

ПРЕСТИЖНОЕ УДОВОЛЬСТВИЕ



СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКИЕ
ИНТЕРПРЕТАЦИИ
«СЕРИАЛЬНОГО ВЗРЫВА»

Александр Павлов

Александр Владимирович Павлов
Престижное удовольствие.
Социально-философские
интерпретации
«сериального взрыва»
Серия «Кино_Театр»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=67985540

*Престижное удовольствие: Социально-философские интерпретации
«сериального взрыва»:
ISBN 978-5-386-12784-8*

Аннотация

Не так давно телевизионные сериалы в иерархии художественных ценностей занимали низшее положение: их просмотр был всего лишь способом убить время. Сегодня «качественное телевидение», совершив титанический скачок, стало значимым феноменом актуальной культуры. Современные сериалы – от ромкома до хоррора – создают собственное информационное поле и обрастают фанатской базой, которой может похвастать не всякая кинофраншиза.

Самые любопытные продукты новейшего «малого экрана» анализирует философ и культуролог Александр Павлов, стремясь

исследовать эстетические и социально-философские следствия «сериального взрыва» и понять, какие сериалы накрепко осядут в нашем сознании и повлияют на облик культуры в будущем.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

Содержание

Введение в поп-культурную грамотность	6
Часть 1	29
Фрэнк Андервуд никогда не встретит Кэрри Мэтисон: «Черные паруса» и «Карточный домик»	29
История и капитализм: «Табу», «Больница Никербокер» и «Кризис в шести сценах»	48
Два взгляда на Кеннеди	66
Это – Англия. «Шерлок», «Черное зеркало» и «Утопия»	83
Мрачное будущее: «Лотерея», «Рассказ служанки» и «Штамм»	103
Конец ознакомительного фрагмента.	105

Александр Павлов

**Престижное удовольствие:
Социально-философские
интерпретации
«сериального взрыва»**

© Павлов А. В., 2019

© Оформление. ООО Группа компаний «РИПОЛ классик», 2019

Введение в поп-культурную грамотность

Летом 2014 года в российский прокат вышел фильм «Домашнее видео» Джейка Каздана с Джейсоном Сигелом и Кэмерон Диаз, играющих Джея и Энни – семейную пару, жизнь которой стала рутиной. Это то кино, про которое, в принципе, знать необязательно. Это то, что обычно называется проходной комедией: посмотрели и забыли. Между тем фильм может быть полезен сегодня хотя бы тем, что в нем произносится одна очевидная, но не признаваемая всеми окончательно истина. По сюжету супруги, чтобы как-то разнообразить свою сексуальную жизнь, записывают «домашнее видео» – любительское порно, которое оказывается в облаке iPad'a. Проблема в том, что муж Джей – большой поклонник продукции Apple и, покупая себе каждый раз новую модель планшета, отдает всем родственникам, друзьям и соседям старые. Разумеется, все планшеты синхронизированы, и теперь у счастливых обладателей iPad'ов, от души подаренных Джейм, есть «домашнее видео» с Энни и самим Джейм в главных ролях.

Осознав масштаб трагедии, Джей и Энни начинают обход и мчатся к своим знакомым, чтобы удалить с их планшета пикантную запись. Их друзья, Робби и Тесс, открывают

дверь, и мы видим, что они чего-то стесняются, им отчего-то жутко неловко. Джей и Энни, предполагая, что друзья увидели то, чего не должны были видеть, пытаются узнать причину их странного поведения. После того как Робби и Тесс несколько раз проговорили, что очень стыдятся того, что делали только что, в итоге все же сознаются, что смотрели первые сезоны сериала «Во все тяжкие». Они оправдываются своей отсталостью в плане культуры и просят друзей никому об этом не говорить. Что ж, это очень показательный случай для современной популярной культуры. Он важен в двух отношениях.

Первое и очевидное – сегодня сериалы, в соответствии с требованиями нашего времени, не смотреть нельзя. Второе – для каждого сериала свое время. То есть, как видим, с сериалами можно опоздать. И здесь возникает соблазн предположить, что второе следствие как бы аннулирует первое: какой смысл знакомиться с данным конкретным шоу, если оно уже в далеком прошлом, так как последний сезон закончился пару лет назад, и теперь остается лишь смириться с этим и жить дальше? Но на самом деле второе утверждение совсем не упраздняет первое. Потому что некоторые сериалы сохраняются в коллективной культурной памяти дольше, чем другие. И отсюда вытекает третье условие, похожее на первое, но в действительности ему неравнозначное – есть сериалы, которые не просто нельзя не смотреть, а которые стыдно не смотреть. Иными словами, Робби и Тесс стесня-

ются не столько того, что опоздали с просмотром очередного сериала, сколько своего невежества — они не знакомы с одним из самых важных феноменов популярной культуры. О чем с ними вообще можно говорить?

Что ж, настали такие времена, когда нам не нужно больше оправдываться, почему мы смотрим сериалы. Еще в 2000-е годы к сериалам как таковым, по крайней мере в России, было предосудительное отношение. Особенно со стороны поклонников кинематографа. Так, однажды я сильно удивился, когда один мой знакомый, заядлый киноман, с гордостью сообщил мне, что «перешел на сериалы». И хотя к тому времени сам я с удовольствием смотрел «Отчаянных домохозяек», все равно удивился такому повороту событий. Это был важный звонок: не то чтобы сериалы теснили кино, но их просмотр становился практически обязательным. Знакомый тогда отметил, что «Доктор Хаус», «Декстер» и «Побег из тюрьмы» обязательны для просмотра и современному человеку без них никак нельзя. Видимо, сегодня эта истина стала очевидной.

Мы помним, как некоторое время назад сериалы, все подстригая под одну гребенку, пренебрежительно называли «мылом». Теперь же сериалы в представлении тех, кто следит за тенденциями в культуре, настоящее искусство и легитимная сфера популярной культуры. При этом мы забываем, что «мыло» остается «мылом», а сложные сериалы — сложными. Другими словами, некоторые сериалы в действи-

тельности могут считаться искусством, но, конечно, не все. Но, так или иначе, сегодня в общении с друзьями и знакомыми нам нужно оправдываться в том, почему мы не смотрим те или иные сериалы, если, разумеется, их не смотрим. Вот где настоящая проблема. Можно ли оставаться приличным человеком, если вы все еще не посмотрели «Молодого папу» или «Мир Дикого Запада»? Ведь именно такие продукты задают тренд, в соответствии с которым сериалы стали считаться «ключевой формой современной культуры», как формулирует это культуролог Арсений Хитров¹. Впрочем, так рассуждают примерно все, кто любит сериалы. Однако Хитров не идет так далеко, чтобы назвать сериалы «искусством», что очень рассудительно, потому что, утверждая это, мы встаем на очень зыбкую почву и рискуем навлечь на себя гнев эстетствующих консерваторов.

Не думайте, что таких нет. Например, французский исследователь кинематографа Габриэль Борцмейер придерживается довольно догматического взгляда на сериалы, утверждая: «И, к счастью, немногие утруждали себя доказательством того, что сериалы являются искусством, в противоположность тому, что происходило в эпоху завоеваний кинематографа. В определенной степени это связано с тем, что сериалы – не столько медиум, сколько формат, тогда как рассуждения об искусстве приучили нас отождествлять его

¹ Хитров А. «Сериалы – это ключевая форма современной культуры» // <https://postnauka.ru/talks/43769> (проверено 18.04.2019)

с уникальностью медиаума»². Борцмейер не просто обнажает свою позицию *эстета*, все еще отдающего предпочтение традиционным *формам* высокой культуры, но идет куда дальше, заявляя, что если про фильмы можно говорить на языке искусства, то про сериалы – нет. Эту позицию, озвученную в 2014 году, очень важно учитывать: это правда, что все еще нет консенсуса по вопросу, могут ли хотя бы некоторые из выдающихся сериалов быть признаны настоящим искусством. Но даже если сериалы вдруг не могут претендовать на высокий статус «искусства», важно другое: они имеют значение. И пока такие эстеты, как Борцмейер, будут внимательно и запоем смотреть сериалы и продолжать считать их в лучшем случае развлечением, мир спокойно будет двигаться дальше. Признанные авторы от кино Стивен Содерберг, Вуди Аллен, Паоло Соррентино и т. д. не просто задавали тон первым эпизодам тех или иных шоу, как Фрэнк Дарабонт, Дэвид Финчер или Мартин Скорсезе, но сняли по целому сезону своих *авторских* сериалов. Содерберг даже два. Кто, кстати, поспорит с тем, что «Больница Никербокер» не могла претендовать на то, чтобы принадлежать сфере *искусства*?

Самое ужасное в том, что Борцмейер совершенно не критично оперирует словом «искусство», даже не предполагая, что само по себе оно неочевидно. Еще в 1980-е годы немецкий историк искусства Ханс Бельтинг заявил, что устоявши-

² Борцмейер Г. Круиз по сериалам // Логос. 2014. № 5. С. 211.

еся «идеальные понятия искусства» на самом деле являются исторической мистификацией, и не существует никакой логики развития искусства³. А философ Артур Данто пошел еще дальше, заявив, что ситуация в искусстве на момент начала 1980-х годов характеризовалась полной художественной свободой⁴ и поэтому «только интеллектуальное решение определяет, что является искусством, а что – нет»⁵. Дело не только в том, что Борцмейер не прав, потому что более проницательные авторы уже высказались об искусстве до него, а в том – и это самое ужасное, – что представлений об искусстве как о чем-то очень важном и давно устоявшемся все еще придерживаются даже интеллектуалы, не говоря уже об обывателях. Однако сериалы свидетельствуют об очень важном сдвиге в культуре: то, что раньше считалось досугом и развлечением, стало чем-то большим. И если учитывать мнение Данто периода 1980-х, то мой субъективный выбор сериалов для этой книги, который в том числе определяется моим личным вкусом, в определенном смысле делает все обсуждаемые мною продукты культуры «искусством», будь то престижный «Карточный домик» или «Эш против зловещих мертвецов», сделанный главным образом для фанатов фран-

³ Belting H. The End of the History of Art? London and Chicago: University of Chicago Press, 1987.

