

КАТАСТРОФА КАК ЗРЕЛИЩЕ: РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ СОБЫТИЙ 11 СЕНТЯБРЯ 2001 Г. В ДИСКУРСЕ ТЕЛЕНОВОСТЕЙ

Сарна А.Я.

Драматические события, связанные с террористическими актами в США 11 сентября прошлого года, всколыхнули весь мир, бросили вызов существующему миропорядку и заставили говорить о подлинном, некалендарном начале XXI века, подобно тому, как точкой отсчета века XX принято считать начало первой мировой войны. Существенную, если не самую главную роль в такой оценке произошедшего сыграло то обстоятельство, что все эти события сразу же стали транслироваться по телевидению в режиме прямого эфира, благодаря чему миллионы зрителей ощутили себя очевидцами и даже в какой-то степени непосредственными участниками происходящего. Именно благодаря оперативному вмешательству СМИ это событие вызвало активный отклик аудитории и позволило сформировать мировое общественное мнение намного быстрее, чем когда бы то ни было. Поэтому несомненно важной представляется попытка разобраться в том, как данное событие было представлено в масс-медиа, и особенно интересно проанализировать задействованные телевидением средства визуальной репрезентации произошедшего. Ведь даже спустя долгое время после того, как о событиях рассказали в новостях, вспоминается лишь то, как событие было подано в репортаже: «Реальность, продолжающая жить в нас – это реальность, запечатленная в памяти миллионов телезрителей, а не тех, кто действительно был на месте события» (8, с. 251). Данное сообщение построено на материале репортажей о происходящих событиях трех центральных российских телеканалов – ОРТ, РТР и НТВ, использующих в своих сообщениях видеоматериалы, предоставленные американским телевидением.

Однако для того, чтобы производить подробный анализ произошедших событий, необходимо прежде всего разобраться с тем, что же все-таки можно считать таковым. По мнению В. Руднева (см. 6), событием следует называть лишь такое происшествие, которое стало объектом внимания как минимум двух свидетелей – тех, кто может удостоверить произошедшее как действительно случившееся, а не показавшееся или пригрезившееся им. Событие имело место, если развернулось на глазах у очевидцев и тем самым выступило в качестве спектакля для зрителей, которые если не присутствуют, то хотя бы подразумеваются в наличии. При этом «наблюдатель не только следит за событием, но активно своим присутствием воздействует на него» (6, с. 426). Применительно к нашей теме можно переформулировать этот тезис следующим образом: событие можно считать действительно случившимся, только если оно было показано по телевидению, и именно миллионы телезрителей своим незримым присутствием придают ему масштабность и значимость.

Телевидение при этом «выступает в роли рассказчика, который в своем стремлении пощадить чувства слушателей приукрашивает истинное положение дел. В результате любое событие реального мира, каким бы необычным или отталкивающим оно ни было, оказывается втиснутым в заранее приготовленные формы. Целью такого подхода является искреннее желание рассказчика понравиться своей аудитории. Хотя исходной целью средств массовой информации является как можно более объективный анализ происходящих событий, иногда стремление угодить вкусам публики перевешивает все другие соображения» (1, Р. 67). Так раскрывается мифологический потенциал телевизионной машины, способной представить нам любое, даже самое невероятное

событие как нечто само собой разумеющееся, и наоборот, придавая весьма второстепенным происшествиям глобальный масштаб и глубинный смысл.

