

Логика сериала

ЕВА РАПОПОРТ

ЕВА РАПОПОРТ. Преподаватель кафедры наук о культуре отделения культурологии Национального исследовательского университета — Высшей школы экономики.
Адрес: Москва, Малый Трехсвятительский пер., д. 8/2, каб. 312.
E-mail: eva.rapoport@gmail.com.

Ключевые слова: сериалы, массовая культура, М. Бахтин, Макиавелли, роман, эпос, литература.

Статья посвящена анализу современных западных драматических сериалов, рассматриваемых как феномен массовой культуры и специфический инструмент социализации. Проводится сопоставление сериалов с голливудскими блокбастерами, аналогичное сравнению романа и эпоса у М. Бахтина. Роман согласно Бахтину, — все еще становящийся жанр. Он моложе письма и книги, сериал — моложе кинематографа. Как роман приспособлен к форме немого восприятия (чтению), так и сериал изначально рассчитан на домашний просмотр, а не на коллективное переживание в кинозале. Помимо этого, дается обзор наиболее ярких сюжетных мотивов — этических, политических, утопических — и анализируется характерный для ряда сериалов персонаж-трикстер. В качестве примеров используются шоу, запущенные во второй половине 2000-х — начале 2010-х (исключение — «Доктор Хаус», первый сезон которого был начат в 2004 году).

THE LOGIC OF TV SERIES

EVA RAPOPORT. Lecturer at the Department of Cultural Studies of the School of Cultural Studies of National Research University — Higher School of Economics.
Address: Room 312, 8/2 Maly Tryokhsvyatelsky Pereulok, 109028 Moscow, Russia.
E-mail: eva.rapoport@gmail.com.

Keywords: TV series, mass culture, M. Bakhtin, Machiavelli, novel, epic, literature.

The article focuses on the analysis of modern western drama TV series that are described as a mass culture phenomenon and an important tool of socialization. TV series are compared with Hollywood blockbusters according to the ideas of Mikhail Bakhtin's studies on the 'Epic and novel'. Bakhtin considers the novel to be the only emerging genre. Novels are younger than books, than writing, as well as TV series are younger than cinema. Novels are the only literary form adapted to silent perception (reading) in the same way as TV series are originally designed for personal, home entertainment unlike movies that are supposed to be a collective experience for the theatre. In addition, the article provides an overview of the most remarkable story drivers, and a closer look at Trickster characters, which are common to numerous TV series. Shows running during the second half of 2000s and early 2010s are used for the examples (House M. D. that was filmed since 2004 as the only exception).



ВЛЯЕТСЯ ли западный драматический сериал, каким он стал к середине нулевых, принципиально новым явлением на стыке телевидения и кино или же для его описания можно прибегнуть к некоторым аналогиям? Если, открыв «Эпос и роман» Бахтина, мысленно подставить на место романа сериал, при этом под эпосом подразумевая классический голливудский блокбастер, то можно поразиться точности и актуальности даваемых роману-сериалу характеристик.

Как на заре его существования, так и столетия спустя роман упорно не хотели признавать достойным литературным жанром; несмотря на свою популярность, он был обречен на «неофициальное существование за порогом большой литературы»¹. Хотя наступившее столетие за последние годы уже успели окрестить веком сериалов, подразумевая, что центр интеллектуальной и творческой активности сместился от кино (пребывающего, скорее, в упадке) к сериалам, их статус пока еще не вполне определен, а пристальное рассмотрение возможно лишь в контексте явлений массовой культуры. В определенном смысле это, развязывая руки, позволяет при всех сравнениях сериала и кино иметь в виду только популярный зрительский кинематограф и, избегая оценки художественных аспектов, обсуждать в первую очередь смысловую и сюжетную составляющие.

В период расцвета романной культуры, приходящегося на XIX век, романы (и чтение вообще) служили главным источником знаний о мире, основным средством социализации — в первую очередь для аристократического происхождения молодых людей, не имеющих возможности непосредствен-

1. Бахтин М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. С. 195.

но соприкоснуться с жизнью, по крайней мере до достижения определенного возраста. Эмблематичный пример подобного молодого читателя — пушкинская Татьяна: «Ей рано нравились романы; // Они ей заменяли все; // Она влюблялася в обманы // И Ричардсона и Руссо».

В XX веке телевидение (даже в большей степени, чем кино) расширило кругозор своих зрителей, познакомило их с жизнью представителей других профессий, социальных слоев, а также культур и государств. Оно же стало главным рупором массовой культуры, задачи которой не исчерпываются развлечением и отвлечением, но предполагают и трансляцию определенных ценностей и образцов. «Как прежде через праздники, — утверждает Бодрийяр, — через рекламу общество смотрит само на себя и усваивает свой собственный образ»². Для такого явления, как сериал, это объяснение еще более верно.

