон, позволяющий понять, какие человеческие качества позволили А. Ладыгину стать изобретателем, как любовь помогла ему выживать в трудное для всего мира время. Ведь порой приходилось отрекаться от научной славы в пользу верности самому себе и своим идеалам.

Однако не для всех создателей исторических программ главной задачей становится рассказ о величии человеческого духа. Большинство вполне удовлетворены смакованием физиологических подробностей жизни и человеческих слабостей. Причем активно используют подобные аттракционы авторы весьма известные и авторитетные. Пример тому – Эдвард Радзинский и один из его телевизионных циклов – «В России – все секрет, но ничего не тайна». Для понимания этого телевизионного цикла важнее всего сама личность автора. Ведь история в программе превращается в беллетристику именно в тот момент, когда Э. Радзинский пропускает ее «через себя». Главная эмоция, определяющая настроение программы, – крайнее пренебрежение автора к ведущим фигурам российской истории. Это пренебрежение проявлялось и в отборе «исторических анекдотов», и в оценочных интонациях, с которыми эпизоды прошлого пересказываются.

Эдвард Радзинский – никем непревзойденный на нашем телевидении мастер интонирования. Он великолепный актер, в совершенстве владеющий «голосовым гримом», а еще точнее – тец-декламатор. Это искусство, столь распространенное в прошлом, почти исчезло сегодня даже с эстрады. Кинематограф, радио и телевидение научили артистов говорить естественно, без театрального преувеличения. Э. Радзинский же интонацией плетет кружево, рисует картины, вполне сопоставимые с живописными полотнами художников-примитивистов. Елейным голосом Лисицы из басни Крылова он набрасывает портрет глуповатого фаворита императрицы Платоши Зубова, как стеклодув, выдувает грандиозную фигуру Екатерины Великой, подобный Зевсу-громовержцу возникает перед мысленным взором слушателей Потемкин. Но вельможа ждет разочарование. И по ходу рассказа об этом голос ведущего покидают рокошущие

интонации, а им на смену приходит обычный для Э. Радзинского ироничный тон. В его голосе читаются и презрение, и приговор, и провидение грядущих бед России.

Придирчивый критик заметит, правда, что звуковая палитра Э. Радзинского невелика, интонации повторяются. Но рядовой зритель вряд ли обратит на это внимание. Не столь уж важно для него, насколько полифонична эта симфония российской истории. Главное, голос рассказчика овладевает слушателем, он ведет за собой, погружает в иную реальность. И какая, в общем-то, разница неискушенному в истории телезрителю, так ли на самом деле развивались события, правильные ли выводы делает автор из общеизвестных исторических фактов. Ведь никто не предъявляет Александру Дюма претензии, что он неточно изложил историю правления Людовика XIII в «Трех мушкетерах». Не все ли вам равно, любил ли кардинал Ришелье Анну Австрийскую? Главное, что друзьями вашего детства были благородный Атос, прямолинейный Портос, хитрый Арамис и отважный д'Артаньян.

Однако по отношению к российской истории, постоянно изменяемой по воле очередных властителей, беллетризация оказывается крайне болезненной. Отправляясь на поиски культурной идентичности, наш современник находит вместо общепризнанной версии истории ряд противоречиво трактуемых эпизодов. Впрочем, Э. Радзинский на историческую достоверность не претендует. Он сам определяет жанр цикла как роман. Графическое оформление начала каждого фильма имитирует первые страницы книги, на которых написаны заглавие и название очередной части. Вслед за этим появляется сам Э. Радзинский на фоне стилизации под старинный интерьер. Весь он – воплощение модерна и декаданса: седеющие кудри, иронично прищуренные глаза, синий пиджак, «златотканый» галстук.

Для него нет ничего святого. Он не западник и не славянофил. Правители всех стран, их вельможи и фавориты, их домочадцы и слуги, на его вкус, одинаково мелки и жестоки друг к другу. В его интерпретации история ничему не учит, а только демонстрирует, что люди слабы и склонны к предательству. Екатерина убивает мужа, ее сын принимает поздравления рядом с комнатой, где кончается матушка, любимый внук преспокойно предает царственную бабушку. Из рода в род передается вирус предательства. Если вдуматься во все это, становится страшно. Кажется, что во всей российской (а то и в мировой) истории нет человека, достойного уважения.

У всех, даже самых мощных, таких как Екатерина II или Фридрих Великий, Э. Радзинский находит ахиллесову пяту. Малозначительная, на первый взгляд, деталь, любовно отобранная и произнесенная с соответствующей случаю интонацией, способна мгновенно

превратить белое в черное, а черное в белое. Чего стоит, например, рассказ о том, как Екатерина «воевала без помощи генералов». Слова «она все делала сама» были произнесены Радзинским так, будто они относились не к великой императрице, а к современной излишне эмансипированной бабенке, насмотревшейся телепрограмм, подобных «Я сама», и вздумавшей самостоятельно отремонтировать электропроводку, что привело к пожару.

Одно утешает. Зрителю все время напоминают, что это все-таки не историческое исследование, а телевизионная беллетристика, телевизионный театр одного актера, умело управляющегося с дюжиной марионеток. Как заправский балаганный кукловод, мастерит Э. Радзинский своих венценосных кукол из обрывков дорогой материи, елочной мишуры и чердачного хлама. Пусть они грубоваты и не во всем похожи на свои прототипы, зато послушны и легки в обращении. Хочется верить, что неуважение, которое постоянно проскальзывает в интонациях Э. Радзинского, относится именно к этим кукольным персонажам, а не к реальным историческим лицам. Персонажам, с помощью которых хорошо разыгрывать простенькие сценки с убийствами и амурными свиданиями, с плясками и похоронами. (Сценки, столь любимое простонародьем на ярмарках, теперь любят телезрители.) Чувство превосходства, сквозящее в каждом движении ведущего, – это чувство кукловода, сознающего власть над своими тряпичными актерами.

Такой взгляд на историю – точно уловленный и профессионально удовлетворенный запрос времени. Как это ни удивительно, избалованные клиповым мельканием телевизионной картинки зрители терпеливо наблюдают в течение часа за человеком в кадре, за его мимикой, улыбочками и гримасами, которые иллюстрируют интонационные повороты сюжета. Изобразительная бедность видеоряда с лихвой компенсируется постоянно сменяющимися друг друга пикантными подробностями и ловкими поворотами сюжета. Российская история в исполнении Э. Радзинского больше похожа на цирковое представление, где один аттракцион сменяется другим так быстро, что зрители не успевают ни вдуматься в суть происходящего, ни пресытиться зрелищем, чем на картину прошлого.

Авторский стиль Э. Радзинского, на наш взгляд, определяется спецификой его личности. Ирония, которая подается как единственно возможный взгляд на мир и человека в нем, становится фундаментом стиля. Но это иная ирония, чем позволяли себе писатели эпохи Просвещения. Та призвана была насмешкой обличать, очищать, но и животворить. Эта унижает и уничтожает. История, рассказанная в стиле Э. Радзинского, превращается в дурную бесконечность власти зла, жестокости и глупости. В этом стиле нет ничего телевизионного. Он неизменен и в литературных произведениях

Э. Радзинского. Телевидение же дает зрителям увидеть самого человека, автора, который так воспринимает мир. Театральность его внешнего облика, напыщенность и дистанция, которую он соблюдает и по отношению к персонажам, и по отношению к зрителям, отталкивают и завораживают одновременно. Уже в само название цикла заложена гипербола, свидетельствующая о том, что отбор фактов будет предвзятым. Очевидно, что в России, как и в любой другой стране, все не может быть секретом, и не все тайны ведомы исследователям. Такое гиперболизированное обещание может дать только зазывала в цирке, перечисляющий ожидающие зрителей аттракционы.

На телевизионной ниве превращения истории в аттракцион Э. Радзинский не одинок. Подобный подход был «фирменным блюдом» Л. Парфенова в его циклах «Российская империя», «Живой Пушкин» и других. Но все же, на наш взгляд, сделанные в ином стиле, они меньше претендуют на серьезное отношение к своей трактовке истории. Это скорее сборник исторических анекдотов, иногда злых, но в сущности безобидных. У Л. Парфенова ирония иносказательна и метафорична, у Э. Радзинского уничижающая оценка открыто обнажается в самом тексте. Телевизионный роман Эдварда Радзинского на самом деле роман-памфлет. Поэтому ему и не нужен богатый изобразительный и музыкальный ряд. Одиноким пожилой мыслитель в театрализованном интерьере разит больнее, чем молодой повеса, путешествующий по историческим местам и примеряющий на себя события и эмоции, которыми жили его далекие предки.

Еще один «молодой повеса», общавшийся с великими на дружеской ноге, – Артем Варгафтик. Его цикл «Партитуры не горят», шедший несколько лет назад на канале «Культура», должен был повествовать об истории шедевров музыкального искусства. Однако автор гораздо больше внимания уделял не музыке, а пикантным подробностям биографий композиторов. Елена Петрушанская писала по поводу этого цикла: «Иногда это крайне занимательно. Но не дьявольской ли привлекательности подмена перед нами? Ведь интерес к полудетективному повествованию подогревает в большинстве случаев то, что предстает как важнейшая интрига – но чаще связано не с творчеством, личностью, музыкой, а с криминально-крамольными обстоятельствами ее создания, интересно-пикантными особенностями частной биографии, тайными обстоятельствами жизни художника, политически конъюнктурными соображениями...»¹.

Такой аттракцион, безусловно, привлекает публику, в большинстве своем не слишком готовую к серьезному разговору об искусстве. Пожалуй, создатели таких передач даже скажут, что руководствуются благими намерениями: лучше пусть аудитория, хотя и привлеченная подробностями, достойными бульварной прессы, все же узнает о творчестве Вагнера или Шуберта, чем так и проживет, не подозревая

¹ Петрушанская Е. *Указ. соч.* С. 33–34.

об их существовании. Однако все знают, куда ведет дорога, вымощенная благими намерениями. В данном случае есть опасность, что все так и будет. Приученная оценивать высокое искусство как «побочный продукт» бурной событиями жизни публичных персон, современная телевизионная аудитория, и без того скептически относящаяся к авторитетам прошлого, станет рассматривать, например, поэзию А.С. Пушкина исключительно в контексте его любовных походов. Впрочем, так ее и предлагает оценивать Л. Парфенов в телевизионном цикле «Живой Пушкин».

Как ни парадоксально, сегодня практически все портретные и биографические программы канала «Культура» сделаны по модели «Живого Пушкина» Парфенова. Например, в двух следовавших друг за другом в эфире канала «Культура» в январе 2007 года документальных фильмах муссировалась тема роли в судьбе писателя Михаила Булгакова его жены Елены Сергеевны. Фильм «Генерал Рошин, муж Маргариты» (2004, режиссер Юрий Малюгин) об офицере и ученом, первом муже Е.С. Булгаковой Евгении Шиловском был показан 7 января. Второй – «Москва – Батум» (2005, режиссер Никита Воронин) – 11 января. Хотя фильмы, казалось бы, о разном (один о сложной судьбе русского офицера, другой о взаимоотношениях художника и диктатора), оба режиссера снова и снова возвращаются к любовному треугольнику, смакуя подробности, извлеченные из всевозможных мемуаров. Показанные один за другим, они воспринимаются как серии цикла, выводы создателей первого фильма проецируются на факты второго. Почему Е. Шиловский не был расстрелян? Это случайность или он сотрудничал с органами? Кажется, нет, ведь он с риском для карьеры и жизни отказался стать сталинским прокурором. Но ведь и предлагали не всем... Почему не посадили М. Булгакова? Почему позволили вести светскую жизнь? Какую роль в этом играли его жена Елена Сергеевна и ее сестра Ольга Бокшанская, работавшая секретарем дирекции МХАТа и напрямую связанная со Сталиным? Каждый вопрос, ни на один из которых в фильмах нет аргументированного ответа, позволяет предполагать самое худшее и «приятно щекочет нервы», поскольку оправдывает зрителя в глазах самого себя. На фоне этих эсхилловых страстей наши мелкие пакости и предательства превращаются в невинные детские шалости, что дает ощутимый психотерапевтический эффект. По ходу просмотра фильмов зритель почти забывает, что эти драмы и трагедии взаимоотношений разворачивались на фоне создания великих произведений литературы. За любовными и политическими интригами стоят романы Алексея Толстого «Хождение по мукам» и Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита», творчество Булгакова-драматурга, страницы истории Московского художественного театра и т. д. И все это разменяно на скандалы, пусть даже судьбоносные, если то, на что намекают создатели одного из фильмов, правда, и Елена Сергеевна

действительно была агентом ОГПУ. Но такое ли уж прямое отношение это все имеет к литературному творчеству писателей?

Разумеется, *калейдоскоп аттракционов-скандалов – не единственный метод создания биографических фильмов*. В качестве доказательства этого тезиса канал «Культура» регулярно показывает фильмы о музыкантах, например Бруно Монсенжона (о Рихтере, Гульде, Ойстрахе, Горовице, Рождественском и других). Структура этих фильмов проста: интервью с самим музыкантом или с людьми, его знавшими и любившими, множество архивных записей, позволяющих наблюдать исполнителя за работой или в быту, фотографии, отрывки из писем или дневников. Ничего особенного. Просто Монсенжон позволяет героям раскрыться, неспешно поразмышлять о том, что им дорого, пожить в кадре, демонстрируя те детали жизни, которые обычно скрыты от взгляда посторонних, а также ответить на простенькие бытовые вопросы, которые могут заинтересовать обывателя (от его имени выступает автор). Многие профессионалы обвиняют Б. Монсенжона в примитивности, в том, что он сделал карьеру на гениальности своих героев, называют популяризатором и компилятором. Возможно, все это не так далеко от истины, как хотелось бы, но ничего лучшего мировая масс-медийная индустрия предложить пока не может. Телевидение продолжает посмертно или при жизни превращать знаменитых людей в великие марионетки.

Исторические экскурсии

Гораздо больше возможностей дает режиссерам разговор о культурном центре или культурном явлении. В этих случаях простор для фантазии огромен, материала скорее избыток, чем недостаток, его надо не собирать по крупицам, а скорее просеивать через крупное сито, беря в разработку только очень яркие детали и конфликты. На протяжении веков практически любой культурный центр – средневековый европейский замок, развалины древнего города или музей видели столько драм, что их с лихвой хватит на длинный-предлинный сериал. Так же и любое культурное явление сопровождалось множеством конфликтов, подчас перераставших в трагедии. Именно поэтому сюжетом телевизионных программ о культурном центре и культурном явлении часто становятся взаимоотношения людей, которые здесь жили или творили. При этом на первый план телевизионного зрелища всегда выходят люди, а культурный центр оказывается лишь декорацией, в лучшем случае создающей неповторимую атмосферу, а в худшем лишь обозначающей те или иные исторические реалии.

Главным героем такого телевизионного повествования обычно бывает не исторический персонаж, а ведущий. В зависимости от ситуации он берет на себя роль либо обывателя, которому представился

шанс воспользоваться «машиной времени», либо ученого, исследующего тот или иной культурный центр, либо старожила, которому привелось вернуться в те места, где он когда-то был счастлив. Такой ведущий является стержнем большинства западных сериалов не только о культуре, но и о природе, науке, политике. В последние годы этот прием взяли на вооружение и у нас. Так, например, в циклах «Малые музеи Санкт-Петербурга» и «Петербург: время и место» в путешествиях по памятным местам города зрителей канала «Культура» сопровождает народный артист России Андрей Толубеев.

Важнейшими действующими лицами зрелища становятся архитекторы, писатели, ученые, художники, политики, те, чьи жизненные драмы разворачивались в этих местах. Они тоже возвращаются на место событий, но в виде портретов и фотографий, строчками из дневников и воспоминаний. Иногда их роли играют актеры или статисты, реконструируя события методом документальной драмы. Масштабы таких реконструкций могут быть очень разными: от мелких эпизодов, в которых актеры «по ролям» зачитывают документы, до масштабных батальных сцен, как это было в цикле «Знаменитые замки Европы», показанном каналом «Культура» в 1990-е годы. Там в декорациях средневековых замков были сняты практически полноценные постановочные фильмы.

Зрелищные реконструкции могут сопровождать и телевизионные документальные фильмы, ведущими которых становятся ученые с мировым именем. Традиция таких программ имеет долгую историю, причем как в советское время, так и сейчас у нас об искусстве с телевизионного экрана обычно говорят одни и те же люди – публичные персоны. Давно и активно принимает участие в таких передачах директор музея «Эрмитаж» Михаил Пиотровский. Сегодня на канале «Культура» об искусстве в цикле «Пятое измерение» рассказывает директор московского Музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина Ирина Антонова, а об истории скрипичного искусства – Владимир Спиваков. Чаще всего ведущие чиновники – не самые харизматичные телевизионные персонажи. Впрочем, их сотрудники телевидения привлекают тоже избирательно. Предпочтение отдается тем, кто умеет подавать материал ярко и эмоционально, – актерам. Особенно эффектно, когда актеры эти оказываются одновременно не просто экскурсоводами, а авторами, участниками событий. Такой была авторская программа Алексея Баталова «Благодарен судьбе», шедшая на канале «Культура».

Алексей Баталов предстает перед зрителем как связующее звено между прошлым и настоящим. Он пытается рассказать о том, чем на самом деле жили люди, о чем они мечтали, к чему стремились. Рассказать о том, что они научились прятать от идеологов и соглядатаев. В этом личном нет низменных страстей и интимных подробностей.

И дело не в том, что ничего низменного или интимного в жизни этих людей не было. Просто благоговение и сознание того, что эти люди – слава России, дает возможность и ведущему, и зрителям не сосредоточиваться на мелочах, а видеть существенное и определяющее. Такого умения нам сегодня крайне не хватает и на телевидении, и в повседневной жизни, которую оно отражает. Алексею Баталову это умение свойственно от рождения благодаря традициям воспитания. Оно ставит автора на одну ступень с теми, о ком он рассказывает, возвышая его над зрителем. Но он никогда не подчеркивает эту дистанцию, хотя, как кажется, и не очень ждет от аудитории ответа. Так большинство стариков рассказывает о своей молодости, без особой надежды быть услышанными или понятыми, а просто руководствуясь внутренней потребностью высказать то, что скопилось в душе за долгую жизнь.

Одна из частей цикла называется «В доме у Станиславского». Казалось бы, по форме программа мало чем отличается от множества ей подобных. Все просто: ведущий ходит по залам дома-музея, рассказывает про экспонаты и про людей, которые связаны с этим домом и этими вещами. Рассказ сопровождается кадрами хроники, старыми фотографиями, отрывками из фильмов и спектаклей, аудиозаписями. Подобных программ на канале «Культура» ежегодно выходят сотни, и ведут каждую из них весьма уважаемые артисты и искусствоведы. Но в этом цикле есть нечто особенное, сразу приковывающее внимание. В первую очередь, как мы уже сказали, это личность Алексея Баталова. Затем, его биографическая связь с теми местами, куда он ведет зрителей. В рассматриваемой нами серии это Дом-музей К.С. Станиславского, который для автора не просто музей и предмет изучения. Это дом, где он часто бывал в детстве, где провели много счастливых дней его родители. Экспонаты музея он помнит во времена, когда они еще были предметами обихода, когда к ним прикасались руки близких ему людей. И мы, зрители, через него тоже оказываемся причастными ко всему тому, что здесь совершалось.

Алексей Баталов поглаживает рукой старинный шкаф, рассказывая, что здесь Константин Сергеевич Станиславский прятал семейные иконы. И мы представляем, как Станиславский приезжает домой после спектакля, приоткрывает дверь заветного шкафа и молится, благодарит Бога за удачную премьеру. А вот другая картина: Константин Сергеевич опасливо осматривает электрическую проводку и с беспокойством в голосе выясняет у Владимира Баталова – отца А. Баталова, как можно обезопасить себя от пожара при коротком замыкании.

Каждая комната в густонаселенном доме (здесь собрались оставшиеся в живых члены большого семейства фабрикантов и промышленников Алексеевых) навевает на Баталова воспоминания. И перед

нами оживают моменты репетиций, которые он, тогда еще ребенок, помнить не мог, но о которых столько рассказывали старшие Баталовы (в Художественном театре их было много, и выступать им приходилось под разными фамилиями – Н. Баталов, В. Аталов, О. Андровская, Н. Ольшевская, В. Станицын).

Режиссеры же передачи, чтобы помочь нашей фантазии, показывают отрывки уникальной хроники, запечатлевшей репетиции Станиславского, эпизоды из спектаклей, где задействованы актеры, о которых рассказывает А. Баталов. Кстати, эта передача – одна из немногих, где хроника не просто является фоном, обозначающим время и иллюстрирующим размышления ведущего, а становится органичной частью повествования, дополняет рассказ, помогает почувствовать уникальность атмосферы. Ведь Художественный театр был единой семьей, занятой общим делом. И неудивительно, что молодые люди, посвятившие всю жизнь театру, браки заключали тоже в своей среде. Баталовы даже жили в производственном дворе МХАТа, в маленькой комнатке. В театр и в дом Станиславского, который был продолжением театра, они приводили своих детей. При детях обсуждали новые роли и делились впечатлениями от общения со Станиславским. Во время репетиций детей оставляли в фойе, где стояла печка и был накрыт стол с самоваром и пирожками с картошкой и морковью, что было очень важно в холодные и голодные годы.

Алексей Баталов, как и большинство детей актеров, не мог помыслить для себя иного пути. Он оказался пропитан тем духом служения театру, о котором К.С. Станиславский писал: «Наконец-то люди начинают понимать, что теперь, при упадке религии, искусство и театр должны возвыситься до Храма, так как религия и чистое искусство очищают душу человечества»¹. Но делать такое искусство могли только возвышенные люди, и актеры во главе с К.С. Станиславским и его женой М.П. Лилиной всеми силами стремились к этому. Поэтому театр вместе со своим режиссером, вопреки логике и чувству самосохранения, вернулся в Россию после триумфальных гастролей за рубежом, чтобы возрождать русское искусство. Поэтому больной, лишенный возможности выходить на сцену Станиславский все же сумел найти в себе силы и дописать свои знаменитые книги по мастерству актера и режиссера. Возможно, поэтому же А. Баталов много лет спустя смог сказать в этой программе, что «всегда имел дело с людьми, которые не за деньги жили», и что сам он «всегда делал то, что на самом деле хотел, на что не жалко ни времени, ни сил».

Автор и ведущий программы «Благодарен судьбе» не навязывает зрителю свои мнения и суждения, он лишь излагает факты, чтобы дать возможность аудитории сделать выводы самостоятельно.

¹ Цитируется по тексту анализируемой передачи.

И лишь в финале подводит итог, обозначая свою позицию. Этот монолог хочется процитировать полностью, поскольку в нем мудрость, накопленная поколениями русской интеллигенции: «Это были страшные годы. Это надо понимать. Страшные годы для человечества, страшные годы для русской культуры. Так вот устроено, такое время выпало. Ведь времена людям не дано выбирать. <...> Время вам какое дано, такое и дано. И ничем та революция, те убийства, те расстрелы, не лучше этих расстрелов. Ничем. А вот такая настоящая, высокая жизнь, духовная жизнь идет. Идет своим чередом, и вряд ли можно сослаться на время, когда что-то не доделано, когда предано. Время в этом не виновато. Дело в людях, которые или несут в себе что-то настоящее, или пользуются временем, как это удобно сегодня».

Подобные программы – на телевидении сегодня редкость, большинство аналогичных программ сходно только по форме, но не по эмоциональному наполнению. Ведущие обычно проходят по местам, где когда-то происходили важнейшие исторические события, с равнодушным лицом, копируя поведение гида, который в сотый раз ведет группу туристов по историческому центру города, гордо провозглашая: «Посмотрите налево, это – остатки крепостной стены. Посмотрите направо, здесь во времена средневековья стояли виселицы». И ослабленные туристы покорно поворачивают головы налево и направо, не утруждая свой ум размышлениями по поводу услышанного. Чем больше исторических анекдотов знает этот гид, тем большим успехом будет пользоваться его рассказ. И никого не беспокоит, что они не получают объективную и исчерпывающую информацию об истории города и страны. Главное, для них не знания, а впечатления.