⁴ Краткий обзор концепций Бельтинга и Данто на русском см.: Андерсон П. Истоки постмодерна. М.: Территория будущего, 2011. С. 122–125.

⁵ Цит. По: Андерсон П. Истоки постмодерна. М.: Территория будущего, 2011. С. 124.

шизы «Зловещие мертвецы». Кроме того, респектабельность всему этому придает некоторая целостность анализа и стиля подачи материала, что я всеми силами старался соблюдать.

И поскольку в центре концепции этой книги две вещи – стыд и удовольствие, то она определенным образом наследует моей первой книге, которая называлась «Постыдное удовольствие»⁶. Тогда я пусть и с иронией, но рассуждал о тех феноменах культуры, которые мы любим (получаем удовольствие от их потребления), но при этом стыдимся этого. Теперь же ситуация стала совершенно иной, и она стала возможна благодаря сериалам. Однако категории стыда и удовольствия, которые концептуально объединяют обсуждаемую тему, не единственное, что связывает эту книгу с «Постыдным удовольствием». Оба текста близки друг другу методологически и содержательно. Во-первых, я обращаюсь к анимационным сериалам, которые обсуждал ранее. Но если в той книге речь шла о «Симпсонах» и «Южном парке», то здесь это совершенно новые сериалы. Исключение составляет текст про «Гриффинов» – заслуженных ветеранов телевизора. То, что я до сих пор не высказывался о «Гриффинах», досадное упущение, и потому я стараюсь это исправить. Ну, а сериалы «Рик и Морти», «Звери.» и «Конь БоДжек» были сделаны в новую эру качественного телевидения. Мульт-

⁶ Павлов А. В. Постыдное удовольствие: философские и социально-политические интерпретации массового кинематографа. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2014.

типикационный сериал для девочек про пони «Дружба – это магия» лишь сравнительно новый, но его мужская фанатская аудитория заслуживает внимания. Во-вторых, роднит обе книги то, что в первой я делал определенный акцент на жанр ужасов и на монстров, которые этот жанр представляют (вампиры, зомби, маньяки и призраки), посвятив теме целую главу. В этой книге я, чувствуя потребность вернуться к прежнему предмету, вновь сосредоточиваю взгляд на зомби и обсуждаю проблему андроидов/роботов, которые все чаще становятся героями сериалов. Наконец, в-третьих, то общее, что есть у двух книг, это попытка посмотреть на продукты популярной культуры с социально-философской точки зрения. Но если раньше я говорил о конкретных идеологиях, репрезентируемых в продуктах популярной культуры, теперь я рассматриваю сериалы, у которых есть то или социальное измерение. То новое, что появляется в настоящей книге, это ромкомы – часть культуры вообще и вселенной сериалов в частности, которую нельзя игнорировать. Тем более что почти все обсуждаемые здесь сериальные ромкомы – совершенно особенные как по форме, так и по содержанию.

Итак, почему же мы все-таки стыдимся, если не смотрим что-то из сериалов? Давайте примем за рабочую гипотезу следующее: сериалы в моде (пока еще). Однако проблема, во-первых, в том, что их так много, что мы просто не успеваем смотреть все, а во-вторых, в моде *модные* сериалы. Но даже таких слишком много, чтобы можно было успеть по-

смотреть все, что необходимо. В сериале «Мастер не на все руки» главные герои смотрят «Шерлока», и один из них кричит: «Все! Теперь это мой любимый сериал». На что ему замечают, что еще вчера он так же говорил о другом шоу. Но герой оправдывается: «Что поделать, если сериалов так много и они такие крутые?» – «Да, золотой век телевидения», – добавляет другой персонаж. Этот диалог говорит не только о том, что сериалов слишком много, но и о том, что, похоже, сериалы представляют собой некое единое культурное поле, часто ссылаясь друг на друга. Хорошо, в «Игре престолов» сложно сделать ссылку на другие сериалы. Но в тех, которые посвящены нашему времени, это запросто возможно. Так, в шоу «Мужчина ищет женщину» упоминаются та же «Игра престолов» и «Карточный домик». Кстати, весьма показательно, что именно они. А в анимационном сериале «Звери.» опоссум-отец говорит опоссуму-сыну, что «они родились во время одного и того же сезона „Лучше звоните Солу“». В «Зверях.» же мы встречаем ссылки на «Южный парк» и «Гриффинов». Возможно, ссылку на какой-нибудь слишком нишевый сериал в популярный продукт не вставишь, но это и есть самое главное. Культурное сериальное поле в том числе само определяет ключевые продукты, без которых современному человеку нельзя жить, тем самым предлагая подсказки к пониманию главных сериалов.

Все ваши друзья смотрели «Игру престолов», а вы пропустили? Ну и как вы себя чувствуете? А когда в компании они

обсуждают новый сезон, вы чем занимаетесь? Сконфуженно смотрите в телефон, как будто бы вам кто-то написал сообщение в «Телеграме» и нужно срочно ответить? Не видели «Рассказ служанки», «Мир Дикого Запада» или «Молодой папа»? А о чем же вы разговариваете на свидании? Анри де Тулуз-Лотрек – очень интересный художник, но вы уверены в том, что это то, чем можно щеголять перед девушкой или молодым человеком? Подождите хотя бы до второго свидания, а то есть риск, что оно не состоится. Говорить про «Доктора Хауса»? Немного поздно, вы не находите? А вот «Молодой папа» – то, что нужно. Точнее, было то, что нужно, два года назад... В сериале «Мужчина ищет женщину» мужчина стал встречаться с женщиной только потому, что сказал, что смотрит «Карточный домик»; оказалось, что она тоже видела этот сериал, и теперь они вместе. То есть *это реально работает*. Конечно, нужно быть осторожным: беседа о последнем сезоне «Штамма» или втором заключительном «Эша против зловещих мертвецов» могут не вызвать интерес у вашего собеседника. Потому что это не вполне конвенциональные сериалы. И хотя, вероятно, у «Штамма» больше шансов считаться престижным, лучше не рисковать.

Таким образом, все эти сериальные продукты аккуратно распределены в актуальном культурном поле – от центра и ближе к краям. Следовательно, сериалы сами по себе выстраиваются в иерархию – от более легитимных и всеми признанных к менее легитимным и менее известным. Иными

словами, нам не стыдно, что мы не видели «Лотерею», но если так и не добрались до «Во все тяжкие», то проблема есть.

В таком свете сериалы – это в прямом смысле мода. Раз они являются легитимной частью современной культуры, то находятся в фокусе внимания общественности – той, что сообщает в социальных сетях о своем опыте потребления предметов *искусства*. С каждым новым сезоном топовый сериал становится модным. И с появлением каждого нового сериала или очередного сезона старого мода на недавно обсуждаемый продукт проходит. Иными словами, сериалы – это скоротечная мода. Она скоротечна даже не в краткосрочном плане, но и в долгосрочном. Мы все (ну, или большинство из нас) признаем, что «Твин Пикс», «Друзья», «Клан Сопрано» и «Клиент всегда мертв» являются классикой сериального *искусства*. Однако почему мы вспоминаем «Друзей» гораздо чаще, чем «Клиент всегда мертв»? И почему мы стали меньше чтить память «Доктора Хауса», который был невероятно популярным в момент трансляции? Оказывается, популярное не всегда становится классикой, а классика не всегда становится культом. И если «Друзей» мы можем назвать культовым сериалом, то как быть с таким продуктом, как «Скучно до смерти»? И да, что насчет «Декстера» и «Подпольной империи»?

Отсюда возникают риски и сложности предприятия писать книгу про сериалы. Сложность заключается в том, что наверняка нельзя сказать, какой сериал надо включить в

книгу, а какой пропустить, чтобы привлечь читателя. В конце концов если писать только про скандинавские, британские и даже русские сериалы, то угодить можно немногочисленной группе зрителей. Риск же состоит в том, что книга про актуальные сериалы может устареть в течение года, если не раньше. Однако я решил рискнуть. И вот почему.

Куда лучше писать про классику – с ней точно не ошибешься. Именно поэтому американские исследователи пишут книги про уже состоявшиеся сериалы, которые все еще помнят. Например, очень важный сборник под редакцией Стэйси Эббот «Книга о культовом телевидении», в котором разные авторы предпринимают попытку описать те или иные сериалы как культовые – «Твин Пикс», «Баффи – истребительница вампиров», «Парни из трейлерного парка»⁷. Очень важно, что все обсуждаемые в книге сериалы в действительности являются культовыми, и их не так уж и мало. Таким образом, это очень удачный подход – выпускать книгу, которую целевая аудитория (фанаты) точно прочтет. Другие авторы пишут книги про сериалы, которые актуальны здесь и сейчас. Например, западные философы приглашали всех поучаствовать в сборнике эссе о «Мире Дикого Запада» в тот момент, когда еще не закончился даже первый сезон шоу. Кроме того, обычно такие книги пишутся целыми коллективами и только про один сериал. А если писать про опреде-

⁷ The Cult TV Book / Edited by Stacey Abbott. London-New York: I. B. Tauris, 2010.

ленный пласт истории сериалов, то одному автору в таком случае справиться сложно. Представьте сами: вам нужно даже не написать про сериалы, а хотя бы посмотреть все, что считается и/или может считаться топовыми продуктами, а затем те, что менее популярны, а кроме этого, мультфильмы, ромокомы, детективы и ужасы. Может ли один человек справиться с этим?