С тех пор как основные проклятые вопросы были поставлены романистами XIX столетия, задачу массовой культуры можно видеть в том, чтобы вновь и вновь пытаться ответить на них для каждого времени — не в виде чистого назидания, но в наиболее привлекательной и по возможности отвечающей господствующим вкусам форме. У общества всегда была и будет потребность объяснять себя для себя, и эффективнее этой цели служат отнюдь не самые высокие жанры, больше занятые совершенствованием существующих или поиском новых форм, не ответами на уже поставленные вопросы, а формулированием следующих, все более неожиданных и нетривиальных. Только такой, как уже сказано, не признававшийся возвышенным жанр, как роман, по словам Бахтина, предполагает «живой контакт с неготовой, становящейся современностью (незавершенным настоящим)»³.

И эпос (блокбастер), и роман-сериал имеют отношение к массовым жанрам, но помимо разнообразных формальных и структурных характеристик принципиально различаются и за счет своих персонажей. Удел эпического героя — один или целый ряд подвигов, а если речь идет о героях античности (культ которых имел хтонические корни) — еще и трагическая, но достойная смерть как непереносимое условие героизма. Эпический герой имеет по крайней мере частично божественное происхождение, и то, что он будет героем, известно, как правило, еще до момента его рождения. Для эпического повествования, таким образом, оказываются важны сам по себе героизм и сами подвиги, но не то, как герой развивался, как пришел к их совершению. Точ-

2. Бодрийяр Ж. Система вещей. М.: Рудомино, 2001. С. 188.

3. Бахтин М. Указ. соч. С. 198.

но так же персонаж Брюса Уиллиса из серии боевиков *Die Hard* являет собой образ доблестного и не лишенного находчивости нью-йоркского полицейского, однако зрителю ничего не рассказывается о том, как он таковым стал.

История развития личности (воспитания) начиная с Просвещения находится в центре внимания романистов на волне зарождающегося интереса к педагогике и получает дополнительный импульс с появлением психоанализа. Ранние же романы и протороманы нередко могли состоять и из отдельных, но имеющих некое общее обрамление повествований («Декамерон»).

Сериалы в целом повторяют эту последовательность развития. Чем дальше, тем более заметно преобладание горизонтальной структуры (когда сюжет развивается от эпизода к эпизоду) повествования над вертикальной (когда каждый эпизод содержит законченный, часто никак не зависимый от предыдущих и последующих событий сюжет).

До 2000-х годов горизонтальная структура была характерна прежде всего для мелодраматических сериалов (неисчислимой латиноамериканской продукции или такого американского рекордсмена продолжительности, как *Santa Barbara*), что обуславливалось спецификой целевой аудитории, которую составляли в первую очередь домохозяйки, имеющие возможность смотреть телевизор ежедневно. Прочие сериалы — комедийные, детективные, фантастические, ориентированные на более занятую аудиторию — могли позволить себе преимущественно вертикальные сюжеты, более подходящие для зрителя, который смотрит телевизор лишь время от времени.

Возможность выхода на новый повествовательный уровень связана в том числе с чисто технологическим сдвигом от телевидения (эфирного или кабельного) к просмотру DVD и даже скачиванию из интернета, что позволяло людям, ведущим вполне активный образ жизни, посмотреть подряд и без пропусков все эпизоды интересного им шоу в любое удобное время. И если роман, в отличие от предшествовавших ему литературных жанров, был заведомо приспособлен к форме «немного восприятия» (то есть чтения), то и сериал, в отличие от фильма, изначально предполагает индивидуальный домашний просмотр, а не массовое зрелище для кинотеатров.

Понятие сериала всегда имело отношение к популярной культуре. Оно применимо и к жанровой беллетристике, когда речь идет о ряде книг одного автора с одними и теми же персонажами. Такой же принцип и у вертикального сериала, тогда как горизонтальный (или хотя бы совмещающий в себе вертикальные и горизонтальные линии) сериал имеет больше общего именно с романом воспитания, не просто излагая историю

развития личности главного героя или героев, но попутно «воспитывая» и самого зрителя через демонстрацию ему образцов «правильного» и «неправильного» поведения.