Современные исторические программы – это часто имитация туризма на «машине времени». Ведущий, оказываясь на месте исторических событий сегодня, якобы переносится на много лет назад, проводя своеобразное расследование происшедшего в далеком прошлом. Так, в фильме «Мировая революция для товарища Сталина» (цикл «Новейшая история», НТВ) Евгений Киселев входит в пустой зал мюнхенской пивной, садится за столик, официант приносит ему кружку пива. Рассказывая о начале пивного пугача, Е. Киселев отпивает пиво, иллюстрируя процесс, который сопровождал общественную жизнь Германии. Затем зрители видят Е. Киселева уже выходящим из пивной: он продолжает комментировать события прошлого, на ходу надевая плащ. Через несколько минут эфирного времени он уже в библиотеке – читает выдержки из статьи В.И. Ленина, точно называя номер тома и страницы, название и год написания статьи. Еще мгновение – и он в пригороде Лондона, в доме Иоахима фон Риббентропа, прогуливается по зеленому газону лужайки, в парке, где бывали представители высшего английского общества.

В данном случае зритель не может ассоциировать ведущего с каким-то конкретным историческим персонажем: слишком часто Е. Киселев меняет роли, примеряя на себя элементы образа жизни то немецкого бюргера, то английского аристократа. Да и сам Е. Киселев – слишком узнаваемый персонаж телевизионного мира. Даже когда зрители видят черно-белую предвоенную хронику – немецких социал-демократов, поднимающихся по лестнице в свой штаб, а вслед за ней Е. Киселева, чей проход по той же лестнице стилизован под хронику (показан в черно-белом варианте с использованием эффекта «старой пленки»), они не сомневаются в определении границ между прошлым и настоящим. А вот факт от вымысла в таких программах отделить так же нелегко, как в программах с ведущим-актером.

Для имитации «путешествия во времени» используются и исторические реконструкции, и кинохроника, и эпизоды из художественных фильмов, и беседы с экспертами-историками. Все эти приемы так или иначе иллюстрируют авторские выводы, которые должны были бы рождаться в процессе развития действия, но на самом деле существуют с самого начала и определяют развитие этого действия. На первый взгляд, ведущий в такой передаче (в данном случае Е. Киселев) старается быть как можно более объективным. Он излагает различные трактовки событий, приводит аргументы и контраргументы, сталкивает полярные точки зрения. Он ищет ответы на спорные вопросы у ветеранов войны и профессиональных историков. Но более всего у своих главных героев – Сталина и Гитлера, а также у их помощников. Ведущий, вглядываясь в лица на кадрах хроники, проходя по историческим местам, как будто пытается уловить энергетику сильных мира сего, которую могли сохранить стены парадных залов и ближней дачи Сталина в Кунцево. Он пытается «вчувствоваться» в характер, понять логику высказываний и поступков, чтобы, исходя из этого, сделать выводы, касающиеся интересующих его тем. *Документальная драма в этом случае соединяется с детективным расследованием. Хождение по местам исторических событий превращается в приключение, поиски ключа к тайне, а ведущий-журналист – в супергероя голливудского фильма.* В передаче, претендующей на то, чтобы называться документальным фильмом, в полную силу действуют механизмы воздействия формульного искусства.

Драма документов превращается в драму фантазий, построенных вокруг фактов. Размышляя над планом советской обороны, слушая комментарии специалистов, Е. Киселев бросает реплику: «Нет, что-то не клеится». И тут же дает свою версию: склоняясь над этой картой, военачальники обсуждали не план обороны, а план нападения на Германию. Умозаключение Е. Киселева – лишь гипотеза, доказать или опровергнуть которую пока нет возможности, ведь большая

часть документов, способных пролить свет на события тех лет, все еще засекречена (об этом сообщает зрителям сам ведущий). Но исторический домысел подан как открытие, результат научного исследования и сообщается с такой убежденностью, что есть соблазн поверить ему, не дожидаясь неопровержимых доказательств. В этом тоже драма, драма нашей жизни: ведь многим россиянам так хочется наконец разобраться в истории своей страны, пережить все катаклизмы XX столетия и пойти дальше. Но, пока нет ответов на те вопросы, которые ставит Киселев, дальше идти невозможно. Эта драматическая коллизия – «драма вопросов» – возникает уже за пределами фильма, на этапе восприятия и осмысления его зрителями. Осознавая остроту и верность постановки вопросов, большая часть аудитории предпочитает не обращать внимания на недостаточную аргументированность ответов. Эмоция-то уже получена. Она возникла благодаря использованию аттракциона-запрета. Сила цикла «Новейшая история» в том, что проблемы, которые в нем поднимаются, десятилетиями были окружены ореолом тайны, магией социального табу, запрета. Собирался ли Сталин начать войну с Германией первым? Были ли у Красной Армии планы завоевания всей Европы? Как работали заградительные отряды? Не подвергается ли бальзамированное тело Ленина разложению? Таких вопросов, запрещенных не только цензурой, но и самоцензурой, было очень и очень много. И в их публичном обсуждении, а не в нахождении исчерпывающих ответов – главная приманка, на которую реагирует зритель.

Линию развенчания советских мифов с помощью аттракционов НТВ проводило не только по отношению к партийной идеологии, но и к безобидным, на первый взгляд, столпам русской культуры. Одной из значимых акций была попытка Л. Парфенова развенчать «культ личности» А.С. Пушкина, показав его не живым классиком, а живым человеком (цикл передач «Живой Пушкин», сделанный к 200-летию со дня рождения поэта, НТВ, эфир 31.06 – 04.07.99). Надо признать, что попытка эта оказалась весьма успешной. Однако, наблюдая за рассказом о любовных похождениях и скандалах, в которых был замешан великий писатель, зритель рискует забыть, что, кроме человеческих страстей и комплексов, Пушкин обладал еще и «сверхчеловеческим» талантом.

В передаче два ведущих: один – актер (Л. Дуров), одетый в костюм чиновника пушкинской поры, второй – журналист (Л. Парфенов). Первый сидит за столом в черном бездекорационном пространстве студии и читает воспоминания современников, письма Пушкина и о Пушкине. Этот театральный персонаж – часть спектакля, вошедшего как составляющая в ткань программы. Кроме того, к театральной составляющей цикла относятся исторические реконструкции – постановочные кадры, названные в титрах дивертисментом, снятые

с эффектом расфокусировки и «тумана». В основном сюжетом этих дивертисментов становятся скандалы, в которых Пушкин принимал участие: убежал от губернатора, подрался в бильярдной, стрелялся на дуэли, ездил за цыганкой в табор. Театральные дивертисменты – явление хорошо известное. Музыкальными, акробатическими, драматическими вставками было принято прерывать еще средневековые мистерии. Включенные в театральный вымысел и одновременно стоящие вне его, в XVII и XVIII веке дивертисменты иногда резюмировали в шутливой форме содержание пьесы, выводили из нее моральные заключения. Парфеновские дивертисменты в форме клоунады – это тоже своеобразные шуточные резюме жизни Пушкина: вся она сплошной скандал.

Публицистическая часть цикла представляет собой путешествие по городам и весям, где бывал Пушкин. Второй ведущий – Л. Парфенов комментирует события жизни А.С. Пушкина, оценивая их с позиций современности. В этой драме Парфенов играет попеременно то «журналиста», то «Пушкина». В «сцену» превращается любое место: Бахчисарайский фонтан или площадка, где когда-то была дуэль. В восприятии телезрителя фрагменты среды становятся элементами декорации. Особенно это ощущается в те моменты, когда ведущий, рассказывая, повторяет действия, которые, предположительно, совершал когда-то поэт – зачерпывает воду из источника, сидит у фонтана, ест черешню и демонстративно выплевывает косточки в сторону противника перед дуэлью.

В других циклах – «Намедни. Наша эра» и «Российская империя» – прием «погружения» ведущего в прошлое использовался еще активнее. Парфенов с помощью компьютерного монтажа оказывался среди героев кинохроники или внутри «оживших фотографий», целуясь с Мэрилин Монро или обнимаясь с Л.И. Брежневым. В другом фильме он бежал в атаку (постановка, стилизованная под хронику) вместе с солдатами – участниками Крымской кампании. Разумеется, граница факта и вымысла тут прослеживалась достаточно явно. Но все же такие монтажные аттракционы неизменно привлекали аудиторию, как привлекает возможность сфотографироваться, вставив свое лицо в отверстие картонной лубочной картинки, изображающей рыцаря или русалку, или в обнимку с Наполеоном в Музее восковых фигур мадам Тюссо.

Интеллектуальные путешествия

Свободно смешивая исторические эпохи и перемещаясь с континента на континент, телевидение позволяет зрителю за несколько минут окинуть взором историю человечества и его современную жизнь и предаться размышлениям (к чему, как правило, призывают аудиторию авторы подобных программ) о судьбах мира. В советское

время, с начала 1960-х годов, это была рефлексия о сложных взаимоотношениях социалистических и капиталистических государств. На фоне таежных лесов или песков Сахары авторы сюжетов знаменитого «Телевизионного клуба кинопутешествий» (позже «Клуб кинопутешествий») с ведущим В. Шнейдеровым, а потом Ю. Сенкевичем размышляли о тяжелой доле угнетенных крестьян и рабочих до революции и счастливом труде свободных граждан. Идеология в таких программах органично сочеталась с просвещением – лирическими рассказами о разных регионах СССР и стран социалистического лагеря, а также осторожными жанровыми кино- и видеозарисовками этнографического и антропологического характера.

С середины 1980-х годов, когда телевидение постепенно переставало быть инструментом советской пропаганды, превращаясь в инструмент вестернизации российского общества, изменились и программы о путешествиях. Большинство из них рекламировало возможности туристического бизнеса, о чем мы более подробно скажем в следующем разделе, но часть все же сохраняла свой просветительский пафос. В программах «Клуб кинопутешествий» и «В мире животных» стали активно использовать документальные сериалы о природе и науке производства западных телекомпаний, в том числе ВВС. В своей программе «До и после полуночи» В. Молчанов раскрывал отечественным зрителям доселе малознакомые им стороны западной жизни и говорили судьбах русских эмигрантов. Оперировав инструментарием «приключенческой формулы», создатели этой и других подобных ей телевизионных программ не только решали задачи развлечения аудитории, но и ставили перед собой более высокие цели – формирование самосознания телезрителя.

Пример тому – цикл передач Александра Архангельского «Библиотеки мира: фабрика смыслов», который вышел в эфир канала «Культура» в самом конце 2004 года. Автор предлагает зрителям отправиться в путешествие и посмотреть на судьбы стран через историю отношения их жителей к книгам и библиотекам. Александр Архангельский в своем цикле пытается примирить традиционное книжное знание с новейшими методами его распространения, классическую западную культуру эпохи Просвещения с культурой современной. Делает он это с помощью вполне постмодернистской игры старыми символами, помещая их в новые контексты. Как любой другой символ, символ «библиотеки» многозначен: в нем аромат истории, возможность встречи с великими мыслителями далекого прошлого, воспоминания о годах учебы и запах пыли, благоговение и скука... Список ассоциаций может быть продолжен. Но не их А. Архангельский закладывает в фундамент цикла. Метафора названия разгадывается не сразу. Сходство между библиотекой и фабрикой не очевидно, как не очевидна возможность фабричного производства смыслов.

Очевидно, что автор, подобно журналистам, создающим программы методом инфотейнмента, предлагает зрителю включиться в игру. Заложив в основание цикла метафору, он начинает ее развивать в образ. Но развитие это – весьма своеобразное «ожерелье из метафор»: Вашингтон – «четвертый Рим», «США – выставка достижений глобального хозяйства», «Вашингтон – тоже всемирная деревня. В этой точке сошлись проекции всех главных символов мира: от гастрономических до архитектурных, от политических до интеллектуальных», «Капитолий – зримый символ этого имперского замысла», «Современный Китай – это, прежде всего, гигантская машина по переработке информации»¹. А. Архангельский сравнивает библиотеку то с храмом, то с бенедиктинским монастырем, называет ее «городом будущего» или «земным подобием рая», «оазисом интеллектуальной жизни» или «утопическим миражом».

С помощью метафор вскрывается механизм создания общества американской мечты. С точки зрения авторов цикла, механизм тот же, что и при комплектовании библиотеки: «На собрании идей, денег и умов стоит Америка в целом и Библиотека Конгресса в частности». «Библиотека Конгресса неотделима от ключевых событий истории США». «Библиотека собирала лучшие книги, переносила европейскую культуру на американский континент, то есть интеллектуально обустроивала ее». С их помощью он определяет место библиотеки в жизни современного Китая: «Библиотека в Китае не только фабрика памяти, но и один из мощных адапторов, которые приспособливают достижения мировой культуры к реалиям сегодняшней китайской жизни».

Величественные интерьеры Библиотеки Конгресса США воспринимаются зрителем как не названный, но не менее доходчивый символ власти, которую дает знание. Особенно очевидно это становится, когда великолепие «храма книги» сопоставляется с кадрами суетливой жизни простых американцев конца XIX – начала XX века, а неторопливое «библиотечное время» с быстрым «политическим временем». На кадрах хроники президенты США, сменяя друг друга, присягают в здании Библиотеки Конгресса, а читатели – конгрессмены и рядовые граждане – продолжают изучать мудрость мира, соотнося время своей жизни с «большим временем истории». И зритель, по совету директора Библиотеки Конгресса Джеймса Биллингтона, вслед за автором-ведущим тоже начинает воспринимать демонстрируемый ему на телеэкране мир с помощью «продленного мышления».

Авторы фильма играют деталями: фотография русского купца-библиофила, цветные снимки быта дореволюционной России, старинные книги и карты НКВД – и перед нами образ прошлого нашей страны, бережно сохраняемый Библиотекой Конгресса. Памятник Т. Шевченко, русская церковь в центре Вашингтона, китайский

¹ Здесь и далее курсивом выделены цитаты из передачи «Библиотеки мира: фабрика смыслов».

квартал – мозаичный портрет столицы США. «*Китай сегодня меняется бурно, но многие из принципов его жизни остаются неизменными на протяжении столетий*», – рассказывает автор в другой серии и иллюстрирует свое повествование не только съемками в библиотеке, но и планами просыпающегося города. В кадр попадают жители современного мегаполиса, которым никакая урбанизация и глобализация не мешают медитировать в любых обстоятельствах: делая утреннюю гимнастику, добираясь на велосипедах на работу по оживленным городским улицам, читая прямо в книжных магазинах.

В кабинете директора Библиотеки Конгресса Джеймса Биллингтона пока нет хозяина, но вещи, которые камера берет крупным планом, создают своеобразный портрет: лупа среди вороха бумаг, бюст А. Сахарова, старомодная конторка и подушечка на кресле, книги на полках и на диванах, фотография жены, дипломы в рамках на стенах. Ничто не говорит о том, что это кабинет политика, каковым сам себя считает Биллингтон. Но во время официального интервью он ведет себя как настоящий политик, хорошо слышащий и «шум времени», и «тишину вечности». Его авторитет создан и поддерживается американским обществом, он – доказательство правдивости грандиозного интеллектуального мифа об Америке, на который опирается и политика, и экономика.

Передает цикла А. Архангельского «Библиотеки мира: фабрика смыслов» – эссе, сделанные в традициях литературы Просвещения. Они доходчивы, непринужденны и гибки, имеют форму путевых заметок, включают в себя элементы мемуаров, сатиры, научных дискуссий, нравоописательных очерков, своеобразных проповедей. Ведущий цикла предстает перед зрителем, с одной стороны, модернистом, американистом, глобалистом, хорошо знакомым с современными технологиями, философскими и иными научными тенденциям, а с другой – хранителем той «западнической» культуры, которая сформировалась в России в XIX веке и была вдохновлена идеями просветителей.

Каждая серия цикла – портрет одной из библиотек Америки, Азии, Африки и Европы: Библиотеки Конгресса США, Национальной библиотеки в Китае, Новой александрийской библиотеки в Египте и двух библиотек Парижа – Библиотеки имени Ф. Миттерана и Публичной библиотеки центра Ж. Помпиду. Рассказ о каждой библиотеке А. Архангельский строит по приблизительно одинаковой схеме: описание страны и города, где находится библиотека, история ее создания, особенности архитектуры, организация хранения и доставки книг читателям, интервью с директором библиотеки и разговор с одним из ее постоянных читателей.

Часто сама реальность начинает подыгрывать автору. Так, здания некоторых библиотек оказываются задуманными как метафоры, как здание Новой александрийской библиотеке в Египте. Сделанное

в форме неполного круга, оно символизирует восходящее над морем солнце и одновременно знание, которое никогда не бывает полным. Или здание Национальной библиотеки Франции имени Ф. Миттерана, сравниваемое в передаче с бенедиктинским монастырем, а четыре стеклянные корпуса библиотеки – с его сторожевыми башнями. Они охраняют неприступный интеллектуальный мир, в который уходят, как в затворничество. В соответствии с этой таинственностью и неприступностью предстают перед зрителем и интерьеры библиотеки. Если внешне она выглядит суперсовременной, то внутри максимально повторяет интерьеры старого здания на площади Ришелье, которое стало тесно для ученых. Это внешнее отличие, соседствующее с внутренним сходством, – тоже своего рода символ того отношения к традиции, которое предлагается авторами цикла как путь сохранения цивилизации. Чтобы получить доступ в главный зал, читателям надо преодолеть множество научных и социальных барьеров.

Вводят зрителя в этот заповедный мир те, кто уже дорос до посвящения. В каждой серии это один из состоянных читателей – ученый, судьба которого так или иначе связана с Россией. «Гидами» по Библиотеке Конгресса становятся директор Библиотеки иностранной литературы Екатерина Гениева и специалист по русским фондам Харольд Лайх, по пекинской библиотеке – русист Инна Ли, по Новой александрийской библиотеке – русист Реда Мадиha, по парижской библиотеке – профессор-славист Жорж Нива.

Все серии цикла строятся на столкновении «высокого» и «низкого», философских размышлений о судьбах мира и бытовых подробностей: как комплектуются фонды, как заполняются читательские требования и т. д. Рассказ об организации библиотечного дела каждый раз продолжает разговор о специфике национального отношения к книге, знаниям, библиотекам (в Китае отношение к книге иллюстрируют съемки в книжном магазине, во Франции – в лавках букинистов). В интервью с читателями библиотеки семейные истории соседствуют с размышлениями о месте книги и библиотеки в современной культуре. Благодаря этому приему зрители постоянно ощущают, как судьбы ученых-читателей, руководителей и самих библиотек тесно переплетены с судьбами стран, с их традициями, национальной спецификой и в конечном счете с судьбами культуры и мира в целом.

Объясняя причины, побуждавшие правителей династии Птолемеев фанатично собирать книги, А. Архангельский формулирует возможный путь социальной модернизации, который он сначала предложил зрителям угадать, исходя из цепочки метафор: «Только в таком космополитическом городе могла родиться такая библиотека (речь идет о старой александрийской библиотеке. – А.Н.)», «Только у великого правителя может быть великая библиотека, только великая культура

пересоздает жизнь». Однако остается сомнение: «Можно ли построить самую фантастическую и нестандартную библиотеку и только потом подтянуть до ее уровня окружающую реальность?»

Положительный пример есть: как монастыри формировали вокруг себя посад, так Национальная библиотека Франции, притягивая к себе читателей, сформировала на окраине Парижа специфическую культурную среду с кинотеатрами, магазинами и рестораниками. А Публичная библиотека имени Ж. Помпиду на другом конце Парижа позволяет сократить разрыв между просвещенной элитой и невежественными низами. (Эта проблема актуальна и для Китая, и для Египта, и для США.) Несмотря на то что читатели Публичной библиотеки предпочитают газеты, фильмы, музыку, просмотр телепрограмм и Интернет книгам, администрация видит свою миссию в том, чтобы информация была доступной для всех.

Завершая цикл видами ночного Парижа, перестав играть метафорами и говорить загадками, А. Архангельский высказывает то, ради чего и была сделана передача, затеяно грандиозное путешествие: он мечтает найти рецепт примирения элитарной и массовой культуры. Ему кажется, что парижанам это сделать удалось, ведь никому во французском обществе не придет в голову выбирать между «замкнутой стеклянной башней Национальной библиотеки и распахнутым настерж кубом Центра Помпиду, между утонченной интеллектуальной работой и смешением сословий в библиотечной колбе. Между элитарной и массовой библиотекой. Наверное, это и есть демократия».

В этой финальной фразе сосредоточен авторский замысел, так что зритель наконец может удостовериться, удалось ли ему разгадать ребус, который предлагали ему в течение нескольких серий. Если да, то задача автора выполнена: с помощью современного телевизионного языка со всеми его штампами был создан образ мира, не такого, каким видит его бесстрастная вэб-камера, и не такого, каким его видят создатели большинства трэвел-программ, а такого, каким его видит художник – каким мир должен стать. Собственно, именно эту задачу ставили перед собой создатели знаменитых романов-путешествий – Лоренс Стерн, Даниэль Дефо, Джонатан Свифт, Жюль Верн и другие. В то время и само путешествие было частью образовательного процесса. Завершив этап освоения теоретических знаний, молодые люди уезжали за границу, чтобы подтвердить знания практикой и личными наблюдениями, послушать лекции ведущих зарубежных преподавателей и т. д. Будущие писатели, ученые, военные, политические деятели на время становились путешественниками, географами, этнографами. В нашей памяти поэт Николай Гумилев останется еще и путешественником, а адмирал Александр Колчак – исследователем-полярником.

Сегодня ассоциировать себя с архитипичным образом героя-путешественника, Одиссея или Колумба, покоряющего океаны и открывающего новые земли, хотят многие звезды шоу-бизнеса, политики, кино и т. п. Для них это возможность скорректировать имидж и повысить статус. И телевидение предоставляет им такие возможности. Кинорежиссер Андрей Кончаловский создает для канала «Культура» двенадцатисерийный документальный фильм «Культура – это судьба» (эфир 28.03 – 14.04.06). Авторы программы пытаются осмыслить судьбу России и русской нации, разглядывая жизнь и традиции других наций через ее разных представителей – ученых и философов, экологов и художников, школьников и крестьян и т. д. В поисках разгадки тайны русской души А. Кончаловский посещает отдаленные уголки России, Индию, Мексику, Америку, Германию, Эстонию, Китай, Кению. Он говорит о климате и географическом положении, о социальных ролях мужчин и женщин, о семье и преемственности поколений, о воспитании детей, о религии и смерти, о государственном устройстве и толерантности, о труде и отношении к деньгам, о цивилизации и экологии.

Размышляя на фоне величественной природы о глубинных вопросах и вечных проблемах, ведущий-путешественник может претендовать на статус мудреца, ведь со времен Платона и Аристотеля путешествие было путем к достижению духовных высот. В Средние века феномен путешествия проявлялся в паломничестве, странничестве, крестовых походах, миссионерской деятельности подвижников церкви. Таким образом, путешественники берут на себя апостольскую функцию – нести в мир веру. Позже путешественники оказываются на гребне успехов научной революции эпохи Возрождения и великих географических открытий, повлекших за собой становление знакомой нам геополитической картины мира, формирование новых империй.

Этот архетип настолько силен, что окончательно вытеснить его из сознания современного человека не могут несколько веков путешествий совсем другого характера – путешествий конкистадоров. Впрочем, телевидение прикладывает достаточные усилия для его сохранения. Хотя все чаще телевизионными путешественниками становятся не философы и воины, а звезды шоу-бизнеса, с ними традиционно соседствуют ученые-исследователи – океанологи, археологи, геологи, экологи и т. д. Так создаются западные естественнонаучные сериалы. Рядом с актером-ведущим всегда находятся ученые-популяризаторы. Особенно успешными оказываются проекты, в которых ученый-популяризатор может вести себя перед камерой не хуже профессионального актера.

Ярким примером такого ведущего был легендарный французский натуралист Жак-Ив Кусто, автор проекта и главный герой

телесериала «Подводная одиссея команды Кусто». Капитан Кусто полжизни снимал документальные фильмы, а потом и сериалы о своих экспедициях. Он получал за них премии «Оскар» и Золотую пальмовую ветвь. Главная идея его кино- и телевизионных работ – сохранить экосистему Земли. В его фильмах планета такая же маленькая, как и в трэвел-программах, но совсем не такая уютная. Она все время балансирует у края бездны – экологической катастрофы. Кроме того, каждый из ее нетронутых цивилизацией уголков все время рискует превратиться в территорию туризма, перестроенную под нужды этого прибыльного бизнеса. Как отмечают западные исследователи: «Места туризма стремительно распространяются по земному шару в связи с массовым проникновением средств медиа в туристическую среду. Территория повседневной жизни перестраивается под “туристические” образцы, равно как и многие участки окружающей среды»¹. Команда Кусто всегда с особым вниманием относилась к успехам людей, притивостоящих наступлению цивилизации. И жизнь самой команды исследователей, зафиксированная методом длительного наблюдения, доказывает возможность существования по проповедуемым ими законам.

