

УДК 821.111

**ТЕКСТ РЕАЛИТИ-ШОУ В ТЕКСТЕ РОМАНА Б. ЭЛТОНА
«СМЕРТЬ ЗА СТЕКЛОМ»**

© 2011 г.

В.Г. Новикова

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

wnovikova@mail.ru

Поступила в редакцию 23.11.2010

Рассматривается проблема взаимосвязи различных уровней текста романа Б. Элтона «Смерть за стеклом», включая основное сочетание: текст «реалити-шоу» в тексте романа. У каждого уровня есть собственное чувство реальности. Содержанием этой игры с формами реальности является отражение проблемы «коллапса смысла» в современном информационном обществе.

Ключевые слова: Бен Элтон, реалити-шоу, реальность, текст в тексте.

Основной характеристикой современного общества стало информационное пространство как синтез массы информационных сообщений, каждое из которых является «продуктом» и в том смысле, что это результат труда группы интеллектуалов, и в том, что это товар, имеющий свою стоимость. Обилие информации не означает накопление идей, «смыслов». Ж. Бодрийар, один из наиболее популярных теоретиков нашего времени, говорит о том, что информации становится все больше, а смысла все меньше, и обобщивший основные труды по медиасреде второй половины XX века Ф. Уэбстер – о коллапсе смысла. Своеобразным индикатором эпохи становятся жанры телевизионных программ, создающих виртуальную повседневную реальность для их массового потребителя. Среди них заметное место занимают реалити-шоу, привлекающие уже несколько десятилетий неослабевающее внимание социологов, культурологов, психологов. В этой связи особый интерес вызывает отражение проблем, связанных с названным жанром, в художественной форме романа, тем более если творческая жизнь его создателя неотделима от индустрии телевизионных фильмов и развлекательных программ.

Британский писатель Бен Элтон – автор комедийных сериалов, в том числе знаменитого «Мистера Бина», либреттист успешных мюзиклов. Его фильмография включает в себя 43 фильма, где он выступает как сценарист, режиссер, актер, продюсер. Кроме того, он стал автором более чем десяти романов, в каждом из которых отчетливо прослеживаются определенные общественные тенденции. Бен Элтон не относится к безоговорочно признанным мэтрам постмодернизма, однако его произведения дают

художественно убедительный образ британского общества на рубеже веков именно в контексте особенностей постмодернистского мышления.

В романе Б.Элтона «Dead Famous» (2001) рассказывается о съемках «реалити-шоу» [1]. В Великобритании первое из них получило название «Большой брат». Если сама программа была рассчитана на примитивные, не развитые в интеллектуальном отношении умы, то ее название ориентировано и на тех, кто способен оценить отсылку к знаменитой дистопии Д.Оруэлла «1984». В ракурсе такой отсылки авторы программы напоминали о постоянной слежке с помощью видеокамер за каждым жителем вымышленной Оруэллом страны. Эта слежка подчеркивала абсолютную несвободу личности, ее фактическое рабство в государстве, названном тоталитарным. Пафос произведения Оруэлла – в неприятии такого рода государственной политики – разделялся в послевоенные годы всеми читателями его романа. Тем очевиднее радикальный перелом в общественном сознании конца XX века, когда реалити-шоу завоевывают все большую аудиторию, подчиняющуюся невозможному еще недавно стремлению ежеминутно наблюдать обыденную жизнь себе подобных. Такие аудитории есть не только в Великобритании, но и в любой другой стране, в том числе в России, где первое такого рода шоу получило название «За стеклом» (определившее версию заглавия для русского переводчика произведения Элтона) [2].