Эту же функцию выполнял и популярный кинематограф, раз за разом (для эпоса вообще характерно использование формул) транслируя образцы доблести — отважных граждан, готовых и способных встать на защиту закона, справедливости, своей страны или планеты. Но эпический герой существует и действует в условиях отклоняющихся, его история должна развиваться стремительно, а не пробуксовывать на фоне бытовых подробностей. Рассказ о нормах и способах повседневного существования (жизни в обществе как таковой) требует совсем другого темпа и продолжительности. Эту роль легко берет на себя сериал, но, чтобы быть интересным и убедительным, ему тоже требуются яркие персонажи, в которых зрителю, подобно Татьяне Лариной, нужно хоть немного «влюбляться», чтобы захотеть задуматься над их поступками и тем, что они говорят.

Здесь в игру вступает другая древняя (и в рамках романного жанра уже опробованная) мифологическая фигура — трикстер. Трикстер — это плут, шут, чудаки, наблюдать за ним по меньшей мере забавно, но за ним стоит, уходя корнями в самые архаичные пласты различных культур, мощный социализационный потенциал. «Для него не существует ни моральных, ни социальных ценностей; он руководствуется лишь собственными страстями и аппетитами, и, несмотря на это, только благодаря его деяниям все ценности обретают свое настоящее значение»⁴, — пишет о трикстере как герое мифов североамериканских индейцев Пол Радин, однако это исключительно верно и для куда более современных персонажей.

ТРИКСТЕР И ИСТОРИЯ СОЦИАЛИЗАЦИИ

История трикстера — это всегда история социализации. Лучший пример сериального трикстера, разумеется, доктор Хаус. В этом персонаже примечательно еще и совмещение функции культуры элитарной и массовой, если принять объяснение, что массовая должна задавать образцы, а элитарная ставить вопросы, в том числе по поводу современности (предположительно ориентированная на тех, кто с образцами уже разобрался). Более того, доктор Хаус — одновременно персонаж-трикстер и персонаж-гений

4. Радин П. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К. Г. Юнга и К. К. Кереньи. СПб.: Евразия, 1999. С. 7–8.

(в духе кантовской эстетики — как тот, кто может сам создавать новые образцы). Но этот гений все-таки ловко вписан в общую канву, так как является не автором произведения, а всего лишь его персонажем. Подобно индуистскому божеству Шиве (тоже не лишенному трикстерных черт), Хаус стремится в основном разрушать как стереотипы, так и не вызывающие у зрителя особых сомнений социальные нормы, но это разрушение в результате служит, скорее, созиданию, формированию некоего общего, специфического для данного сериала дискурса о жизни в современном обществе.

Особый, очень остроумный пример истории социализации представляет собой Декстер. Психопат тоже может служить метафорой трикстера, так как он не живет по законам общества, попросту их не понимает, не имея возможности, что называется, их прочувствовать. Полноценным трикстером и источником информации о правильных образцах делает его безудловное желание в это общество все же вписаться. На примере Декстера можно говорить о приеме отстранения, позволяющем в рамках сериала обсудить вопросы, всем вроде бы известные и очевидные. Весьма сходным образом многие авторы Просвещения делали героями своих романов чужаков — прежде всего американских аборигенов, чтобы затем другие персонажи могли, начиная с самых азов, объяснять им то, что вроде бы даже и обсуждать не принято. С тех пор как образ наивного и одновременно по-своему мудрого дикаря, многократно использованный, утратил свое очарование, вполне удачным и психологически достоверным способом показать общество глазами Другого оказывается ставка на персонажа, психически отклоняющегося (каковым является, в общем-то, и доктор Хаус, хотя конкретный диагноз ему никто так и не ставит). Такой прием работает и как сильный социализационный мотив, недвусмысленно намекающий, что жизнь в обществе и по законам этого общества является нормой, тогда как выход за их пределы и сомнение в них — только серьезным, по сути, патологическим отклонением.

Чуть более мягкий вариант по сравнению с радикальным Другим — трикстером — представляет собой персонаж просто эксцентричный. Хорошо известно, что создатели гениального диагноста доктора Хауса вдохновлялись образом гениального сыщика Шерлока Холмса. Но это все-таки персонажи разных порядков. Если Конан Дойл сделал эксцентричного героя центральной фигурой в своем повествовании, то, скорее, для того, чтобы читателю было интересно за ним наблюдать. О том, насколько эффективным и оправданным оказался такой ход, свидетельствует невероятная популярность Шерлока Холмса, претерпевшая очередной всплеск в последние годы. Советские под-

ростки тоже очень любили Конан Дойла, но им детективные истории не могли сообщить ничего, кроме самых общих ценностей вроде значения крепкой мужской дружбы. Именно создателям сериалов подобному архетипу персонажа удалось найти наилучшее применение: он не столько отрицает все принятые в обществе нормы и образцы (мы все помним о неосведомленности Холмса относительно того, вращается ли Земля вокруг Солнца или Солнце вокруг Земли, однако никакой общезначимой «морали» из этого эпизода не следует), сколько пробует их на прочность, позволяя усомниться в незначительном, но еще более увериться в самом важном. Как раз по такому образцу работают и комедийные мультипликационные сериалы *South Park*, *The Simpsons*, *Futurama*: издеваясь над частностями, они всегда превозносят то, что составляет саму основу «американского образа жизни».