Потребительский туризм

Перестройка и гласность стали не только новыми явлениями в политической и экономической жизни страны. Они изменили наше представление о прошлом, настоящем и будущем. За несколько лет была перекроена политическая карта мира. Для западного человека СССР, а для советского человека весь мир за железным занавесом перестали быть terra incognita. Огромная территория бывшего Советского Союза и других стран социалистического лагеря была подключена к очередному глобальному витку «сжатия времени и пространства»², которое в 1990-е годы испытал весь мир. Благодаря разнообразным техническим усовершенствованиям, а также увеличению потока путешественников и туристов, как реальных, так и телевизионных, и интернет-туристов, тоже включенных в глобальную индустрию туризма, у людей появилось стремление к «потреблению мира» как продукта, питающего эмоции.

Кроме того, формирование туристического направления, по мнению исследователей, – это «часть рефлексивного процесса, посредством которого общества и места вступают в глобальный порядок (или “возвращаются” в него, как Куба в 1990-х)»³. В западном телевизионном эфире, на волне интереса к обновляющейся России, появились передачи о нашей жизни, носившие страноведческий характер. У нас о мире стали рассказывать не с точки зрения достоинств и недостатков политического строя, а с позиций (увы, непросветительских) пользы для нарождающегося туристического бизнеса.

¹ Урри Д. *Взгляд туриста и глобализация // Массовая культура: современные западные исследования*. С. 148.

² Там же. С. 136.

³ Там же. С. 138.

Отечественные телевизионные экраны заполнили программы об известных курортах и туристических центрах, носившие явно рекламный характер.

Сегодня, рассказав не по одному десятку раз о стандартном наборе мировых достопримечательностей, программы о путешествиях сосредоточили свое внимание на экзотических странах, обильно снабжая культурно-этнографические материалы информацией для туристов. При этом, вольно или невольно, развлекательные трэвел-программы, такие как «Непутевые заметки» («Первый канал»), «В поисках приключений» («Россия»), «Их нравы» (НТВ) и «Вокруг света» («Россия») и другие, даже документальные сериалы производства ВВС, выполняют еще и сверхзадачу, диктуемую общим настроением, доминирующим в современном потребительском обществе. Все сюжеты должны вселять в зрителей уверенность в том, что *планета Земля и жизнь на ней прекрасны во всех своих проявлениях*. Ради достижения этой цели в послевоенной Америке некоторые ландшафты были существенно изменены и приспособлены для проведения досуга: «Вид, открывавшийся через ветровое стекло автомобиля, как бы говорил: “Чем быстрее мы движемся, тем прекраснее кажется земля”»¹.

Калейдоскоп достопримечательностей, природных ландшафтов и этнографических деталей создает ощущение компактной, яркой, уютной планеты, на которой живут разные, но такие похожие в главном – признании общечеловеческих ценностей – люди. Современная цивилизация не уничтожает эту красоту и разнообразие, а лишь делает их более доступными для всех. Зритель должен ощущать себя гражданином мира, идентифицируя себя со всеми жителями Земли.

Руководствуясь многолетней традицией, ведущие таких программ, путешествуя вместе со съемочной группой, на практике постигали специфику быта и нравов жителей отдаленных от цивилизации уголков планеты или, напротив, международных туристических центров. При этом «бонвиван» и «денди» Дмитрий Крылов («Непутевые заметки») демонстрировал, что умение «красиво жить» не зависит от внешних условий, а является важнейшей чертой характера заядлого путешественника. Мускулистый Михаил Кожухов² («В поисках приключений») личным примером доказывал, что современный цивилизованный человек способен освоить любое, даже самое экзотическое древнее ремесло за несколько минут. Экстравагантный Сергей Шнуров, рок-музыкант, лидер группы «Ленинград» («Шнур вокруг света», НТВ) своими ироничными и афористичными комментариями развенчивал привычные мифы и стереотипы восприятия, создавая по ходу дела новые. Но вне зависимости от этих специфических черт планета Земля в их интерпретации все также

¹ Wilson A. *Culture of Nature*. Oxford: Blackwell, 1992. P. 33.

² Кстати, профессиональный переводчик, закончивший Институт иностранных языков, в 1980-е годы собственный

корреспондент «Комсомольской правды» в Афганистане, первым из советских журналистов взявший интервью у Пиночета, пресс-секретарь Владимира Путина в его бытность премьер-министром.

оставалась маленькой и понятной, поскольку никому до сложностей и тонкостей дела не было.

Трэвел-программы – беспрюирышный вариант телевизионного зрелища. Они позволяют эффективно использовать потенциал «приключенческой формулы». В них ведущий, автоматически становясь героем приключения, заведомо должен оказаться победителем, потому что иначе и быть не может. Тщательная подготовка экспедиции и последующий грамотный монтаж отснятых материалов превращают экстремальные события, которые не могут не происходить в условиях малоцивилизованного мира, в забавное, слегка щекочущее нервы телевизионное зрелище.

Далее мы позволим себе достаточно большую цитату из работы Николая Баландинского, продюсера программы «Их нравы», «Географические проекты российского ТВ: кто есть кто и что есть что», в которой очень четко описаны необходимые составляющие телевизионного приключения, программирующие успех зрелища. «Итак, поставим перед собой задачу: нужны сюжеты из какой-нибудь страны с элементами экзотики. Лучше всего, если это будет страна, которую никто не снимал, а если и снимал, то это было так давно, что об этом уже забыли. При этом основными требованиями к ней являются: наличие живого культурного наследия (на музейных экспонатах и фотографиях сюжет построить можно, но не нужно), а под словом “живое” мы имеем в виду традиционные обряды, праздники, музыку, кухню; богатство материальной культуры, которая должна также носить традиционный характер (архитектура, ремёсла); история, которая поможет создать “интригу”, провести интересные параллели или обобщения; возможность свободно общаться с местным населением, его открытость, отсутствие предубеждений по отношению к чужакам с кинокамерой (этот фактор можно назвать “этнопсихологическим”: стремительно убегающее от объектива местное население или, наоборот, надвигающаяся на него агрессивная толпа – первый и самый верный признак провала съёмочной экспедиции)<...> наличие в стране того, что принято именовать “туристской инфраструктурой”, и возможность пользоваться ею по приемлемым ценам; разнообразие “людей и ландшафтов”, то есть присутствие региональных различий, позволяющих “за один присест” снять и города, и деревни, и стойбища кочевников»¹.

Очевидно, что в этом перечне требований сконцентрировано большинство традиционных сюжетов приключенческих романов и фильмов: столкновение с другой цивилизацией и ее разными представителями, смена декораций (ландшафтов), встречи с европейцами, которые предпочли жизнь в настоящих джунглях «джунглям каменным», участие путешественников в традиционных обрядах и т. д. Однако рядом с этим не менее необходимы готовность местного

¹ Баландинский Н. *Географические проекты российского ТВ: кто есть кто и что есть что* <<http://www.geografia.ru/npprogr.html>>.

населения к контакту с иностранцами и наличие туристической инфраструктуры. Это значит, что телевизионная группа будет снимать не настоящее приключение в аутентичном мире, а интригу, разворачивающуюся в жизнеподобных декорациях. Впрочем, культура постсовременного общества больше не ищет аутентичности. Об этом подробно пишет Фрэнк Уэбстер в книге «Теории информационного общества». Он иронически отзывается о мечтах увидеть «добрую старую Англию» – «эту “зеленую, славную” страну ухоженных полей, буколических коров, нетронутых пейзажей, беленых коттеджей, садов за каменными оградами и подлинных соседских отношений»¹, а также о генеалогических изысканиях, которые приводят людей в туристические центры, где они видят «реконструированную “под амбар” пуританскую церковь, которая выглядит “точно так, как было”, “настоящий” ирландский обед из картошки (с охлажденным пивом “Гиннес” и приличным вином, если они его закажут), новенькую синагогу с центральным отоплением и занесенную в компьютер приходскую книгу»². Для него многочисленные исторические общества, занимающиеся реконструкцией старых кузниц и сохранением «традиций» типа фольклорных танцев и деревенских ремесел – это попытка «заново создать тот образ жизни, который в каких-то отдельных чертах напоминает нам прошлое»³. Телевидение в этом случае становится инструментом в создании туристического мифа о «нетронутых пряжах», «необычной культуре», «гостеприимном нраве местного населения». Ведь глобальный туризм разрабатывает все больше направлений, которые раньше редко становились объектами туристического вождения, – Аляска, Антарктида, Монголия, Вьетнам⁴.

Все, что видит телезритель, как и все, что он увидит, став туристом, не аутентично. Местная музыка и танцы, только что сочиненные и записанные на компакт-диск, любезные местные жители и обслуга, подготовленные в швейцарских школах гостиничного бизнеса, специальные туристические аттракционы – все это от начала до конца сначала срежиссировано на этапе создания «туристической инфраструктуры», а потом еще и на этапе создания телевизионного зрелища. Об этом пишет и Н. Баландинский: «На сами обряды, если это только не специальный аттракцион для туристов, попасть очень сложно даже без камеры, а уж с нею – тем более. Аттракцион обнаружится быстро: любопытные туристы неизбежно попадут в кадр, да и вспышки фотоаппаратов выдадут присутствие посторонней публики, прошедшей на представление по билетам. А это уже “неаутентично” (этот термин от искусствоведов перешел к тележурналистам, для которых охота за аутентичностью стала притчей во языцех)»⁵. Впрочем, поиски аутентичных зрелищ – скорее, повод для самоутверждения в профессиональной среде, чем ответ

¹ Уэбстер Ф. *Указ. соч.* С. 322.

² Там же.

³ Там же. С. 323.

⁴ См.: Урри Д. *Указ. соч.* С. 138.

⁵ Баландинский Н. *Указ. соч.*

<<http://www.geografia.ru/nppogr.html>>.

на запросы аудитории. Она вряд ли ждет от подобных программ и достоверности, и даже исторической точности. Отсюда и множество исторических и географических ошибок, встречающихся в трэвел-программах, и бесконечные ремесла, базары, факиры и секреты национальной кухни – все то, что зрелищно и традиционно привлекает публику. Особое место среди традиционных туристических аттракционов, которые охотно тиражирует телевидение, занимают песни и танцы. По мнению исследователей, именно они способствуют тому, чтобы неизвестные местечки представлялись «островами жизни, созданными благодаря интенсивному пробуждению плоти, движению тел»¹. Созерцание танцующих тел – одна из главных приметок всех зрелищ: от карнавала и народного праздника до кабаре, мюзик-холла и цирка. Туристическая индустрия тоже активно использует магическую привлекательность «зрелищной телесности», которая создает эффект отдыха, освобождая туриста от строгих норм пуританской морали и офисного этикета. Полуобнаженные тела туземцев, при этом часто адаптированные к европейским канонам красоты, привлекают и манят своей доступностью и естественностью (пример тому – танцовщицы хула, уже более столетия привлекающие людей на Гавайские острова, где танец стал образом культуры). Однако реальные туристы могут не только любоваться чужими телами, но и демонстрировать свои, приближенные к предлагаемым эталонам. Телезрители этого сделать не могут. Поэтому туризм не боится, что зрители удовлетворятся лишь просмотром программы. Зрелища, предлагаемые индустрией туризма, как средневековые карнавалы, требуют участия зрителя, хотя и направляют его активность в отведенное ему режиссурой русло.

И все же телевизионный туризм – это не только реклама индустрии. Достаточно часто это самостоятельное зрелище, еще более, чем туризм обычный, изменяющее природу видения мира, развивающее «мобильное зрение», в выработке которого важную роль сыграло развитие железных дорог и автомобильного сообщения. «Из окна вагона, – пишет Дж. Урри, – ландшафт предстает в качестве стремительно меняющегося ряда обрамленных видов (“панорамное восприятие”), а не места, где можно задержаться, сделать наброски или запечатлеть его каким-либо другим способом. <...> Такая поездка рождала ощущение необъятности простора, размеров, масштаба пространства, доминирования ландшафта, по которому несутся поезда»². Руководствуясь этим, создатели трэвел-программ, стремительно и регулярно перебрасывают действие из одной точки пространства в другую. Они поддерживают у зрителя это «панорамное восприятие», обладатель которого тяготеет длинными планами и пристальным разглядыванием деталей и стремится к калейдоскопу впечатлений, невозможному для обычного зрения охвату жизненного

¹ Урри Д. *Указ. соч.* С. 143.

² Там же. С. 141. (В этих вопросах автор ссылается на исследования Schivelbusch W. *The Railway Journey / Trains*

and Travel in the Nineteenth Century. Oxford: Blackwell, 1986; Lufgren O. *On Holiday: a History of Vacationing.* Berkeley: University of California Press, 2000. P. 3.)

материала. Это поддерживает у телезрителя иллюзию полноты жизни и остроты впечатлений.

Сходное ощущение испытывает человек, находящийся в центре грандиозных событий – Олимпийских игр или национальных празднеств. Такие мероприятия тоже тщательно режиссируются во всех отношениях, в частности в области поддержки индустрией туризма, которая создает специальные туры, например на чемпионат мира по футболу. Часто «мегасобытия» оставляют после себя столь значимый след, что еще долгое время места их проведения остаются такими, где человек особенно отчетливо ощущает себя живым, потому что они обещают приключения. Так, экстремальный приключенческий туризм, например в Новой Зеландии, предлагает желающим отключиться от повседневных проблем через готовые формы «физического противодействия работе»¹.

Подобные готовые приключения – отличный сюжет для телевизионного сообщения. В приключенческую формулу, о которой мы говорили выше, укладываются и информационный сюжет, и специальный репортаж, и прямая трансляция, и телевизионный журнал, и документальный фильм, и телевизионная игра, и ток-шоу, и реали-ти-шоу, о которых мы будем подробно говорить в следующей главе. Еще лучше, если туристическое приключение уже имеет готовое место действия, тоже адаптированное к тому, чтобы в его «декорациях» разыгрывались события. Такие ландшафты, накрытые стеклянным куполом, «в которых животные окружены рукотворными камнями и искусственными водоемами, а также подлинными деревьями и растительностью», К. Сейнс называет «миры в бутылке»: «Входя в “Обманные джунгли”, посетитель оказывается на подвесной дорожке, которая огибает лежащие ниже заросли. Экскурсия по ней в какой-то момент начинает напоминать киносафари. Дорожка ныряет в пещеры; посетителям приходится раздвигать искусственные лианы, преграждающие им путь, проходить под водопадом, перебираться через пропасть по раскачивающемуся подвесному мосту, сделанному из веревок и досок. Наконец, они взбираются на искусственный утес с парашютом из бамбука. Он называется “Опасная точка” и представляет собой самую высокую смотровую площадку»².

Кен Сейнс считает возникновение такого рода аттракционов вместо традиционных зоопарков концом телевизионного века, так как посетители перестают быть только зрителями, превращаясь в «исследователей рукотворных имитаций реальных миров». Однако, на наш взгляд, это не так. Ведь не только создатели зоопарков и выставок, но и телевизионные профессионалы двигаются в направлении вовлечения зрителя в игру, предоставления ему возможностей непосредственного участия в зрелище. Собственно,

¹ Cloke P., Perkins H. *Cracking the Canyon with Awesome Foursome: Representation of Adventure Tourism in New Zealand // Environment and Planning Society and Space*. 1998. № 16. P. 185–218.

² Сейнс К. Зоопарки, искусственные влажные леса и имитация: миры в бутылке // *Массовая культура: современные западные исследования*. С. 43–44.

К. Сейнс далее говорит о том, что экспозиции, подобные «Обманным джунглям», – фастфуд для органов чувств, имитирующий природу по шаблонам, на чем была построена вся массовая культура. Таким же телевизионным фастфудом стали комедии положений, основанные на комбинациях ограниченного набора элементов, ток-шоу, реалити-шоу. Причем последние тоже предоставляют зрителям возможность включиться в игру, освоить «мир в бутылке», которым является мир телевизионной студии или острова в океане, где разворачиваются события телевизионного шоу.

Более того, создатели имитирующих экспозиций активно используют приемы воздействия на зрителей, хорошо знакомые им по телевизионным программам. Так, в искусственном влажном лесу «Амазония» в Вашингтонском Национальном зоологическом парке есть ведущий – вымышленный натуралист доктор Брээзил («Бразилия»), которому выделен личный кабинет, куда он пускает посетителей, а информационные таблички на экспозиции выполнены в виде листков с заметками из его полевого блокнота. Отечественному зрителю такой сюжетный ход сразу напоминает о программе «Путешествия натуралиста» с вымышленным натуралистом Павлом Любимцевым или о программе «Диалоги о животных», студия которой стилизована под кабинет ученого – ведущего Ивана Затевахина. Наверняка американский зритель может припомнить свои телевизионные аналогии. Кен Сейнс называет аттракционы, подобные «Обманным джунглям», политическим театром, сочетающим две сюжетные линии: сафари и спасение природы (очень популярная в современной западной культуре тема). Таким же «политическим театром для корпоративной Америки»¹ называет он и Диснейленд.

Исследователь считает, что один из главных мифов нашей эпохи – миф, в котором мы спасаем какую-то часть мира от зловонных замыслов человечества. На этом мифе базируется множество произведений индустрии развлечений: большинство фантастических и приключенческих повествований в литературе, кинематографе, телевидении. Причем для того, чтобы превратить зрителей в героев, такие аттракционы используют передовые технологии, прежде всего компьютерные. Сходная ситуация и в традиционных музеях, которые, как и зоопарки, вынуждены конкурировать с кино, телевидением и тематическими парками. В результате они все чаще отказываются от статичных экспозиций в пользу игр, гигантских трехмерных кинозалов, интерактивных выставок, предоставляют посетителям возможность почувствовать себя в «другой эпохе», отдохнув в царской опочивальне или проведя ночь в тюремном подвале.

¹ Сейнс К. Указ. соч. С. 55.

Вытесняемые новыми игровыми экспозициями, создающими большой эффект присутствия при относительной безопасности приключения, с поля массовой культуры кино и телевидение уходят на новые витки создания иллюзии достоверности. Новый телевизионный эффект присутствия создается уже с использованием компьютерных технологий, голосований, все расширяющихся возможностей интерактивного участия зрителей в экранном действе.

Телевизионные шоу

Шоу и игра

Направление вещания, более других определяющее, на наш взгляд, лицо современного телевидения, – это всевозможные шоу. Этот вид зрелищ одинаково далек и от классического телевизионного искусства, и от традиционной телевизионной журналистики, но все же он аккумулирует в себе черты и того, и другого. Синтезируя в своей структуре различные жанры и методы воздействия на аудиторию, телевизионные шоу всех мастей стремятся к одной цели – вызвать у зрителей всплеск эмоций. Ради «вышибания» слез или смеха создатели шоу идут на все, попирают устои общества или, напротив, вызывают из недр памяти воспоминания о давно забытых традициях, нарушают этические нормы или, напротив, дотошно соблюдают почти королевский этикет. Они готовы на все ради эффекта, ради удовольствия зрителей. И зрители платят им за это всенародным признанием, выражающимся в цифрах рейтингов и долей. Разумеется, ни создатели, ни зрители не скрывают того, что все происходящее на экранах в ходе того или иного шоу – не что иное, как игра. Но эмоций и азарта от этого ничуть не убавляется.

Комедия и игра стали частью повседневной жизни современного общества. В прошлом обыденность и игра были разведены на разные полюса, привязаны к определенным периодам жизни людей, временам года, календарным праздникам. Сегодня в больших городах каждый вечер рекламные огни призывают окунуться в мир развлечений: «Когда смеркается, люди мегаполиса словно выходят на охоту. Ночную охоту за развлечениями»¹. Развлечения называют бичом современного общества, эпидемией, бременем². Их рассматривают как специфическую проблему современного общества, все острее встававшую с момента создания индустрии досуга³. Превращение большинства видов телевизионных зрелищ в развлечение многие исследователи понимают как проблему и специфическое свойство современного телевидения⁴. Именно на телевидении все годы его существования остро ощущим был процесс перерождения элитарного искусства модерна, насыщенного комизмом, в массовые виды современных телевизионных зрелищ, соединяющих в себе все многообразие жанров искусства и методов воздействия на аудиторию⁵. Собственно, именно эта способность к гибридизации, аккумулированию в себе

¹ Дуков Е. *Ночь и город // От заката до рассвета. Ночь как культурологический феномен.* Сборник статей. СПб., 2005. С. 7.

² Подробнее см.: *Время развлечений: Олимп в Европе. XVIII–XX вв.* СПб., 2006.

³ См.: Дуков Е. *Концерт в истории западноевропейской культуры.* М., 1993. С. 38–49.

⁴ См.: Вартанов А. *Рейтинг – новая идеология // Средства массовой коммуникации в эпоху*

глобализации. Т. 2. С. 20–49; *Новый телевизионный сезон: что ждет зрителей.* Программа «Час прессы» А. Качаевой. 21.08.06. «Радио Свобода». <svobodanews_ru.htm>; Дуков Е. *ТВ за поворотом // Наука телевидения.* Вып. 3. М., 2006. С. 10–19.

⁵ Подробнее см.: Новикова А. *Влияние открытий художников авангарда на эстетику современных телевизионных зрелищ // Ракурсы.* Сборник статей. Вып. 6. М., 2005. С. 206–219.

разнообразных традиций и становится, на наш взгляд, определяющим моментом, позволяющим классифицировать то или иное зрелище как шоу.

Шоу (от англ. *show* – зрелище, показ) – «одна из форм артизации, своеобразный спектакль, театрализованное зрелище, которое сопровождает мероприятия общественной или культурной жизни (политические собрания, художественные конкурсы, телевизионные игры, вручения различных премий и т. д.)»¹. Кроме того, И. Лисаковский особо отмечает, что броско оформленные эстрадно-стадионно-цирковые представления и концерты, в строгом смысле слова шоу не являются, хотя их часто так называют. Под артизацией же (от фр. *art* – искусство), в свою очередь, понимается «театрализация событий общественной, политической и культурной жизни, связанная в основном с эстетикой массовой культуры»².

Обращаясь к «Словарю театра» П. Пави, узнаем, что «театрализовать событие или текст – значит интерпретировать его сценически с использованием сцены и актеров»³. Следовательно, для превращения мероприятия в шоу необходимо проводить его на сцене и разыгрывать действие с помощью актеров. Разумеется, сцена при этом не обязательно должна быть похожа на театральную, даже история театра знает случаи, когда сценой становилась площадь средневекового города, лужайка перед замком и т. п. Собственно, телевидение способно превратить в сцену любое место, которое подготавливается для проведения съемок. Разделение пространства на «сцену» и «зрительный зал» по логике театрального зрелища требует разделения участников мероприятия на «актеров», пусть иногда и самодеятельных, и «зрителей».

Одним из важнейших исследований, разрабатывающих тему шоу, является работа Ги Дебора «Общество Спектакля». Размышляя о роли «актера» (поп-звезды, по определению Г. Дебора) в современном «обществе спектакля», пронизанном разного рода шоу, он отмечает, что звезда – «зрелищная репрезентация живого человека»: «Удел звезды – это специализация *мнимого проживания жизни*. <... > Звезды существуют, чтобы олицетворять типы разнообразных жизненных стилей понимания общества»⁴ (курсив автора. – А.Н.).

Анализируя природу шоу, В.В. Миронов приходит к ряду выводов: спектакль издревле был элитарен, шоу – ориентировано на человека-массу; спектакль насыщен смыслами, шоу рассчитано не на осмысление, а на инстинктивные чувства. Однако от карнавальной культуры шоу существенно отличается. Карнавал шел изнутри эгалитарной культуры, шоу конструируется извне.

¹ Лисаковский И.Н. *Указ. соч.* С. 204.

² Пави П. *Указ. соч.* С. 364.

³ Там же. С. 16.

⁴ Подробнее см.: Новикова А. *Влияние открытий художников авангарда...* С. 206–219.

Карнавальная культура – культура различий, шоу – унификация и обезличивание культур¹.

И.А. Мальковская называет шоу «универсальной интерактивной моделью»². Она отмечает, что основу шоу составляет интерактивная модель, построенная по правилам «асимметричной коммуникации», или доминирования ведущего, заранее знающего результат коммуникации и ее жанр: «Ведущий ведет аудиторию к установкам и ценностям, создавая, якобы, свободное интерактивное взаимодействие в заданном фоновом поле дискуссии или игры»³.