Само слово *media* – «посредник» подводит нас к мысли, что средства массовой информации являются связующим звеном между публикой и некоей объективной реальностью, внеположенной по отношению к нашему восприятию. Однако следует иметь в виду, что журналисты и редакторы сообщают нам сведения об этой объективной реальности после тщательного отбора материала и решения, какое количество внимания уделять рассмотрению каждой конкретной темы. При этом, «представляя нам адаптированную согласно политике телеканала и интересам аудитории картину реальности, телевидение не фальсифицирует подлинные события. Оно лишь односторонне их истолковывает, опираясь на силу воздействия профессионально сделанной «картинки». Причиной этой односторонности становится избирательное акцентирование тех или иных элементов происходящего. Совокупность визуальных образов создает как бы смысловые контуры желаемой реальности» (5, с. 227). Процесс их восприятия Дж. Файск определяет как *концептуальное движение*, поскольку визуальный миф есть не нечто целостное, а скорее «цепочка элементарных концептов, вдоль которой движется наше восприятие» (2, Р. 43). Дж. Файск также указывает на динамику культурного мифа, его стремление к постоянной трансформации и своеобразной «мимикрии». Это позволяет телевидению сформировать определенный тип психологической реакции, причем репрезентация событий в визуальной форме играет здесь наиболее важную роль: «Телевидение постоянно проверяет мифы на реалистичность, одновременно показывая, когда их объяснительная сила уменьшается и становится необходимой смена образного ряда» (2, Р. 45).

Подобного рода концептуальные метаморфозы можно проследить в структуре каждого продукта медиального мифотворчества, однако наибольший интерес и внимание исследователей привлекают к себе информационные блоки, т.е. выпуски теленовостей. Согласно Дж. Файску, «новостные сообщения и художественные коммуникации используют близкие знаки, поскольку они естественным образом отсылают к тем же мифам нашей культуры» (2, Р. 43). Жанр новостей предполагает в силу своей специфики особую организацию представляемого материала в рамках определенной суперструктуры или нарративной схемы (см. 4), центральная позиция в которой всегда отводится сообщению о Главном Событии. Таким почти всегда становится *катастрофа* техногенного или природного характера, повлекшая за собой множество разрушений и человеческих жертв. События 11 сентября в США по их масштабам и социокультурным последствиям можно без преувеличения отнести именно к катастрофам, а не просто террористическим актам, поскольку они привели к изменению глобального геополитического баланса во всем мире.

Осознавая всю значимость освещения в телетрансляции всех обстоятельств происходящего события, бригада журналистов (корреспондент и оператор), командированная на место происшествия, всегда преследует две главные цели: они стремятся, во-первых, оказаться *как можно ближе* к происходящим событиям, чтобы в своем репортаже донести до зрителей наиболее точно все детали и подробности, передать их уникальность и неповторимость, а во-вторых, проделать это *как можно скорее* после начала развития событий или непосредственно в момент их свершения, чтобы дать возможность телезрителям ощутить себя очевидцами и участниками происходящего.

Но именно в случае природных катаклизмов и техногенных катастроф, а также на войне или при террористических актах выполнение этих двух условий становится крайне затруднительным. Природную стихию возможно предсказать заранее благодаря

изучению метеоусловий и климатических изменений (буря, наводнения, засуха) или сейсмической активности (вулкан, землетрясение), но чрезвычайно трудно (опасно для жизни) оказаться рядом и тем более в эпицентре. Напротив, при социальной катастрофе вполне возможно оказаться рядом и сразу зафиксировать последствия ЧП (так, взрывы часто совершают в местах массовых скоплений людей, самих по себе служащих объектом интереса со стороны журналистов), но почти никогда – непосредственно сам момент происшествия. Поэтому, чтобы сделать репортаж о подобном событии, «ньюсмейкер» зачастую вынужден разрабатывать личную, «авторскую версию» произошедшего, осуществляя его смысловую реконструкцию и опираясь при этом зачастую лишь на собственные догадки и предположения. Ему не остается ничего иного, кроме необходимости выстраивать свою субъективно окрашенную модель воссоздаваемого события. Особенность этой модели заключается в ее способности навязывать свое видение реальности, выдавая индивидуальную «картину мира» за всеобщую и универсальную: «новости – это рамка, которая придает миру определенные очертания» (8, с. 238). Поэтому всегда нужно помнить о том, что реальность нельзя упаковать в сюжеты продолжительностью в две или три минуты, ведь подлинная история состоит из противоречий, проблем и конфликтов. Единственное противоядие от такого рода «монополии на истину» – наличие множества различных версий, отработка других вариантов и интерпретаций, сопоставление и сравнение их при переключении с канала на канал (при наличии реальной свободы слова и плюрализма в области телевидения).