Просто эксцентричный персонаж отличается от трикстера по степени своей социализации. Последний начинает практически с нуля, с полного непонимания принципов и норм общественной жизни. Однако классическая история трикстера должна заканчиваться тем, что свой личный и, возможно, особый путь социализации он успешно проходит (попутно успев выступить и в роли культурного героя, то есть передав потомкам новые эффективные способы (читай: образцы) охоты или приготовления пищи) и отправляется в результате на небо, оставляя после последней трапезы на камне только отпечатки своих ягод и тестикул⁵, видимо, как напоминание о том, кем он все-таки в земном существовании был.

ТРИКСТЕРЫ И ГЕРОИ

В мифологии трикстер — это и не человек, и не бог, и не враждебная человеку сила. Он может совершать как добрые, так и злые поступки и даже откровенные глупости. Он — не пример для подражания, но его история в целом — пример того, что такое социализация и как она может происходить. В отличие от героя трикстер не назидателен, его поступки могут пугать, смешить, вызывать недоумение. В конце концов, не от всех требуется быть героями, но все должны жить в обществе. Именно об этом сериалы в качестве специфически современного средства социализации и призваны рассказать, этому, грубо говоря, научить.

5. Радин П. Миф о Трикстере у индейцев виннебаго // Радин П. Указ. соч. С. 86.

В таком качестве их можно рассматривать как проект вполне просвещенческий, насколько мыслители Просвещения полагали, что тому, как быть добродетельным человеком и гражданином, следует обучать желательно в мягкой, вдобавок учитывающей индивидуальные особенности обучаемого форме. На совсем иной модели воспитания основывалась тоталитарная (в том числе советская) пропаганда, делающая ставку на навязчиво демонстрируемые «правильные» образцы. Но чтобы не наскучить и не вызвать отторжения, процесс обучения должен быть интересен сам по себе, в идеале — настолько увлекателен, чтобы обучаемый вовлекался в него добровольно, возможно ни о чем даже не подозревая, воспринимая (в случае фильмов и сериалов) предлагаемое его вниманию зрелище как увеселение.

Современную массовую культуру бессмысленно отделять от социального дискурса: никакой сюжет не будет убедителен и интересен, если совсем не содержит в себе морали, тогда как просто прямая демонстрация одних только правильных образцов будет не более убедительна, нежели фотографии на доске почета либо живописные полотна, отображающие трудовые и боевые подвиги председателя, вождя народов или любого другого лица, призванного служить тотальным примером для подражания.

В этом плане сериалы можно воспринимать как следующий шаг в нащупывании средств «идеологической работы» по сравнению не только с тоталитарной пропагандой, но и с голливудскими блокбастерами точно так же, как роман по сравнению с эпосом предполагает большую достоверность, большее внимание к деталям и, главное, ориентацию на более искушенного потребителя. Эпическую поэзию, существовавшую первоначально в качестве устного жанра, можно со специфическими оговорками признать явлением более массовым (доступным более широкому кругу слушателей), нежели романы, требовавшие от читателя не только грамотности, но и определенной эрудиции.

Дискурс всякого тоталитарного общества предполагает навязывание образцов безупречной праведности, которые сами в этом качестве могут иметь только тотальный характер. Героям и подвижникам подобного общества оставлено право лишь на самые незначительные (смешные, трогательные, легко прощаемые) недостатки. Если же реальная биография содержит их в превышающем допустимые рамки количестве, ее приходится переписывать. В западной массовой культуре проговаривание примерно одних и тех же базовых ценностей в большей степени осуществляется через демонстрацию многообразия жизненных стратегий, этических ориентиров и ситуаций заведомо неоднозначного морального выбора.

В этом плане классический супергеройский дискурс оказывается тоже весьма жестким по сравнению с сериалами, однако типичные персонажи комиксов и их экранизаций не обязательно борются с одним только внешним и чуждым обществу злом (каким являются всякие противники тоталитарной власти). Такие иконические персонажи, как Бэтмен и Супермен, первоначально сражаются не с внеположным этому миру злом (потусторонним, инопланетным, порожденным сумрачным изобретательским гением), а с преступностью, являющейся проблемой самого общества.