Это наблюдение предлагает нам два полюса шоу – шоу-дискуссию и шоу-игру. Однако в телевизионной практике, и это более подробно будет рассмотрено ниже, дискуссия и игра часто перетекают одна в другую, проявляя склонность шоу к гибридизации. Однако доминирующей в любом гибриде жанров и методов воздействия для шоу всегда оказывается игра.

В классическом понимании, традиционно возводимом к исследованию Й. Хейзинги «Человек играющий», игру называют «свободной деятельностью, которая осознается как “невзাপравду” и вне повседневной жизни выполняемое занятие, однако она может целиком овладеть играющим, не преследует при этом никакого прямого материального интереса, не ищет пользы, – свободной деятельностью, которая совершается внутри намеренно ограниченного пространства и времени, протекает упорядоченно, по определенным правилам и вызывает к жизни общественные группировки, предпочитающие окружать себя тайной либо подчеркивающие свое отличие от прочего мира всевозможной маскировкой»⁴.

Однако такое определение исключает из круга игр все азартные игры. Р. Кайуа корректирует это определение, уточняя, что, являясь обогащающей или разорительной, «игра даже в своей денежной форме остается абсолютно непроизводительной. Сумма выигрыша даже в лучшем случае может быть лишь равна сумме проигрыша других игроков»⁵. Характерная черта игры в том, что она в отличие от труда и художественного творчества не создает никакого богатства, никакого произведения. Игра – это трата времени, энергии, а иногда и денег. Вместе с тем игра вовсе не является бессмысленным занятием. Для детей она метод самопознания, обучения, социализации. Для взрослых – способ определения границ человеческих возможностей, освоения мира вокруг своего тела (спортивные игры), моделирования сложных жизненных ситуаций, нахождения оптимальных методов решения проблем (военные учения), средство компенсации недостающего «цивилизованному обществу» чувства опасности и преодоления препятствий. М. Маклюен полагает, что «в шутке и игре мы восстанавливаем целостную личность, которая

¹ См.: Лисаковский И.Н. Указ. соч. С. 204.

² См.: Там же. С. 16.

³ См.: Пави П. Указ. соч. С. 364.

⁴ Хейзинга Й. *Homo ludens. В тени застывшего дня*. М., 1992. С. 24.

⁵ Кайуа Р. *Игры и люди: Статьи и эссе по социологии культуры*. М., 2007. С. 45.

в обыденном мире и профессиональной жизни может использовать лишь малый сектор своего бытия»¹.

Все сказанное выше относилось к личному участию человека в игре. Однако во многие игры интересно не только играть, но и наблюдать за тем, как играют другие. Наблюдение за игрой – изучение жизни, людей в смоделированной экстремальной ситуации. «Мы берем для передачи обыкновенных людей, – подтверждал этот тезис автор и ведущий легендарной телевизионной игры «Что? Где? Когда?» Владимир Ворошилов, – и ставим их в экстремальную ситуацию»². И еще: «Игра – это своеобразный документальный спектакль. Событие – реальное, жизненное – здесь только предполагается. Для зрителей оно выступает как художественный образ, для знатоков – как реальное событие их жизни»³.

В. Ворошилов был очень недоволен, когда его программу называли викториной. Он настаивал на слове «игра». Ведь игра, по его мнению, в отличие от викторины испытывает не только знания людей, но и их человеческие качества, причем в комплексе, одновременно. Поэтому и вопросы для «Что? Где? Когда?» отбирались не шаблонные, а такие, которые требовали умения думать. Съемки поведения героев в такой ситуации создатели «Что? Где? Когда?» вели из помещения кафе, где члены Клуба знатоков чувствовали себя не артистами телевидения, играющими роли самих себя, а полноправными хозяевами и азартными игроками. Драму их жизни снимали три репортажные камеры: одна – общий ход события, другая – поведение его участников, третья – детали происходящего.

И все же главным действующим лицом игры был сам В. Ворошилов. Он был хозяином игры, мог менять правила, когда чувствовал, что зрители и игроки нуждаются в переменах. «Я занимаюсь игрой, то есть жизнью, – говорил он. – Моя задача как драматурга и режиссера – предвидеть факт и снять его в момент свершения. Конечно, здесь очень важно предвидение, умение управлять фактом в пути»⁴. В. Ворошилов и его команда просчитывали возможные реакции знатоков на вопросы, пытались предугадать развитие событий и повернуть действие так, чтобы оно развивалось более экстремально. Ради этого, как пишет Е. Сабашникова, режиссер «выстраивает на экране своеобразную микродраму: завязка – вопрос; развитие действия – размышление, обсуждение, в котором проявляются характеры; кульминация – ответ; развязка – решение: правилен или неправилен ответ»⁵. «Ведь мы смотрим не просто репортаж о встрече в Клубе «Что? Где? Когда?», а оригинальный документальный спектакль – зрелище театрализуется»⁶.

Частью этого документального спектакля становилось не только поведение игроков, но и манера общения самого В. Ворошилова, точнее, его «социальной маски». Он занимал такое важное место

¹ Маклюен М. *Понимание медиа: внешние расширения человека*. М.: Жуковский, 2003. С. 267.

² Сабашникова Е.С. *Диапазон...* С. 35.

³ Там же. С. 27.

⁴ Там же. С. 21.

⁵ Там же. С. 26.

⁶ Там же. С. 31.

в передаче одновременно вопреки и благодаря тому, что большую часть времени зрители слышали лишь его голос, звучащий из-за кадра и «подстегивавший» ход игры. Его комментарии могли быть жесткими и ироничными, он не скрывал своего отношения к происходящему. Его голос был властным, он мог осадить и похвалить, мог вынести приговор, который чаще всего никто не оспаривал. Он мог обращаться напрямую к знатокам («Пожалуйста, дайте сначала суть ответа, а потом частности»), к зрителям («Прекрасный вопрос!», «в сторону» («Ну и ну! Что они, читать собрались?! Извините!» или «Как после подсказки тихо стало – хорошо работать!»¹). Но главное, он всегда давал аудитории понять, что «играет за телезрителей».

Такая позиция ведущего – отнюдь не редкость для телеигры. Этот главный и чаще всего единственный постоянный персонаж специфического телевизионного зрелища под названием «телевизионная игра», который Е. Сабашникова назвала «документальным спектаклем», редко бывает героем «безусловно положительным». Этому мешает его функция в игре, он не только хранитель традиций (правил игры), но и провокатор экстремальных ситуаций. Эта задача роднит его с традиционным злодеем формульной приключенческой литературы. Ведь в приключенческом произведении герой преодолевает препятствия и опасности, возникающие в результате козней злодея. Герой или герои телевизионной игры тоже преодолевают препятствия и опасности (пусть чаще всего не угрожающие их жизни, но выводящие участников игры за границы обыденности, дарящие им острые ощущения), а «виновником» возникновения экстремальной ситуации становится единственное известное зрителям лицо от телевидения – ведущий. Как и злодеи формульной литературы, «телевизионные злодеи» не лишены обаяния. Зритель никогда не теряет ощущения, что они «мучают» героев понарошку, ради удовольствия аудитории. Это всегда угадывалось в поведении и В. Ворошилова, и Л. Якубовича в «Поле чудес», и А. Маслякова в «КВН», и Д. Диброва в «О, счастливчик!», и других.

Как в любом приключенческом произведении, герой телевизионной игры стремится к награде. В литературе и кино он обычно ищет клад или выполняет какую-то этически важную миссию, на телевидении кладом становится приз, а этической миссией – испытание на прочность основополагающих человеческих качеств (как ни громко это будет звучать применительно к массе низкопробных телевизионных игр). Вместо любви привлекательной девушки – традиционной награды, ожидающей героя приключенческого романа, герой телевизионной игры получает любовь телезрителей – хотя бы на мгновение становится звездой. А если речь идет об играх с более или менее постоянным кругом игроков, то их герои могут

¹ Сабашникова Е.С. *Диапазон...* С. 32.

претендовать на изменения социального статуса и всей своей жизни за счет вступления в общественную группировку, о которой говорилось в приведенной нами выше цитате Й. Хейзинги. Эта группировка отличает участников игры от прочего мира. Яркий пример – игроки «КВН» и «Что? Где? Когда?», с советских времен до сих пор продолжающие играть, писать сценарии или просто переходящие работать на телевидение.

Роже Кайуа в книге «Игры и люди» предлагает следующую классификацию игр: «состязания» (интеллектуальные и спортивные), «удача» (казино, лотерея), «симуляция» (подражание, маскарад, театр), «головокружение» (карусели, альпинизм, опьянение скоростью)¹. На наш взгляд, она вполне подходит для анализа не только телевизионных игр, но и большинства гибридных шоу, в основе которых лежит игра. Большинство телевизионных игр советского телевидения были состязанием (часто интеллектуальные состязания назывались викторинами или конкурсами): «КВН», «Что? Где? Когда?», «А ну-ка, девушки!», «А ну-ка, парни!» «ЭВМ» (конкурс изобретателей), «Папа, мама, я – спортивная семья» и многие другие². Такое предпочтение легко объяснимо идеологией того времени. Ведь и трудовая деятельность в СССР традиционно «оживлялась» социалистическим соревнованием, то есть состязанием. Состязание – это борьба, «где искусственно создается равенство шансов и противники сталкиваются друг с другом в идеальных условиях, обеспечивающих точную и неоспоримую оценку одержанной победы»³. Равенство шансов и попытка создания идеальных условий – один из главных мифов марксизма-ленинизма, который в то время лежал в основе государственной идеологии.

В постсоветское время характер игр на отечественном телевидении существенно изменился. Среди них стали преобладать игры-«удачи»: «Поле чудес», «Золотая лихорадка», «Как стать миллионером», «О, счастличик!», «Лотто миллион», «Русское лото» и другие. Телезрители постоянно оказывались свидетелями того, как «золотой дождь» денежных и товарных призов, щедро выделяемых спонсорами, увлеченными новыми рекламными возможностями, льется на более или менее сообразительных соотечественников. Большинство этих игр не требовало никакой демонстрации интеллектуальных или физических способностей игроков, а было лишь лотереей, казино. Стремление «поймать удачу за хвост» в тот период стало главной движущей силой не только развлечений, но и зарождающегося бизнеса, а игры были пародией на общество, погрязшее в суевериях, увлечениях астрологией, гипнозом и т. п. События развивались по М. Маклюэну, много десятилетий назад отметившему: «Азартная игра доводит индивидуальную инициативу до той точки, когда она становится праздничным индивидуалистической социальной структуры»⁴.

¹ Кайуа Р. *Игры и люди...* С. 86.

² Подробнее см.: Вартанов А. *Телевизионные зрелища*. М., 1986.

³ Кайуа Р. *Игры и люди*. С. 52.

⁴ Маклюэн М. *Указ. соч.* С. 267.

Однако необходимо признать, что на заре перестройки игры-лотереи и игры-викторины выполнили очень важную психологическую и политическую функцию – они приучили зрителей к мысли о том, что богатым быть не стыдно и стать им легко. Для зарождающегося капиталистического общества это оказалось очень важным сдвигом в сознании масс. Необходимо было компенсировать потерянное народом чувство стабильности своего существования хотя бы иллюзией того, что, пойдя на риск, можно многое выиграть.

Следующий этап (мы находимся в нем сейчас) – увлечение играми-симуляциями. Образцы игр этого типа появлялись в нашем эфире и раньше, например «Ключи от форта Боярд». Члены команд преобразались в участников экспедиции-приключения, которые должны добыть сокровища, спрятанные в средневековом форте, окруженном со всех сторон морем и населенном «персонажами-масками». В этой гибридной игре присутствовали элементы и игры-соревнования (участники команды демонстрировали силу и ловкость), и игры-удачи (везение в ней было не менее важно, чем ловкость, и победа вела к обогащению). Но все же игра-симуляция в ней доминировала, поскольку главным зрелищем оказывалась реакция участников (часто известных персон, звезд) на несоответствие их обыденной жизни и той игровой среды, в которую они попадают, а также необходимость соблюдения этикета, стилизованного под Средневековье.

Играми-симуляциями можно считать и прошедшие в эфире в 2006 году «Танцы со звездами», ледовые шоу «Танцы на льду» («Россия») и «Звезды на льду» («Первый канал»), а также шоу «Цирк со звездами» («Первый канал», 2007). Суть игры в том, что самые яркие звезды театра, кино, ТВ, спорта и шоу-бизнеса «меняют профессию» и составляют дуэты с профессиональными танцорами или фигуристами. Новоиспеченные пары на глазах миллионной аудитории в режиме прямого эфира демонстрируют миру свои хореографические и спортивные способности и достижения. Исполнение оценивают профессиональное жюри и телезрители. Разумеется, в этих шоу-играх есть элемент состязательности, но популярность им придает именно «симуляция», то есть в данном случае – перевоплощение в спортсменов.

Популярная игра-симуляция проникает сегодня в различные направления телевидения. «Перевплощаются» участники игр-соревнований: «Умницы и умники» (конкурс абитуриентов, желающих поступить в МГИМО, стилизован под интеллектуальные состязания античных философов, судимые «ареопагом»), «Своя игра» (одежда игроков напоминает докторские мантии престижных университетов), «Минута славы» (участники состязаний изображают артистов эстрады). «Перевплощаются» участники игры-«удачи»: приходящие на «Поле чудес» по ходу истории игры перестали быть «охотниками

за удачей», они отлично знают и умеют соблюдать церемониал передачи, подыгрывают ведущему Л. Якубовичу, создавая атмосферу семейного клуба. Элементы игры-симуляции присутствуют как прием и в ряде специальных репортажей, сделанных методом инфотейнмента (например, когда журналист «меняет профессию» и изображает преступника или жертву). Собственно популярность игр-симуляций, по-видимому, свидетельствует о склонности аудитории к отчуждению и раздвоению личности, которые она пытается преодолеть с помощью игр, ведь именно состояния отчуждения и раздвоения личности Р. Кайуа считает «искажением принципов» этого вида игр, открывающихся, когда игра перестает быть непроницаемой и происходит ее «контаминация с реальным миром»¹.

Последний из выделенных Р. Кайуа типов игры – игра-головокружение – пока мало представлен на телевизионных экранах. На его основе делают передачи, ориентированные на молодежную аудиторию, например программы об экстремальных видах спорта: «Русский экстрим», «Я готов на всё!» с Дмитрием Дибровым, «Трюкачи» с Гошей Куценко, «Экстремальные ситуации» с Николаем Фоменко и др. Их задача – снятие в ходе игры тяги к алкоголизму и наркомании, тоже приводящих к «головокружению». Интересно, что принципы игры-головокружения используются также при создании блока «экстремальных репортажей» НТВ: «Программа Максимум», «Русские сенсации», «Победившие смерть». «Головокружение» у зрителей может возникать и благодаря клиповому монтажу, и благодаря избытку жестокости. Возможно, успех программ у широкой аудитории объясняется их способностью воздействовать на психику, подобно заменителю алкоголя и наркотиков.

Телевизионные фарсы

Привлекательность мира игр, в частности игр телевизионных, коренится в том, что в отличие от обыденной жизни их участники действуют по строго определенным правилам и готовы подчинить свою волю чужим требованиям. Они добровольно соглашаются стать марионетками, отказаться от традиционного для современного общества индивидуализма в пользу более древнего примата коллективизма. Так, участники игры «Ключи от форта Боярд» вынуждены за короткий срок не только научиться жить по правилам, стилизованным под образ жизни человека Средневековья, но и поступаться личным ради общественного. Эта телевизионная игра, кстати, подтверждает тезис М. Маклюена о том, что «социальные практики одного поколения обычно кодифицируются в “игру” следующего»². Зрители, ведущие и игроки обязаны неукоснительно соблюдать условия «соглашения», которое делает игру своеобразным

¹ Кайуа Р. *Игры и люди...* С. 76.

² Маклюен М. *Указ. соч.* С. 272.

«народным искусством», позволяющим обществу реагировать на воздействие той или иной культуры.

Несмотря на то что, судя по типологии, приведенной нами выше, игры по природе вовсе не несут в себе смеховое начало, современная телевизионная игра в отличие от игры спортивной или детской немислима без использования в той или иной мере эстетического потенциала комедии. Даже если, как в программах «Ключи от форта Боярд» и «Что? Где? Когда?», от участников не требуется умение шутить, атмосфера этих телепрограмм пропитана смехом. Юмор прячется в оформлении студии, пародирующем казино или замок, ирония сквозит в тоне ведущих, в отношении к самим себе и ошибкам игроков. Да и сами условия игры, по которым взрослые люди собираются вместе, чтобы сразиться за приз, полны карнавального начала.

Как и высокое «новое искусство» начала века, о чем писал Х. Ортега-и-Гассет, современное массовое искусство насыщено комизмом, «который простирается от откровенной клоунады до едва заметного иронического подмигивания, но никогда не исчезает вовсе. <...> И не то, чтобы содержание произведения было комичным – это значило бы вновь вернуться к формам и категориям “человеческого” стиля, – дело в том, что независимо от содержания само искусство становится игрой. А стремление к игре, к фантасии, как таковой <...> может, очевидно, возникнуть только в веселом расположении духа. К искусству стремятся именно потому, что оно рассматривается как фарс»¹. В связи с этим удивительно созвучным требованиям, которые предъявило культуре общество, пережившее изменения, принесенные XX веком, оказался жанр фарса в его классическом, можно даже сказать средневековом понимании. В том фарсе простонародный юмор торжествовал над интеллектуальной иронией, что гораздо больше соответствовало общественным настроениям. Кроме того, средневековый фарс отражал жизнь города, «его героем часто становился пройдоха-горожанин, проделки которого были призваны прославлять ловкость и ум человека из народа»².

В XX веке традиционно натянутые отношения города и деревни существенно обострились. Жители больших городов, приехав в глубинку, все чаще стали слышать от местных иронические, но с оттенком зависти слова о том, что и работа у горожан – не работа, и проблемы – не проблемы, а жизнь их – сплошной праздник. Разумеется, такое отношение деревенского жителя к жизни в городе существовало задолго до появления телевидения. Исследователи отмечают, что подобное восприятие города можно встретить на разных этапах развития культур: как в Древнем Риме, так и в России XIX века³. Н.А. Хренов, в частности, пишет: «Обращая внимание на то, что в городе происходит разрушение границ

¹ Ортега-и-Гассет Х. *Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX века*. М., 1991. С. 257.

² *Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А.А. Беляева и др.* М., 1989. С. 369–370.

³ См.: Фрейденберг О. *Поэтика сюжета и жанра*. Л., 1936. С. 314.

между повседневной и праздничной жизнью, мы приходим к разгадке того, почему в последних столетиях город был магнитом, притягивал к себе и суггестивно воздействовал на сельское население. Образ жизни, в котором граница между повседневной и праздничной жизнью нарушалась, оказывался более притягательным, нежели образ жизни с соблюдением таких границ»¹.

Телевидение, с момента своего зарождения ориентированное на показ праздничной стороны жизни города (от государственных праздников, парадов и демонстраций до концертов и спектаклей), еще более раскалило ситуацию. А уж телепрограммы последних лет стали и вовсе неоспоримым доказательством верности суждения о том, что в городе каждый миг – праздник. Всевозможные телевизионные игры предоставляли любому желающему шанс приобщиться к праздничной атмосфере «телевизионного города». Попасть на запись программы стало считаться большой удачей, ведь присутствие на съемках телевизионного представления в качестве участника или даже просто зрителя давало возможность «заявить о своем существовании» с телеэкрана и получить малую толику «золотого дождя», который проливается на постоянных обитателей «заякранья» – звезд шоу-бизнеса.

Разумеется, стремились к такой славе не все, а лишь те, кто сумел преодолеть традиционные запреты, поскольку телевизионный праздник, имеющий характер фарса, ниспровергает моральные и политические ценности, сексуальные табу, а взамен получает иллюзию свободы и освобождения от тревожности, свойственной большинству современных людей. В этом смысле воздействие фарса иное, чем воздействие формульного искусства, которое освобождает от тревожности, при этом сохраняя и утверждая традиционную мораль.

Развиваясь на стыке этих двух эстетических традиций, современное телевидение, с одной стороны, ниспровергает старую мораль, провоцируя «простонародный смех» с помощью непристойностей, гротеска, клоунады, каламбуров, а с другой – утверждает обязательность соблюдения якобы традиционных поведенческих стереотипов, изрядно преобразившихся под влиянием формульных жанров. Причем нарушать эти новые стереотипы также неприлично, как неприлично было нарушать старые нормы. Например, судя по обсуждениям в различных ток-шоу, как раньше девушке и юноше неприлично было вступать в сексуальные отношения до брака, так сейчас, с точки зрения телевизионной морали, неприлично сразу регистрировать официальный брак, не прожив некоторое время в так называемом гражданском.

Сама по себе эта тема лишена комизма, но тон ее обсуждения всегда проникнут иронией. В качестве примера можно привести

¹ Хренов Н.А. *«Человек изгнанный» в русской культуре*. СПб., 2005. С. 461.

программу «Одна неудачная поездка» (MTV), герои которой отправляются в путешествие, а вслед за ними инкогнито едут их друзья или родители. Внешность «преследователей» до неузнаваемости изменяют специалисты-гримеры. Так, в одной из передач за веселыми курортными похождениями подружек наблюдали их еще не старые отцы. Несмотря на то что сами они, по их собственным признаниям, не были образцами целомудрия, видеть своих подросших дочек в объятиях первых встречных парней им поначалу было не слишком приятно. Однако по ходу действия отцы перестали все время вспоминать о правилах хорошего тона и даже выразили желание подойти ближе и принять участие в разгульных увеселениях молодежи. Несмотря на явную скандальность ситуации, все закончилось по-водевильному весело и легко. Девочки и папы вместе посмотрели пикантные подробности вечеринки, снятые на видеопленку, посмеялись и сообщили зрителям, что теперь стали лучше понимать друг друга. В этом буйстве вседозволенности слышатся отголоски карнавального разрушения иерархии (в частности, в отношениях родителей и детей), раблезианского гротескного натурализма, чувственности эпохи Возрождения.

Комизм фарса – это комизм положений, «для него характерна цепь остроумных ситуаций, буффонада, эксцентрика, образы-маски, являющие собой социальную типизацию»¹. Чувства героев в нем примитивны, «интрига сколочена кое-как, безраздельно торжествуют веселье и движение». Развитие средневекового фарса в Италии дало особый вид народного театра – комедию дель арте, которая получила развитие во Франции, в Германии – народные бытовые сценки (фастнахтшпили), подвергавшиеся литературной обработке мейстерзингерами. В начале XX века фарс нашел применение в кинематографе, стал одним из инструментов эстрадного искусства. Чуть позже на радио, а потом и на телевидении он проявился в виде многосерийных ситкомов (ситуационных комедий), которые сегодня не только пародируют жизнь, но и программируют ее через поведение популярных персонажей².

Ситком более, чем какой-либо иной вид телевизионных зрелищ, является наследником традиции комедии дель арте. В главной героине популярного ситкома «Моя прекрасная няня» без труда узнается классическая комедийная служанка – Фантеска (Коломбина). Вика Прутковская (Анастасия Заворотнюк) – хваткая и наивная, надежная и незакомплексованная, никогда не унывающая провинциалка (чтобы не было сомнений, ее наделили специфическим говором), работавшая какое-то время в «бутике Бирюлево» (эти уточнения важны, чтобы зритель сразу понял, что она – из мира «бескудниковского постмодернизма»), становится няней в многодетном семействе музыкального продюсера Максима Шаталина. Очень скоро она

¹ *Эстетика*: Словарь. С. 370.

² См.: Пави П. *Указ. соч.* С. 406.

начинает претендовать на статус законной супруги «дворянина нового времени». Популярность у отечественных телезрителей образа няни-провинциалки, завоевывающей свое место под солнцем, превзошла все ожидания¹. Зрителей совершенно не смущает, что все персонажи «Моей прекрасной няни» – маски². Их интонации, мимика и жестикация утрированы, эмоции предсказуемы. Не менее, чем к комедии дель арте, этот ситком близок к традициям лубка, который построен на иронических искажениях образа жизни «высшего сословия»³. В данном случае предметом «отражения» и высмеивания становится жизнь отечественной бизнес-элиты – продюсера Максима Шаталина, его семьи, в которую входят и слуги, и партнеры по бизнесу. Эта жизнь стилизована под викторианский стиль, который Вика разрушает каждой своей выходкой. Няня, с одной стороны, разоблачает лицемерие «высшего сословия» и утверждает простые ценности, а с другой – стремится войти в мир элиты шоу-бизнеса на правах хозяйки и жить по его законам.