То есть, несмотря на то что логично было бы сконцентрироваться на уже проверенных хорошим вкусом шоу типа «Доктора Хауса» или «Во все тяжкие», я предпочел уделить много места тем сериалам, которых пока что незаслуженно обходят вниманием или даже уже обошли. Их могут смотреть, но они остаются как бы вне поля зрения широкой общественности. Например, я смог найти не так много текстов про сериал «Любовь» и не так много обзоров на «Мастер не на все руки», не говоря уже о «Красных дубах», про которые долгое время даже не было страницы в русскоязычной Википедии. Дело в том, что сериалам «Любовь» и «Мастер не на все руки» далеко до известности «Карточного домика» или «Игры престолов». Поэтому одна из основных задач этой книги – познакомить поклонников новой формы культуры с теми продуктами, про которые они, возможно, не слышали, а если и слышали, то почему-то так и не собрались посмотреть. Прочитав про эти сериалы, зрители сами смогут принять решение, стоят ли эти шоу их внимания или нет. Но как минимум знать про них было бы неплохо.

В 1987 году вышла книга культуролога Эрика Хирша-младшего «Культурная грамотность. Что должен знать каждый американец»⁸. Долгое время она числилась второй в списке национальных бестселлеров: конечно, с еще более провокационной работой неоконсерватора Алана Блума «Сужение американского сознания», которая возглавляла топ продаж, сложно было конкурировать. Кстати, в обеих книгах было кое-что общее, но речь не об этом. В тексте Эрика Хирша было много разных терминов, имен, дат, географических мест и т. д. С его точки зрения, чтобы современному американцу можно было нормально функционировать в обществе, требовалось знать как минимум пять тысяч различных понятий и имен, иначе человека можно было считать культурно неграмотным. И поскольку Хирш соглашается, что «культурная грамотность» имеет описательный, а не обязательный характер, то объем необходимых знаний и сами эти знания должны меняться. Несмотря на то что философы Уильям Ирвин и Джей Р. Ломбардо утверждают, что сегодня Хирш в лучшем случае включил бы в свой список Apple, но не шоу «Фонзи»⁹, все же теперь от современного человека – и, что важно, не только американца – требуется что-то другое. Сегодняшняя ситуация с популярной

⁸ Hirsch Jr. E.D. Cultural Literacy: What Every American Needs to Know. New-York: Vintage, 1987.

⁹ Ирвин У., Ломбардо Дж. Р. «Симпсоны» и аллюзия: «Самое худшее эссе» // «Симпсоны» как философия. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 121.

культурой вообще и сериалами в частности заставляет нас предположить, что мы должны вести речь о том, что я называю «поп-культурной грамотностью». В самом деле, никто не осудит нас, если мы плохо разбираемся в творчестве Анри Руссо, но не знать, что такое Facebook, кто такой Квентин Тарантино и что «Секс в большом городе» прежде всего сериал, а не два полнометражных фильма, довольно постыдно.

К счастью, моя работа облегчается несколькими обстоятельствами. Дело в том, что в России уже писали про сериалы с научной точки зрения. Например, в 2013 году журнал «Логос» посвятил теме целый номер «Теория большого сериального взрыва». В выпуске можно найти прекрасные тексты про «Во все тяжкие» Кирилла Мартынова, «Как я встретил вашу маму» Лидии Михеевой, «Теорию Большого взрыва» Виталия Куренного, «Безумцев» Арсения Хитрова, а также две статьи про «Прослушку» – Фредрика Джеймисона и Славоя Жижека. Статья Евы Рапопорт посвящена анализу формы сериалов¹⁰. Однако самый важный текст, кото-

¹⁰ См.: Рапопорт Е. Логика сериала // Логос. 2013. № 3. С. 21–36; Джеймисон Ф. Реализм и утопия в сериале «Прослушка» // Логос. 2013. № 3; Жижек С. Столкновение цивилизаций в одной отдельно взятой стране («Прослушка») // Логос. 2013. № 3. С. 55–74; Куренной В. Унылая субстанция и доставляющие лулзы. «Теория большого взрыва» и культура исследовательского университета // Логос. 2013. № 3. С. 75–83; Мартынов К. Достоевский едет в Альбукерке. Уолтер Уайт и конец американского героя // Логос. 2013. № 3. С. 84–97; Михеева Л. Реификация романтической любви и новые паттерны интимности в современном ситкоме («Как я встретил вашу маму») // Логос. 2013. № 3. С. 98–117; Хитров А. «Безумцы» и условность социальных норм // Логос. 2013. № 3. С. 118–138.

рый вводит в общую сериальную проблематику, – это статья культуролога Инны Кушнारेвой «Как нас приручили к сериалам»¹¹. Автор вкратце обсуждает переход к качественному телевидению, а также, ссылаясь на текст Джейсона Миттella, рассказывает, что новые сериалы теперь характеризуются «нарративной сложностью», превратившись в серьезные драмы высокого качества. Если взять за основу эту идею, то лично я думаю, что «качественное телевидение» пережило три волны *возрастания* «нарративной сложности».

Первая – это 1990-е годы. Это «Твин Пикс», «Секретные материалы»¹², «Скорая помощь» и «Секс в большом городе». Вторая – это 2000-е. Это «Клан Сопрано», «Клиент всегда мертв», «Остаться в живых», «Прослушка», «Безумцы», «Доктор Хаус», «Декстер» и «Во все тяжкие». Как видим, выпуск «Логоса» посвящен преимущественно сериалам второй волны усложнения. И поскольку этот пласт сериалов хоть как-то осмыслен, это стало еще одной причиной сконцентрировать основное внимание на третьей волне «нарративной сложности», которая начинается с начала 2010-х. Это «Шерлок», «Ходячие мертвецы», «Американская история ужасов», «Девочки», «Игра престолов», «Родина», «Карточный домик», «Больница Никербокер» и «Фарго». Как видим, по сравнению с 2000-ми ставки в плане ка-

¹¹ Кушнарева И. Как нас приручили к сериалам // Логос. 2013. № 3. С. 9–20.

¹² Питер Найт в своей книге уделяет много места анализу этого сериала. См.: Найт П. Культура заговора. М.: Ультракультура 2.0, 2010.

чества телевизионной продукции повышаются.

Про «Молодого папу», «Рассказ служанки», «Мир Дикого Запада», «Однажды ночью» или «Озарк» пока ничего сказать нельзя. Это очень важные сериалы, и, скорее всего, мы запомним большинство из них, но выводы относительно их значимости все же делать рано. И если философ Кирилл Мартынов превозносит «Во все тяжкие» как верх драматического искусства в сериалах, то сегодня можно утверждать, что многие шоу если и не превосходят «Во все тяжкие», то, по крайней мере, могут встать вровень. Таким образом, то, что осталось в нашей памяти, формирует канон поп-культурной грамотности относительно сериалов. Это самые главные сериалы, которые не стыдно обсуждать на свиданиях или в приличном обществе. И да, в упоминаемом выше тексте Габриэля Борцмейера все называемые им сериалы смешаны в кучу – полнейшее невежество относительно поп-культурной грамотности.

Кроме того, про сериалы 2000-х вышло несколько переводных сборников эссе, о которых вкратце упоминалось выше. Это «„Симпсоны“ как философия», «Обсуждаем „Секс в большом городе“», «„Доктор Хаус“ и философия», «„Безумцы“ и философия», «„Южный парк“ и философия», «„Игра престолов“ и философия»¹³. А журнал «Логос» периодически

¹³ «Симпсоны» как философия. Екатеринбург: У-Фактория, 2005; Обсуждаем «Секс в большом городе» / под ред. К. Акасс, Д. МакКейб. М.: Ad Marginem, 2006; «Доктор Хаус» и философия: Все врут! / под ред. Г. Джейкоби, Дж. Макмахон, Д. Голблатт. М.: Юнайтед Пресс, 2010; «Безумцы» и философия: Все не

ски возвращается к сериальной теме. Например, в 2014 году, кроме Борцмейера, в журнале были опубликованы статьи философа Дмитрия Кралечкина и филолога Тиграна Амиряна, а в 2015 году – текст культуролога Александра Сувалко про «Девочек»¹⁴.

Однако этого не то что мало, но очевидно ощущается потребность цельного аналитического высказывания о сериалах.

Поэтому настоящую книгу можно считать скромной попыткой начать разговор о феномене еще более нового и еще более сложного «нового сложного телевидения». Но, разумеется, книга не претендует на всеохватность. Подход к анализу сериалов, который я использую, в большинстве случаев можно было бы охарактеризовать вполне традиционно – как «социально-философский анализ». Иными словами, мне не очень интересны качество съемки, игра актеров или монтаж, а также специальные термины типа «филлер» (вместо него я предпочитаю говорить о «нетрадиционных эпизодах»), но скорее то, как то или иное шоу репрезентирует социальное¹⁵.

то, чем кажется / под ред. Р. Карвета, Дж. Саута. М.: United Press, 2011; «Южный парк» и философия: Толстый, длинный и всепроникающий. М.: Эксмо, 2012; «Игра престолов» и философия / Под ред. У. Ирвина, Г. Джейкоби. М.: АСТ, 2014.

¹⁴ См.: Кралечкин Д. Дарья среди племен // Логос. 2014. № 5. С. 213–230; Амирян Т. Конспирологическая серия // Логос. 2014. № 5. С. 231–250; Сувалко А. Труд, образование социальная функция денег в массовой культуре (случай сериал Girls) // Логос. 2015. № 3. С. 162–176.

¹⁵ Само по себе это очень сложное понятие, которое требует долгих обсуж-

В некоторых местах я акцентирую внимание на жанре или на проблемах, которые сериал поднимает, а не на самом сериале, но в целом книга в ее целостности не выходит за пределы выбранного мною угла зрения.