Современный сериал — это, скорее, противоположность комикса: в нем почти не используются черная и белая краски, наоборот, нас приглашают полюбоваться игрой оттенков и полутонов, лучше подчеркнуть которые позволяет в том числе длительность горизонтального повествования. По сравнению с развлекательным кинематографом проникновение комиксовых супергеройских тем в сериалы практически минимально. Самый очевидный пример здесь, конечно, *Heroes*. Несмотря на существенную фантастическую составляющую, тоже не представляет собой примитивной истории о противостоянии схематично показанных добра и зла; уже здесь видна попытка сделать персонажей более выпуклыми. Хотя куда оригинальнее и интереснее серьезных *Heroes* оказываются британские *Misfits*, представляющие своеобразную деконструкцию эксплуатирующего тему суперспособностей жанра. Цели персонажей отнюдь не возвышенны, а вполне локальны (включают в себя выживание и стремление к относительному благополучию, как его для себя понимает лондонский житель с окраины), что, впрочем, нисколько не отменяет их способности «научить» зрителя чему-то хорошему, ярче любых тимуровцев продемонстрировать ценность сплоченности, верности, дружбы, в конце концов подчеркнуть, пусть и через фантастическую фабулу, полезность исправительных работ для юного нарушителя.

Хотя действующие лица *Misfits* и наделены способностями, прежде отличавшими только комиксовых героев и злодеев, их история не о жертвенности и силе духа, а опять же о социализации. Персонаж, слишком молодой, чтобы в полной мере освоиться с жизнью в обществе, и не слишком щепетильно относящийся к его законам, — это еще один остроумный способ использовать мотив если и не совсем трикстера, то в определенном смысле Другого.

В отличие от мифов о трикстере, для сериалов не столь важно, чем именно закончится каждое отдельное повествование (тот же доктор Хаус вроде бы признает значение дружбы, но все равно остается верен себе — неспособному на конформизм, не-

уживчивому мизантропу). Процесс (и его демонстрация) важнее, чем результат. Важнее, чем конкретные истории, общий создаваемый ими нарратив. Обществу всегда важно разбираться в себе: с одной стороны, в своем прошлом, которое как источник тем практически неисчерпаемо, с другой — в настоящем, которое само по себе текуче, бесконечно изменчиво. Во втором случае стоит отметить заслуги таких сериалов «быстрого реагирования», как, например, *Newsroom*, хотя бы вскользь проходящий по важнейшим для США информационным поводам последних нескольких лет.

Сериалы же о прошлом имеют, скорее, характер длящейся экспозиции, чем познавательного и достоверного повествования. При этом обращения к давней истории (*Rome, Borgia*) представляют собой произведения, приближающиеся уже к жанру фэнтези, — историю по ним учить не предлагается и не предполагается, тогда как с историей XX века и отчасти XIX обращаются куда бережнее, заостряя внимание как на отличительных особенностях того или иного времени, так и на его болезненных точках.

МУЗЕИЗАЦИЯ ПОВСЕДНЕВНОСТИ

Сериалы о «недавно прошедшем времени» можно сравнить с набором видовых открыток, предлагающих полюбоваться на отдельные картины того или иного места (в данном случае еще и времени). В таком сериале практически стирается грань между вертикальным и горизонтальным повествованиями. Хотя отдельные серии в этом случае сложно воспринимать как самостоятельные законченные истории, они в то же время совсем не обязательно обрываются «на самом интересном месте», заставляя зрителя с нетерпением ждать продолжения. Развертывание некоего единого сюжета не является самоцелью: после просмотра одного или нескольких сезонов таких сериалов, как *Mad Men* или *Deadwood*, зритель едва ли будет в состоянии этот сюжет связно пересказать. Вместо изложения единой истории нам предлагают наблюдать за развитием судеб многочисленных, как правило, персонажей и перипетиями их взаимоотношений друг с другом и с окружающим миром, который из декорации становится практически самостоятельным персонажем.

Нельзя не признать важность подобных исторических сериалов с точки зрения визуальной культуры. Благодаря тому вниманию, которое уделяется их создателями стилю, моде, предметам повседневности определенной эпохи, зритель получает впечатления почти как от похода в музей. Но тем более важен

XX век, быту которого, в отличие от предшествующих столетий, музеев пока посвящено явно меньше. Возможно, в них и не будет необходимости, если есть сериалы. По сути, мы можем наблюдать совершенно новый способ музеизации повседневности через ее тщательное воссоздание кинематографическими средствами. Чем изучать сохранившиеся костюмы или лекала костюмов 1920-х либо 1960-х годов, можно для съемок разработать и пошить новые. Даже если они не будут следовать букве моды того или иного периода, то в достаточной мере для праздных, но не лишенных любознательности зрителей-неспециалистов внушат представление о ее «духе».