Так было при освещении трагических событий, связанных со взрывом атомохода «Курск» и последующими попытками спасения его экипажа в августе 2000 г., когда невозможно было осуществить телетрансляцию со дна Баренцева моря и показать, что происходит внутри подводной лодки. Оставалось лишь реконструировать подробности происходящего, используя для наглядности возможности компьютерной графики и анимации, а также съемки внутри других атомоходов, сходных по своему типу с затонувшим. Тем самым освещение события, требующее строгой документальной точности и строгости в отборе визуализируемого материала, превращается в вольную импровизацию «по поводу», зачастую имеющую весьма отдаленное отношение к происходящему. Фактически то же самое происходило и с организацией телерепортажей о пожаре на Останкинской телебашне в Москве все в том же 2000 г.: поскольку невозможно было зафиксировать момент возгорания, равно как и проникнуть в саму башню непосредственно к огню, оставалось довольствоваться эффектными панорамными съемками, в которых недостатка не было (особенно впечатляющи были ночные репортажи, когда горящая на фоне темного неба башня напоминала новогоднюю елку). Так *катастрофа* превращается в *зрелище*, когда массовой аудитории демонстрируются уже не технические, но, скорее, эстетические стороны происходящего события, а развлекательные функции телевидения практически полностью вытесняют информационные, что превращает его в шоу для жаждущей развлечений скучающей публики. «Наличие релевантных и подходящих видеоматериалов влияет на выбор репортажей. Это очевидно приводит к излишне подробному освещению фотогеничных тем и недооценке и недостаточному освещению других событий, поэтому вся программа новостей скрытно смещается в сторону более ярких образов». При этом «особенно яркий визуальный образ может пробудить общественное мнение и вызвать живую реакцию зрителей» (8, с. 258).

И в этом аспекте события 11 сентября изначально были представлены именно в таком ракурсе, когда катастрофа сразу преподносилась как зрелище и в дальнейшем воспринималась уже в качестве такового. Этот акцент усиливают и отсутствие в кадре (сознательное или неосознанное) крупных планов поврежденных объектов,

покоренных и сильно деформированных предметов, обугленных тел и обломков – всего, что могло бы шокировать и вызвать отвращение у аудитории. Все это рассматривается режиссером как экстремальный материал, провоцирующий зрителя и вызывающий у него единственное желание – поскорее переключиться на другой канал, что, естественно, не входит в планы журналистов и требует немедленного вмешательства цензуры. Нежелательный и даже просто сомнительный материал отсеивается, остается лишь не доставляющая беспокойства и не способная причинить боль приятная глазу целлулоидная картинка. Это «икона» – популярный образ, сливающийся с реальностью и трансформирующий ее в пластическую, динамичную форму, приспособленную для внешнего выражения внутренних убеждений. Строго говоря, «икона» делает видимым все воспринимаемое нами в той мере, в какой мы сами хотим это видеть. Она дает нам возможность распознать в окружающем мире то, чего там нет, но что могло бы быть, подталкивая нас к восполнению этой недостаточности. Тем самым икона используется не только как механизм конструирования образов и превращения их в устойчивые стереотипы в процессе массового распространения и употребления, но и как средство стимуляции различных форм деятельности.