В конце концов, кто такой социальный философ? Это тот, кто может увидеть проблему, неочевидное в очевидном или же просто эксплицировать идеи, содержащиеся в продукте, и попытаться с тем или иным успехом описать увиденное или обсудить источники происхождения проблемы и возможные пути ее решения, если таковые вообще имеются. Немецкий социальный философ Юрген Хабермас, обсуждая вопрос, что отличает интеллектуала от других носителей знания или публичных людей, сам же отвечает на него следующим образом: главное, что отличает интеллектуала, – это способность первым почуять важное¹⁶. Поэтому первый, кто увидит и опишет проблему, окажется интеллектуалом, в то время как журналисты, критики и эксперты будут лишь комментаторами обозначенной проблемы, какими бы профессиональными они ни были. И хотя это не совсем то, что имел в виду Хабермас, и мне не очень хочется употреблять термин «интеллектуал» в контексте авторского разговора о сериа-

дений. Поэтому за рабочим определением, с которым я мог бы согласиться, я отправляю читателя сюда: Филиппов А.Ф. К определению социального // Филиппов А.Ф. Sociologia: наблюдения, опыты, перспективы. СПб.: Владимир Даль, 2015. Т. 2. С. 98–118.

¹⁶ Хабермас Ю. Первым почуять важное. Что отличает интеллектуала // Неприкосновенный запас. 2006. № 3(47).

лах, еще раз проговорю, что важно хотя бы рассказать читателям и зрителям о тех сериалах, про которые они могут не знать. Этим решается проблема соотношения топовых сериалов и тех, что не являются популярными, но заслуживают того, чтобы их посмотрели. Однако рассказать о том, какие сериалы есть, мало. Нужно попробовать объяснить, почему мы должны обратить свой взгляд на них.

В таком свете социально-философский анализ не претендует на научную строгость, как, скажем, социология, которая требует жестко ограниченных рамок исследования, описания методов, гипотезы и богатого эмпирического материала. Этим социальная философия и отличается от социологии, что может предложить оценочное суждение. Скажем, Жан Бодрийяр, Фредрик Джеймисон или Славой Жижек могут не просто выносить аналитические суждения, но и быть предельно субъективными в своих высказываниях, которые к тому же носят оценочный характер. Поэтому социальный философ даже может позволить себе не столько быть субъективным, сколько полагаться на свой выбор как эмпирического материала, так и оптики, сквозь которую он будет смотреть на этот материал. В конце концов, я постарался придать какие-то рамки тому сериальному хаосу, что нас окружает, отталкиваясь от богатой эмпирической базы. В этом смысле сериалы оказываются лишь первичным материалом, с которым я работаю в рамках социально-философского анализа. При этом, несмотря на то что некоторые главы написаны

относительно строго, в других я позволял себе небольшие вольности – как стилистические, так и содержательные, – руководствуясь заботой о читателе – чтобы ему было интересно, а иногда, надеюсь, забавно.

Но выбрать оптику рассмотрения – не то же самое, что подтягивать все сериалы к одной теоретической позиции. Очень часто философы рассуждают на тему культуры с точки зрения *теории*. Руководствуясь какой-либо концепцией или совокупностью концепций, они подтягивают под нее эмпирический материал. Но это в лучшем случае. В худшем – мы получаем теорию без какой-либо эмпирики. Например, можно обсудить все сериалы с позиции психоанализа, но в таком случае нам бы пришлось брать только те продукты, которые хорошо ложатся под эту теорию. Или можно было бы обсуждать сериалы с точки зрения марксизма (еще одна универсальная объяснительная схема), однако в таком случае много чего просто-напросто осталось бы за бортом внимания. Тот социально-философский подход, который выбираю я, состоит в том, чтобы просто предложить прочесть сериал так, как ты его видишь – через обнаруженную в нем проблему, и тогда уже под нее можно подтянуть необходимый теоретический инструментарий. Собственно, это та позиция, которую озвучил американский политический теоретик Иэн Шапиро относительно методологической работы в гуманитарных науках¹⁷. Однако часто мы можем высказать

¹⁷ См.: Шапиро И. Бегство от реальности в гуманитарных науках. М.: Изда-

суждения, пусть и не слишком теоретически нагруженные, простым языком и без того, чтобы обращаться к сложным описательным схемам. В конце концов, мне бы хотелось, чтобы книгу читали те, кто любит сериалы, а не те, кто любит философию. Потому что те, кто любит философию, могут прочитать книги по философии, а таких, благо, немало. В то время как про сериалы не сказать чтобы было очень много книг. По крайней мере, на русском языке.

Логика изложения материала такова. Первая часть объединяет социально-философский взгляд на популярные сериалы одинаковой тематики – про политику («Карточный домик», «Родина» и т. д.), исторические шоу («Табу», «Больница Никербокер» и др.), сериалы про Кеннеди («Клан Кеннеди» и «11.22.63»), про будущее («Рассказ служанки», «Штамм» и др.), а также главные английские сериалы («Шерлок», «Черное зеркало» и «Утопия»). Вторая часть посвящена отдельным ромкомам – «Мужчина ищет женщину», «Мастер не на все руки», «Любовь», «Девочки»; также в главу вошел проблемный текст, в котором рассматриваются современные сериалы, посвященные 1980-м. В третьей части речь идет про новейшие анимационные шоу – «Рик и Морти», «Конь Боджек», «Звери.», «Мой маленький пони. Дружба – это магия» и классический ситком «Гриффины». В четвертой части обсуждаются сериалы про живых мертвецов («Ходячие мертвецы» и «Эш против зловещих мертве-

цов»)), а также отдельные проблемы репрезентации зомби и андроидов в популярной культуре.

Некоторые сравнительно небольшие части материала публиковались до этого, но в книгу вошли в измененном и дополненном виде. Отрывки про «Карточный домик» и «Ходячих мертвецов» публиковались на сайте Кинопоиск.ру, про «Девочек» – на сайте «Бюро 247», текст про zombie studies был опубликован в журнале «Археология русской смерти»¹⁸, а очерк про роботов вышел во втором номере «Социологии власти» в 2017 году¹⁹; отрывок из текста про брони (взрослых гетеросексуальных мужчин, фанатеющих от мультипликационного сериала про пони, целевой аудиторией которого изначально были девочки) был опубликован в журнале «Афиша».

И теперь, в самом конце, я хотел бы поблагодарить всех будущих читателей этой книги, которые, видимо, осознают всю важность сериалов. Я признателен более всего именно вам.

Ну что, швифтанемся?

¹⁸ Павлов А.В. Спасение живых мертвецов: возвращение зомби в zombie studies // Археология русской смерти. 2017. № 1. Том 4. С. 60–73.

¹⁹ Павлов А.В. Враги по разуму: робот как революционный субъект // Социология власти. 2017. Т. 29. № 2. С. 116–132.

Часть 1

Политика на маленьких экранах

Фрэнк Андервуд никогда не встретит Кэрри Мэтисон: «Черные паруса» и «Карточный домик»

Что общего у таких сериалов, как «Карточный домик», «Игра престолов» и «Черные паруса»? Все это сериалы про политику, причем политику как таковую. Однако, чтобы понять суть этих шоу, нужно отличать сериалы про политику от сериалов на политические темы, к которым относятся, например, комедия «На грани», драмы «Последний кандидат», «Герилья», «Родина» или фантастическая комедия «Безмозглые». Дело в том, что сериалы про политику необязательно концентрируются на политическом сюжете, но как бы показывают нам политику в действии – то, как она работает. В этом смысле политика становится основным образующим структурным звеном сериала. Конечно, мы можем симпатизировать тому или иному герою, получать удовольствие от насилия, обнаженных женщин или пытаться угадать, к чему приводят решения персонажа, но все же главной в таких

сериалах все равно остается политика.

Под политикой в нашем случае давайте будем понимать борьбу за власть, в какой бы форме она ни выражалась – государственная должность, формальное или неформальное лидерство, материальные символы, определяющие легитимность правителя, и т. д., между отдельными личностями и группами людей, которые могут вступать в прочные или непрочные союзы ради конкретных целей. У каждого из таких агентов может быть собственная мотивация: общее благо, амбиции, обиды, обогащение, влияние и далее по списку. Если понимать словосочетание «сериалы про политику» в таком ключе, то генетическое родство шоу «Карточный домик», «Игра престолов» и «Черные паруса» очевидно. К ним можно было бы отнести и «Молодого папу», но проблема в том, что главный герой *уже* получил власть, и сериал начинается в тот момент, когда он ей начинает распоряжаться. Поэтому «Молодой папа» на структурном уровне продолжает «Игру престолов» или «Черные паруса», в котором борьба за контроль над островом как раз завершилась в конце четвертого и последнего сезона.

Если мы согласимся с таким определением политики, то каждый из упомянутых сериалов оказывается посвященным данной теме, представленной в разных декорациях и с разными героями. И если мы посмотрим даже на наиболее близкую и понятную нам вселенную «Карточного домика», то увидим, что все происходящее там предельно нереально.

Это почти научная фантастика в ее субжанре, именуемом «альтернативная история». В самом деле, государственный чиновник высшего ранга собственноручно убивает людей, пускается в самые смелые авантюры, компрометирует себя разными связями и остается безнаказанным – сай-фай как он есть. Грубо говоря, мир «Карточного домика» не менее вымышленный, нежели мир «Игры престолов».

Кроме борьбы за власть, у политики во всех этих сериалах есть еще одна важная черта: у нее есть отчетливо антропологическое измерение. То есть в противостояние во всех упомянутых шоу вступают не армии, классы, партии, какие-то институты или государства, а большей частью конкретные люди, у каждого из которых свой характер. Они могут заключать союзы, но и только. В этом свете, наблюдая за происходящим в этих сериалах, мы можем кое-что понять о природе людей, которые решают вступить в борьбу за власть. И чаще всего о человеческой природе мы можем сделать не самые утешительные выводы: люди жадные, корыстные, завистливые, хитрые, подлые и очень редко руководствуются благородными мотивами. И дело не в правдивости трюизма, что политика – грязное дело и в ней участвуют грязные люди, а в том, что, согласно этим сериалам, все люди таковы и, вступая в конкуренцию за то, чтобы реализовать свои цели, они так или иначе они показывают себя с худшей стороны. Ну, как с худшей? Скорее с обычной. То есть, несмотря на то что все упоминаемые качества имеют негативные коннота-

ции, мы просто должны принять их как данность.