Как не вспомнить о предпринимавшихся на заре его существования попытках осмысления кино в качестве синтетического искусства, объединяющего в себе все остальные. Сериал, где уделяется внимание определенной эпохе (хотя речь идет чаще всего об отдельном десятилетии), успешно объединяет новые режиссерские, сценарные, операторские и прочие находки с оригинальной музыкой, модой, а также воззрениями, нормами и ключевыми проблемами выбранного периода. История XX века, таким образом, уплотняется: если средний школьник или студент хотя бы на основании базовых курсов, посвященных истории и художественной культуре, должен в общих чертах представлять, чем, допустим, XIX столетие отличалось от XVIII, — как с точки зрения ключевых событий, так и в плане того, «чем люди жили», как они выглядели, — то внимательный поклонник сериалов имеет возможность составить довольно выпуклое и отчетливое представление о каждом из десятилетий XX века в отдельности. Если о каких-то периодах ярких сериалов пока не сняли, стоит предположить, что в ближайшем будущем они появятся.

При этом современный сериал, снятый о прошлом, оказывается куда ярче и убедительнее фильма, сделанного в прошлом. Он говорит со зрителем на лучше понятном ему, современном языке, при этом не пренебрегая новейшими технологиями и выразительными средствами, в то время как сериалы, действие которых разворачивается в наши дни, можно рассматривать как крайне подробное письмо о повседневности здесь-и-сейчас (столь скрупулезным документированием которой, возможно, с иной целью никто бы и не занялся), обращенное к тем, кто станет исследовать подобную тему в будущем. А чем стремительнее меняется время, тем сложнее успевать его анализировать и описывать. Старые инструменты здесь действительно, скорее всего, неэффективны.

Помимо противопоставления эпоса и романа в связи с музеизацией повседневности нелишне упомянуть и различаемые

Ницше виды истории⁶: монументальной, антикварной и критической. Первая как раз характерна для дискурса тоталитарных обществ, постоянно нуждающихся в героях, которых можно бы было «поднять на щит»: пионеры-герои, герои Отечественной и Гражданской войн, на худой конец — безупречные передовики производства. Тогда как среди популярных западных сериалов (в отличие, кстати, от отечественных) фактически не существует байопиков. Их персонажи не рядовые обыватели, но и не те, кто творит реальную историю.

Ницше предостерегал от увлечения монументальной историей, так как она притупляет вкус к настоящему, делает его блеклым на фоне великих свершений прошлого. Пораженные подобной историей молодые люди теряют веру в то, что нечто значительное может произойти и в их время, а они смогут принять в этих событиях существенное участие. Суть «американской мечты», напротив, состоит в том, что всякий простой гражданин может сыграть при определенных обстоятельствах весьма значительную роль. Речь совсем не обязательно об одном только экономическом преуспевании. Это может быть роль спасителя, миротворца или хотя бы роль помощника «главного героя», без которого тот никогда бы не справился.

Антикварная же история гораздо гуманнее: она учит человека любить прошлое, как бы приглашая пожить в нем. Здесь тоже таится своего рода опасность, поскольку таким прошлым можно слишком увлечься. Но его образы в сериалах весьма разнообразны, а главное, в них нет представления об одной наиболее великой и прекрасной эпохе, куда хотелось бы во что бы то ни стало вернуться. Сериальный исторический дискурс легко может позволить себе плюрализм — демонстрацию различных взглядов на одни и те же события в разных произведениях, тогда как переписывание учебников истории в угоду той или иной интерпретации всегда воспринимается как действие весьма тенденциозное.

Даже для третьего из выделяемых Ницше вида истории — критического — в сериалах отведена своя ниша. Возможно, это не разговор об истории, какой она «на самом деле» была, но попытка представить ее такой, какой нам хотелось бы помнить ее, попытка оценить события прошлого на основании актуальных для текущего времени представлений. Такая задача, опять же, осуществляется не через демонстрацию одних только правильных образцов, а за счет демонстрации прошлого таким образом, чтобы зритель сам захотел начать о нем размышлять или хотя бы

6. См.: *Ницше Ф. Несвоевременные размышления: О пользе и вреде истории для жизни.* М.: Азбука-классика, 2009.