По сценарию шоу «Под домашним арестом», о котором идет речь в романе, десять человек проводят десять недель в пространстве изолированного дома. Каждую неделю зрители с по-

мощью электронного голосования выбирают одного, наименее понравившегося участника, и тот покидает дом. Побеждает единственный оставшийся, вызвавший наибольшую симпатию у зрителей. Роман построен как «герметичный детектив», использующий возможности замкнутого пространства и соответственно ограниченного количества подозреваемых. В доме, где все действия каждого участника ежесекундно фиксируются камерами и тем самым достигается абсолютная «непроницаемость извне» предлагаемого зрелища, совершается убийство, за которым тысячи зрителей наблюдают в прямом эфире. Погибает одна из участниц, и обстоятельства убийства таковы, что убийцу невозможно определить по записям видеокамер: он входит в помещение, закрывшись большим полотенцем, наносит удары ножом и успевает покинуть место действия, пока наблюдатели – и телевизионщики, и зрители – пытаются осознать суть происходящего. Таким образом, полиция должна выбрать подозреваемого только из тех лиц, которые находятся в доме. Процесс раскрытия преступления и становится основой сюжета романа. Каким образом кто-то совершил преступление в замкнутом пространстве, где каждый дюйм прослушивался и просматривался телекамерами? В романе таким образом используется многоуровневая рамочная конструкция – текст происходящего в доме находится внутри текста действия съемочной группы, в свою очередь находящейся внутри текста действия романа – раскрытия преступления. Использование такой конструкции характерно для постмодернистского произведения, так как обеспечивает высокую степень условности и тем самым отражает представление о невозможности репрезентации подлинной реальности.

Жанровое обозначение шоу – «реалити» в буквальном смысле означает прямую передачу в эфир жизни определенной социальной группы, что можно воспринимать как социологический эксперимент. При этом существует два социальных пространства, которые, по закону жанра, являются самостоятельными, спонтанно развивающимися. Первое – группа тех, кто «за стеклом». Второе – воспринимающая сторона, зрители. На самом деле, оба подвержены воздействию манипуляций создателей программы. Реалити-шоу оказывается сконструированной реальностью, где конструкция лишь имитирует настоящий эксперимент. Тридцать видеокамер и сорок микрофонов, установленных в специально оборудованном для жизни десяти человек обоюбого пола помещении, обеспечивают у зрите-

лей ощущение объективной достоверности происходящего. Программа так и называется «reality». Жажда достоверности, потребность в получении объективной информации обеспечивает выбор зрителем именно этой программы. В то же время отбор материала все-таки производится. Целая команда операторов, режиссеров и, главное, воля продюсера (того, кто вложил деньги и желает получить максимум прибыли) komponуют отснятые фрагменты, ракурсы, детали в единое целое, которое не является копией событий, а является их симулякр. Механизм производства «псевдореализма» раскрывается во многих исследованиях. Так, один из самых цитируемых авторов, Д.Фиске, с постструктуралистских позиций обращающийся к темам, связанным с телевизионной культурой, пишет: «Большая часть удовольствия от телевизионного реализма прибывает из ощущения всеведения... Смысл может только тогда произведен, когда "действительность", представленная, и идеология сливаются в последовательное, по видимости, естественное единство. Но семиотическая или культурная критика вскрывают противоречия в этом единстве и выставляют его "естественность" как идеологическую конструкцию» [3, 309]. Он рассматривает медиасреду как некую кодирующую систему, представляющую собой, по сути, самостоятельную реальность. О сложной, почти оксюморонной природе того, что постулирует как реальность в качестве своей субстанциональной сущности реалити-шоу, пишет в статье «Проблема реальности в реальном шоу» Э. Шестакова [4]. Обратившийся к идеологии реалити-шоу культуролог С.Жуков отмечает, что оно является «эрзац-продуктом» специализированных «высоких» областей культуры, не порождает собственных смыслов, а лишь имитирует явления специализированной культуры, пользуется ее формами, смыслами, профессиональными навыками, нередко пародируя их, редуцируя до уровня восприятия «малокультурного» потребителя» [5, 15]. При этом, по его мнению, нельзя однозначно негативно оценивать это явление, так как оно «принимает на себя функции инструмента обеспечения первичной социализации личности», которые были присущи традиционной обывденной культуре доиндустриального периода и в значительной степени утрачены в современном обществе. В социальной психологии есть представление о том, что каждое общество с помощью своих средств массовой коммуникации строит свой миф, который и задает структуры построения коммуникативного пространства. Задачей его становится формиро-

