

Аттракционы на телеэкране

Отечественные телевизионные программы практически всех жанров сегодня так насыщены аттракционами, что становятся основой телевизионного зрелища. Попытку систематизировать бесчисленное многообразие аттракционов предпринял еще в 1990 году А.И. Липков¹. Ученый составил детальную классификацию аттракционов по признаку их содержания. Несмотря на определенное несовершенство этой классификации, трактуемой как аттракцион практически все проявления жизни и человеческих эмоций, нельзя не признать правоту авторской позиции. Творцы массовой культуры действительно склонны превращать в аттракцион все, что попадает в их поле зрения. Показывая жизнь «крупным планом» и, тем самым, изменяя масштаб и значение происходящего, телерепортеры превращают, например, мелкую размолвку звезд шоу-бизнеса в аттракцион-скандал, а оговорку политика в аттракцион-казус.

Различные виды аттракционов могут присутствовать в разных пропорциях во всех «формульных жанрах»², однако каждая «формула» тяготеет к использованию соответствующих ей аттракционов. Приключения чаще всего базируются на *риске*, история о тайне на *аттракционе-тайне*, детективы – на *смерти* и *тайне*, любовные истории – на *красоте* и *запрете*, мелодрамы – на *жестокости* и *скандале* и т. п. Однако успех формульным произведениям приносят именно неожиданные сочетания в их сюжете разных аттракционов – столкновение аттракционов.

В этот «формульный», упрощенный, эскапистский мир телевизионных зрелищ как обязательный ингредиент врывается реальность, точнее, не вся реальность, а ее отдельные элементы. Так что размышления о синтезе реальности и игры становятся сегодня особенно актуальными. По этим же законам сегодня создаются сценарии просветительских программ и документальных фильмов.

Беллетризация прошлого

1990-е годы телезрителей отучили от сформировавшейся в советское время привычки к тому, что в средствах массовой коммуникации может существовать только одна, официальная, трактовка исторических и текущих общественно-политических событий. Отныне не только каждый телесюжет, но и документ хроники 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 разных эпох. Это стало

¹ Липков А.И. Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона. – М., 1990.

² Об этом смотри нашу предыдущую статью в № 3 «Обсерватории культуры» за 2007 год. – *Примеч. авт.*

своеобразным телевизионным воплощением одного из основных понятий постмодернизма – *ризома*, в котором реальная действительность понимается как нерасчлененная, запутанная. Явления этой действительности отталкиваются 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»³.

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, которая давала иллюзию свободы от идеологии. Исторические программы, ставшие к середине 1990-х годов неотъемлемой частью отечественного телеэфира, можно рассматривать как новую фазу развития документальной драмы. В период перестройки все разговоры об отечественной истории носили характер *аттракциона-запрета*. Ведь темы, которые раньше обсуждались только на кухне, теперь стали предметом публичных дебатов. Позже, когда запреты были забыты, для привлечения зрительского внимания понадобились более мощные стимулы. Разговоры об истории все чаще стали тяготеть к *аттракциону-скандалу*, *аттракциону-жестокости*, *аттракциону-смерти*. А когда и это надоело, их сменили исторические *аттракционы-диковины*, *аттракционы-казусы*, *аттракционы-тайны*. Для исторических программ самым важным стало не знание предмета, а умение плести интригу.

Под напором безудержной фантазии телевизионных авторов за несколько лет пали 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, а затем и в отсутствии научной объективности. Публицисты все чаще говорили не только о том, что в архивах не сохранились многие важнейшие документы или они засекречены, но и об изначальной их «лживости». Это, вероятно, должно было освободить всех желающих прикоснуться к истории от ответственности за фальсификации. А раз так, то и документ перестал быть стержнем телевизионной документальной драмы, превратившись в трамплин для фантазии авторов. Создатели многих телевизионных программ, не стеснясь в средствах, смешивали факты, домыслы и вымысел. Знаковым явлением телевизионной истории стал знаменитый розыгрыш музыканта Сергея Курехина и журналиста Сергея

³ Лисаковский И.Н. Художественная культура. Термины. Понятия. Значения. Словарь-справочник. – М., Изд-во РАГС, 2002.