Хотя сегодня пираты кое-как представлены в массовой культуре (например, в 2017 году на большие экраны вышла очередная серия «Пиратов Карибского моря»), нельзя сказать, что это очень популярные персонажи. Вампиры («Настоящая кровь», «От заката до рассвета», «Страшные сказки» и условно «Штамм»), зомби («Ходячие мертвецы», «Во плоти», «Бойтесь ходячих мертвецов», «Я – зомби»), роботы («Мир Дикого Запада», «Люди») и супергерои (марвеловские «Люк Кейдж», «Джессика Джонс», «Железный Кулак») совершенно точно куда более востребованы, нежели морские разбойники. Тем удивительнее относительный успех «Черных парусов», которые продержались для сериала своей весовой и тематической категории очень долго. Дело в том, что через полгода после премьеры «Черных парусов», летом 2014 года, вышел первый сезон шоу «Череп и кости». Этот сериал про пиратов с Джоном Малковичем в главной роли фактически воспроизводил все те же самые находки, что уже были обнаружены предшественником. В том же году руководство компании NBS, выпустившей шоу, объявило о том, что «Череп и кости» не будет продлен. Но ведь персонаж Джона Малковича в образе пирата Черной Бороды делал почти то же, что и капитан Флинт, возглавляя пиратскую «республику» и управляя тамошним политическим процессом. Почему так произошло?

«Черные паруса», видимо, смогли стать популярными не

только за счет тематики, сюжета, игры актеров и т. д., но и потому, что совершенным образом показали то, что уже который год пленяет зрителей, скажем, в шоу «Игра престолов». Разумеется, речь о той самой структурно присущей сериалу политике, а в узком смысле – о борьбе за власть, ставкой в которой является жизнь. Создается впечатление, что такими востребованными эти шоу делают именно спайка общей тематики и попытка репрезентировать политику, которая может быть понята и сегодняшним зрителем. При этом в «Черепе и костях» (и даже название отсылает к «Черным парусам») та самая политика была слишком выпячена, буквально била в лоб зрителю и вместе с тем не работала: рассуждения Черной Бороды о демократии не могли заинтересовать так же, как завораживала воля к власти капитана Флинта, за которой стояло нечто большее, нежели желание править.

Важно, что та политика, которую мы наблюдаем в «Черных парусах», все равно нас захватывает. В том смысле, что сериал не про современность, а про пиратов, и тем не менее мы отчетливо осознаем, что нас интересует не обогащение главных героев, но их окончательная победа, достижение их целей. В какой-то момент, например, каждый из лидеров пиратов осознает, что они, несмотря на все разногласия, должны стать единой политической общностью, чтобы противостоять официальным властям Британии, главная функция которых сводится к тому, чтобы подчинить себе не во всем подконтрольные территории. И хотя многие пираты ненави-

дят Флинта, они прекрасно понимают, что, если сдадут его голову, это нанесет удар по их репутации. Это очень важный момент для всего сериала, потому что здесь возникают основы публичной политики (создание образа и легенды), на которой на самом деле построен «Карточный домик».

Более того, нетрудно разглядеть во Флинте и Фрэнке Андервуде много общего: оба они руководствуются обидой, оба ориентированы скорее на разрушение, чем на созидание (давайте вспомним, что в пятом сезоне Фрэнк обвиняет Америку в том, что она сама виновата, что выбрала его президентом, и прямо в камеру признается: теперь его родине не поздоровится). Наконец, та общность, в которой действует Флинт, нестабильна. В любой момент пираты могут выкатить своему лидеру черную метку и сместить его с капитанского поста. Но уникальность Флинта в том, что он может не только потерять лидерство, но и заполучить его вновь, задействуя при этом людей, которые пользуются авторитетом у команды. Как это формулирует Джон Сильвер, который долгое время обеспечивал легитимность правления Флинта, «ты отдаешь приказы, а я объясняю команде, почему их необходимо исполнять». Андервуду в этом смысле приходится куда легче.

Но главное, что их роднит (и это же касается «Игры престолов»), это некоторая степень гомосексуальности.

Это тот момент, который уже выходит из структурной тематики и является необходимой данью «духу времени»,

так как неизбежно присущ нынешнему западному политическому процессу: репрезентация нетрадиционной любви. Но если Фрэнк лишь время от времени позволяет себе эту слабость, то капитан Флинт всецело гомосексуален. Очень важно, что нам говорят об этом не в первом сезоне, и разрушение образа происходит уже к концу сериала. Флинт убивал, предавал, врал и рисковал жизнями людей лишь ради того, чтобы воссоединиться с любимым человеком и тем успокоиться? Не лучшее окончание сериала, каким бы благородным и политкорректным оно ни было.

Однако проблема «Черных парусов» оказалась в том, что в сериале стало очень много игроков, число которых расширялось с каждым сезоном. Если сначала это был конфликт между самими пиратами и официальными властями острова, где пираты ведут свою деятельность, то впоследствии масштаб соперничества разрастается фактически до международных масштабов. В игру вступают Британия и Испания, кроме них чернокожие рабы и так далее. Герои даже ездят по делам в Соединенные Штаты. В конце концов эта вселенная уперлась в свои «исторические» границы, новых персонажей было просто неоткуда брать, а капитан Флинт во всем этом хитросплетении сюжета отошел на второй план. И, таким образом, сериал пришлось завершить. Кстати, один из обсуждаемых сериалов весны 2017 года – «Табу» – на самом деле на общем уровне затрагивал все те же сюжеты, что и «Черные паруса»: противостояние Великобритании и США,

конфликт между официальной властью в лице короны и зарождающимся капитализмом в лице «Компании», проблема чернокожих, участие женщин в политике, инцест и т. д. Но в конечном счете в основе всего лежит все тот же дух авантюризма, присущий главному герою, роль которого исполнял Том Харди.

Современные политические теории могут говорить о чем угодно – о видах лидерства, политических режимах, политической культуре или даже о типах власти. О чем они в качестве теорий говорят реже всего, так это о том, как все это работает в действии. Как это работало, работает или может работать, рассказывают история или политическая наука, но данные дисциплины делают это не так изящно и концентрированно, как, скажем, «Игра престолов». Это вообще лучшая иллюстрация для множества концепций классических политических философов – Платона, Аристотеля, Августина, Макиавелли, Гоббса или Монтескье. Не случайно в книгах типа «Игра престолов и философия» авторы в анализе сериала прибегают к помощи теоретической оптики Томаса Гоббса или Никколо Макиавелли²⁰. В этом шоу мы можем обнаружить различные политические режимы, которые находятся в зависимости в том числе от географического положения страны, где правит тот или иной лидер. Это и делает сериал таким интересным, а не только обнаженные женщи-

²⁰ Этот сборник эссе вышел и на русском языке. См.: «Игра престолов» и философия / Под ред. У. Ирвина, Г. Джейкоби. М.: АСТ, 2014.

ны, количество которых к седьмому сезону сильно сократилось. Здесь перед нами и тиранические режимы, олицетворяемые Джоффри Баратеоном и Рамси Болтоном, и тимархические режимы, олицетворяемые благородными военными типа Станниса Баратеона, и восточная деспотия, во главе которой оказалась Дейенерис Таргариен, и монархия, во главе которой некогда находился Нед Старк. Эти примеры можно было бы перечислять очень долго, и про каждого из этих правителей можно написать отдельную статью.

Проблема «Игры престолов» в том, что за счет богатства материала в ней можно разглядеть что угодно (фашизм, религиозный фанатизм и т. д.) и аргументированно доказать это с помощью примеров. Однако же в основе лежат все та же политика и природа людей. Почти каждый из героев предельно циничен, а если кто-то и руководствуется благородными мотивами, то расплачивается за это собственной жизнью, как то было с Недом Старком или Джоном Сноу. Конечно, создатели шоу – читеры, потому что за счет магии могут вернуть к жизни полюбившегося персонажа, как случилось с Джоном Сноу. Тем не менее любой, кто ориентируется на честь или добродетель иного рода, погибает, потому что в политическом мире «Игры престолов» выживают только коварные, подлые и хитрые люди, которые, впрочем, тоже не застрахованы от того, чтобы потерпеть фиаско. В конечном счете все действующие лица – такие же авантюристы, как капитан Флинт или Фрэнк Андервуд.

Другое дело, что Фрэнк и Клэр Андервуд в своем шоу в течение долгого времени фактически были единственными персонажами, способными обыграть кого угодно, а у капитана Флинта не так уж много конкурентов, которые могли с ним тягаться в силе и хитрости. В то же время в «Игре престолов» любой персонаж по коварству и уму если не даст фору Фрэнку и Клэр, то уж точно не будет от них отставать. Именно поэтому Фрэнк уже давно занял свой железный трон и просто удерживался на нем (покуда, как мы знаем, с него с грохотом не свалился), а в «Игре престолов» место главного символа власти все еще разыгрывается.

Между прочим, в этом контексте необходимо упомянуть еще один сериал, «Родина» – телешоу, в котором американская политика показана сквозь призму деятельности спецслужб. После того как герои сериала исколесили полмира, а сюжетная линия завела шоу в очередной тупик, цэрэушники Кэрри Мэтисон и Сол Беренсон наконец смогли вернуться на родину, чтобы защищать отечество от врагов внутри страны, а не за ее пределами. А вместе с их возвращением создатели сериала смогли реабилитировать и ключевую тему первых двух сезонов сериала. Однако эта тема отнюдь не терроризм, а политика. Никто не станет спорить с тем, что в «Родине» политики куда больше, чем во многих других американских сериалах. И даже не меньше, чем в «Карточном домике». Более того, «Родина» идеально дополняет или оттеняет «Карточный домик», представляя собственную вер-

сию американского политического процесса, того, в котором ключевую роль играют ЦРУ, АНБ, ФБР, а что касается публичных дебатов или прессы, то они фактически не имеют значения.