В основе комедийных ситуаций ситкомов зритель может разглядеть сюжеты, знакомые по другим сериалам, фильмам, бульварным романам, телепрограммам. Например, авторы сценария «Моей прекрасной няни» включают в канву сериала сюжеты, восходящие к средневековым канонам, а от них к римским сатурналиям. Например, в одной из серий Максим после травмы теряет память, и слуги меняются с хозяевами ролями (ситуация, проходящая через всю историю драматического искусства), начинают не только командовать в доме, но и руководить бизнесом. В другой серии, напротив, коллизии словно взяты из телепрограммы «Женский взгляд». Действие разворачивается вокруг зарождающегося романа Вики и знаменитого футболиста. По ходу дела авторы высмеивают мифологию, которую масс-медиа создают вокруг футбольного шоу: диету спортсменов, их веру в приметы, их отношения с болельщиками и партнерами по команде и даже мужскую дружбу папы с сыном, которая зиждется на футбольных страстях. Из комедийной ситуации няня выходит победительницей и в делах любовных (вызывает ревность Максима и высмеивает глупость футболиста), и в делах спортивных (помогает команде выиграть матч).

Несмотря на ассоциации с персонажами и сюжетами комедий Лопе де Вега, Бомарше, Мольера и других знаменитых комедиографов, ситкомы, даже самые удачные, все же чаще всего не выходят за рамки банальности. В них нет ни возвышенного куртуазного духа, ни поэтичности комедий эпохи Возрождения, ни едкой социальной критики, ни просвещенческого пафоса. Комическая форма, наполненная идеологией, превращает телевизионное зрелище в бесцельное жонглирование «сюжетами» и «образами», профанирует идею «мудрой глупости», веками двигавшую историю мирового

¹ Подробнее см.: Богомолов Ю.А. *Когда часть больше целого // Средства массовой коммуникации в эпоху глобализации.* Т. 2. С. 3–19.

² Подробнее см.: Сальникова Е.А. *Трансформация исполнительской стилистики*

в России на рубеже XX–XXI веков. Герои и обстоятельства // Средства массовой коммуникации в эпоху глобализации. Т. 2. С. 98–123.

³ Соколов Б.М. *Художественный язык русского лубка.* М., 2000.

искусства¹. Подобное вырождение комедии начало происходить еще в начале XX века². Вынужденные отвечать все возрастающим запросам киноиндустрии, комики немного кино стали тиражировать созданные ими образы, придумывать все новые гэги и ситуации, из которых герою надо выпутаться. Машина производства, законы бизнеса оставляли слишком мало возможностей для творчества (контракты часто обязывали комиков делать по одному фильму в неделю). Работая в таком режиме, артисты быстро «вырабатывались», а зрители продолжали требовать все новых комических зрелищ. Тогда взамен настоящих произведений искусства им предлагали суррогаты, созданные на основе традиционных трюков мюзикхолла. Та же беда обрекает на банальность телевизионные ситкомы. Индустриальный способ производства этого телевизионного продукта, необходимость создавать произведения форматные, то есть позволяющие продавать идею и реализовывать ее в условиях иной страны и иной культуры, вынуждают его создателей использовать примитивный, общедоступный юмор, стандартные сюжетные ходы, гарантирующие успех у массовой аудитории.

Не менее успешно традиции фарса применяются и в гибридных документально-постановочных программах. Удачный, на наш взгляд, опыт – «документальный» ситком «Москва: инструкция по применению» (канал «ТНТ»). Это тоже комедия положений, но в качестве смешных ситуаций здесь подаются обыденные бытовые проблемы жителей большого города: к кому обратиться, когда текут трубы, где купить нижнее белье, в каком парке можно разводить костер и жарить шашлыки и т. д. Доведенные до абсурда ситуации из жизни, сценки, разыгранные актерами и показанные в ускоренном темпе, преувеличенные эмоции делают даже рассказ о рутинной работе офис-менеджера забавным скетчем о современной жизни. Мещанский быт города и его законы подаются как сборник задач для первого класса: посмотрел несколько выпусков, послушал экспертов, ознакомился с «инструкцией по применению», усвоил азы «городской арифметики» – и ты уже москвич, носитель «элитарной столичной культуры быта». Можешь смело пускаться в путь по московским магазинам, офисам и даже музеям, театрам и библиотекам, которые, став элементами телевизионной реальности, оказались лишь частями грандиозной декорации виртуальной столицы. Ведущий программы Владимир Тишко и его партнерши, девочки в красных платочках, похожи на участниц карнавала. «Дежурные по рубрике» стилизованы под комсомолок 1920-х годов, некоторые элементы оформления напоминают лозунги, шрифты и картинки-подложки к «Окнам РОСТА» а-ля Маяковский, а черные квадраты, красные линии отсылают нас к стилю а-ля Малевич. Все это авангардистское великолепие, на первый взгляд, бессмысленно, поскольку создано лишь для того, чтобы

¹ Подробнее см.: Силюнас В. *Испанский театр XVI–XVII веков*. М., 1995. С. 199.

² *Комиксы мирового экрана: Сборник*. М., 1966.

рассказать провинциалам, и не только им, как «не потерять лицо», поселившись в Москве. Но на самом деле передача благодаря тонким и ироничным комментариям, разнообразным ассоциациям позволяя городским жителям взглянуть на самих себя со стороны.

Юмористическое отражение программами различных форм не только реальной жизни, но и социальных мифов (то есть двойное или даже тройное отражение, «удвоение видимости» и возникновение благодаря этому виртуальной реальности¹), можно считать еще одной характерной чертой современных телевизионных зрелищ. Таким комическим отражением жизни стала программа «Реальная политика» с Глебом Павловским. Ее слоган – «Реальная политика – программа о реальной власти» – и подбор тем для сюжетов должны свидетельствовать, что программа эта информационно-аналитическая. Тем более что ее ведет известный телезрителям политтехнолог Глеб Павловский. Слишком прозрачный псевдоним – Мг. Павловски – намекает на многоплановую «игру с отражениями». События реальной жизни в программе отражаются многократно: в сюжетах корреспондентов, в комментариях Мг. Павловски, восседающего за массивным письменным словом в полутемном кабинете, в интерпретации «кукол», а также мистера Паркера («кремлеведа»-скомо-роха, божьего журналиста-сатирика) и мистера Монблана («регионоведа», французского философа «из кафе»). И подбор тем сюжетов весьма показателен.

18.11.06 – о вступлении России в ВТО и противоречивых шагах руководства нашей страны; о возможном мировом кризисе 2008 года и «операции “Преемник”»; о «серой» зарплате; о попытке отмены выборов мэра в Самаре; о законе об игровом бизнесе и игровых зонах; о «вьетнамизации» как последствии «американских революций», об активном «наступлении на постсоветское пространство».

25.11.06 – о покойном разведчике Александре Литвиненко (сюжет назван трагифарсом), об отравлении как средстве террора; о скандале по делу Фонда обязательного медицинского страхования; о принятии бюджета России на 2007 год; о высказывании Путина о том, что деньги и власть должны быть разделены; о проекте агломерации Вологда–Череповец; о том, с чем Россия собирается в ВТО; опять об отравлении – теперь уже по делу Виктора Ющенко; об отмене порога явки на выборы.

02.12.06 – о нагнетании мифической темы заговоров, с возвращением к убийству Литвиненко и скандальному следу полония-210 (трактовка – провокация к 2008 году); о достижениях и безобразиях, творящихся в Саратовской области; о развале СССР («политическая катастрофа века») в канун годовщины (8 декабря) заключения Беловежских соглашений; о VII съезде «Единой России» в Екатеринбурге и о программе партии до 2017 года; о саммите СНГ в Минске.

¹ См.: Рюмина М. *Эстетика смеха...* С. 93.

16.12.06 – о смерти «великого предателя» генерала Аугусто Пиночета; о национальных проектах и их реализации; об украинском голодоморе 1933 года; о всеобщей тенденции обвинений в геноциде; о перспективах объединения Архангельской области с Ненецким автономным округом; о колонии-210; о российско-украинских отношениях; о погоде – почему нет снега?¹

По одним только темам сюжетов очевидно, что реальность в программе – это набор аттракционов: смерти, скандала, казуса, катастрофы, жестокости. Причем появляются они при детальном (что часто ведет к искажениям реальности) рассмотрении даже в весьма мирных темах, например в разговоре о погоде. Поскольку деталям создатели программы уделяют особое внимание (по словам мистера Паркера: «Основная задача кремленологии – толковать, что означают те или иные события в официальной жизни страны, сколь бы незначительными они ни были. Кремленолог следит за деталями»²), то и фарс чаще всего тоже создается из деталей. Что, впрочем, не противоречит традициям фарса, материалом для которого, по словам Э. Бентли, «могут служить самая что ни на есть заурядная, будничная обстановка и обыкновенные, ничем не примечательные обыватели <...> Фарс соединяет прямые и неистовые фантазии с бесцветной будничной действительностью»³.

Из программы в программу с помощью метафоричных и резких комментариев Мг. Павловски «срывает маски» со всех подряд: «чиновники обложили народ данью», «сзади стоят такие же предатели, поигрывая за спиной ножичком из Кондопоги», «Миниченко совал Литвиненко под кровать диктофон, а Литвиненко жаловался на него Березовскому», «с тех пор как в его мозгу возник и разросся Кремль (о Литвиненко, “параноидальном контрразведчике”), именно Кремль стал опухолью, болезнью, Сатаной, дирижирующим всеми смертями вокруг», «зоны сниженной военно-правовой чувствительности», «будущее темно, и сценарист его нам неизвестен», «невзлинский склад человечины»⁴ и т. п.

Но это все не истинные разоблачения, а фарсовая игра, ведь «в фарсе срывание масок продолжается на протяжении всего действия <...> Любимая проделка фарсера – разрушить благопристойную видимость, его любимым эффектом – ошарашивать такими проделками зрителя»⁵. В роли фарсеров и выступают создатели «Реальной политики». Однако определенная часть аудитории все же воспринимает программу как разоблачительную по отношению к «заговору врагов» и объясняющую причины наших бед. А. Суладзе в книге «Политическая мифология» большое внимание уделяет теории заговоров как технологии конструирования мифов. По его мнению, теория заговора является продуктом мифологического сознания, поскольку в ней всегда присутствуют обязательные персонажи

¹ Материалы о темах выпусков «Реальной политики» и цитаты из комментариев ведущего взяты из курсовой работы студентки 2-го курса факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова А.Д. Табанаковой «Реальная политика или политический театр?». 2006.

² Из текста программы «Реальная политика».

³ Бентли Э. Указ. соч. С. 273.

⁴ Цитаты из разных выпусков программы «Реальная политика».

⁵ Бентли Э. Указ. соч. С. 273.

любого мифа: злодеи-вредители, жертвы заговора (причем жертвой может быть не только отдельная личность, но и целый народ), а также положительный герой, который раскрывает заговор и борется с врагами. Такие теории позволяют упрощать действительность, создавая при этом видимость ее научного объяснения. В результате каждой кухарке понятно, откуда все ее беды¹.

Рожденный на театральных подмостках, фарс для политической игры и манипуляций сознанием оказывается просто находкой, ведь в нем чистая случайность перестает казаться случайностью, совпадения оказываются сами собой разумеющимися. В итоге даже у «просвещенного» (то есть полагающего, что он разбирается в тонкостях политических игр) зрителя «Реальной политики» складывается ощущение, что озорство судьбы, веселый беспорядок в стране, как в фарсе, играет роль фатума.

Розыгрыши и провокации

Драматург, пишущий фарсы, по словам Э. Бентли, изображает человека существом, недалеко ушедшим от обезьяны, и его природу – «в ее грубых, низменных, примитивных проявлениях, а не в тонком индивидуальном своеобразии»². Все же, даже наблюдая за низменными и грубыми проявлениями, можно получить знания о человеке. Такие знания приобретает зритель телевизионных розыгрышей, которые отличаются от игр тем, что игроки добровольно выходят за рамки реальности, соглашаясь соблюдать правила игры, а те, кто подвергся розыгрышу, не сразу узнают о том, что вышли за границы обыденной жизни. Игры-розыгрыши, таким образом, предполагают одурачивание людей, превращение их на время в объект манипуляций, в ходе которых игроки воспринимаются организаторами игры как марионетки, куклы. Искра юмора высекается из того, что одураченный человек, поставленный в игровую ситуацию и оценивающий происходящее как критические обстоятельства, «открывает лицо», демонстрирует те качества и черты характера, которые в обычное время скрыты за традиционной «социальной маской». Этим розыгрыши и привлекают телезрителей, так же как привлекают их другие экранные зрелища, снятые методами скрытой камеры и провоцированной ситуации (от документальных фильмов до реалити-шоу).

Традиции одурачивания имеют очень глубокие корни. Они встречаются в сказках и художественной литературе. Причем сказки с одурачиванием не вызывают громкого смеха, они пронизаны специфическим народным юмором, который заставляет слушателя становиться на сторону обманщика, «не потому, что народ одобряет обман, а потому, что обманутый – глуп, недалек, недогадлив и заслуживает быть обманутым»³. Одурачивание как основа комедийного сюжета господствовало

¹ Подробнее об этом: Цуладзе А.М. *Политическая мифология*. М., 2003.

² Бентли Э. *Указ. соч.* С. 282.

³ Пропп В.Я. *Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре*. М., 1999. С. 97.

в кукольном театре, средневековой итальянской комедии дель арте, классических комедиях Западной Европы и т. д. И во всех этих случаях зритель чаще всего продолжает сочувствовать обманщику, а не обманутому. Сказочный вор – отнюдь не уголовник, он – артист в своем деле. Он играет по правилам, и ему нет дела до того, что его соперник так глуп, что эти правила не знает.

Те же законы продолжают действовать и в телевизионных розыгрышах. Правда, здесь жертвами одурачивания чаще всего становятся не всеми ненавидимые персонажи, которым достается по заслугам, как в народных сказках, а ни в чем не повинные люди. Впрочем, примеры таких жестоких шуток есть и в сказках. Так, В. Пропп приводит в пример «Макса и Морица» Вильгельма Буша¹, где герои подпиливают мостик, по которому должен пройти портной, и радуются, когда он падает в воду, или насыпают порох в курительную трубку учителя, так что тот опалает себе лицо. В этих случаях из всех видов юмора, по мнению Проппа, доминирует злорадство, которое присуще человеческой натуре.

«Злорадный смех» телевизионных розыгрышей порождает не только поведение людей, оказавшихся в экстремальной ситуации, но и сами эти ситуации. Чтобы розыгрыш удался, человек должен поверить в то, что происходящее с ним – реальность. Поэтому в качестве игровых чаще всего используются окарикатуренные жизненные ситуации. Однако одновременно с гротесковым заострением происходит и эстетизация повседневности, превращение ее в зрелище. Этим и обусловлено родство телевизионных розыгрышей не только с фарсом, но и с одной из современных форм театральной деятельности – хэппенингом.

Хэппенинг – это «импровизированное бесфабульное театрализованное действие, развивающееся без заранее запрограммированного сценария и рассчитанное на спонтанные, непредвиденные поведенческие акции исполнителей <...> и на активное соучастие зрительской аудитории»². Его содержание включает в себя манипулирование бытовыми предметами, бессмысленные, в основном разрушительные действия (например, публичное уничтожение рояля, «утилизация» автомобиля и т. п.). Хэппенинг как театральное действо был особенно популярен в 60-е годы XX столетия. Позднее идея «эстетизации мусора повседневности»³, восходящая к открытиям художников модерна, нашла воплощение во всевозможных перформансах и телевизионных зрелищах, в частности в программах-розыгрышах, снятых методом скрытой камеры.

Кроме того, телевизионные розыгрыши могут восприниматься как потомки театрального бурлеска, тоже пародирующего явления действительности. Например, в одном из выпусков программы «Скрытая камера» (СТС) съемочная группа просит случайных

¹ См.: Пропп В.Я. *Указ. соч.* С. 97.

² *Эстетика: Словарь...* С. 390–391.

³ Там же.

прохожих сесть в разбитую машину и «сыграть» человека, пострадавшего в аварии. Согласившегося гримируют, предлагают закрыть глаза... Затем съёмочная группа скрывается, а вместо нее появляется милиция и обвиняет бедолагу в том, что он только что ехал на этой машине и насмерть сбил человека. Начинается спор, в ходе которого одни, пугаясь и не веря в торжество справедливости, пытаются убежать от стражей порядка, а другие соглашаются отправиться в отделение милиции. И только под конец испытания некоторым удается разглядеть за машиной спрятавшегося оператора и сообразить, что они стали жертвами розыгрыша.

Объектом высмеивания в другом розыгрыше становится отношение горожан к пьяным на улице. По сюжету на скамейке в парке сидит «пьяный» мужчина, а из-под его пальто валит дым. Большинство прохожих относятся к пьяному с состраданием и стремятся его разбудить, предполагая, что одежда загорелась от выпавшей из рук сигареты. Уговаривают героя по-разному: одни интеллигентно, другие – используя нецензурные выражения и энергично встряхивая, чтобы привести его в чувство.

У американцев, чья повседневная жизнь значительно отличается от нашей, темы для пародирования несколько другие. Например, в программе «Точка кипения», демонстрируемой MTV, можно наблюдать за тем, как в кафе актер-уборщик навязчиво протирает столы прямо перед носом посетителей. Сначала люди воспринимают это как должное, и только когда вместо настоящего мусора в баки отправляются их салаты и бутерброды, ситуация начинает вызывать у них возмущение, и они зовут администратора. Другая сцена разыгрывается в ресторане, где посетительницу якобы принимают за известную актрису, угощают ее коллекционным вином, а потом, «поняв ошибку», требуют заплатить за бутылку. В отличие от наших невинных жертв, готовых отдать себя в руки стражей порядка, американки вовсе не торопятся доставать кошелек, а грозят перебить остальные бутылки в баре, если их не оставят в покое.

Розыгрыш становится одной из составляющих более сложных по форме программ, например «Обыск и свидание» (MTV). В ней девушке или юноше неожиданно предлагают посетить спальни троих юношей (или девушек) в отсутствие хозяев. Хозяева же наблюдают процесс вторжения в свою частную жизнь по телевизору. Изучая интерьер и личные вещи незнакомых людей, героиня (или герой) должны выбрать того, с кем хотели бы провести вечер. Зрители (американские, а заодно и российские) получают возможность ознакомиться с бытовыми подробностями жизни своих ровесников: какого цвета у них нижнее и постельное белье, какие порнографические журналы они смотрят и какие хобби имеют. Героев, очевидно, подбирают так, чтобы их быт, отношения с родителями, манеры поведения, интересы

отразили жизнь всех социальных и этнических групп американского общества в их типичном проявлении. Демонстрируя свои программы по всему миру, MTV таким образом тиражирует ценности и стиль жизни США, к которым подростки на разных континентах начинают стремиться.

Однако сходство телевизионных розыгрышей с хэппенингом и бурлеском ограничивается лишь внешней стороной. Никакого нового смысла в ходе такой творческой деятельности не рождается. А классические хэппенинги, по мнению теоретиков и практиков этого вида театральной деятельности, должны были стать своеобразной «формой размышления относительно зрелищности и производства смысла в заранее определенной окружающей среде»¹. Что касается бурлеска, то, несмотря на то, что в розыгрыше, как и в бурлеске, «серьезная манера поведения противопоставляется ее неожиданной комической деструкции»², осмысление действительности в розыгрыше не поднимается до уровня искусства. От зрителей телевизионных розыгрышей чаще всего не требуется никаких интеллектуальных усилий для осмысления увиденного, тогда как классический бурлеск – изысканное искусство, подразумевающее, что читатель или зритель обладает широкой культурой и стилистическим чутьем.

Сюжеты розыгрышей могут быть незамысловатыми: на шею прохожему радостно бросается незнакомый юноша с букетом цветов. Могут быть сложными и даже опасными для нервной системы: в одном из американских шоу инсценировали нападение инопланетян на группу туристов. Объектом осмеяния могут становиться случайные прохожие (продавец кидает покупателю в лицо только что испеченный блин) или знаменитости (в программе В. Пельша и Т. Арно «Розыгрыш» танк, подъехав к супермаркету, давит машину Нины Руслановой), но в любом случае главная задача розыгрыша – эпатаж участников и зрителей. В этом эпатаже, как правило, нет иронии, никто не осуждается, сатира не борется с «язвами общества». Они лишь слегка подтрунивают над человеческими слабостями, как в скетчах о странном джентльмене, рисующем на стеклах машин, или об инвалиде, который неожиданно встает из своей коляски и помогает прохожему поднимать ее по лестнице. Такой юмор, как писал Ж. Делез, примиряет истину и ложь, образцы социального и асоциального поведения, предлагая посмеяться над человеком как таковым и его представлениями о норме жизни³.

Розыгрыши, подобные телевизионным, во времена Средневековья были бы уместны в рамках карнавала, в особые дни, отделенные от прочих и существующие по своим законам – законам игры. В данном же случае провокация, «одурачивание», вклинившееся внутрь обыденной жизни, не превращает обыденность в карнавал, а сама становится частью обыденности. Кажется, что каждый современный

¹ Пави П. Указ. соч. С. 424.

² Там же. С. 30.

³ См.: Делез Ж. Указ. соч.

горожанин вполне готов к тому, что из окна соседнего дома среди белого дня выбросят красный рояль. В этом программы розыгрышей сродни формульной литературе, наполненной происшествиями и странностями, которые читатель воспринимает как должное. Создатели такой литературы апеллируют в первую очередь не к реальному жизненному опыту своей аудитории, а к их читательскому опыту, к их ожиданиям, почерпнутым из ранее прочитанных формульных произведений. По мнению Д. Кавелти: «Формула создает свой собственный мир, который становится нам близок вследствие многократного повторения. Постепенно мы учимся познавать этот воображаемый мир, не сопоставляя его постоянно с нашим опытом»¹.

Однако телевидение по природе своей вынуждено сопоставлять реальность и формульный мир. Жизнь, игру и розыгрыш. Так, соглашаясь на участие в любой телевизионной передаче, человек принимает условия игры. Однако он часто оказывается не готов к тому, что, став игроком, по ходу игры будет подвергаться целой серии розыгрышей, спровоцированных ситуаций. Эти ситуации легко могут превратить даже самый серьезный разговор в фарс, а маститого ученого, дающего, например, в общественно-политическом ток-шоу комментарии по поводу возможностей отравления А. Литвиненко полонием, в фарсовый персонаж. Ведь зритель ждет от шоу не столько информации, сколько эмоций, так что ведущий обязательно пригласит в студию шарлатана, который будет провоцировать ученого на эмоциональную реакцию, например плохо скрытое раздражение.

Одурачивание может стать сюжетом телевизионной передачи практически любого жанра, от аналитической программы и фильма, об этом мы говорили выше, упоминая передачу С. Шолохова с участием С. Курехина о Ленине и грибах, а также фильм-мистификацию «Первые на Луне», до реалити-шоу. Вообще-то реалити-шоу чрезвычайно близко к игре, причем в ходе развития сюжета мы можем видеть, как одни и те же люди участвуют и в состязаниях, и в игре-удаче, и в симуляциях, и в игре-головокружении. Но провокация или мистификация может придавать реалити-шоу ни с чем не сравнимую привлекательность. Ведь его участники соглашаются на одни условия игры и пытаются играть по ним, а создатели программы ведут с ними другую игру. Так было в нашумевшей пародии на реалити-шоу «Космические кадеты», которую организовал британский телеканал «Channel Four». Девятерых участников убедили, что они находятся на космической базе в России и четверо из них полетят в космос. Молодые «космонавты», которых отбирали по принципу доверчивости и полного отсутствия скепсиса, провели неделю внутри ракеты, видели Землю из космоса и «приземлились» прямо в телестудию

¹ Кавелти Дж.Г. *Указ. соч.* С. 33–64.