11 сентября 2001 г. мы стали свидетелями выхода на принципиально иной уровень репрезентации событийности в масс-медиа, когда все транслируемые американским телевидением видеокadres автоматически превращались в иконы, представляя нам лишь символическую интерпретацию происходящего. С первых же минут все происходящее преподносилось телезрителям в качестве обладающего несомненной важностью, поскольку оно изначально содержало в себе отличительные признаки и характерные черты Главного События. Оно соответствовало всем канонам, выделяющим его среди всех остальных происшествий, менее значимых с точки зрения журналистов и зрителей. Это, прежде всего, насыщенность драматизмом и насилием, интригой и динамикой развития событий, приковывающих внимание; его неожиданность, новизна и масштабность, а также соответствие массовым ожиданиям, уже включенным в контекст происходящего. И лишь один критерий выпадал из установленного канона: у этого события не было главного героя, вокруг которого происходили бы все действия, кипели страсти, моделировались блоки новостей. В этой роли могли выступить разве что сами падающие небоскребы, но никак не заблокированные в них люди, отрезанные от окружающего мира и машущие из окон белыми платками, чтобы привлечь внимание спасателей. Только потом, спустя какое-то время, в репортажи были включены собранные материалы (аудио- и видеозаписи свидетелей и участников) и тогда стали слышны голоса тех, кто оставался внутри зданий и поддерживал связь с помощью мобильных телефонов. Данное событие потому и приняло столь общезначимый характер, что оно носило массовый, тотальный характер – как по количеству задействованных в нем участников, так и по характеру вовлеченной в происходящее аудитории, равной чуть ли не всему населению планеты. Столь мощный запас коллективных ожиданий требовал немедленной реакции – и она была реализована. Так был найден центральный персонаж, соответствующий всем требованиям жанра, – антигерой и суперзлодей Усама Бен Ладен. Именно вокруг этой без преувеличения ключевой фигуры сосредоточились все мифогенные ресурсы СМИ, и особенно телевидения, которое возвело его в культ и сделало зловещим символом новой эпохи. Здесь с ТВ злую шутку сыграло его свойство превращать всех подряд в телезвезд, независимо от причины показа в выпусках новостей под знаком «плюс» или «минус», но лишь в зависимости от частоты самого появления на телеэкране (см. 7).

Мы также стали свидетелями самих произошедших терактов (снятых непосредственно в момент столкновения самолетов с небоскребами), что стало возможно благодаря тщательно выбранному террористами месту (Манхэттен) и

времени (начало рабочего дня) совершения акции. В результате событие, которое всегда ускользает от тщетных попыток его фиксации, стало общедоступным, поскольку его удалось снять на телекамеры в системах визуального наблюдения с крыш соседних зданий, а также на видеокамеры многочисленных туристов, всегда в это время дня заполняющих Манхэттен. Сам же акт разрушения небоскребов транслировался уже всеми американскими телекомпаниями, немедленно организовавшими трансляцию с места катастрофы. И уже с этого момента изображение стало подаваться в достаточно искаженном виде, поскольку у режиссеров появилась возможность выбора и селекции отснятого видеоматериала. Дальнейшее же развитие событий показало наличие самых изощренных средств манипуляции массовым сознанием средствами визуальной репрезентации: мы стали участниками блистательно разыгранного телешоу, превратившем событие в *миф* посредством дополнительного пристраивания к телетрансляции различных дополнительных сообщений – комментариев экспертов, интервью политиков, свидетельств очевидцев, обращений президентов и т.д. Наконец, осуществляется попытка провести «журналистское расследование» и реконструировать процесс угона и захвата самолетов в последующих репортажах уже в русле общепринятых и официально признанных версий произошедшего. Эти высказывания, сопровождавшие все телевизионные изображения катастрофы, «помогали» нам смоделировать образ событий и уводили на путь произвольной интерпретации, предлагая строгие идеологические рамки видения и понимания ситуации по определенному образцу (2, с.306).