Шолохова, устроенный в 1991 г. на ленинградском канале «Пятое колесо». Ведущий и его гость, аргументируя свою версию цитатами из переписки Ленина, фотографиями, отрывками из фильмов и схемами, доказывали, что вождь революции употреблял в пищу галлюциногенные грибы и постепенно сам превращался в гриб, а броневик, на котором он любил выступать, был его грибницей⁴. Аудитория застыла в недоумении. Она тогда еще доверяла информации, получаемой с телевизионных экранов. Да и тема для шуток была не очень подходящей. Лишь к концу программы, когда участники передачи перестали сдерживать смех, все окончательно убедились, что это розыгрыш.

В тот день была похоронена вера зрителей в непререкаемый авторитет телевидения. Отныне никого не удивляло, что не только на разных каналах, но и на одном канале можно было услышать различные версии одних и тех же исторических событий. И каждая из них подавалась как единственно верная, а правда 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 эти эпизоды вводились в ткань программы вместе с кинохроникой без каких-либо оговорок по поводу того, где заканчивается 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, не редко 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 настолько смешало жанры, что история стала рассматриваться как бы глазами героя «фэнтези»⁵.

Документы должны во что бы то ни стало шокировать зрителей. Поскольку шокирующие или пикантные моменты редко фиксировались хроникой, одним из главных инструментов создателей документальных программ телевидения стали реконструкции.

⁴ С расшифровкой части этой программы можно ознакомиться на сайте http://www.skeptik.net/prikol/lenin_gr.htm

⁵ В качестве примера можно привести программу А. Гордона «Собрание заблуждений» (ОРТ, 1998–1999). Примером не менее трудоемкой телевизионной формы – «документальной драмы-расследования» была программа Л. Лурье «Преступление в стиле модерн» (НТВ, 2003–2004). Эти работы – штучный телевизионный продукт, чрезвычайно зависимый от знаний и способностей авторского коллектива. Как правило, для того чтобы подняться на художественный уровень осмысления исторических событий, большинству подобных передач не хватает образных обобщений. Видеоряд в них иллюстративен и второстепенен по отношению к закадровому тексту или авторским комментариям в кадре, на которые возлагается основная смысловая нагрузка. Причем авторы руководствуются не идеологической, а коммерческой задачей, которая может быть кратко сформулирована следующим образом: «больше эмоций – выше рейтинг».

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 г. демонстрировался на «Первом канале». Это фильм о космической гонке СССР и США. В съемках принимали участие «Первый канал» (Россия), BBC (Великобритания), National Geographic (США) и NDR (Германия). Рекламируя проект, создатели фильма особенно подчеркивали два тезиса: первый – при написании сценария «строго придерживались документов соперничающих сторон, свидетельств очевидцев и практически полностью реконструировали события недавнего прошлого»; второй – зрители, посмотрев фильм, «узнают многие шокирующие подробности, зачастую известные лишь узкому кругу специалистов»⁶. В этих высказываниях, принадлежащих заместителю гендиректора «Первого канала» по общественно-политическому вещанию, сопродюсеру проекта Олегу Вольнову – формула создания современной документальной драмы: реконструкция + шокирующие подробности = рейтинг. Не беда, что зрители окончательно запутались в исторических хитросплетениях, что ученые в прессе оспаривали документальную достоверность сериала. Главная задача была выполнена – получен эмоциональный отклик.

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 мокьюментари⁷, на 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 г. 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 1930-х гг.⁸, торжественный голос диктора, который сообщает, что советские пионеры в рамках космической программы успешно провели опыт по выявлению способности живого организма выдерживать многократные перегрузки (эксперимент проводился на утенке, которого зафиксировали в центрифуге). Зрителю представлены «поцарапанные записи скрытых наблюдений»,

⁶ «Битва за космос»: правда и вымысел о соперничестве СССР и США//Правда. – 2006. – 29 марта.

⁷ *Mockumentary* от англ. *documentary* – документальный фильм и *mock* – насмешка, подделка, фальсификация, жульничество, подражание, пародия, дразнилка, стёб.

⁸ Подлинная кинохроника занимает всего 5% фильма (*Цыркун Н. Девятый вал // Сеанс. –2005. –№ 25/26.*

которые НКВД вело за всеми участниками проекта. Съёмочная группа отправляется в Чили на поиски остатков ракеты, опрашивает оставшихся в живых свидетелей знаменательных событий: оператора НКВД, следившего за разработчиком летательного аппарата, медсестру психбольницы, ухаживавшую за одним из героев, и даже последнего из отряда первых советских космолетчиков, который умирает при загадочных обстоятельствах прямо во время съёмок фильма-расследования.