сравнивать его с настоящим. Послания к нему могут быть сформулированы примерно в таком ключе: «Мы вам даже не станем говорить, как следует относиться к сексизму, а просто продемонстрируем его в разных ракурсах и во всей красе» (*Mad Men*) или «Несомненно, рабовладение — зло, но и Гражданская война в Соединенных Штатах — это трагедия, поэтому давайте, наконец, посмотрим на проблему глазами южанина» (*Hell on Wheels*).

Герой подобного исторического сериала — это не великий, хотя, возможно, выдающийся человек, реагирующий на события и вызовы своего времени, стремящийся найти и реализовать себя в рамках его повседневности. С таким персонажем куда легче идентифицировать себя зрителю, а как следствие, скорее, усвоить некие представления о жизни в обществе, нежели получить образец того, как самоотверженно этому обществу в случае необходимости нужно служить.

ЭТИКА И ПОЛИТИКА

Между эпическим героем и трикстером, персонажем кассового блокбастера и сериала существует еще одно существенное различие. Главный положительный герой, без которого голливудский экшн, по сути, немислим, при принятии наиболее серьезных решений всегда руководствуется категорическим императивом: он может совершать поступки, кажущиеся неблагоприятными, но только во имя восстановления равновесия и справедливости в обществе. Взгляды таких персонажей на саму эту справедливость, патриотизм, семейные ценности всегда одинаковы и в принципе неизменны. Подобному герою противостоит злодей, мотивы которого не менее очевидны, а действия предсказуемы. Сериалы же по преимуществу населены персонажами неоднозначными, для которых существует только гипотетический императив. Даже если у них есть некие ценностные ориентиры, как они себя поведут — больше зависит от ситуации. Именно поэтому наблюдать за их судьбой оказывается куда интереснее. Если, например, Бэтмен даже в рассказывающей эту историю на новый лад, практически подвергающей ее деконструкции версии Нолана не намерен никого убивать и принципиально не пользуется оружием, то Дональд Дрейпер из *Mad Men* не является ни героем, ни злодеем — он особо не преступает закон, хотя в его биографии есть темные пятна, он придерживается некоего собственного профессионального кодекса, но изменяет жене и вообще демонстрирует весь набор гендерных стереотипов своего времени; выбор, который он может сделать в каждой конкретной ситуации, куда менее предсказуем.

Что же касается меры достойности счастья, если и дальше придерживаться кантовской терминологии, в сериалах она определяется по большей части тем, насколько тот или иной персонаж зрителю симпатичен, насколько способен у него вызывать сочувствие.

Хотя гипотетический императив, безусловно, более правдоподобен и интересен, рассказываемые в сериалах истории (особенно если упор все-таки в большей степени делается не на экспозицию, а на сюжет), скорее, свидетельствуют в пользу того, что категорический императив предпочтительнее для жизни. Блестящий пример тому — *Breaking Bad*, где герои все время оказываются в тех ситуациях, в которых выбор возможен только из нескольких зол, каковы-то трудно даже разделить на большие или меньшие. Сделки с совестью, вроде бы ситуативно совершенно оправданные, выбор не в пользу способного быть общим для всех морального закона не приводят их из сезона в сезон к успеху и благополучию, а, напротив, заставляют все глубже погружаться в мир, где выбор будет только проблематичнее, а зло с каждым разом все больше.

Тему этики есть соблазн объединить с темой политики с оглядкой именно на тот факт, что практически любая репрезентация образов власти в массовой американской культуре прочно опирается на идеи мыслителя, эти две сферы (этики и политики) впервые решительно разделившие. Речь, конечно же, о Макиавелли. Тема власти и тема свободы и демократии существуют, как правило, параллельно, никак между собой не пересекаясь. Там, где есть харизматичный персонаж, чаще всего главный герой, сосредоточивший в своих руках немалую власть (легальную, полулегальную или распространяющуюся исключительно в криминальной сфере), — это всегда персонаж, представляющий собой яркую, причем вполне современную иллюстрацию к «Государю». Так, блестяще сыгранный Стивом Бушеми негласный правитель Атлантик-Сити 1920-х годов из *Boardwalk Empire* убедительно демонстрирует то, как должен успешный «государь» сочетать в себе качества льва и лисицы. Именно этот персонаж внутри заданной сюжетной линией логики оказывается более «достойн счастья» (и власти, разумеется), чем его молодой соперник, демонстрирующий на своем примере как раз то, чего может и чего не может достичь «государь», явным образом обладающий качествами одного только льва.