вание единой картины мира, что и способствует единению нации. Однако надежды на осуществление такого рода функций выглядят неосуществимыми в контексте романа Элтона. Имитация реальности «за стеклом» представляет собой лишь систему знаков, которая является товаром. Только элементы, имеющие спрос, сочетаются в целое по тому же признаку. «Это, в сущности, иллюзия, – говорит в романе о шоу его продюсер, Джеральдина Хеннесси, – Как все телевидение. Как кино. Передача создается монтажным способом... Мы не ученые. Мы делаем телешоу. Люди в жизни, как правило, скучны. Мы наделяем их интересными чертами» [2, 48] Кстати, на обложке романа помещены слова: «Реальность – это то, что мы вам покажем». «Наш моральный и профессиональный долг сделать для обеспечивающих нам зарплату зрителей классную телепередачу. Мы с вами не какие-нибудь антропологи. Отнюдь. Мы работаем в сфере развлечений. На тех же подмостках, что иллюзионисты, факиры, экстрасенсы и фокусники. Все те, кто занимается бизнесом, которое мы называем шоу.» [2, 106]. О качестве данного медиапродукта говорят методы работы Джеральдины: «Она ворует из европейских и японских газетенок дешевые, затасканные идеи, перчит каплей клубного кислотного стиля и швыряет в морду среднему классу, выдавая за явления постмодернистской иронии» [2, 52].

Реалити – шоу создает определенную социальную модель на условленное время и в условленном пространстве. Десять человек, отобранных для этой модели, имеют специальности, характерные для современной жизни: актер (роман начинается списком действующих лиц, что позволяет автору сразу «отослать» читателя к универсальному образу – весь мир – большое шоу). Аллюзия – «весь мир театр, и люди в нем актеры» – подчеркивает убогость разворачивающегося действия. Есть и другие сопоставления в том же духе, особенно иронический вопрос автора: «От Гомера до «Любопытного Тома» всего два с половиной тысячелетия. Славный путь, вы согласны?»

Остальных персонажей, представленных в списке, можно объединить в группы по характерным для общества потребления профессиям: торговля – торговый консультант, торговый менеджер – модельер и сюда же водитель грузовика, шоу-бизнес – воздушная гимнастка, подрабатывающая стриптизершей, и вышибала, медицина – врач-ординатор и, конечно же, психотерапевт и, наконец, бунтарь (со времен послевоенного молодежного движения необходимая в социуме фигура) – анархист. В духе вре-

мени и знак зодиака, указанный для каждого из действующих лиц. Только двое – врач и психотерапевт связаны с интеллектуальной деятельностью, требующей определенного уровня образования.

В тексте романа появляется и герой, идейно близкий автору, инспектор, ведущий расследование. Он классический тип либерала, человек «классической нормы» (одна из тем романа связана с проблемой нормы человеческого поведения в эпоху политкорректности, полностью размывающей традиционное представление о правилах общежития).

Вновь вернемся к работе Д.Фиске: «Характеры в телевизионных программах не столько представляют индивидуальности, сколько являются кодированием идеологии, “воплощением идеологических ценностей” [3]. Герои – представители «социального центра», те, кто воплощает доминирующую идеологию, тогда как злодеи и жертвы – члены ненормативных или зависимых субкультур, которые таким образом воплощают доминирующую идеологию в минимальной степени, и, в образах злодеев, могут воплотить противостоящие идеологии. Настойчивое повторение термина «идеология» заставляет предположить наличие определенной аксиологии телезрелищ.

Однако основное содержание романа составляет показ редуцирования ценностей, что и прослеживается на нескольких уровнях. Действие происходит не в полноценном Доме, а его модели, что подчеркивает то, какой путь пройден массовым сознанием в последние десятилетия. Существенный элемент английского национального самосознания – приватность дома, воспринимаемого как крепость, защищающая права личности, нарушение которых абсолютно недопустимо, – оказывается разрушенной, что означает десакрализацию ценностей традиционной культуры.