В первые дни, пока такой образец еще не был разработан и утвержден в качестве официальной версии, эти высказывания противоречили друг другу, оставляя нам свободу выбора и возможность самостоятельной интерпретации, но в дальнейшем все они были согласованы между собой и организовано направлены в русло однозначной интерпретации. Лишь в течение нескольких часов первых телетрансляций с места катастрофы цепочка визуальных означающих оставалась «свободно плавающей», не привязанной к каким-либо версиям. Но уже в вечерних выпусках новостей и затем во всех последующих репортажах и расследованиях, в оценках экспертов и аналитиков четко просматривался устойчивый мотив привязать ее к единственной «первопричине», в результате чего поиск виновных завершился заочным приговором «террористу № 1» Усаме Бен Ладену. Вершиной такого рода политики репрезентации и телеидеологии стала демонстрация по всему миру спустя неделю после терактов американского «документального» видеофильма, основанного на свидетельствах очевидцев и крайне тенденциозно смонтированного из материалов любительских видеосъемок в вербальном (комментарии) и музыкальном (песня) сопровождении, что превратило его в своеобразный видеоклип.

Теперь более подробно рассмотрим сам механизм конструирования «иконы» – целиком произвольной, идеологически востребованной формы репрезентации в виде продукта определенных монтажных приемов выстраивания видеоряда как эстетически значимого образа, позволившего миллионам телезрителей воспринимать катастрофу именно в качестве зрелища. Для этого сопоставим приемы представления видеоматериалов о происходящих событиях на российских телеканалах в выпусках новостей и то, как это было сделано позже в американском документальном видеофильме. Простейший формальный анализ дискурса теленовостей позволяет выявить столь значимые количественные показатели, как частота показа (появления в кадре) общих и крупных планов интересующих нас объектов репрезентации – взрывы самолетов при столкновении с башнями Всемирного Торгового Центра, сцены задымления и последующее разрушение небоскребов, паника на улицах города, охваченные дымом районы Манхэттена и Пентагона.

Вечерний выпуск новостей на телеканале НТВ в тот же день, 11 сентября 2001 г., вышел в эфир в 19 часов по московскому времени и завершился в 19.45. Он был подан в качестве спецвыпуска и под заставкой «Терракты в США» целиком был посвящен произошедшим событиям. При этом в структуре передачи насчитывалось несколько крупных подструктур (информационных блоков) и более мелких сегментов, последовательность представления которых целиком зависела от их содержательного наполнения и предполагаемой значимости для телезрителей с точки зрения редакторов. Так, первой в качестве введения в тему дня традиционно подавалась краткая характеристика ситуации и ее общая оценка диктором, затем следовали речь президента США Дж. Буша, вставка с уточняющим ситуацию комментарием диктора, более подробная хроника произошедших событий, версии о том, что происходило в захваченных террористами самолетах и т.д. Естественно, что наибольший интерес для нас представляет именно попытка реконструкции произошедших событий в хронологической последовательности, соответствующей их временной развертке и последующей фиксации. Такого рода версию нам представили под рубрикой «Хроника событий», которая занимала центральную позицию в структуре программы и демонстрировалась в течение 1 минуты и 50 секунд.

За это время в кадре было показано два общих плана врезающихся в небоскребы самолетов (причем в разных ракурсах был предьявлен лишь один из взрывов, произошедший при столкновении «Боинга» с Северной башней, хотя текст сопровождающего комментария содержал в себе информацию об обоих); один общий вид башни, охваченной клубами дыма после удара; один крупный план верхней части здания, позволяющий увидеть заблокированных и подающих сигналы людей; три фрагмента, посвященных процессу разрушения небоскребов; три отрывка, отведенных на Пентагон (общие планы, из которых два одинаковых); два, зафиксировавших панику на улицах Нью-Йорка и, наконец, один сегмент с общей панорамой охваченного дымом и пылью Манхэттена. Таким образом, на почти две минуты экранного времени, отведенных под хронику дня, пришлось тринадцать сцен террористических актов в самых различных ракурсах, повторах и масштабах видения. В самом конце выпуска для закрепления полученных сведений ведущий еще раз напомнил о последовательности произошедших событий, но на этот раз изображение транслировалось в режиме замедленного воспроизведения, когда за 1 минуту было показано всего пять подобных сцен, из которых одна – взрыв самолета при столкновении со зданием, еще одна – общий вид Манхэттена, охваченного пожаром и три крупных плана разрушения небоскребов.