Показанный в телевизионном эфире практически одновременно с «Битвой за космос»⁹, фильм-мистификация¹⁰ был воспринят не сам по себе, а в контексте большой развлекательно-пропагандистской акции «Первого канала», посвященной 45-летию первого 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 – более 21% в Москве и 23% по стране. «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 обсуждение было не менее острым, провокационным и запоминающимся, чем сам фильм»¹¹.

Потрясенные зрители, вплоть до финальных титров не понимавшие, что они видят на телевизионном экране, оказались вполне готовыми к подобного рода мистификациям. Изыщная и ироничная игра с документами и вымыслом оказалась насмешкой не только над советскими мифами о нашем превосходстве над всем остальным миром. Это еще и насмешка над современными телевизионными мифами, реконструкции в которых 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»¹², имеют свою аудиторию. Необходимую зрелищность им, как и эстрадным массовым действиям, придает *дивертисментная структура*, подразумевающая

⁹ Мировая премьера («Первый канал») – 10 апреля.

¹⁰ Первый телеэфир 14.04.2006. («Первый канал») (<http://www.russiancinema.ru>)

¹¹ Бородин А. Телелидеры с Ариной Бородиной //«Коммерсант. – 2006.–19 апреля.

¹² Качкаева А. Конвейерная "документалка": тенденции современной телевизионной документалистики// «Радио Свобода», Час прессы, 22.05.06 (svobodanews_ru.htm).

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» 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. Эта компания, специализирующаяся на научно-популярном кино (здесь был создан серьезный документальный сериал «Братство бомбы»), также использует для воздействия на зрителей биографии знаменитых людей, в том числе ученых. Именно биографии легли в основу цикла «Гении и злодеи». Но в основу его драматургии легли не скабрзные подробности, а критические моменты жизни героев. Однако такой подход – приятное исключение из правил.

Взгляд на историю как на копилку аттракционов – точно уловленный и профессионально удовлетворяемый запрос времени. Подобный подход был «фирменным блюдом» Леонида Парфенова (циклы передач «Российская империя», «Живой Пушкин» и др.). 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 Варгафтик уделял гораздо больше внимания не музыке, а пикантным подробностям биографии композитора¹³.

Такой аттракцион, безусловно, привлекает публику, по большей части не слишком готовую к серьезному разговору об искусстве. Пожалуй, создатели подобных передач даже скажут, что руководствуются благими намерениями: лучше пусть аудитория, хоть и

¹³ Петрушанская Е. Разрешающая способность телеизображения//Наука телевидения. Научный альманах. Вып. 2. – М., ГИТР, 2005. –С. 33–34.

привлеченная подробностями, достойными бульварной прессы, все же узнает о творчестве Вагнера или Шуберта, чем так и проживет, не подозревая 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, к примеру, 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» Леонида Парфенова. Так, в двух следовавших друг за другом в эфире канала «Культура» в январе 2007 г. документальных фильмах муссировалась тема роли в судьбе писателя Михаила Булгакова его жены Елены Сергеевны¹⁴. Хотя фильмы казалось бы о разном: один о сложной судьбе русского офицера, другой о взаимоотношениях художника и диктатора – оба режиссера вновь и вновь возвращаются к любовному треугольнику, смакуя подробности. Показанные один за другим они воспринимаются как серии цикла, и выводы создателей первого фильма проецируются на факты фильма 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 Михаила 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 глубины души, поскольку оправдывает зрителя в глазах самого себя. На фоне этих «эсхиловых страстей» наши мелкие пакости и предательства превращаются в невинные детские шалости, что дает ощутимый «психотерапевтический» эффект. По ходу просмотра фильмов зритель почти забывает, что драма взаимоотношений разворачивается на фоне великих произведений искусства. За любовными и политическими интригами стоят два великих романа – «Хождение по мукам» Алексея Толстого и «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова, творчество Булгакова-драматурга, страницы истории МХАТа и т. д. И все это разменяно на скандалы, пусть даже судьбоносные, если, конечно,

¹⁴ Первый 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.

правда то, на что намекают создатели одного из фильмов. Но имеет ли все это прямое отношение к литературному творчеству писателей?