Другой пример — сериал *Boss*, главный герой которого, мэр Чикаго, не гнушающийся тем, чтобы прибегать к незаконным и не всегда заслуживающим морального одобрения средствам, сохраняет статус легитимного правителя в глазах своих ближай-

ших соратников ровно до тех пор, пока они не сознают, что для него не остается никакой другой цели, кроме удержания власти ради самой этой власти. Примечательно, что в последнем эпизоде первого сезона возникает прямая отсылка к Макиавелли и его эпохе. «*This isn't 15th century and we are not in fucking Florence*», — восклицает один из эпизодических персонажей сериала, на самом деле как раз всецело пропитанного духом макиавеллизма.

Заметный контраст по отношению к американскому властному дискурсу представляет собой датский политический сериал *Borgen*, где в качестве эпиграфов более чем к половине эпизодов первого сезона используются именно рекомендации для правителей от Макиавелли, однако вертикальная составляющая сюжета самой серии оказывается недвусмысленно направлена на развенчание озвученного принципа и демонстрацию того, что успеха в европейской политике добивается как раз тот, кто идет противоположным — честным и законным — путем.

ЛОКАЛЬНОСТЬ УТОПИИ

Помимо истории социализации (разворачивающейся на индивидуальном уровне) в сериалах могут демонстрироваться и некие идеальные образцы, актуальные для общества в целом или хотя бы отдельных его сегментов. В этом смысле можно рассматривать сериал как новую форму социальной утопии.

Изображение чаемого (идеального) мира, помноженное на средства воздействия массовой культуры, оказывается как никогда могущественным. Яркие примеры здесь — *Newsroom* (сериал о том, какой должна быть настоящая, «правильная» журналистика) и *Borgen* (сериал о правительстве, возглавляемом кристально честным премьер-министром, вдобавок женщиной).

Современная утопия предполагает отнюдь не повествование о мнимом острове, точный адрес которого звучит как «нигде», а о вкраплениях идеальной реальности в тело актуально существующего мира, будь то отдельно взятая вымышленная новостная программа, стремящаяся наилучшим из возможных образом освещать действительно имевшие место, успевшие стать уже почти историческими события, или отдельно взятое вымышленное правительство, которому приходится реагировать на правдоподобные внешне- и внутривнутриполитические вызовы, иметь дело с проблемами равноправия женщин, мультикультурализма, стремления корпораций влиять на политику и т. п.

Можно сказать, современные утопии, демонстрируемые в сериалах, имеют не абстрактно отвлеченный, а локальный характер.

Понятно, что любое повествование разворачивается в некотором хронотопе, но только в отдельных случаях определенное место в сочетании с конкретным временем оказывается не декоративным, а смыслообразующим. В этом отношении нельзя не упомянуть такой сериал, как *Treme*, — уникальный случай прямой критики реальных действий государства. Попытка сделать локальную проблему, тем более трагедию (катастрофические последствия урагана «Катрина») глобальной. Эффективность здесь опять же зависит от привлекательности того, как эта задумка реализована. *Treme* не может не тронуть сердца любителей музыки, равно как и любителей качественных и нетривиальных сериалов. Но главный мотив — это не музыка и не рассказ о Новом Орлеане как джазовой Мекке, а проблема сохранения культурного наследия и трудности жителей, не желающих покидать полуразрушенный, но важный и родной для них город.

Благодаря сериалам утопия как жанр наряду с другими литературными жанрами в новом веке, подвергаясь переосмыслению, получает новый импульс, практически новое рождение, тогда как XX век, безусловно, был веком антиутопий с их, как правило, не беспочвенными мрачными предчувствиями и предзнаменованиями. Сериалы же позволяют роману вообще, как жанру принципиально не завершенному, становящемуся, не застывая в своем развитии и не утрачивая современности, проходить через все новые и новые этапы этого становления.

REFERENCES

- Bakhtin M. *Epos i roman* [Epic and Novel]. Sankt-Peterburg, Azbuka, 2000.
 Baudrillard J. *Sistema veshchei* [Le Système des objets]. Moskva, Rudomino, 2001.
 Nietzsche F. *Nesvoevremennye razmyshleniia. O pol'ze i vrede istorii dlia zhizni* [Unzeitgemässe Betrachtungen. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben]. Moskva, Azbuka-klassika, 2009.
 Radin P. *Trikster. Issledovanie mifov severoamerikanskikh indeitsev s kommentariiami K. G. Iunga i K. K. Keren'i* [The Trickster: A Study in American Indian Mythology. With commentaries by C. G. Jung and K. K. Kerényi]. Sankt-Peterburg, Evraziia, 1999.