Для производителей шоу важно постоянное воспроизводство в нем событий, которые должны привлечь зрителей. Как и современные философы, под событием они понимают «любой телесно-жизненный акт», фактическая наличность которого самодостаточна. Между тем, в классической европейской философии «событием могло быть названо не всякое происшествие, а лишь нечто значимое, наполненное глубоким потаенным смыслом, встроенное в некую телеологическую взаимосвязь (систему целей)». Один из теоретиков нарратологии, В. Шмид, напоминает, что «событие у Достоевского и Толстого заключается, например, во внутренней, ментальной перемене и вопло-

щается в том когнитивном, душевном или нравственном «сдвиге», который обозначается такими понятиями, как «прозрение», «просветление» или «озарение» [6, 10]. Такая «полноценная реалистическая событийность», по его мнению, редуцируется уже у Чехова, который не изображает ментальных событий, но проблематизирует их. Но герои Элтона вообще не способны думать. По мысли инспектора-интеллектуала: «Ощущения. *Modus operandi* целого поколения. Не надо думать, не надо ни во что верить. Главное – ощущать» [2, 45]. В романе подчеркивается: «Арестанты» ничего *не делали* – никогда. Но что раздражало еще сильнее – никогда ни о чем не размышляли. Отличительная черта человеческого существа – способность абстрактно мыслить – оказалась на службе у ...пустоты» [2, 110]. Персонажи романа оказываются не способными создать даже ту иллюзию события, которая удовлетворила бы их работодателей. Телевизионщики представляют другую социальную группу, они люди с университетским образованием, творческие работники, интеллектуалы по роду деятельности. Но и их уделом остается пустота. Мастер сатирической детали, Элтон фиксирует краткую и безжалостную в оценке мизансцену из повседневной работы таких «интеллектуалов»: «Взрослые, образованные, квалифицированные люди сидели и ждали, когда молодая женщина опорожнит мочевой пузырь. А может быть, и кишечник. И чувствовали себя до невозможности глупо» [2, 247] (напомним, постоянно работающие камеры установлены везде, в том числе и санитарных комнатах).

Во имя повышения рейтинга сам продюсер и совершает убийство. «Объяснение» преступления становится возможным благодаря игре реальностями нескольких уровней текста в тексте. Заявленная «герметичность» детектива предполагает логико-пространственную закономерность ситуации, описанную В. Рудневым как «типичную для английского детективного романа, когда ограниченное число персонажей собираются в одном месте (откуда вследствие природных явлений оказывается невозможным выбраться и куда больше никто не может попасть) и в этом месте совершается преступление. Здесь используется следующая логико-пространственная аксиома: поскольку истинно, что если А находится здесь, то невозможно, чтобы он находился в другом месте, и поскольку преступление совершено здесь, то, следовательно, один из персонажей, находящихся здесь, – преступник» [7, 104]. Однако та реальность, которая демонстрируется на экране, не

является адекватным воспроизведением реальности Дома. Та, в свою очередь, как бы множится в соответствии с восприятием каждого из участников. Вследствие этого герметичность нарушается в буквальном смысле слова – убийца проникает в дом. Этот поступок не фиксируется тайно отключенной камерой, а минуты убийства заменяются заранее отснятым фрагментом. Если реальность – это то, что нам показывают, то в ней отсутствует то, что не хотят показывать. Стремление к прибыли заставляет здесь совершить убийство совершенно в духе «симулякральной» жизни. Само убийство кажется ненастоящим, виртуальным. Продюсер как убийца в прямом смысле слова становится не метафорой даже, а простейшей, но от этого не менее действенной аллегорией.

«Отражение социальных нравов и социальных обычаев становится одним из важнейших признаков хорошо написанного детектива, начиная с «Лунного камня» У. Коллинза. С его традицией отражения всех потенциально существенных элементов обыденного тривиально повседневного мира для раскрытия преступлений жанр фиксирует движения в государстве как сейсмограф», – отмечает Л.О. Соберг [8, 162].