Разумеется, *калейдоскоп аттракционов-скандалов* – не единственный метод создания биографических фильмов. В частности канал «Культура» регулярно показывает фильмы Бруно Монсенжона о музыкантах (Рихтере, Гульде, Ойстрахе, Горовице, Рождественском и др.), структура которых 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. Монсенжон позволяет героям раскрыться, неспешно поразмышлять о том, что им дорого, пожить в кадре, демонстрируя те детали жизни, которые обычно скрыты от постороннего взгляда, 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 массмедийная 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 более чем достаточно, и есть возможность выбирать только очень яркие детали и конфликты. На протяжении веков практически любой культурный центр – средневековый европейский замок, развалины древнего города или музей – видел столько драм, что их с лихвой хватит на длинный-предлинный сериал. Также и любое культурное явление сопровождалось множеством конфликтов, подчас перераставших в трагедии. Потому-то сюжетом телевизионных программ о культурном центре или культурном явлении часто становятся взаимоотношения людей, которые здесь жили или творили. При этом на первый план всегда выходят люди, а культурный центр фигурирует лишь как декорация, в лучшем случае создающая неповторимую атмосферу, а в худшем – обозначающая те или иные исторические реалии.

Главным героем такого телевизионного повествования обычно становится не исторический персонаж, а ведущий. Он олицетворяет собой 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 – стержень большинства западных сериалов не только о культуре, но и о природе, науке, политике. В последние годы этот прием взяли на вооружение и в России.

Современные исторические программы (часто это имитация туризма на «машине времени») становятся своеобразным приключением, путешествием от аттракциона к аттракциону. Ведущий, оказываясь на месте исторических событий, как бы переносится на много лет назад, где и он проводит 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 бунта, Е. Киселев отпивает пиво из кружки, иллюстрируя процесс, который сопровождал общественную жизнь Германии. Затем зрители видят Е. Киселева 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 в парке, где бывали представители британского высшего 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 бургера, то английского аристократа. Да и сам 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 и 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 их помощников. Вглядываясь в лица на кадрах хроники, проходя по историческим местам, ведущий 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, в 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 (о чем сообщает зрителям сам ведущий). Исторический домысел в устах авторитетнейшего журналиста подан как открытие, результат научного исследования. Он излагается с такой убежденностью, что есть соблазн поверить, не дожидаясь неопровержимых доказательств. В этом тоже заложено семя драмы, драмы нашей жизни: ведь многим россиянам так хочется, наконец, разобраться в своей истории, пережить все катаклизмы XX столетия и пойти дальше. Но пока нет ответов на вопросы, 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. 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 много. И в их публичном обсуждении, а не в нахождении исчерпывающих ответов, заключается главная приманка, на которую реагировал зритель. Тайна никогда не может быть раскрыта полностью. Она всегда оставляет место сотворчеству зрителя. В этом специфика такого аттракциона.

Потребительский туризм

В свое время путешествие было частью образовательного процесса. Завершив этап освоения теоретических знаний, молодые люди уезжали за границу, чтобы подтвердить знания на практике, послушать лекции ведущих зарубежных преподавателей и т. д. Будущие писатели, ученые, военные, политики становились на время путешественниками, географами, этнографами. В нашей памяти поэт Николай Гумилев останется и путешественником по Африке, а адмирал Александр Колчак – исследователем-полярником.

Сегодня ассоциировать себя с архетипическим образом героя-путешественника хотят многие «звезды» шоу-бизнеса, политики, кино и т. п. Для них это возможность скорректировать имидж и повысить статус. И телевидение предоставляет им такую возможность. Кинорежиссер Андрей Кончаловский создал для канала «Культуры» двенадцатисерийный документальный фильм «Культура – это судьба» (эфир 28 марта – 14 апреля 2006). Авторы программы пытались осмыслить судьбу России и русской нации, разглядывая жизнь и традиции других наций через разных ее 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 мужчины и женщины, 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 экологических проблемах. 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. Этот архетип очень силен, и телевидение прикладывает достаточно большие усилия для его сохранения. Хотя все чаще телевизионными путешественниками становятся звезды шоу-бизнеса, с ними традиционно соседствуют ученые-исследователи: океанологи, археологи, геологи, экологи и т. д. Особенно успешными оказываются проекты, в которых ученый-популяризатор ведет себя перед камерой не хуже профессионального актера.