Поразительно, но во вселенной Фрэнка Андервуда почти нет представителей спецслужб, кроме разве что его охранников и тех, с кем он пересекается на официальных мероприятиях или ведет войну, как, например, с генералами, которые уходят в политику. Более того, едва ли не единственный персонифицированный представитель ФБР Натан Грин фактически работает на Андервуда, выполняя все грязные поручения. Фрэнк же занят выяснением отношений с кем угодно (с олигархами, конгрессменами, супругой), но только не со спецслужбами напрямую. А между тем в «Родине» проговаривается одна простая истина. В последнем эпизоде шестого сезона один из матерых цэрэушников, в итоге посаженный в тюрьму за измену и попытку покушения на избранного президента-женщину, еще не прошедшую через церемонию инаугурации, цитирует Грэма Грина, заявляя, что главным критерием политического здоровья нации являются спецслужбы.

Да и терроризм в «Карточном домике» появляется только в конце четвертого сезона, а в пятом становится разменной монетой в игре Фрэнка, то есть чем-то таким, что президент Андервуд использует в своих интересах. Посмотрев шестой сезон «Родины», мы понимаем, что Фрэнк Андервуд

на самом деле столкнулся бы с очень могущественными противниками, не угоди он некоторым представителям ЦРУ. В определенный момент его могли бы уничтожить сотрудники той или иной силовой структуры. Но в мире Фрэнка практически нет места спецслужбам. В финале «Родины» нам показывают то, чего так старательно избегали в «Карточном домике»: агент ЦРУ Кэрри Мэтисон входит в противостояние с президентом США – между прочим, женщиной. В этом и кроется ответ на вопрос о том, почему в «Карточном домике» почти нет спецслужб, а мир сериала весьма условен и даже фантастичен.

Во-первых, известно, что спецслужбы играют очень важную роль в политическом процессе США (и не только). То есть, если бы Фрэнк Андервуд был таким всемогущим, каким хочет показаться, за него его недоброжелателей устранили бы неофициально подконтрольные ему структуры (как то делает Натан Грин). А если бы он решил кого-то убить сам, в тот же вечер его обязательно посетили бы люди в черном. Но, конечно, Фрэнк знает простую истину: если хочешь что-то делать хорошо, делай это сам. Во-вторых, как бы ни расходились между собой во взглядах аналитик Сол Беренсон и оперативник Дар Адал (не говоря уже о Кэрри), оба руководствуются главным принципом – оберегать отечество во что бы то ни стало. Они не идеалисты, но у них есть ценности. В то время как в «Карточном домике» ценностям места нет. Политтехнолог Марк Ашер, писатель Том Йейтс или

олигарх Реймонд Таск – такие же циники, как и Фрэнк Андервуд. Все они работают на себя, а не на родину. И даже журналисты пытаются изобличить Андервуда совсем не потому, что так должно, а потому, что такая у них работа, или же они просто-напросто желают построить карьеру. И даже если мы согласимся с тем, что у некоторых журналистов есть ценности, то этих персонажей не так много, а их функция для общего сюжета является вспомогательной.

Но все это имеет значение, если мы сравниваем сериалы, используя оптику «Родины». Если же мы сделаем то же самое, но в оптике «Карточного домика», картина будет несколько иной. Дело в том, что Фрэнк Андервуд честно играет в публичную политику. Он читает речи, выступает на дебатах, делает заявления и вообще соблюдает все демократические процедуры. И то, что он может найти лазейку, пойти в обход или надавить на кого-то, это издержки американской политической системы, благодаря которой и стало возможно то, что такой человек, как Фрэнк, пришел к власти. Поэтому обвинять Фрэнка в том, что он делает что-то не так, – то же самое, что обвинять политическую систему США в том, что она в корне порочна. В конце пятого сезона шоу Андервуд не лукавит, когда обвиняет конгрессменов в том, что они поставили его во главу этой системы, потому что всем так было удобно. Возможно, это вообще самое искреннее высказывание президента Андервуда, сделанное публично, и при этом ему не приходится шептать об этом в камеру,

обращаясь к зрителям.

Однако акцентируем еще раз внимание на главном: в сериале речь идет о публичной политике, и в рамках этой игры Фрэнк делает все, что должен делать. Более того, те решения, которые он принимает, или действия, которые совершает, так или иначе все равно зависят от того, чем они обернутся в публичной сфере. В таком свете «Родина» остается всего лишь политическим сериалом, в фокусе которого – мир агентов спецслужб, лишь немного соприкасающийся с миром политиков. Тогда как «Карточный домик» до недавнего времени был сериалом про политику, потому что показывает, как авантюрист и циник Фрэнк Андервуд способен с оглядкой на публичную сферу сделать все, чтобы захватить и удержать власть.

В этом смысле очень важно ответить на вопрос: почему мы все еще смотрим «Карточный домик»? Казалось бы, Фрэнсис Андервуд, обидевшийся в начале первого сезона на то, что его «прокатали» с постом госсекретаря, уже давно отомстил всем обидчикам, успел завести новых врагов, отомстить им, стать вице-президентом, а затем и президентом и, наконец, к пятому сезону пойти на законные демократические выборы, а к последнему сезону – вообще умереть. Многие уже не помнят, с чего все начиналось, а наблюдать за тем, как Фрэнк не просто восходил к вершинам власти, а с успехом удерживал ее, все еще интересно. Почему?

Положа руку на сердце, можно сказать, что третий сезон

«Карточного домика» обещал скорый конец сериала. По первым эпизодам было видно, что сериал выжимает из выдохшегося сюжета все возможное, чтобы сохраниться на плаву. Нелепая история с президентом Виктором Петровым и участие в сериале представительниц «Pussy Riot» скорее раздражали, нежели привлекали поклонников (некоторых – так точно). Возможно, не всех, но среди зрителей были отчетливо слышны голоса негодования и суждения, что сериал испортился. Однако четвертый сезон резко вырулил назад и заставил ядерную аудиторию шоу поверить в то, что Фрэнк Андервуд и его супруга Клэр еще не закончили свой поход.

В пятом сезоне не самый популярный лидер Фрэнк вступает в противостояние с американским любимчиком Уиллом Конвэем, благодаря своему коварству одерживает верх и становится-таки избранным президентом Соединенных Штатов. Удивительно то, что зритель все еще симпатизировал Фрэнку. А если не симпатизировал, то почему он все еще смотрел сериал? Ожидал провала? Ожидал, как отважные журналисты нанесли бы Фрэнку сокрушительный удар? Так они очень долго старались. Матерый журналист Том Хаммершмидт скрупулезно собирал улики против президента Андервуда. А Фрэнк долго ловко обманывал, шантажировал, манипулировал и даже, если очень надо, убивал людей, но все еще выходил сухим из воды. У Фрэнка есть существенный минус, который делает персонажа Кевина Спейси таким обаятельным. Как уже отмечалось, у него нет идеалов, как

замечает журналист Том. Но есть у Фрэнка и существенный плюс – нет тех людей, интересы которых он должен был бы обеспечивать. Все, кому он что-то обещает, не могут оказывать на него давления. Поэтому он принимает решения самостоятельно и не озирается на класс олигархов. Но, как мы видели, закон и принципы публичности, о которых речь шла выше, все равно не позволили ему жить спокойно.

В этом смысле «Карточный домик» становится очень актуальным. Например, существует точка зрения, что после того, как президентом Соединенных Штатов стал Дональд Трамп, «Карточный домик» утратил всякий смысл. Однако это не так. Трамп наобещал столько и наговорил такого, что все ожидали с его приходом радикальных перемен. Как только он начал рулить американской политикой, то удалил с сайта Белого дома пункт про сексуальные меньшинства и тут же начал угрожать ликвидировать Obamacare. Что ж, гомосексуалы, кажется, чувствуют себя в США все еще довольно комфортно, а Obamacare никто так и не отменил. Более того, даже не самый привилегированный судья может заблокировать указ Трампа. Так, например, случилось с документом относительно мигрантов. Добавим ко всему этому то, что почти сразу с появлением нового президента в отставку пришлось уйти одному из ключевых игроков команды Трампа, и последний ничего не смог сделать. Конечно, в силах Трампа сделать многое, но все же. Что все это говорит нам о трампистской Америке? Политическая система США настроена

таким образом, что, какие бы радикальные перемены ни хотел осуществить Трамп, они встретят противостояние в той или иной сфере и пройдут главным образом те проекты, которые покажутся компромиссными всем тем, кто готов сбалансировать трампистскую политику.

Как известно, Барак Обама очень любил сериал «Картонный домик» и писал в твиттере президента США, что очень сожалеет, что в реальности лидеру все дается не так легко, как Фрэнку Андервуду. Если Фрэнку приходилось иметь дело с глупцами и очень редко находить поистине сильное сопротивление, например, в лице Реймонда Таска, то в США люди, которые участвуют в политическом процессе, неглупые. Андервуд обвинит всю политическую систему США в том, что она коррумпирована. Но в том-то и дело, что нет. В чем Трамп и Андервуд похожи, так это в том, что они делают упор на публичную политику. Чтобы тебя выбрали избиратели, нужно попотеть – участвовать в дебатах, строчить в твиттер, выступать с яркими и зачастую пустыми речами, позировать перед камерами и всяческими способами доказывать, что ты – это то, что нужно Америке сегодня. У истоков восхождения к власти Фрэнк решал свои вопросы непублично и вполне был готов довольствоваться постом государственного секретаря. Однако, как только ему потребовалось участвовать в президентской гонке, Андервуд приложил максимум усилий, чтобы завоевать симпатии электората. Но на этом сравнение Андервуда и Трампа можно завершить.