в графстве Саффолк¹. (Кстати, за то, что над ними две недели смеялась все Великобритания, участники розыгрыша получили 25 тысяч фунтов стерлингов и, кажется, остались вполне довольны обрушившейся на них сомнительной славой.) Однако на самом деле участников розыгрыша было не девять, а полтора миллиона британцев, смотревших шоу по телевизору. В Интернете во время показа проводилось голосование: люди пытались понять, кого разыгрывают организаторы шоу – участников или всех зрителей? Аудитории не предлагали, как обычно, голосовать за полюбившегося участника, и никто не звонил в эфир, поскольку происходящее было настолько абсурдно, что все просто заворуженно следили за происходящим. Жертвы розыгрыша не блистали умом, это были обычные люди – штукатур, секретарша, консультант отдела по работе с персоналом, и у зрителей возникало неловкое чувство, что и их самих при определенных обстоятельствах можно заставить поверить в самую невероятную чепуху. В итоге реалити-шоу вызвало в британской прессе совсем нешуточную полемику. Газета «Гардиан» в своих статьях находила параллели истории этого шоу с реальной жизнью, приводя примеры того, как политики пытаются убедить людей в том, чего нет. А «Таймс», в контексте разговора об этой передаче, анализировала общественное мнение по поводу британского присутствия в Ираке². Так игра и мистификация становятся лакмусовыми бумажками, характеризующими состояние общества в целом и медиа, как части этого общества.

Игры в реальность (реалити-шоу)

Реалити-шоу – одно из самых молодых и самых любопытных, с точки зрения гибридов форм, направлений телевизионного вещания. В его основе заложен принцип игры, который делает реалити-шоу привлекательным и для участников, и для зрителей. Теоретики массовых коммуникаций критикуют реалити-шоу за «отсутствие конкретной пользы, стимулирование инфантильности и едва ли не дебилности участников и публики, как и формирование стремления публичного раздевания или автоэротизма»³. Говорят: «Оно утверждает забвение вопроса об образе. Оно организует убийство символического. Оно подталкивает всеобщую инфантилизацию к политике. Оно продвигает автоэротизм в общественном плане. Оно развивает культ непосредственного. Оно превращает нас в живых мертвецов. И никакие социологические объяснения не избавят от острой необходимости изобличения его обмана»⁴.

И все-таки нам представляется необходимым попытаться найти объяснения популярности этого нового вида игры в реальность.

¹ Подробнее см.: *Поверх барьеров* – Европейский выпуск, «Радио Свобода», 21.12.05. <<http://www.svoboda.org/programs/otbe/2005/otbe.122105.asp>>.

² Там же.

³ Стойков Л. *Гедонистическая функция меди: инфотейлмент и реалити-шоу // Relga. Научно-культурологический журнал. Коммуникация. 2007. № 4* <<http://www.relga.ru>>.

⁴ Там же.

В этой игре, в зависимости от типа реалити-шоу, в большей или меньшей степени присутствуют элементы игры-соревнования, игры-удачи, игры-симуляции, игры-головокружения, а также розыгрыша. Сам процесс игры снимается методом длительного наблюдения, который изначально был рожден документальным кино для исследования жизни. Так что, с точки зрения метода, история реалити-шоу, на наш взгляд, должна вестись не с 1980-х годов, когда подобные зрелища появились на западном телевидении, а с 1960-х, когда режиссеры всего мира увлекались «социологическим наблюдением за жизнью». Это наблюдение могло выливаться в художественные и документальные фильмы, спектакли и телеспектакли.

В основу подобных фильмов, спектаклей и телепередач порой ложились документы, которые и документами-то мало кто считал. Так, в пьесе Р. Отколенко «Здравствуйте, наши папы!», по которой Б. Толмазов поставил телеспектакль, документом были сочинения школьников, в которых они рассказывали о своих отцах, а сам спектакль показывал, как в классе на родительском собрании папы реагировали на сочинения своих детей. Этот спектакль и множество ему подобных представляли собой телевизионную «драму под репортаж». В таком случае высшей похвалой спектаклю становилось утверждение, что его трудно отличить от публицистической программы: «Если вы включились, пропустив титры, где-то уже по ходу передачи, то, пожалуй, не с первой минуты поймете, что же это перед вами. Репортаж с научной конференции за круглым столом? Публичное разбирательство судебного дела? Заседание историков, восстанавливающих по документам цепь событий?»¹ – писала о таких программах исследователь телевидения Т. Марченко.

Еще одним предшественником реалити-шоу были многосерийные фильмы – «семейные серии», в основу которых был положен принцип «социологического наблюдения»². На Центральном телевидении это были передачи цикла «Наши соседи», на литовском – «Семья Петрайтисов», на эстонском – «Что нового в семье Кооста?». Герои этих серий, сыгранные актерами, идентифицировались зрителями как соседи по площадке, документальные персонажи. Их истории и характеры были узнаваемы, потому что в основе сценария часто лежали подлинные события. С. Муратов писал об этих фильмах, называя их то «телевизионной драматизированной хроникой», то «дискуссией в форме драмы», так: «Подобно социологам, все чаще прибегающим к “соучаствующему” наблюдению за жизнью так называемых малых групп – школьного класса, рабочей бригады, отдельной семьи, – телевизионные драматурги ведут серийные репортажи о знакомом круге героев. <...> Перед нами своего рода “социологическая драматургия”. И хотя, как известно, в искусстве

¹ Марченко Т. *Следствие по делу Чернышевского // Откровения телевидения*. М., 1976.

² См.: Сабашникова Е. *Третье рождение*. С. 102.

количество не переходит в качество, но нельзя отрицать того, что качество подобного рода драматургии обусловлено и количеством выпусков, и самой протяженностью жизни героев¹.

По характеру сюжеты семейных хроник часто тяготели к мелодраме: дочь Петрайтисов собирается замуж, и все обсуждают, устраивать ли пышную свадьбу; молодой ученый защищает диссертацию, и все обсуждают, надо ли ему «продавать последнюю рубаху», чтобы организовать традиционный банкет после защиты. Узнаваемые ситуации заражали документальностью те истории, которые придумывали создатели драмы ради воспитательных целей. Ведь все драмы о современной жизни – и отечественные, и западные «мыльные оперы» – должны были создавать «мифологию современности»: «Они (герои этих драм. – А.Н.), – пишет С. Муратов, – персонифицируют определенный образ жизни и образ мышления. Они становятся эталоном моральных ценностей и матрицей социального поведения. <...> И можно ли сомневаться в том, что эффект их воздействия, как эффект бумеранга, зависит прежде всего от того, каким социальным и этическим содержанием наделяют авторы своих героев»².

Что касается тех, кто играл в таких многосерийных телевизионных драмах, чаще всего это либо очень молодые и никому не известные, либо самодеятельные актеры, либо сотрудники телестудии, либо просто натурщики, подходящие по типуажу. С одной стороны, это связано с тем, что узнаваемое лицо разрушало бы эффект достоверности серии, а с другой – для профессионального актера участие в подобном фильме ставило под угрозу дальнейшую творческую деятельность. Натурщикам же нет необходимости владеть тонкостями актерской профессии, поскольку роли прописаны лишь пунктирно, а исполнитель, при точном попадании в типаж, мог просто играть самого себя.

Не меньшей популярностью пользовались и документальные фильмы, снятые методом длительного наблюдения, которые С. Муратов назвал тогда «живым телевидением»³. Задолго до рождения столь популярного сегодня во всем мире реалити-шоу, в начале 1970-х годов, американские кинематографисты во главе с Крэггом Гилбертом семь месяцев снимали в Санте-Барбаре фильм «Американская семья», а потом смонтировали из 300 отснятых часов 12 часовых фильмов о семье Лаудов. Фильм оказался чрезвычайно популярным, но вызвал и бурю негодования, поскольку зрителя сочли, что режиссер исказил облик типичной американской семьи⁴. Такие фильмы демонстрировались не только в США. В Англии кинематографисты тоже сняли цикл о жизни обычной провинциальной семьи («Семья») и показывали его каждую неделю в течение трех месяцев. Подобных фильмов и на Западе, и в СССР было немного,

¹ Муратов С. *Парадоксы многосерийности // Проблемы телевидения*. М., 1976. С. 64–65.

² Там же.

³ Муратов С. *Метод длительного наблюдения в документальном многосерийном телефильме...* С. 41.

⁴ Подробнее см.: Муратов С. *Метод длительных наблюдений – открытые горизонты // Флаэртиана-98 <www.fahertiana.ru/1995-1998>*.

поскольку технология их создания оказалась очень трудоемкой. Однако некоторые работы, с точки зрения критиков, стали настоящей удачей, например, цикл «От Белого до Черного моря», ЦТ, «12 месяцев», эстонское телевидение, а также «Лешкин луг» (10 лет наблюдений), «Контрольная для взрослых» (17 лет наблюдений)¹. Предшествовали этим телевизионным многосерийным фильмам кинофильмы, снятые методом длительного наблюдения, – Р. Флаэрти «Нанук с севера», Р. Ликока «Эдди Сакс в Индианаполисе» и другие.

Но если кино с помощью этого метода стремилось изучать и осмысливать, то телевидение тот же инструментарий использовало для того, чтобы руководить и направлять. Тем более что само по себе длительное теленаблюдение оказывало влияние на жизнь героев фильма. Никому не известные провинциалы превращались в звезд экрана, перед ними открывались новые жизненные горизонты, и вместе с тем очень часто за участием в съемках следовали жизненные трагедии.

Прошедшие десятилетия мало что изменили. Сегодняшние реалити-шоу всех мастей несут в себе многое из того, что было придумано создателями постановочных семейных серий и многосерийных документальных фильмов, снятых методом длительного наблюдения, недаром в самом начале своего появления это направление вещания называлось «реальным телевидением». Но скоро стало очевидно, что реальным все происходящее на экране назвать нельзя. А вот добавление слова «шоу» все расставило на свои места. Телевизионное шоу – артизированной реальность, образ реальности, созданный методом монтажа аттракционов. То есть экранным зрелищем становятся лишь те элементы реальности, которые могут быть восприняты зрителем как аттракционы. Для того чтобы этих аттракционов было как можно больше, участникам реалити-шоу предлагаются специфические условия игры, которые вынуждают их проявлять те или иные свои качества. Совокупность рожденных в ходе игры аттракционов при монтаже выстраивается в более или менее последовательно развивающийся сюжет, тяготеющий к одному из формульных жанров.

В настоящее время американские, а вслед за ними и отечественные теоретики масс-медиа выделяют следующие типы реалити-шоу.

1) *Шоу-наблюдение*. Реалити-шоу в документальном стиле, «документальное мыло». В отечественном эфире таким было наше первое шоу «За стеклом» (ТВ-6), сделанное в формате известного во всем мире «Большого брата».

2) *Шоу на выживание*. В них по условиям игры группа людей помещается в предельно сложные условия, например, их привозят на необитаемый остров, как в «Последнем герое» («Первый канал»), или в незнакомую страну («Голод», ТНТ) и заставляют самим добывать

¹ Подробнее см.: Муратов С. *Метод длительных наблюдений – открытые горизонты...*

себе пищу, преодолевать трудности, провоцируют конфликты и т. д. В результате всего этого победителем должен остаться один игрок – сильнейший.

3) *Шоу талантов*. В отечественном эфире это имевшие успех программы «Стань звездой!» (РТР – «Россия») и «Фабрика звезд» (ОРТ – «Первый канал»), в ходе которых из способных юношей и девушек делали звезд шоу-бизнеса. К этому же типу, на наш взгляд, относится американское шоу «The Apprentice» («Подмастерье»), в нашем варианте «Кандидат» (REN-TV), а также шоу «America's Next Top Model» («Следующая топ-модель Америки»), посвященное модельному бизнесу (русский аналог – «Ты – супермодель», СТС), где группа экспертов выносила свое мнение о профессиональной пригодности участвовавших в шоу девушек.

4) *Шоу знакомств*. В данном варианте основной заботой участников являются поиски «настоящей любви». Процесс этот может быть как нелепым и извращенным (игроки – одна девушка и четверо мужчин – оказываются в прямом смысле слова скованными одной цепью), так и изящным (группа молодых и красиво одетых людей отправляется в морское путешествие, чтобы на борту роскошной яхты попытаться по-настоящему влюбиться).

5) *Шоу о профессии*. Например, «Судебные шоу», в ходе которых зрителю показывают настоящие судебные разбирательства, проходящие в настоящем судебном зале с настоящим судьей. «Полицейские шоу» – операторы следят за работой настоящих полицейских, раскрывающих преступления и арестовывающих преступников, после чего к документальному материалу добавляются инсценированные эпизоды, которые помогают воссоздать целиком ход расследования. «Медицинские шоу» – консультации врачей происходят прямо перед камерой, а пациенты не только рассказывают о симптомах заболеваний, но и раскрывают душу, жалуясь на жизненные проблемы.

Приведенная нами классификация отнюдь не единственная, есть и более подробные. При этом каждое реалити-шоу, на наш взгляд, обязательно тяготеет к тому или иному типу игр. *Шоу талантов* – это *игра-соревнование*, *шоу-наблюдения* и *шоу-знакомств* – *игра-удача* (соревнования, которые разворачивались в шоу «За стеклом» или в «Доме-2», не требуют на самом деле проявления себя, выигрыш во многом зависит от удачи). *Шоу на выживание*, хотя порой требует проявлений силы и ловкости, а его результат зависит от удачливости игрока, но все же в основе своей имеет *игру-симуляцию*. Участники «Последнего героя» играют в «племена туземцев», участники «Голода» примеряют на себя «маски» уличных музыкантов и т. п. Впрочем, порой *игра-симуляция* в них соединяется, а то и вытесняется *игрой-головокружением*, как это было в экстремальном шоу «Фактор страха» (НТВ), где участникам

приходилось бороться со своими фобиями – от боязни высоты до страха перед пауками.

Практически все реалити-шоу, вне зависимости от своей экстремальности, тяготеют к «формуле приключения». Это связано с тем, что участники вырываются из обыденности и стремятся к какой-то цели (выигрышу). Но эмоции, которые они проявляют в ходе игры, могут придавать этому приключению аромат мелодрамы, любовной истории, детектива и т. д.

Чтобы действие реалити-шоу развивалось легко и стремительно, оно должно иметь четко прописанный сценарий. Его не было в реалити-шоу «За стеклом», поэтому оно привлекало зрителей лишь возможностью телевизионного вуаеризма, что было нашей аудитории в новинку. Создатели следующих проектов имели четкий модульный сценарий развития событий, который был частью так называемой продюсерской библии – свода правил, по которым следует производить купленные программы.

У программы «Последний герой-1» уже был такой сценарий: «Каждая серия, – пишет ее редактор И. Кемарская в своей книге «Телевизионный редактор», – делилась на три части: одна, побольше, собственно реалити-шоу, вторая и третья – поменьше, соответственно игра и ток-шоу (Конкурс и Совет). В свою очередь, реалити-шоу, которое на момент исследования было нам знакомо только по не очень внятному термину, представляло собой искусный монтаж эпизодов, происходивших поочередно в двух соревнующихся племенах»¹.

Собственно, предлагаемая схема и есть повествовательная структура, основа драматургии этого нового для нас и мало исследованного теоретиками телевизионного зрелища. Это ритуал, структурирующий вымышленный мир реалити-шоу, выстраивающий иерархию отношений, образ жизни и мировоззрение участников игры. Он позволяет *синтезировать в одном зрелище документальный фильм*, имитирующий репортаж с места события, но состоящий в основном из набора сцен-аттракционов, *игру*, участники которой проходят ряд испытаний, демонстрируя свои способности и черты характера, и *дискуссию*, где игроки обсуждают поведение друг друга и принимают решение, кто должен покинуть «поле боя». При необходимости дискуссия может быть заменена (или обогащена) интервью, в котором участники делятся своими впечатлениями, как бы выходя на авансцену. Эти три основополагающие составляющие были и в «Что? Где? Когда?» В. Ворошилова. Телезрители программы имели возможность «отстраненно», как бы «сверху», наблюдать за общим ходом события (и игрой, и реакцией членов клуба), видеть игру «изнутри», как бы глазами игроков, слушая интервью, которые часто брал у членов команд сам

¹ Кемарская И. *Телевизионный редактор*. М., 2004. С. 93.

В. Ворошилов. В беседе с Е. Сабашниковой, состоявшейся задолго до появления реалити-шоу, он говорил: «Когда мы собираемся и обсуждаем предстоящую игру, то я набрасываю кое-какие предполагаемые вещи. Например, может состояться дуэт Царькова с Нурали – хорошо бы проследить за этим ...может случиться подсказка, если рядом будет стоять такой-то игрок... Может, они увлекутся провокационной частью вопроса или внешней стороной предмета...

И здесь мы предварительно набрасываем, кто за кем будет следить; но все это ориентировочно, потому что, как правило, всегда случается что-то неожиданное. Это-то и есть самое интересное. И тогда каждый должен мгновенно принимать самостоятельные решения. Тут уже все решает талант, умение ориентироваться в экстремальных условиях, непредвиденных ситуациях»¹.

В те годы еще не было термина «модульный сценарий», которым сейчас пользуются все создатели телевизионных игр, реалити-шоу и ток-шоу, но жесткая схема программ у авторов «КВН» и «Что? Где? Когда?» уже была. Постоянный порядок конкурсов или этапов освещения события давал возможность сохранять динамику развития действия, держать внимание аудитории. В такой сценарий заложена и возможность увидеть события с разных точек зрения.

Взгляд на предмет по очереди с разных точек зрения – особенность телевизионного зрелища вообще, отличающая его от зрелища театрального и от зрелища кинематографического, которое мы видим чаще всего только глазами стороннего наблюдателя – режиссера и оператора и редко глазами, например, одного из героев. На телевидении же множественность точек зрения на событие или на проблему присутствует и в реалити-шоу, и в описанных нами выше репортажах, снятых методом инфотейнмента, и в ток-шоу: объективный взгляд «сверху», взгляд журналиста как личности на событие и взгляд участника события в интервью. В этом многообразии и равенстве взглядов и точек зрения тоже заключается элемент игры и одновременно выражается специфика картины мира современного общества, формируемая телевидением и диктующая телевидению свои условия. В этом тоже дух приключения, только героем этого приключения – поисков объективного взгляда на событие – оказывается зритель.

Если формула приключения общая для всех реалити-шоу, то аттракционы, которые используются в том или ином типе, разные. Они обусловлены спецификой игр, лежащих в их основе. Для игры-соревнования характерны следующие аттракционы: рекорд, неожиданность, риск; для игры-удачи – красота, диковина, чудо, казус, скандал; для игры-головокружения – рекорд, неожиданность, запрет, риск, жестокость, катастрофа и даже, возможно, аттракцион-смерть. Наиболее разнообразными могут быть аттракционы

¹ Сабашникова Е. С. *Диапазон...* С. 29.

в игре-симуляции. Ей доступны все виды аттракционов, которые могут чередоваться, меняя ход и задачи игры. Но все же главным для игры-симуляции будет, на наш взгляд, аттракцион-запрет. Ведь среди перечня игр-симуляций Р. Кайуа называет маскарад¹, восходящий к карнавальным традициям, снимавшей на время социальные запреты и дававшей психологический выход подавленным желаниям.

В реалити-шоу метод длительного наблюдения используется для исследования не жизни, а ее имитации. Оно симулирует жизнь, а не репрезентирует реальность. По мнению ряда исследователей, в частности представителей знаменитой франкфуртской школы, телезритель склонен воспринимать эту симулированную действительность как подлинную жизнь². Это крайне беспокоит тех, кто видит миссию телевидения в том, чтобы «вводить в обиход новые понятия, образно-знаковые коды, ориентированные на эволюцию социума»³. Они предполагают, что под влиянием подобных программ, которые порой полны не только излишне откровенных сцен, снимающих какие-либо запреты (от показа половых актов до «подглядывания» в туалете), но и проповедуют жестокость, подвергая участников реалити-шоу испытаниям, крайне напоминающим пытки (не давать спать, морить голодом, подвешивать за ноги)⁴, телезритель окончательно потеряет чувство реальности.

Однако, если взглянуть на эту проблему с точки зрения теории формульных жанров, телезритель, не имеющий психических отклонений, так же как читатель формульной литературы и зритель театральных фарсов, не принимает все происходящее за чистую монету и не воспринимает как руководство к действию. Привлекательность реалити-шоу и трэш-программ, о которых мы писали выше, связана с тем, что их просмотр позволяет снять стресс. Они дают возможность избавиться от тех или иных напряжений. Их воздействие сходно воздействию драмы у Аристотеля (миметическое разыгрывание избавляет от социального давления, вызывая катарсис). По мнению М. Маклюена: «Игры – это драматические модели нашей психической жизни, дающие избавление от тех или иных напряжений»⁵. На наш взгляд, это определение как нельзя лучше подходит к описанию воздействия телевизионных реалити-шоу.

Возникшее на стыке документального кино и телевизионной игры, реалити-шоу может органично сочетать в себе документальную драму, приключение, мелодраму, комедию, метод наблюдения и метод провоцированной ситуации, документальных героев и статистов, их изображающих. Все оказывается в нем уместно, поскольку это игра, которая очень похожа на реальную жизнь. А ведь уже давно замечено, что человек получает наибольшее удовольствие от игр, пародирующих ситуации его трудовой и общественной жизни. При проведении такого рода игр важен не столько результат,

¹ См.: Кайуа Р. Указ. соч. С. 72.

² См.: Там же. С. 99–120.

³ Подробнее см.: Хоркхаймер М., Адорно Т. *Диалектика Просвещения*. М.–СПб., 1997.

⁵ Маклюен М. Указ. соч. С. 269.

⁴ Уразова С. *Show-clot телевизионной реальности // Телерадиоэфир: История и современность*. М., 2005. С. 110.

сколько процесс, в ходе которого игроки проявляют себя, а множество камер следит за каждым их действием и за каждой эмоцией. Режиссеры отбирают из многих часов отснятых материалов то, что может быть воспринято как аттракцион, что позволит смонтировать динамично развивающееся действие. Например, в отечественных судебных шоу «Час суда» (Ren-TV), «Федеральный судья» («Первый канал») и «Суд идет» («Россия») аттракционами обычно являются мелодраматические скандалы: измена супруга, конфликт из-за наследства, преследования ребенка со стороны мачехи или отчима и т. д. Разбор конфликтной ситуации мировым судьей придает зрелищу полноценный мелодраматический пафос, ведь главная задача мелодрамы – показать осмысленность и справедливость мирового порядка. Пусть мир полон насилия, но он управляется моральным принципом воздаяния. И это воздаяние осуществляется в ходе судебного шоу настоящим судьей, да еще знаменитым на всю страну, как в случае с Павлом Астаховым¹. При таком точном попадании в ожидания аудитории не имеет никакого значения качество игры актеров, исполняющих роли истцов и ответчиков. Более того, чем меньше наигрыша в их поведении, чем меньше пытаются они выдать себя за реальных пострадавших, тем лучше. Зритель ведь тоже играет в эту игру, соглашаясь с ее правилами, не забывая об условности, но вовлекаясь в нее, идентифицируя себя с ее героями.

Аналогично воспринимается зрителями и программа психотерапевта доктора Курпатова, которая вполне подходит под разряд медицинских шоу. Даже если все герои, обращающиеся к нему за помощью и приходящие в телестудию, реальные люди с реальными проблемами, для телезрителей это все равно игра. Они примеряют на себя типичные судьбы и проблемы, совершенствуя при этом свою жизнь или просто развлекаясь созерцанием той же мелодрамы, где герои получают воздаяние уже не в суде, а пользуясь советами доктора Курпатова (например, девушка перестает чувствовать себя дурнушкой, наконец привлекает внимание любимого, а разведенный мужчина правильно выстраивает отношения с бывшей женой и получает возможность регулярно видеться с сыном).

При всех отличиях разные телевизионные игры объединяет очень важное свойство: разворачивающиеся в них сюжеты утрируют исходный документальный материал (жизненные ситуации-прототипы), чтобы сделать его более «выпуклым», однозначным. В результате на экране появляются своеобразные пародии на повседневные, стандартные жизненные ситуации, своеобразные «социальные маски» типичных жизненных ситуаций. В замкнутом пространстве гостиничных апартаментов, как в шоу «За стеклом», или на экзотическом острове, как в «Последнем герое», человеческие конфликты, провоцируемые сценаристами, получают особую остроту. Тем более

¹ Подробно см.: Богомолов Ю.А. *Когда часть больше целого...* С. 3–19.

что подбирают участников шоу, учитывая психологические типы и особенности характера, подталкивающие их к принятию на себя определенной роли, соответствующей одному из классических театральных амплу.