Несколько иначе были представлены данные события в итоговом выпуске новостей «Вести недели», демонстрировавшемся по каналу РТР в воскресенье, 16 сентября в 19.00 по московскому времени. В структуре этого сообщения наибольший интерес для нас представляет тот раздел, который обычно принято называть «журналистским расследованием». Корреспондент А. Мамонтов попытался произвести реконструкцию освещаемых событий в необычном ракурсе, а именно с точки зрения пилотов и пассажиров, находившихся в захваченных террористами самолетах. Для этого он обратился к техническому содействию персонала московского аэропорта «Шереметьево» и с помощью пилотов смоделировал возможное развитие ситуации на учебных тренажерах, имитирующих программу полета как бы «изнутри», из кабины летящего самолета. Во время данного репортажа демонстрировались фрагменты видеоматериала, во многом схожего с уже показанным по телеканалу НТВ. Это прежде всего столкновение самолетов со зданиями Торгового Центра в Нью-Йорке (3 эпизода), их полное разрушение (1), общие сцены Манхэттена и еще одного самолета, упавшего в Пенсильвании. Кроме того, в репортажах других корреспондентов с места событий,

посвященных их трагическим последствиям, демонстрировались еще порядка пятнадцати подобных фрагментов с идентичными планами и ракурсами произошедшей катастрофы.

Тем самым в программе, равной по объему выпуску новостей на НТВ (около 45 минут), мы увидели всего в двух репортажах длительностью 11 минут и 20 секунд уже двадцать один фрагмент крупных и общих планов террористических актов. Кроме того, следует отметить постоянную их демонстрацию в режиме повторного воспроизведения на большом экране в телестудии за спиной у ведущего, что превращало транслируемое изображение в непрерывный поток образов разрушения, навевая мысль о всеобщем и тотальном катаклизме вселенского масштаба. Если к этому добавить еще и блок новостей ОРТ, вышедших в эфир вечером (20.00) того же дня и сумевших внести достойную лепту в освещение происходящего (чего стоит один только раздел хроники, вместивший в себя двадцать подобных сцен всего за три с половиной минуты!), то картина складывается однозначная. Она настойчиво подводит нас к мысли о перенасыщенности эфира российского телевидения сценами насилия и террора, и даже об использовании событий в США в качестве повода для безудержного «смакования насилия». Однако подобное суждение, как и любое однозначное высказывание, было бы слишком прямолинейно и не учитывало бы саму жанровую специфику новостей, которые изначально ориентированы на преподнесение катастрофы всегда и только как Главного События Дня, которое требует к себе самого пристального внимания (вспомним о принципах показа *как можно ближе и как можно скорее*). Учитывая же масштаб и символику произошедших в США терактов, можно без преувеличения назвать их Событием Эпохи, что и объясняет столь ажиотажный спрос на любые съемки с места катастрофы и желание тележурналистов моментально превращать их в «иконы». Поэтому в рамках интерпретации дискурса теленовостей мы должны учитывать имманентные принципы его функционирования, которые предполагают работу по визуальной репрезентации насилия с целью его превращения в зрелище.

В этом смысле более интересным для нас становится движение в обратном направлении (от *зрелища и удовольствия* – к *катастрофе и насилию*), которое осуществляется в уже упоминавшемся ранее документальном видеофильме «Голоса из эпицентра», основанном на свидетельствах очевидцев и сделанных ими видеосъемках во время происходящей катастрофы. Здесь мы уже не сможем увидеть почти ничего из материалов, попавших в выпуски новостей, поскольку за 45 минут экранного времени зрителям предъявляются лишь тридцать пять подобных сцен, из которых четырнадцать отведено на реакцию населения Нью-Йорка (шок и паника), и только двадцать одна (!) посвящена демонстрации собственно взрывов и разрушений. Если к этому добавить специфику репрезентации событий 11 сентября в американском фильме (подавляющее большинство общих и дальних планов при почти полном отсутствии крупных, неудачный ракурс при съемке взрыва второй башни из-за перекрывающего видимость соседнего здания и, наконец, совершенное отсутствие в цепи воссоздаваемых событий попадания первого самолета в Северную башню (!)), то иначе, как *принудительной стерилизацией*, подобную процедуру отбора видеофрагментов назвать невозможно.