Как только дело дошло до реальной работы, Трамп столкнулся с хорошо отлаженной политической машиной. Грубо говоря, американцы – очень прагматичные люди. Они выбрали Трампа, потому что понимали, что он – про риторику, а все те ужасные вещи, что от него ожидают, ему никто сделать не даст. В то же время Хиллари Клинтон и ее супруг Билл Клинтон куда ближе к образу Фрэнка Андервуда. Опытные игроки, они бы продолжали тихо делать свои дела в коридорах американской политики, ярко улыбаясь на камеру. В этом смысле «Карточный домик» должен был успокаивать всех американцев. Трамп – очень безобидный шоумен, а таких симпатичных чудовищ, как Фрэнк Андервуд, в Белый дом не пустят. Таким образом, «Карточный домик» выполняет функцию не только страшной сказки (вот придет Фрэнк, и тогда все попляшут), но еще и терапевтическую: Америка может спать спокойно. Американская демократия работает так, как надо. И там не так много лазеек, чтобы циничный Фрэнк Андервуд творил со страной все, что захочет.

И даже более того. Американская демократия, как выяснилось, в жизни работает лучше, чем на экране. В итоге известно, чем закончилась история президента Андервуда. Неуязвимость Фрэнка на экране обернулась уязвимостью актера Кевина Спейси в реальной жизни. И если президент Андервуд мог делать все, что заблагорассудится, то именно уничтоженная репутация Спейси уничтожила вместе с ним и Фрэнка. Так бесславно закончилась история одного из са-

мых важных сериалов 2010-х годов.

История и капитализм: «Табу», «Больница Никербокер» и «Кризис в шести сценах»

Во многих исторических сериалах либо ключевой темой, либо основным фоном является капитализм. Посмотрите «Табу» (монопольная торговля и капитал), «Ад на колесах» (железная дорога и капитал), «Сын» (нефть и капитал), «Больница Никербокер» (финансирование медицины и капитал), «Подпольная империя» (незаконная торговля алко-голем и капитал), «Безумцы» (реклама, корпорации и капитал), «Кризис в шести сценах» (радикальные движения и контркультура борются с капиталом). Это лишь немногие из сериалов на историческую тему. Капитал очень часто является основным персонажем шоу на исторические темы. Загвоздка, однако, в том, что, репрезентируя современные социальные проблемы через историю, почти все эти сериалы перестают быть историческими. Но, видимо, по-другому сделать исторический сериал невозможно. То есть выходит, что исторический сериал невозможно сделать в принципе.

Как однажды заметил американский марксист Фредрик Джеймисон в первой же фразе своей книги о постмодернизме: «...Надежнее всего схватить понятие постмодерна как попытку исторически помыслить настоящее – в эпоху, кото-

рая первым делом забыла о том, что значит мыслить исторически»²¹. Эта фраза – лучший ключ к пониманию «исторических» сериалов последнего времени.

И хотя «Табу» – британский сериал, сделанный Би-би-си, действие в котором к тому же происходит в Лондоне, все равно он кое-что говорит о Соединенных Штатах и раннем капитализме. История такова. Джеймс Делени провел в Африке десять лет и теперь возвращается в Лондон. В наследство от отца ему достается залив Нутка, который может принести очень большие дивиденды его владельцу. На залив претендуют правительство Англии и руководство Ост-Индской компании («Компании»), кроме того, в деле замешаны американцы. Делени не намерен расставаться с тем, что ему принадлежит по праву, и вступает в противостояние со всеми этими силами одновременно.

«Табу» лучшим образом художественными средствами показывает процесс передачи эстафеты мирового лидерства Великобритании Соединенным Штатам. Дело не только в том, что Англия как раз проигрывала борьбу отколовшимся колониям, но и в том, что он прощалась с кое-чем важным – с «двигателями прогресса», по крайней мере, с тем, что под этим подразумевается в сериале. Конечно, прежде чем Британия уступит мировое лидерство США, пройдет продолжительное время. Но мы видим, как в «Табу» англичане расста-

²¹ Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. М.: Издательство Института Гайдара, 2019. С. 57.

ются с духом капитализма, который почти всегда идет рука об руку с прогрессом. Один человек оказывается более пронырливым капиталистом, нежели вся могущественная Ост-Индская компания. Право на монопольную торговлю с Китаем получают не те, кто на него претендовал, имея при этом все ресурсы и возможности.

Все те, кто посмотрел сериал, обратили внимание, что интерпретировать название «Табу» довольно сложно. Первое и самое очевидное понимание, конечно, связано с инцестом. Джеймс Делени когда-то состоял в интимной связи со своей сестрой и даже до сих пор в нее влюблен. И хотя она тоже его любит, возобновлять эту связь она не собирается. Но это всего лишь второстепенная сюжетная линия, и, следовательно, мы должны искать смысл «Табу» в чем-то другом, занимаясь допущениями, даже если сами создатели решили назвать сериал просто так, потому что это красиво звучит. Давайте будем считать, что сериал сам по себе нарушает табу в отношении социальных репрезентаций и исторических конвенций. Делает это шоу прежде всего относительно Ост-Индской компании, изображая ее как капиталистическую в худшем смысле слова.

Глава «Компании» настолько всемогущ и хитер, что вполне может конкурировать с короной, а кроме того, ведет себя как самый отъявленный тиран, заставляя сотрудников решить проблему с Джеймсом Делени и при этом угрожая увольнением. Кроме того, сериал утверждает, что «Компа-

ния» торгует людьми. Так, Делени рассказывает адвокату отца, мистеру Тойту, что приобрел судно, на котором ранее перевозили рабов. На что Тойт отвечает, что Ост-Индская компания таким не занимается. «Ну, конечно!» – саркастически реагирует Далени, а далее раскрывает всю схему работорговли. Этот необязательный эпизод с работорговлей появляется в сериале не только для того, чтобы демонизировать «Компанию», но и для того, чтобы теснее связать британскую и американскую историю. Великобритания – в фантазиях создателей сериала – должна разделить с США вину за позорные главы истории, связанные с рабством. Разумеется, повинны в этом капиталисты, но только не те, кого «Табу» изображает с симпатией.

Дело в том, что если до этого в США уезжали те, кто хотел бы спокойно исповедовать свою религию, а позже люди в поисках счастья (фильм «Далекая страна» Рона Ховарда именно об этом), то в начале XIX века в Америку устремились те, кто станет развивать капитализм – проститутки, бандиты, ученые и Том Харди в образе Джеймса Делени. Не случайно Делени не берет с собой старого слугу – символ прежнего мира. Разумеется, это очень сильное допущение, но именно такова фантазия сериала. В этом измерении он становится фантастическим, а не историческим, своеобразной версией альтернативной истории. «Табу» более других сериалов не способно воспроизвести историю или же просто-напросто даже не ставит себе такой цели. Если внима-

тельно приглядеться к «Табу», то можно увидеть, как разговаривают, танцуют, поглощают пищу и т. д. одетые в старые костюмы современные люди. А Том Харди, кажется, так и не вышел из роли Бэйна и Безумного Макса и просто в старых одеждах разгуливает по Лондону как очень современный борец со старым миром, издавая странные, но обаятельные звуки. В конце концов, все социальные проблемы «Табу» – это очень современные проблемы (женщины, сексуальные меньшинства и т. д.).

Обычно бордели репрезентируются в популярной культуре как необходимый теневой спутник капитализма. Например, в сериале «Ад на колесах», в то время как строители железной дороги продают свою рабочую силу, женщины торгуют своими телами. То есть нам дают понять, что женщины эксплуатируются не меньше, чем пролетарии. Когда адвокат покойного Делени говорит Джеймсу про Ост-Индскую компанию, что не он и ему подобные перешли на темную сторону, а темная сторона поглотила их всех, Джеймс замечает: «В этом городе все – шлюхи, кроме тех, кто в действительности ими является». В итоге главным субъектом политического процесса «Табу» становятся проститутки (и сексуальные меньшинства, олицетворяемые секретарем «Компании», который любит наряжаться женщиной) и бандиты. Именно они поднимают возглавляемое Джеймсом Делени восстание против капитала и короны, уплывая в США на поиски лучшей жизни. Таким образом, «Табу» становится социальной фан-

тазией в стиле ретро, воплощающей мечту Герберта Маркузе о том, что «великий отказ» совершат именно маргинальные социальные слои населения. Что ж, старый капитал проиграл. Да здравствует новый капитал. Но давайте двинемся дальше по истории.

Так, начиная с 1990-х годов, Соединенные Штаты производят по одному сериалу, посвященному медицине, каждый из которых в корне меняет наши представления о драматических телевизионных шоу. В 1990-е это была «Скорая помощь», в 2000-е – «Доктор Хаус», а в 2010-е – «Больница Никербокер». Поскольку «Клиника» это ситком, а не драма, то ее можно не ставить в этот ряд. Каждый из упомянутых сериалов повышает ставки и фактически упраздняет достижения своих предшественников. Что ж, кажется, «Больница Никербокер» стала одним из самых важных культурных продуктов нынешнего десятилетия. Сериал, если бы хватило на большее количество сезонов, мог бы конкурировать с такими шоу, как «Клиент всегда мертв», «Прослушка» и даже «Во все тяжкие».

В отличие от почти всех предыдущих шоу, «Больницу Никербокер» снимал один человек – Стивен Содерберг. В том же году, когда вышла «Больница Никербокер», целый сезон «Настоящего детектива» полностью поставил Кэри Фуканага, но он жаловался в многочисленных интервью, что снимать шоу в одиночку очень тяжело, и впредь он не согласится на подобные авантюры. Почти никто из серьезных режиссе-

ров не берется ставить целый сериал. «Кризис в шести сценах» Вуди Аллена, по большому счету, полнометражное кино. «Удаленные» Брета Истона Эллиса тоже не в счет: это мини-сериал, каждая серия которого длится пятнадцать минут. Содерберг, не жалуясь, поставил оба сезона «Больницы Никербокер». Далеко не каждый известный режиссер, обладающий статусом автора, возьмется за такой большой труд. Фрэнк Дарабонт лишь начинал «Ходячих мертвецов», Мартин Скорсезе и Дэвид Финчер всего лишь задавали общую планку «Подпольной империи» и «Карточного домика», соответственно.