Просмотр реалити-шоу – не только развлечение и снятие стресса, это еще и способ осмысления жизни для тех, кто на это способен и к этому склонен. Это возможность проанализировать фантазии и понять, чего не хватает нашей культуре, в чем она нуждается. Недаром при появлении в эфире экстремальных шоу, например «Фактора страха», в прессе заговорили о том, «почему бухгалтеры и инженеры мечтают спрыгнуть с небоскреба»¹. Анализируя реалити-шоу, ток-шоу, игры и «трэш-телевидение», западные исследователи делают вывод, что мы хотим жить в толерантном мире, где раса, гендер и сексуальная ориентация не имеют никакого значения, где сложные проблемы получают индивидуальные, терапевтические решения, где «отклонение от нормы легко узнается и быстро и справедливо наказывается»². Еще ярче, чем в реалити-шоу, эти ожидания проявляются в ток-шоу.

Дискуссии понарошку (ток-шоу)

Обязательным условием для существования ток-шоу является множественность точек зрения на проблему и точек съемки зрелища. О каких бы вопросах ни шла речь в обсуждении – о политике, жизни общества или семейно-бытовых неурядицах, зритель должен услышать несколько точек зрения по обсуждаемой проблеме, посмотреть на нее глазами разных людей, причем обязательно не только специалистов в обсуждаемом вопросе, но и «народа». «Голос толпы» (или «глас народа») – не менее важный персонаж ток-шоу, чем ведущий или гость-эксперт. С выполнением этой задачи связаны и выбор героев, и организация пространства студии, и специфика монтажа.

Для ток-шоу крупность плана, точка зрения, ракурс съемки не менее важны, чем для новостей. Разнообразие мизансцен определяется особенностями единой декорационной установки и числом камер, занятых в ходе съемки. Современные студийные комплексы представляют собой конструкцию, состоящую из множества эстакад, нескольких трибун, на которых можно размещать зрителей, огромного центрального подиума и винтовых лестниц, ведущих к нему. Все эти элементы легко поддаются монтажу и демонтажу силами технических работников телецентра. Кроме того, существует возможность менять декорации и интерьер по ходу передачи, если она идет в записи или в «хоккейном» варианте прямого эфира³. Как правило, для записи ток-шоу используется несколько камер. Например, в ток-

¹ Так называлась статья Оксаны Фоминой об этом шоу в газете. См.: *Комсомольская правда*. 2003. 13 марта.

² Гриндстафф Л. «Реальное телевидение» и политика социального контроля // *Массовая культура*. С. 86.

³ «Хоккейный» вариант позволяет выход в эфир практически сразу после записи и минимального монтажа.

шоу «Жди меня» одна из камер находится на последнем ряду зрительного зала, давая аудитории возможность видеть происходящее как бы глазами обывателя. Одновременно такая точка съемки позволяет человеку у экрана видеть события чуть сверху, что оставляет у зрителя ощущение некоторого отстранения, нахождения «над схваткой». Другие камеры дают средние и крупные планы ведущих, общий план зрительного зала снизу вверх. Особое место в художественном решении программы отдано крупным планам героев и зрителей в зале. Камеры пристально следят за реакцией людей, после долгих лет разлуки нашедших своих родных. Режиссеры чередуют показ кадров, заранее снятых в том месте, где проживают найденные люди, с крупными планами лица их близких, которые смотрят этот видеоматериал в студии. Телезрители становятся свидетелями тщательно скрывааемых или поражающих своей откровенностью эмоций. Как и предсказывал Г. Товстоногов¹, чуть заметное дрожание уголков губ, медленно собирающаяся в уголках глаз слеза, неестественно напряженное лицо становятся главным зрелищем телепередачи.

Не только лица и переживания людей привлекают внимание зрителей ток-шоу. Не менее важна возможность ощутить себя участником игры. Ведь ток-шоу – это тоже игра с элементами состязания, удачи и симуляции. Как в викторине, телезрители играют в нее наравне с участниками и зрителями в студии. Они одновременно с игроками пытаются отгадать заветное слово и получают удовольствие от того, что делают это быстрее. Только в ток-шоу телезрители стремятся разрешить сложную жизненную ситуацию, пофантазировать, как бы они повели себя в подобном случае. Причем «отгадка» в одном случае формулируется в заключение программы ее ведущим, а в другом обозначена лишь намеками, так что каждый может продолжать считать свое решение единственно правильным.

Для того чтобы телезритель догадался, что его тоже приглашают к соучастию в игре, в студии ток-шоу всегда располагаются зрители, которые могут давать свои комментарии и (или) участвовать в голосовании («Народ хочет знать», ТВЦ, «Свобода слова», НТВ). Причем в последнем случае электроника фиксировала даже эмоциональную оценку зрителями произносимых экспертами реплик. Иногда голосовать предлагают и телезрителям: чаще всего по телефону («К барьеру», НТВ). Призом телезрителю, угадавшему «правильный ответ» и проголосовавшему, «как большинство», становится ощущение, что в мире, несмотря ни на что, все-таки царит справедливость, за добро и зло человек получает моральное воздаяние. Это ощущение – часть мелодраматической картины мира, о которой мы уже не раз упоминали. В отличие от реалити-шоу ток-шоу имеет своим стержнем мелодраму.

¹ См.: Товстоногов Г. *Указ. соч.* С. 11.

Чтобы окончательно уверить зрителей в «мировом масштабе» происходящего, художники стилизуют студийное пространство некоторых ток-шоу под «макет мира». Например, студию программы «К барьеру!» (НТВ) Г. Гамалея описывает следующим образом: «Камера, панорамируя с верхней точки, вовлекает зрителя в пространство не просто студии, но мира, рассеченного по диагоналям на сегменты (секторы), которые состоят из множества точечных цветковых частиц, как мозаичная картина идеального круга, с выделенным в центре квадратом – местом действия героев встречи. Этим движением камера достигает эффекта слитности всех частей, согласуя плоскости и объемы, контраст цвета, панораму пространства действия, – это все выводит ток-шоу за рамки камерной программы. <...> Пространство драматургии (действия) программы В. Соловьева акцентировано сочетанием бело-сине-красного – цветов национального флага. Цвет подчеркнут и цветом круга действия, и фоном (задника) дуэльного квадрата, титрами, показывающими активность зрителей»¹.

Оформление студии программы «Жди меня» тоже настраивает зрителей на «зрелище мира». Стекланные квадратики потолка-купола множат отражения зрителей, как бы подсказывая им, что люди, ставшие сегодня героями программы, – такие же, как мы, а их горе и радость – наши горе и радость. Они выдернуты создателями передачи из толпы, из небытия неизвестности, и после эфира обречены вернуться в него. Но за это короткое время они станут телезрителям почти родными, а значит, теперь толпа уже не безлика. Она будет состоять из личностей, чья жизнь и опыт бесценны. Это ощущение укрепляет и специфическое освещение студии, которое возникает благодаря тому, что осветительные приборы закреплены на большом металлическом кольце. Когда оно начинает раскачиваться, лучи света как будто шарят по студии, отыскивая, кого в следующий раз выхватить из толпы и сделать героем программы.

Семейно-бытовые ток-шоу, живущие по законам мелодрамы, так же как и она, «показывают добрых и злых людей в трагических или трогательных ситуациях», «стараясь взволновать зрителя не столько значимостью текста, сколько сценическими эффектами»². Повествовательная структура мелодрамы незыблема: «любовь, предательство, приносящее несчастье, торжество добродетели, кара и награда, преследование как “стержень интриги”»³. Аналогична и структура обсуждения проблемы в ходе ток-шоу. Например, в одном из выпусков ток-шоу А. Малахова «Пусть говорят» («Первый канал», 26.04.05) обсуждалась тема «Их лишили детей». Его героиня ушла в родильный дом, оставив с отчимом и его матерью маленьких детей. Напившись, те бросили малышек на произвол судьбы: без присмотра и без еды. Ребят спасли соседи и пожаловались

¹ Гамалея Г. *Моделирование пространства на отечественном телевидении* // *Наука телевидения*. Вып. 2. С. 18.

² Пави П. *Указ. соч.* С. 174–175.

³ Там же.

в органы опеки. Мать на время лишили родительских прав. В этой истории мелодраматический сюжет очевиден: любовь (попытка матери создать семью с другим мужчиной, рождение нового ребенка) – предательство (она рождает ему ребенка, а он бросил ее детей от другого брака) – несчастье (страдания детей, судебное разбирательство) – возмездие (лишение родительских прав) – награда (зрители понимают, что мать оказалась в безвыходном положении, и сочувствуют героине).

Преследование же, которое держит интригу, заложено в самом ходе обсуждения. Оно очень похоже на допрос. Ведущий – «судья» просит женщину рассказать свою историю, задает ей наводящие вопросы, которые должны спровоцировать ее на сообщение подробностей, обличающих и ее, и других участников событий. Продолжает ли она поддерживать отношения с этим мужчиной? Интересовалась ли она, будучи в роддоме, как чувствуют себя старшие дети? Кроме «обвиняемой», в ток-шоу выступают «свидетели», которым тоже задают трудные вопросы, например, лучше ли детям в детском доме, чем с родной матерью?

В другом выпуске программы «Пусть говорят» рассказана история женщины, которая решила с помощью суррогатной матери произвести на свет внука от умершего два года назад сына, использовав его сперму, которая хранилась все это время в израильском госпитале. В этой истории тоже есть любовь – матери к сыну, есть трагедия – смерть сына от рака, есть предательство – родные не поддержали идею женщины. Бабушку осуждают и близкие, и представители церкви, бывшая девушка ее сына не захотела участвовать в этом эксперименте и рожать ребенка от мертвого возлюбленного. Права бабушки на воспитание внука не признают и государственные органы. Но ее все же ждет награда – комментарии и вопросы ведущего к ней и ее оппонентам очевидно доказывают, что создатели передачи считают ее героиней. («Сейчас мы узнаем, что думают друзья и знакомые о поступке *мужественной* бабушки». «*Должен ли человек в принципе противостоять ударам судьбы, не правильнее ли смиренно нести свой крест?*» <курсив наш. – А.Н.>) И все же, несмотря на явное сочувствие, организаторы шоу подвергают бабушку «перекрестному допросу», заставляя еще раз выслушивать все претензии, которые могут предъявить ее противники. Это ли не преследование как стержень интриги!

Несмотря на то что создатели ток-шоу утверждают, что все истории, рассказанные в студии, подлинны, телезрителя часто не оставляет чувство, что многие из этих ситуаций неправдоподобны. «Телевидение возвращает человеку “себя”, – пишет по этому поводу В. Зверева, – но уже не в качестве идеализированного героя, а как проблематичного, странного индивида, чьи приземленность

и отклонения от нормы, инвертированность приватного и публичного утверждаются в качестве само собой разумеющейся обыденной реальности»¹. Но, как ни трудно поверить в существование родителей, спокойно финансирующих семью своего сына, состоящую из юного мужа, двух его жен и трех малолетних детей, зрители готовы обсуждать эту ситуацию со всей серьезностью. Причем их в этом убеждают не только ведущие, но и другие гости, поскольку на большинство семейно-бытовых шоу обычно приглашают нескольких героев, оказавшихся в сходных ситуациях. И тогда трагическая случайность (например, собака сняла скальп с ребенка) предстает почти как норма жизни, ситуация, с которой все могут столкнуться в повседневной практике. А ведь на самом деле все истории, становящиеся предметом обсуждения семейно-бытовых ток-шоу, – это аттракционы. Мальчик, рожденный от умершего отца, – одновременно и аттракцион-рекорд, и аттракцион-диковина. Поступок его бабушки воспринимается как аттракцион-запрет, аттракцион-скандал, аттракцион-риск. Собрание на ток-шоу матерей, в разных ситуациях потерявших детей, – аттракцион-смерть, аттракцион-жестокость.

У постоянного телезрителя таких ток-шоу должно складываться ощущение, что весь мир – сплошной аттракцион, где нельзя ни на минуту расслабиться. Но этого не происходит. Как читатели формульной литературы, например детективов, не ищут под каждым кустом трупы (хотя именно так порой выглядит мир в сочинениях некоторых авторов современных детективов), зрители ток-шоу умеют отделять «образ реальности», предстающей на экране, от повседневной жизни. Несмотря на узнаваемость отдельных ситуаций, черт и манер поведения героев ток-шоу, зрители сознательно или подсознательно ощущают их «масками», а рассказанные истории – утрированными схемами, лишенными жизненной достоверности. Так что идентифицировать себя с ними и их злоключениями оказывается достаточно сложно. Но эмоции все эти истории все равно вызывают.

«Их чувства и речи, преувеличенные и едва ли не пародийно звучащие, легко узнаваемы зрителями и вызывают дешевый катарсис»², – пишет П. Пави о героях мелодрамы, и это вполне применимо к персонажам не только «мыльных опер», ситкомов и драмеди, но и телевизионных игр, реалити-шоу и ток-шоу. В такой ситуации неважно, действительно ли рассказываемая история происходила с этим человеком или она придумана, документальный персонаж сейчас перед глазами зрителей, самостоятельный или начинающий актер, натурщик. Все равно зритель уже принял «правила игры» и готов прожить в «условной реальности» столько, сколько предполагает хронометраж программы.

Советы, как жить, этот зритель готов получать не только от профессиональных психологов, но и от звезд кино и театра,

¹ Зверева В. *Репрезентация и реальность // Отечественные записки*. 2003. № 4 (13). С. 339.

² Пави П. *Указ. соч.* С. 174–175.

и от простых домохозяек, считающих себя экспертами в семейных делах. Ведь истории героев ток-шоу, как правило, настолько нетривиальны, что дельные советы в таких случаях все равно невозможны. Точнее всего состояние героев таких программ определил А. Гордон названием одной из своих программ, вышедшей на канале НТВ, – «Стресс». Реальный герой или героиня ток-шоу А. Малахова «Пусть говорят», или «Лолита. Без комплексов», или «Жди меня» находится в состоянии стресса: боится, как бы бывший супруг не отобрал у него ребенка, жалеет об ошибках молодости, пытается заставить мужа платить алименты, нуждается в помощи пластического хирурга, в детстве подвергался насилию со стороны родителей, не смог найти контакт с братьями и сестрами, пережил измену мужа или жены, ушел из дома, чтобы строить жизнь по-новому, потерял родителей в раннем детстве и т. п. Переполненное такими аттракционами телевизионное зрелище, вне зависимости от содержательного наполнения, приобретает характер игры-головокружения, особенно если оно смонтировано с помощью стремительного клипового монтажа, который и сам по себе создает ощущение головокружения.

Однако это «головокружение», эти беды происходили с героями в реальном мире, а в телевизионном мире они должны получить своеобразную компенсацию. Как бы ни развивался сюжет очередной истории ток-шоу, в итоге должна восторжествовать справедливость (или хотя бы видимость справедливости). Ведь эти истории выполняют функцию сказки, которая «ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок». Причем образцами поведения для зрителей становятся не герои сюжетов, чьи жизненные ситуации чрезмерно экстремальны и поведение неадекватно, а ведущие и звездные гости, которые уже достигли предела мечтаний зрителя ток-шоу – стали постоянными жителями телевизионной реальности, то есть звездами.

Не меньше, чем для семейно-бытовых шоу, соблюдение «правил игры» важно и для участия в ток-шоу политических. Они тоже подразумевают имитацию активного вовлечения зрителей в оценки представляемых и моделируемых ситуаций. Ситуации же эти, хотя на первый взгляд далеки от откровенного мелодраматизма, на самом деле все равно сохраняют его методы воздействия на аудиторию. Даже в таких серьезных программах, как «Свобода слова» С. Шустера (НТВ), «Времена» В. Познера («Первый канал») и т. д. Темы, обсуждающиеся на них, существенно отличаются от тех, о которых мы говорили выше. Герои, приглашаемые на передачу, чаще всего действительно эксперты в обсуждаемой проблеме или по меньшей мере достаточно авторитетные политики, не подменяющие анализ проблемы эмоциями. И ведущие таких программ не спешат давать собственные оценки обсуждаемому событию, как

Лолита Милявская в ток-шоу «Лолита. Без комплексов», предпочитая сохранять хотя бы видимость нейтралитета. Но все же, даже при отсутствии мелодраматических сюжетов в рассказах участников шоу, общий тон политических ток-шоу таков, что у зрителя в итоге всегда остается ощущение, что мир, в котором он живет, хотя и полон проблем, но устроен все же разумно. В нем есть много умных людей, знающих, как найти выход из любого сложного положения.

Особый случай – ток-шоу «К барьеру» В. Соловьева (НТВ). Это пародия на политическое шоу. Игра в игру, где темы поднимаются не менее серьезные, чем в полноценных политических ток-шоу, участниками становятся серьезные люди – политики, эксперты, но культурный уровень дискуссии весьма далек от «дуэльного», а глубина обсуждения проблем не выше, чем на семейно-бытовых шоу. Чаше всего это базар, скандал, попытка воздействовать на противника и зрителей только шквалом эмоций. Это ток-шоу более, чем какое-либо другое, содержит в себе комическое или даже трагикомическое начало. Его авторы вовсе не стремятся доказать аудитории, что миром правит справедливость, но все же спрашивают у зрителей: на чьей стороне правда? Создатели этого шоу, как на карнавале, развенчивают политиков, самой структурой игры представляя их шутами. А титры внизу экрана все время отражают ход зрительского голосования, как бы подзадоривая тех, кто еще не определился с выводами и не догадался, что предлагаемое зрелище – пародия на политическую жизнь, игра в дискуссию, предполагающая в конце развенчание «карнавального короля».

Таким образом, очевидно, что любое ток-шоу является словесной игрой, рассчитанной на производство эмоций, в которой главное испытание – убедить всех в своей правоте, приводя разного рода аргументы. Традиции подобной словесной игры заложили у нас Фил Донахью и Владимир Познер, потом их развил Влад Листьев, а еще позже – общественно-политические шоу НТВ 1990-х годов. Именно НТВ последовательно приучало отечественного зрителя к политическим ток-шоу. «Глас народа», «Свобода слова» и им подобные, с одной стороны, упрочили позиции журналистского расследования, которое подавалось теперь не только в форме специальных репортажей, но и в форме ток-шоу, а с другой – профанировали саму идею расследований, превратив служение обществу в игру на болезнях и страхах этого общества.

Так развивались шоу-расследования «Суд идет», «Слушается дело», «Независимое расследование». Уже на пике популярности «качественных» ток-шоу исследователи отмечали, что их участники «в большинстве случаев не в состоянии прийти ни к каким внятным выводам и решениям, волей-неволей преобразуясь в игровую ситуацию»¹. Однако главной бедой представлялось то, что ток-шоу

¹ Сальникова Е. *Жанры современного телевидения...* С. 162.

пытаются взять на себя гораздо больше, чем на самом деле способны вместить, тогда как «свободные дискуссии никогда не заменяют реальных действий официальных и частных лиц за пределами телестудии»¹. На наш взгляд, проблема содержательная вытекает из специфики формы. Словесная игра, которую ведут не интеллектуалы в своем кругу, а телезвезды и обыватели, обречена на беспредметность и манипуляцию драматизмом актуальной жизненной тематики. В ток-шоу наиболее полно появляется одно из главных свойств телевидения, которое исследователи рассматривают как грандиозное представление. По мнению Дж. Фиска, «телевидение не представляет (или повторно представляет) фрагмент реальности, а скорее производит или конструирует его. Реальность не существует в объективности эмпиризма, реальность является продуктом дискурса. Телевизионная камера или микрофон не фиксируют реальность, а кодируют ее. Кодирование придает реальности смысл, который является идеологическим. Представляемое является идеологией, а не реальностью»². Таким образом, все ток-шоу – семейно-бытовые, шоу-расследования, современные и исторические, общественно-политические, также как и мелодрамы и игры, создают новую реальность и благодаря этому имеют ярко выраженный психотерапевтический эффект. Слова, признания и проговаривание (если не забалтывание) общественных проблем, произнесение преувеличенно правильных слов и объяснение пути выхода из кризиса вызывают у зрителей дешевый катарсис, убеждая их, что в мире, создаваемом телевизионными представлениями всех мастей, как в мелодраме, обязательно рано или поздно восторжествует справедливость.

¹ Сальникова Е. *Жанры современного телевидения...* С. 162.

² Фиск Дж. *Постмодернизм и телевидение* // Федеральный образовательный портал. Социология.
<<http://ecsocman.edu.ru/db/sect/124/2951.html>>.

Заклучение

Прослеживая важнейшие этапы истории становления телевизионных зрелищ, мы прежде всего должны сказать, что предчувствия исследователей XX века с очевидностью подтверждаются телевизионной практикой начала XXI столетия. Телевидение, так и не ставшее искусством, сумело изменить отношение зрителей и к реальности, и к искусству, произведения которого тиражирует. При создании собственно телевизионных зрелищ допустимо смешивать хронику и отрывки из кинофильмов, реальность и вымысел. В ходе исследования мы пришли к выводу, что телевизионные режиссеры, делая это, активно используют опыт и методы воздействия документальной драмы, а именно способность документальной драмы заражать документальностью весь материал, вне зависимости от его происхождения. Этот эффективный, но чрезвычайно опасный механизм сегодня применяется практически во всех направлениях вещания, приучая зрителей к иному отношению к понятиям правды, лжи, фальсификации фактов, доверия к СМИ. Современный зритель, на наш взгляд, не ждет от телевидения истины, он хочет получить иллюзию достоверности, уводящую его из мира реальности в мир эскапистских удовольствий, или развлекаться, угадывая, какой процент достоверности был в этой иллюзии.

Диктуемая современной телевизионной индустрией необходимость превращать факты в увлекательную событийную цепь заставляет журналистов и режиссеров выискивать в жизни увлекательные истории, способные удержать внимание зрителей, воздействуя на их инстинкты. Этот результат легче всего достигается при помощи методов, шлифовавшихся в балаганах, на карнавалах, в бульварной литературе, театре, раннем кинематографе. Эти методы закрепились в формульном искусстве: приключении, мелодраме, любовной истории, комедии положений, истории о тайне, «ужасной истории» (катастрофе), истории о чужих существах. Оттуда они перешли в новости и специальные репортажи, ток-шоу и телевизионные игры, документальные программы и реалити-шоу. Драматический конфликт телевизионного зрелища может возникать, во-первых, в результате «сборки» эпизодов-аттракционов, а во-вторых, благодаря взаимодействию различных формульных жанров внутри зрелища. Однако сенсации-аттракционы, на которых держится драматургия современных телевизионных зрелищ, привлекательны не только потому, что щекочут зрителям нервы, а еще и потому, что позволяют застать жизнь врасплох, увидеть ее на изломе, когда сама действительность заостряет свои тенденции до степени символа.

Формульному искусству нужны формульные герои. Ими волей или неволей становятся телевизионные ведущие и те, кто приходит в студию в качестве гостя программы или зрителя. Каждый исторический период дает разных героев – «своих парней», «шоуменов», «яппи», «чудаков», «гламурных персонажей», «белых негров» и т. п., но все они, будучи растиражированными телевидением, перестают быть личностями, а становятся «социальными масками». Поскольку ситуация в телевизионной индустрии сегодня нестабильна, руководители каналов предпочитают использовать в качестве лиц канала не журналистов с опытом, а артистов, умеющих профессионально вживаться в любой образ.

Все «социальные маски», мелькающие на телевизионном экране в виде ведущих, гостей программ, экспертов, актеров сериалов, становятся героями развернутой документальной драмы продолжительностью в месяцы и годы. В ходе развития сюжета этой драмы их поджидают «формульные» испытания. Телевизионные зрелища, такие как игры, репортажи-расследования, реалити-шоу, трэвел-программы, исторические программы, в которых участвуют экранные персонажи, создаются так, чтобы и зритель имел возможность почувствовать себя героем, выполняющим какую-то важную миссию. Но делать это он мог бы как бы «понарошку» – в форме игры, безопасного приключения, полного эмоций.

Если большинство телевизионных игр советского периода было играми-соревнованиями, а постсоветского – играми «на удачу», то современные игры – это игры-симуляции, позволяющие менять «маски», уходить от быта в мир вымысла. При этом все виды телешоу далеки и от классического телевизионного искусства (телефильмов и телеспектаклей), и от традиционной телевизионной журналистики, но используют методы и того, и другого.

Современная телевизионная игра в отличие от игры спортивной или детской немислима без использования в той или иной мере эстетического потенциала комедии. Ближе всего к юмору, процветающему на современном телевидении, простонародный юмор средневекового фарса, отражавшего городские нравы. Однако, даже наблюдая за низменными и грубыми проявлениями человеческой природы в фарсах, подвергаясь одурачиванию в различных розыгрышах, телезритель сохраняет иллюзию, что получает знания о человеке.