Сейсмограф в данном случае обращен не только к производителям, но и к потребителям медиативара. Автор последовательно по ходу действия чередует крупные планы, связанные с обитателями Дома, с общими планами внимающей толпы. При встрече Лейлы, первой покинувшей Дом, «толпа обезумела. Буквально потеряла рассудок. Фанаты передачи улюлюкали, гоготали, размахивали самодельными плакатами. Хотя для таких страстей не было ни малейшего повода, кроме присутствия телекамер и прочно установившегося стереотипа поведения молодежи перед объективом». Так автор вводит в реальность читателя в мир «*media fandom*» (многократно подробно описанный; в данном случае термин заимствован у Г. Дженкинса, подробно исследовавшего этот феномен) [9, 1]. И продолжает, комментируя очередное изгнание участника: «как плебс былых времен, поднимаем и опускаем пальцы, чтобы аплодировать победителю или приговорить побежденного... посредством телефонного голосования» [2, 323]. Один из создателей шоу пытается оправдать свои действия, возлагая вину на толпу: «Зрители еще хуже, чем мы. Нам, по крайней мере, платят за то, что мы кого-то обманываем. А зрители смотрят ради потехи. Понимают, что перед нами муравьи, которых сжигают под лупой. Но не возражают, чтобы мы тыкали в них

булавками, пока они еще шевелятся...это не кокон, а окопы, которые со всех сторон окружают враги» [2, 212–213].

Убийство оправдало себя как рекламная акция: сюжет убийства в прямом эфире предлагался подписчикам, и его скачали десятки тысяч раз. Финансовый успех зрелища находится в прямой зависимости от количества вовлеченных в него. Так десакрализируется священная составляющая театра – переживание катарсиса. Вместо высокого чувства сострадания остается лишь омерзительное любопытство: «Скандал сделался достоянием всей планеты. Убийство обсуждалось в пабах, конторах, в школах, за миской лапши в токийском ресторане, в турецких банях Стамбула» [2, 44].

Инспектор был уверен, что до конца жизни не сумеет понять, как среди живых существ одной породы могут быть и Иисус Христос, и те, кто получает удовольствие от видеозаписи убийства молодой женщины. Он предположил, что во всем существовал некий мессианский смысл, но это не помогало ни понять, ни принять ситуацию.

Роман Б. Элтона одновременно имеет сложную конструкцию, основанную на игровом сочетании реальностей нескольких взаимозависимых текстов, и весьма прозрачную идею. Пластичность и постоянное изменение действительности, делающей невозможным подлинности знания, уже не вызывает у него тех положительных эмоций, которые были характерны на рубеже 70-80-х, в период рассвета постмодерна. Более того, он сатирически изображает обще-

ство, культивирующее такое отношение и к реальности, и к знанию о ней.

Написанный им через шесть лет роман «Слепая вера» (2007), явно отсылающий к оруэлловскому «1984», экстраполирует в будущее тенденцию превращения социума в гигантское реалити-шоу. Каким оно будет, по мнению автора, хорошо характеризует название рецензии на эту книгу: «Elton sees stupid future».

Список литературы

1. Elton B. *Dead Famous*. L., 2001
2. Элтон Б. *Смерть за стеклом*. М., Иностранка, 2008. 447 с. Перевод А. Соколова
3. Fiske John *Television Culture*. Routledge. Place of Publication: London. 1987. 348 p.
4. Шестакова Э. Проблема реальности в реальном шоу // РЕЛГА (электронный журнал). № 1 [219]. 01.01.2011
5. Жуков Сергей Геннадиевич. Реалити-шоу в социокультурном пространстве массовой культуры. Автореферат дис... канд. культурологии Краснодар, 2009. 22 с.
6. Шмид В. *Нарратология*. – М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
7. Руднев В.П. *Прочь о реальности. Исследования по философии текста*. М.: "Аграф", 2000. 432 с.
8. Sauerberg L.O. *Intercultural Voices in Contemporary British Literature: The Implosion of Empire*. New York. 2001. 223 p.
9. Jenkins H. *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. Routledge. New York. 1992. 329 p.
10. Blind Faith. *Elton sees stupid future* // *Sunday Star Times* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.stuff.co.nz/entertainment/books/138316> (дата обращения 01/01/2009)

THE TEXT OF REALITY SHOW IN THE TEXT OF BEN ELTON'S NOVEL «DEAD FAMOUS»

V.G. Novikova

The paper considers the problem of interrelation between different levels of the text in B.Elton's novel «Dead Famous», including the main combination: the reality show text in the text of the novel. Every level has its own sense of reality. The content of this playing with reality forms is the reflection of the problem of «sense collapse» in the information society.

Keywords: Ben Elton, reality show, reality, text in a text.