В 1990-е годы благодаря разнообразным техническим усовершенствованиям, а также увеличению потока путешественников и туристов, как реальных, так и телевизионных, равно как и интернет-туристов, тоже включенных в глобальную индустрию туризма, у людей появилось стремление к «потреблению мира» как продукта, питающего не только желудок, но и эмоции. В это время у нас появились телепередачи, где о жизни в мире рассказывалось не с просветительских позиций, а исходя из интересов нарождающегося туристического бизнеса.

Сегодня, не один десяток раз рассказав о стандартном наборе мировых достопримечательностей, программы о путешествиях сосредоточили свое внимание на экзотических странах. При этом культурно-этнографические передачи, такие как «Непутевые заметки» («Первый канал»), «В поисках приключений» («Россия»), «Их нравы» (НТВ) и «Вокруг света» («Россия») и др., неизменно сопровождаются информацией для туристов. Кроме прочего развлекательные трэвел-программы и документальные сериалы о мире и его обитателях выполняют сверхзадачу, диктуемую общим настроением, которое доминирует 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. Калейдоскоп достопримечательностей, природных ландшафтов и этнографических деталей создает ощущение компактной, яркой, уютной планеты, на которой живут разные, но такие похожие в главном (в 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.

Трэвел-программы – беспроигрышный вариант телевизионного зрелища. Они позволяют эффективно использовать весь потенциал «приключенческой формулы» и весь набор аттракционов: столкновение с другой цивилизацией и ее представителями, смена декораций (ландшафтов), встречи с европейцами, которые предпочли жизнь в настоящих джунглях «джунглям каменным», участие путешественников в традиционных обрядах и т. д. Однако для создания такой программы требуется готовность местного населения к контактам с иностранцами, а также наличие «туристической инфраструктуры». А 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 аутентичности¹⁵. И телевидение становится инструментом создания туристического мифа о «нетронутых пляжах», «необычной культуре», «гостеприимном нраве местного населения».

¹⁵ Об этом подробно пишет Фрэнк Уэбстер в книге «Теории информационного общества» (М., 2004).

Все, что видит телезритель, как и то, что он увидит, став туристом, не аутентично. Местная музыка и танцы, только что сочиненные и записанные на компакт-диск, любезные местные жители и обслуга, подготовленная в швейцарских школах гостиничного бизнеса, специальные туристические аттракционы – все это от начала до конца срежиссировано на этапе создания «туристической инфраструктуры», а потом еще и на этапе создания телевизионного зрелища¹⁶.

Впрочем, создатели подобных программ понимают, что аудитория вряд ли ждет от них достоверности. Отсюда 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. Созерцание танцующих тел – одна из главных приманок 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 посетителей 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 представители индустрии туризма не боятся, что зрители удовлетворятся лишь просмотром программы. Зрелища, предлагаемые турфирмами, 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». Создатели трэвел-программ поддерживают у зрителя «панорамное восприятие» окружающего мира, обладатель которого тяготеет длинными планами и пристальным разглядыванием деталей и стремится к калейдоскопу впечатлений, невозможному для обычного зрения охвату жизненного материала. Это поддерживает у телезрителя иллюзию полноты жизни и остроты впечатлений.

¹⁶ См.: *Баландинский Н.* Географические проекты российского ТВ: кто есть кто и что есть что. <http://www.geografia.ru/npprogr.html>

Сходное ощущение получает человек, находящийся в центре грандиозных событий (Олимпийских игр или национальных празднеств). Такие события тоже тщательно режиссируются во всех отношениях. Часто «мега-события», соответствующим образом поддержанные индустрией туризма, оставляют после себя такой след, что еще долгое время места их проведения остаются желанными «местами проведения досуга», где человек особенно отчетливо ощущает себя живым.

В наше время кино и телевидение уходят с поля массовой культуры на новые витки создания иллюзии достоверности. Телевизионный эффект присутствия обеспечивается за счет использования компьютерных технологий, все более расширяющихся возможностей интерактивного участия зрителей в экранном действе. А это неизбежно ведет к очередному изменению отношений человека с историей и с планетой. Теперь событие можно не только прожить еще раз, просмотрев киноленту, но и получить иллюзию того, что ты вмешался в их развитие с помощью интерактивных технологий. В мгновение ока можно перенестись с одного континента на другой и по собственному усмотрению укрупнить деталь, чтобы рассмотреть памятник более подробно. Все это превращает мир из предмета познания в предмет игры, постепенно уводя нас все дальше от идеалов эпохи Просвещения к иным, неведомым идеалам.