Главными зрелищами современного телевидения стали реалити-шоу и ток-шоу. Их постоянный модульный сценарий, структурирующий вымышленный мир, выстраивающий иерархию отношений, образ жизни и мировоззрение участников игры, позволяет синтезировать реальность и вымысел. При внешних различиях все телевизионные шоу объединяет очень важное свойство: разворачи-

вающиеся в них сюжеты утрируют исходный документальный материал (жизненные ситуации-прототипы), чтобы сделать его более «выпуклым», однозначным. В результате на экране появляются своеобразные пародии на повседневные, стандартные жизненные ситуации.

Значение телевизионных зрелищ для современного общества нельзя оценить однозначно. С одной стороны, шоу, имитирующие реальность, – часть мощной индустрии имитаций, о которой давно с опасением говорят западные ученые: «Большинство элементов популярной культуры, включая тематические парки, торгово-развлекательные комплексы, кино, телевидение, видеоигры, новости, политику и рекламу, являются разновидностью «обманных джунглей»: перед нами комплексные имитации, придающие выдуманному месту, людям и ситуациям объективную форму таким образом, что они воздействуют на наши страхи и желания. <...> Вопрос в том, какие ценности будут определяющими в новый век имитации?»¹ Прогнозы исследователей пока не оптимистичны: главенствующими окажутся потребительские ценности.

С другой стороны, возможно, что все эти имитации, напротив, – путь к изживанию потребительских ценностей. Потеряв в течение XX века духовные, а вместе с ними моральные и нравственные ориентиры, теряя на пороге XXI века национальные традиции и государственные ценности, расставаясь с образом жизни индустриального общества, человечество ищет хоть какую-то опору. Иллюзию такой опоры и дает иерархически структурированное, подчиненное строго соблюдаемым ритуалам, а значит понятному механизму коммуникаций, пространство телевизионных зрелищ. Причем, как и в других сферах столкновения ритуала и игры, очень трудно определить границу, когда игра переходит в ритуал, а ритуал в игру².

Тотальные телевизионные развлечения, превращающие в шоу, то есть в праздник, любое событие, – явление вполне закономерное для развития общества. Постоянный телевизионный праздник, как и любой другой праздник, – свидетельство грядущего обновления, поскольку именно такова цель праздника. Р. Кайуа отмечает, что «для здоровья человеческого тела требуется, чтобы из него регулярно удалялась “скверна” – моча, экскременты <...> социальные институты тоже, очевидно, не избавлены от этого чередования»³. Праздник должен похоронить все ветхое и загрязненное, чтобы освободить место новому, девственному миру, наступление которого он призван обеспечить. Трэш-телевидение, которым стало все развлекательное телевидение, по мнению некоторых исследователей⁴, – это аналог оргии, заканчивавшейся первобытный праздник. Любой эксцесс, становящийся телевизионным зрелищем, – социальные кошунства, пищевые и половые извращения, сексуальные

¹ Сейнс К. Указ. соч. С. 59–60.

² Подробнее см.: Шинкаренко В.Д. *Смысловая структура социокультурного пространства: Игра. Ритуал. Магия*. М., 2005. С. 102.

³ Кайуа Р. *Миф и человек. Человек и сакральное*. М., 2003. С. 222.

⁴ Подробнее см.: Гриндстафф Л. «Реальное телевидение» и политика социального контроля // *Массовая культура: Современные западные исследования*. С. 76–87.

бесчинства, пародирование власти и святости, радость разрушения, связан ли он с праздником или с войной, которая часто выполняет такие же очистительные функции, как и праздник, – все это актуальные во все времена механизмы саморегулирования общества.

А значит, остается надежда, что современное развлекательное телевидение – явление временное, и на его обломках вскоре родится новое телевидение, которое предложит зрителям другие зрелища.

Библиография

Книги

- Алпатов М.* Очерки истории портрета. М.–Л., 1937.
- Алперс Б.* Театральные очерки. В 2 т. М., 1977.
- Андроникова М.* От прототипа к образу. М., 1974.
- Арто А.* Театр и его двойник. Театр Серафима. М., 1993.
- Багиров Э.Г.* Очерки теории телевидения. М., 1978.
- Банфи А.* Философия искусства. М., 1989.
- Барабаш Н.А.* Телевидение и театр: игры постмодернизма. М., 2003.
- Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского. 5-е изд., доп. 1994.
- Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990.
- Беляев И.* Спектакль документов. М., 1997.
- Бентли Э.* Жизнь драмы. М., 2004.
- Березкин В.И.* Искусство оформления спектакля. М., 1986.
- Бжалава И.Т.* Восприятие и установка. Тб., 1965.
- Богомолов Ю.А.* Между мифом и искусством. М., 1999.
- Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляция. М., 1996.
- Борев В.Ю., Коваленко А.В.* Культура и массовая коммуникация. М., 1986.
- Борецкий Р.А.* Телевидение на перепутье. М., 1998.
- Бубер М.* Проблема человека. М., 1992.
- Бубер М.* Я и Ты. М., 1993.
- Буданцев Ю.П.* Экранный образ. М., 1993.
- Бурде П.* О телевидении и журналистике. М., 2002.
- Вайнштейн О.* Денди: мода, литература, стиль жизни. 2-е изд., испр., доп. М., 2006.
- Вартапов А.* Актуальные проблемы телевизионного творчества: На телевизионных подмостках: Учебное пособие. М., 2003.
- Вартапов А.С.* Проблемы телевизионного фильма. М., 1978.
- Вартапов А.С.* Телевизионные зрелища. М., 1986.
- Вартапова Е.Л.* Медиаэкономика зарубежных стран. М., 2003.
- Вертов Д.* Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966.
- Вильчек В.М.* Под знаком ТВ. М., 1987.
- Вильчек В.М., Воронцов Ю.В.* Телевидение и художественная культура. М., 1977.
- Вулс А.* Метаморфозы комического. М., 1976.
- Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1987.
- Глобалистика: Энциклопедия. М., 2003.
- Голядкин Н.* Телевизионная информация в США. М., 1995.
- Гордеев Г.* Если дорог тебе твой дом. Кинематограф Константина Симонова. М., 1988.
- Гордон Л., Клопов В.* Новые социальные движения в России. М., 1993.
- Гуревич П.* Приключения имиджа: Типология телевизионного образа и парадоксы его восприятия. М., 1991.

- Даркевич В.П.* Народная культура Средневековья: пародия в литературе и искусстве IX–XVI вв. М., 1992.
- Даркевич В.П.* Народная культура Средневековья: светская жизнь в искусстве IX–XVI вв. М., 1988.
- Дживелегов А.К.* Итальянская народная комедия. *Commedia dell'arte*. М., 1962.
- Дебор Г.* Общество спектакля. М., 2000.
- Делез Ж.* Логика смысла. М.–Екатеринбург, 1998.
- Джулай Л.* Документальный иллюзион. Отечественный кинодокументализм – опыт социального творчества. 2-е изд., доп. и перераб. М., 2005.
- Дмитриев А.В., Сычёв А.А.* Смех: социофилософский анализ. М., 2005.
- Дуков Е.* Концерт в истории западноевропейской культуры. М., 1993.
- Егоров В.В.* Телевидение: теория и практика. М., 1992.
- Жидков В.С., Соколов К.Б.* Искусство и общество. СПб., 2005.
- Захарова О.Ю.* Власть церемониалов и церемониалы власти в Российской империи XVIII – начала XX века. М., 2003.
- Зверева Н.* Школа регионального тележурналиста. М., 2004.
- Землянова Л.М.* Современная американская коммуникативистика: теоретические концепции, проблемы, прогнозы. М., 1995.
- Зоркая Н.М.* Зрелищные формы художественной культуры. М., 1981.
- Зоркая Н.М.* На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М., 1976.
- Зоркая Н.М.* Уникальное и тиражированное: средства массовой информации и репродуцированное искусство. М., 1981.
- Зоркая Н.М.* Фольклор. Лубок. Экран. М., 1994.
- Изард К.* Эмоции человека. М., 1980.
- Кайуа Р.* Игры и люди: Статьи и эссе по социологии культуры. М., 2007.
- Кайуа Р.* Миф и человек. Человек и сакральное. М., 2003.
- Кара-Мурза С.Г.* Манипуляция сознанием. М., 2005.
- Кемарская И.* Телевизионный редактор. М., 2004.
- Кириллова Н.Б.* Медиакультура: от модерна к постмодерну. М., 2005.
- Колосов С.* Документальность легенды. М., 1977.
- Копылова Р.Д.* Контакт (Заметки о феномене телевизионности). М., 1974.
- Костина А.В.* Массовая культура как феномен постиндустриального общества. М., 2006.
- Коссов Б.* Проблемы психологии восприятия. М., 1971.
- Кристева Ю.* Силы ужаса. Эссе об отвращении. СПб., 2003.
- Кудинова Т.Н.* От водевиля до мюзикла. М., 1982.
- Кузнецов Г.В.* Журналист на экране. М., 1985.
- Лисаковский И.Н.* Художественная культура. Термины. Понятия. Значения: Словарь-справочник. М., 2002.
- Липков А.И.* Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона. М., 1990.

- Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллин, 1994.
- Луначарский А.В. О массовых празднествах, эстраде и цирке. М., 1981.
- Маклюен М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М.: Жуковский, 2003.
- Малькова Л. После взрыва. Документальное кино 90-х. М., 1995.
- Мальковская И.А. Многоликий Янус открытого общества: опыт критического осмысления ликов общества в эпоху глобализации. М., 2005.
- Маньковская Н.Б. Эстетика русского постмодернизма. М., 2000.
- Матвеева Л.В., Аникеева Т.Я., Молчанова Ю.В. Психология телевизионной коммуникации. М., 2000.
- Мизранян А., Кола Д. Гражданское общество / Под ред. М. Ферро и Ю. Афанасьева. Опыт словаря нового мышления. М., 1989.
- Михоша В. С киноаппаратом в бою. М., 1964.
- Михалкович В.И. Изобразительный язык средств массовой коммуникации. М., 1986.
- Михалкович В.И. Очерк теории телевидения. М., 1996.
- Моль А. Социодинамика культуры. М., 2005.
- Московичи С. Век толп. Исторический трактат по психологии масс. / Пер. с фр. М., 1998.
- Муратов С.А. Диалог: Телевизионное общение в кадре и за кадром. М., 1983.
- Муратов С.А. ТВ – эволюция нетерпимости (история и конфликты этических представлений). М., 2001.
- Назаров М.М. Массовая коммуникация в современном мире: методология анализа и практика исследований. М., 2000.
- Небылицкий Б. Репортаж о кинорепортаже. М., 1962.
- Некрялова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: Конец XVIII – начало XX века. Л., 1988.
- Никulina Г. Лица знакомые и незнакомые. Заметки о телевизионном портрете. М., 1980.
- Нуркова В.В. Зеркало с памятью: Феномен фотографии: Культурно-исторический анализ. М., 2006.
- Орлов О.Л. Праздники и зрелища Древней Греции и Древнего Рима. Л., 1991.
- Пави П. Словарь театра. М., 1991.
- Пискатор Э. Политический театр. М., 1939.
- Подберезникова Е.В. Телевидение взаимодействия. Интерактивное поле общения. М., 2004.
- Попова Т.Н. Телеинтервью в коммуникационно-прагматическом аспекте. СПб., 2002.
- Почепцов Г.Г. Информационно-политические технологии. М., 2003.
- Прайс М. Масс-медиа и государственный суверенитет: глобальная информационная революция и ее вызов власти государства. М., 2002.

- Пропт В.Я.* Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре. М., 1999.
- Пропт В.Я.* Фольклор и действительность. М., 1976.
- Разуваев В.В.* Политический смех в современной России. М., 2002.
- Резников П.Р.* Литературный телеэкран: Заметки режиссера. М., 1979.
- Рошаль Л.* Мир и игра. М., 1973.
- Рюмина М.Т.* Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность. М., 2003.
- Рюмина М.* Тайна смеха, или Эстетика комического. М., 1997.
- Сабашникова Е.С.* Диапазон. Рассказы о телевизионных режиссерах. М., 1987.
- Сабашникова Е.С.* Третье рождение. М., 1982.
- Сапжак В.С.* Телевидение и мы. Четыре беседы. М., 1963.
- Сильюнас В.* Испанский театр XVI–XVII веков. М., 1995.
- Симонов К.* Глазами человека моего поколения: Размышления о И.В. Сталине. М., 1990.
- Симонов К.* Солдатские мемуары. Документальные сценарии. М., 1985.
- Смирнов С.С.* Первая шеренга. М., 1965.
- Соколов Б.М.* Художественный язык русского лубка. М., 2000.
- Сокольская А.* Поэтика ТВ: пути и поиски. М., 1981.
- Стратанович Г.Г.* Мистерия и карнавал. М., 1973.
- Таиров А.* О театре. М., 1970.
- Тепляшина А.Н.* Сатирические жанры современной публицистики. СПб., 2000.
- Тоффлер Э.* Третья волна. М., 2004.
- Троицкий А.К.* Я введу вас в мир Поп... М., 2006.
- Туровская М.И.* Герои «безгеройного времени». М., 1971.
- Уварова Е.* Как развлекались в российских столицах. СПб., 2004.
- Уварова Е.Д.* Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917–1945). М., 1983.
- Уэбстер Ф.* Теории информационного общества. М., 2004.
- Фирсов Б.М.* Пути развития средств массовой коммуникации. Л., 1977.
- Франк Г.* Карта Птолемея. М., 1975.
- Фрейденберг О.* Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936.
- Фрейлих С.И.* Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М., 1992.
- Хейзинга Й.* Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992.
- Хиллер Б.* Стиль XX века М., 2004.
- Хоркхаймер М., Адорно Т.* Диалектика Просвещения. М.–СПб., 1997.
- Хренов Н.* Социальная психология искусства: переходная эпоха. М., 2005.
- Хренов Н.А.* «Человек играющий» в русской культуре. СПб., 2005.
- Целих В.Л., Назарова Я.В.* Телевизионные новости России. М., 2002.

- Цвик В.Л.* Телевизионная журналистика: История. Теория. Практика. М., 2004.
- Цуладзе А.М.* Политическая мифология. М., 2003.
- Шаров И.Г.* Режиссура эстрады и массовых представлений: Учебник для студентов театральных высших учебных заведений. 2-е изд., перераб. М., 1992.
- Шинкаренко В.Д.* Смысловая структура социокультурного пространства: Игра. Ритуал. Магия. М., 2005.
- Шкловский В.* Тетива. О несходстве сходного. М., 1974.
- Шендерович В.А.* Здесь было НТВ и другие истории. М., 2004.
- Шендерович В.А.* Куклы. М., 1996.
- Шендерович В.А.* Куклы-2. М., 1998.
- Шерель А.А.* Аудиокультура XX века. М., 2004.
- Шерель А.А.* Рампа у микрофона. Театр и радио: пути взаимного влияния. М., 1985.
- Шерель А.А.* Там, на невидимых подмостках... М., 1993.
- Эйзенштейн С.* Избранные произведения. В 6 т. М., 1964.
- Эльманович Т.* Образ факта. От публицистики к фильму на эстонском телевидении. М., 1975.
- Эренбург И.* Люди, годы, жизнь. М., 1990.
- Юровский А.Я.* Телевидение – поиски и решения. М., 1975.
- Ямпольский М.* Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. М., 2004.

Тематические сборники статей и материалов

- Актер на телевидении. Вып. 1. М., 1976.
- Время развлечений: Otium в Европе. XVIII–XX вв. СПб., 2006.
- В зеркале критики: из истории изучения художественных возможностей массовой коммуникации. М., 1985.
- Воспоминания о С.С. Смирнове. М., 1987.
- Граждане и власть: Проблемы и подходы: Сборник учебных материалов по курсу «Политическая регионалистика». М.; СПб., 2001.
- Искусство и общество: тенденции политизации. М., 1973.
- Кино и современная культура. Л., 1988.
- Комики мирового экрана: Сборник. М., 1966.
- Маска и маскарад в русской культуре XVII–XX веков. М., 2000.
- Массовая культура: Современные западные исследования. М., 2005.
- Массовая культура на рубеже веков: Сборник статей. СПб.; М., 2005.
- Массовые виды искусства и современная художественная культура. М., 1986.
- Массовые праздники и зрелища. М., 1961.
- Многосерийный телефильм. Истоки, практика, перспективы. М., 1976.
- Музы XX века. М., 1978.

- Наука телевидения. Научный альманах. Вып. 2. М., 2005.
- Наука телевидения. Научный альманах. Вып. 3. М., 2006.
- Новые аудиовизуальные технологии: Учебное пособие. М., 2005.
- От заката до рассвета. Ночь как культурологический феномен. СПб., 2005.
- От массовой культуры к культуре индивидуальных миров: новая парадигма цивилизации. М., 1998.
- Откровения телевидения. М., 1976.
- Парламент дураков. СПб., 2005.
- Поэтика телевизионного театра. М., 1979.
- Принцип серийности в телевизионном фильме: Материалы творческой конференции. М., 1975.
- Проблемы народного искусства. М., 1982.
- Проблемы телевидения. М., 1976.
- Проблемы телевидения и радио. Исследования. Критика. Материалы. Вып. 2. М., 1971.
- Психолингвистические проблемы массовой коммуникации. М., 1974.
- Радиожурналистика: Учебник / Под ред. А.А. Шереля. М., 2000.
- Развлекательные формы искусства в развитом социалистическом обществе. М., 1985.
- Ракурсы. Вып. 3. М., 2001.
- Ракурсы. Вып. 4. М., 2002.
- Ракурсы. Вып. 5. М., 2004.
- Ракурсы. Вып. 6. М., 2005.
- Роман Кармен в воспоминаниях современников. М., 1983.
- Русский авангард 1910–1920-х годов и театр. СПб., 2000.
- Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991.
- Советская власть и медиа. СПб., 2006.
- Современное западное искусство. Идеиные мотивы. Пути развития. М., 1971.
- Средства массовой коммуникации в художественной культуре XX века. Т. 1. История. М., 2001.
- Средства массовой коммуникации в художественной культуре России XX века. Т. 3. Телевидение на рубеже веков (1980–2001). М., 2002.
- Средства массовой коммуникации в художественной культуре России XX века. Т. 4. Тенденции и перспективы. М., 2003.
- Средства массовой коммуникации в эпоху глобализации. Т. 1. Процессы глобализации и система масс-медиа. М., 2005.
- Средства массовой коммуникации в эпоху глобализации. Т. 2. Поэтика СМК в эпоху глобализации. М., 2006.
- Театр XX века. Закономерности развития. М., 2003.
- ТВ вчера, сегодня, завтра. М., 1987.
- Телевизионная журналистика: Учебник. 5-е изд, перераб. и доп. / Редкол.: Г.В. Кузнецов, В.Л. Цвик, А.Я. Юровский. М., 2005.
- Телевизионная мозаика. Вып. 2. М., 1997.
- Телерадиоэфир: История и современность. М., 2005.

- Телевизионная эстрада. М., 1981.
- Традиционные виды искусства и СМК. М., 1987.
- Урбанизация и развлекательная культура. М., 1991.
- Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое. СПб., 2001.
- Шаболовка, 53: Страницы истории советского телевидения. М., 1988.
- Экранизация истории: политика и поэтика. Сборник по материалам конференции. М., 2003.
- Экранные искусства и литература: Немое кино. М., 1991.
- Экранные искусства и литература: Звуковое кино. М., 1994.
- Экранные искусства и литература: Телевизионный этап. М., 2000.
- Эстрада в России. XX век: Энциклопедия. М., 2004.

Статьи в СМИ

- Березовский В., Кротов Н.* Гражданские движения // Социс. 1989. № 3. С. 22–26.
- Богомалов Ю.* «А я не знаю почему, но ты мне нравишься». Верка Сердючка как кривое зеркало российской попсы // Известия. 2004. 9 января.
- Богомалов Ю.* Обратная сторона «Останкино» // Российская газета. 2006. 5 сентября.
- Вильчек Вс.* Самое-самое... // Советское радио и телевидение. 1968. № 8. С. 9–12.
- Гройс Б.* В ожидании русской культурной идентичности // Критическая Масса. 2003. № 1. <<http://magazines.russ.ru/km/2003/1>>.
- Гуреев М.* Низкий стиль. Кто и как смеется на отечественном телевидении? // Культура. 2004, № 13. 1–7 апреля.
- Дондурей Д.* Фабрика страхов // Отечественные записки. 2003. № 4 (13). С. 147–154.
- Забалуев В., Зензинов А.* Verbatim // Октябрь. 2005. № 10.
- Зверева В.А.* Репрезентация и реальность // Отечественные записки. 2003. № 3.
- Зорков Н.* Инфотеймент на российском телевидении // Relga. Научно-культурологический журнал. Коммуникации. <<http://www.relga.ru>>.
- Кавелти Дж.Г.* Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33–64.
- Качкаева А.* Смотрим телевизор (Час прессы). Радиопрограмма, выходящая в эфир на «Радио Свобода» (расшифровки – архив за 2005–2007 годы). <<http://www.svoboda.org>>.
- В.* Телевизионный канал как брэнд // Телефорум. 2001. № 3.
- Лошак А.* Быть подгузником // Esquire. 2006. № 8 (14).
- Пелешян А.* Дистанционный монтаж // Вопросы киноискусства. Вып. 15. М., 1974.
- Петровская И.* Божки прайм-тайма // Известия. 2006. 1 сентября.

- Поздняев М.* Чаплин против Петросяна // Новые Известия. 2006. 6 апреля.
- Руднев П.* Театральные впечатления Павла Руднева. Новая пьеса в России // Новый мир. 2005. № 7.
- Рудницкий К.* Игра портретами // Советский экран. 1975. № 20. С. 6–7.
- Стойков Л.* Гедонистическая функция меди: инфотейнмент и реалити-шоу // Relga. Научно-культурологический журнал. Коммуникация. 2007. № 4. <<http://www.relga.ru>>.
- Трошкин Е.* Коллективизм или гражданское общество // Социс. 1991. № 9. С. 54 – 64.
- Фиск Д.* Постмодернизм и телевидение // Федеральный образовательный портал. Социология. <<http://ecsocman.edu.ru/db/sect/124/2951.html>>.
- Шуб Э.* Пройденный путь // Советское кино. 1934. № 11–12.
- Эфрос А.В.* В кино и в театре // Искусство кино. 1972. № 7. С. 57–72.
- Эфрос А.В.* Кино и театр – пути взаимодействия // Искусство кино. 1982. № 6. С. 76–104.

Анна Новикова

**СОВРЕМЕННЫЕ ТЕЛЕВИЗИОННЫЕ ЗРЕЛИЩА:
истоки, формы и методы воздействия**

Главный редактор издательства *И. А. Савкин*

Дизайн обложки *И. Н. Граве*

Оригинал-макет подготовлен Издательским отделом
Государственного института искусствознания

ИД № 04372 от 26.03.2001 г.

Издательство «АЛЕТЕЙЯ»,

192171, Санкт-Петербург, ул. Бабушкина, д. 53. Тел./факс: (812) 560-89-47
E-mail: office@aletheia.spb.ru (отдел реализации), aletheia@peterstar.ru (редакция)
www.aletheia.spb.ru

Фирменные магазины «Историческая книга»

Москва, м. «Китай-город», Старосадский пер., 9. Тел. (495) 921-48-95
Санкт-Петербург, м. «Чернышевская», ул. Чайковского, 55. Тел. (812) 327-26-37

*Книги издательства «Алетейя» в Москве
можно приобрести в следующих магазинах:*

Дом книги «Москва», ул. Тверская, 8. Тел. (495) 629-64-83

«Ад Маргинем», 1-й Новокузнецкий пер., 5/7. Тел. (495) 951-93-60

Магазин «Гилея». Тел. (495) 332-47-28

Магазин «Фаланстер», Малый Гнездниковский пер., 12/27.

Тел. (495) 749-57-21, 629-88-21

Магазин издательства «Совпадение». Тел. (495) 915-31-00

Подписано в печать 22.02.2008. Формат 60×90¹/₁₆.

Усл. печ. л. 13. Печать офсетная. Тираж 1000 экз. Заказ № 084203

Отпечатано с готовых диапозитивов в типографии «Лесник-Принт»,
192007, Санкт-Петербург, Лиговский пр., 201 лит. А, пом. 3Н