Таким образом, в случае с показом по центральным телеканалам всего мира терактов 11 сентября мифогенные ресурсы телевидения раскрываются в попытке подменить стратегию *презентации* реально происходящих событий политикой *репрезентации*, то есть конструированием их имиджа уже как полностью вымышленных, целиком «виртуализированных» объектов. Изначальное видение событий представлялось всем как «очевидное», не подлежащее ни малейшему сомнению, имеющее отчетливо фиксируемый онтологический статус «объективной реальности», которую нужно лишь как можно тщательнее и подробнее донести до

телезрителя и предъявить ему во всех деталях. Результат – многомиллионные убытки ведущих телекомпаний Америки CNN, CBS и ABC, которые в течение трех суток вели прямую трансляцию с места катастрофы без перерывов на рекламу.

Однако постепенно и планомерно в процессе визуальной демонстрации такая стратегия вытеснялась и подменялась откровенно смонтированным изображением не самой катастрофы, но лишь ее последствий, которые доблестно и самоотверженно устраняли, не щадя своей жизни, как доблестные спасатели и пожарные, так и простые американцы, волей судьбы оказавшиеся на месте происшествия. В итоге вся дальнейшая политика освещения данных событий на американском телевидении свелась к пропагандированию простой, в чем-то даже примитивной, но весьма эффективной «лубочной картинке» героико-патриотического содержания. Новый тщательно разработанный имидж, выступивший в роли образа-«икон», смоделированный уже не по замыслу режиссеров и операторов, но усилиями идеологов и PR-технологов, преследовал совершенно иные цели – спасительное забвение, устранение травмы ради сохранения душевного спокойствия и поддержания морального благополучия нации, а также мобилизации ее на борьбу с терроризмом.

Однако горькая ирония этого, в общем-то, благого замысла (которыми, как известно, вымощена дорога в ад) проявляется в его трагических, но совершенно неизбежных последствиях. Смысловый парадокс проявляется в своеобразной семантической перекодировке, когда любое проявление насилия (в данном случае – террористических актов) пытаются предотвратить столь же насильственными методами, т.е. посредством «принуждения к интерпретации» в стремлении так «отфильтровать» телеизображение, что катастрофа изначально подается как зрелище, утрачивая свою насильственную природу, превращаясь в достаточно удаленное, безопасное и эффектное шоу. Но любое стремление смягчить последствия, приукрасить реальность, подтасовывая материал под определенный социальный заказ, в конце концов неизбежно превращается в идеологию. Цель данной идеологии – вытеснение травмы, а не ее излечение, что вполне закономерно приводит к насилию уже в другой, замещенной (в данном случае – визуальной) форме. Тем самым попытка устранения насилия, производимая насильственными же средствами, становится не его устранением, но «переводом» и перекодировкой в другой регистр при переходе от технологического аспекта репрезентации к символическому.

ЛИТЕРАТУРА

1. Abel E. Television in international conflict / The news media and national and international conflict. Boulder CO: Westview Press, pp. 63-70.
2. Fiske J., Hartley J. Reading television. L., 1978.
3. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994.
4. ван Дейк Т.А. Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989.
5. Медьї і камунікація. Мн., 2000.
6. Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века. М., 2001.
7. Сметанина С.И. Медиа-текст в системе культуры. СПб., 2002.
8. Харрис Р. Психология массовых коммуникаций. СПб., М., 2001.