Итак, главный герой первого сезона шоу – Джон Тэкер (Клайв Оуэн). По сравнению с ним доктор Хаус – это капризный ребенок. У Хауса есть все – целый отдел, созданный под него, персонал, которым он может руководить и манипулировать, новейшая техника и препараты, а главное, покровительство начальства (с оговорками). Но ключевое отличие Хауса от Тэкера в том, что Хаус – циник и эгоист. Да, он спасает жизни, но руководствуется буквально своими интересами. Он хочет щелкать сложные «кейсы» как орешки, но не очень любит людей. Ему интересны загадки, а не лечение. Его сходство с Шерлоком Холмсом подмечали не раз: в первом эпизоде «Шерлока» Холмс почти что хлопает в ладоши, как ребенок радуясь «серийным самоубийствам». Обаятельный циник Хаус ведет себя почти так же.

Джон Тэкер – не циник, но и не самый обаятельный че-

ловек. Кажется, юмору в его жизни места нет. Если что им и руководит, так это страсть к познанию, попытка открыть что-то великое, что впоследствии поможет спасти жизни многим людям. И хотя он ходит по борделям и в целом его нравственный облик не такой уж и светлый, мы понимаем, что в том напряжении, в котором ему приходится трудиться, невозможно действовать иначе, кроме как стимулировать свой организм кокаином. В первом же эпизоде главный хирург больницы стреляет себе в голову, так что мы понимаем: его работа очень нервная. Тэкери принимает много рискованных решений, но он действует в общей логике прогресса. Радикально новое не может быть открыто без смелых экспериментов. Да, в самом начале XX века прогресс все еще был возможен. И совершить прорыв в той или иной сфере, не рискуя, было нельзя, о чем и рассказывает сериал. Для контраста нам показывают подходы в других больницах, где главные врачи опасаются сделать шаг в сторону от уже известных методов лечения, а экспериментируют настолько осторожно, что фактически делают свои исследования бессмысленными.

В отличие от других врачей, Джон Тэкери является символом не только медицинского, но и социального прогресса. Он уважает и больше всех ценит чернокожего врача Элджернона Эдвардса, который обладает передовыми знаниями в медицине. Доктор Эдвардс сам неоднократно идет на риск в надежде добиться результатов, а также, рискуя карье-

рой, принимает чернокожих пациентов в подвале больницы. Однажды водитель «скорой помощи» замечает Тэке-ри и Эдвардсу, что если бы люди знали, чем двое врачей занимаются в больнице, то даже лекарства не позволили бы себе давать. Впрочем, многие пациенты и впрямь не подпускают к себе доктора Эдвардса, но не потому, что он экспериментатор, а потому, что он чернокожий.

«Больница Никербокер» – до некоторой степени тоже слепок «исторической» эпохи. Сериал не рисует нам картину целиком, но мы видим, что если даже в таком передовом городе, как Нью-Йорк, все еще сильны расовые предрассудки, то что было говорить об остальной Америке, включая южные штаты? Эдвардсу не просто не дают работать и отказывают в повышении во втором сезоне, но также он терпит и личную драму: плебей, чернокожий, он не может быть вместе со своей любовью – дочерью спонсора больницы Корнелией Робертсон. И да, нам показывают, что даже женщинам из высшего света жилось нелегко – участь их была печальной. Корнелия, зачав от Эдвардса, делает аборт, выходит замуж за нелюбимого человека, и новая семья широким жестом хочет доверить ей курировать культуру – явно не то, чем она хотела бы заниматься. На протяжении всего сериала Корнелия делает все, чтобы помочь людям, – еще один агент прогресса.

И если в первом сезоне акцент сделан на личности Тэке-ри, то во втором ему отводится не так много места. Пока ге-

ниальный доктор Тэкер деградирует (где гениальность, там и безумство), нам все больше показывают существо капитализма. В отличие от расовых проблем, которые мы наблюдаем во многих шоу, в «Больнице Никербокер» хотя бы репрезентируется и классовое расслоение, лежащее в основе угнетения чернокожих. Капиталисты в сериале, как и обычные люди, разные – ретрограды, прогрессисты, глупцы и хитрецы. Но каждый неизменно ищет собственную выгоду. В конце концов, даже «прогрессисты» оказываются самыми аморальными людьми. Так что главный урок, который мы можем вынести из двух сезонов шоу, таков: если раньше нам давали понять, что прогресс и капитализм, вместе со всеми его противоречиями, идут рука об руку, то «Больница Никербокер» развеивает этот миф. Пока капиталисты решают свои вопросы, другие люди, не обращая внимания на классовые, расовые, социальные и религиозные предрассудки, прокладывают дорогу там, где, кроме них, никто бы не прошел.

Сериал объективно тяжело смотреть. Но не потому, что в нем предельно реалистично – гиперреалистично – показывают медицинские операции или поломанные судьбы главных героев. Сама социальная, а не политическая, картина Нью-Йорка начала 1900-х удручает. И именно поэтому «Больница Никербокер» – это гимн величию Америке. Посмотрев этот сериал, мы начинаем понимать, чем было это общество и чем в итоге стало. Глядя на положение женщин и чернокожих в США в начале XX века, можно понять нынешнее

стремление американского общества к политкорректности. И потому такой очевидный акцент на проблеме чернокожих и женщин можно понять. Все это – та коллективная травма, которая излечится еще не скоро.

В одном из эпизодов «Больницы Никербокер» высшее общество обсуждает социальную обстановку в других штатах Америки, и кто-то из героев замечает, что, например, в Калифорнии никто ничего не знает о благородных домах Нью-Йорка, а на вопрос: «Как же они тогда отличают аристократов?» – отвечает, что там главный тот, у кого больше пистолет. В этом смысле сериал «Сын» некоторым образом дополняет социальную и культурную картину, нарисованную нам в «Больнице Никербокер». Действие шоу «Сын», поставленного по одноименному роману Филиппа Майера²², преимущественно происходит в Техасе в том же самом 1915 году – немногим позже, нежели в «Больнице Никербокер». Это тот самый случай, когда в социальной среде ценится пистолет, а не порода, на что и жалуются нью-йоркские аристократы. Но дело даже не столько в «Больнице Никербокер». Так или иначе, «Сын» восполняет прореху в сбивчивом нарративе исторических сериалов: мы знаем, что было в США после Гражданской войны («Ад на колесах»), знаем про сложное положение Штатов в период Великой депрессии («Подпольная империя») и даже можем составить мозаичное впечатление о 1960-х («Безумцы») и 1970-х («Герилья»), не говоря

²² Книга есть на русском. См.: Майер Ф. Сын. М.: Фантом Пресс, 2015.

уже про 1980-е («Красные дубы» и «Блеск»). Про репрезентацию происхождения нефтяного капитализма мы все еще знаем очень мало (большое кино не в счет).

В шоу несколько линий. Одна из них построена на довольно долгих флэшбеках. Главный герой истории Илай Маккалоу (Пирс Броснан) в середине XIX века был взят в плен команчи. Нам показывают, как он жил среди весьма жестоких индейцев и как, учитывая эти обстоятельства, формировалась его личность. Вторая и основная линия – Илай Маккалоу вырос жестоким, грубым, хитрым и безжалостным человеком. Поняв, что скотоводство в прошлом, он пытается построить нефтяную вышку на своем ранчо в Техасе и делает все, чтобы обезопасить семью и воздвигаемую им – или перестраиваемую – новую империю. На фоне территориально-го спора с мексиканцами за Техас он противостоит тем или иным силам, которые пытаются ему помешать.

Сериал «Ад на колесах» сильнее «Сына» в художественном и даже в проблемном отношении. Глядя на эпичность «Ада на колесах», мы видим сложное становление Америки, а также цинизм и аморализм, которые легли в основание американского общества. Однако «Сын» интересен тем, что фактически показывает, как тонко агенты капитализма чувствуют дух времени и те сферы, которые надо осваивать. Если местом средоточия капитала и сопутствующих ему проблем в «Аде на колесах» была железная дорога, то в «Сыне» это нефть, на которую делает ставку Маккалоу-страший.

Правда в том, что Броснан Маккалоу не выглядит как человек, проживший сложную жизнь. Он картинно курит трубку, занимает красивые позы, чтобы лучше смотреться в кадре, и вообще выглядит слишком холеным. К несчастью, при просмотре сериала невольно вспоминается образ Дэниела Дэй-Льюиса из «Нефти» – вот уж кто действительно кажется пострадавшим человеком, который выстраивал свою нефтяную империю на крови и костях. Но хотя Броснан кажется в шоу немного чужим, это не мешает нам оценить его философию безжалостного капиталиста.

«Сын» вступает в сложные отношения с «Больницей Никербокер» в следующем отношении. В конце второго сезона «Больницы Никербокер» оказывается, что сын стареющего капиталиста, не понимающего, куда нужно вкладывать деньги, пойдет на многое, в том числе на преступления, лишь бы добиться желаемого – и своего добьется. Кто более беспринципный, тот и победит. В шоу «Сын» мы видим точно такой же, но зеркальный конфликт. В то время как сын Пит рассказывает отцу нравоучительные истории, Илай делает все, чтобы добиться желаемого. Илай привык решать проблемы с помощью насилия, и на этой почве у него возникает конфликт с Питом. Когда Пит говорит отцу, что, если все будут действовать, как он, цивилизации вскоре придет конец, Илай отвечает, что скорее цивилизация вернется к своим естественным корням. Ни дать ни взять – подход настоящего капиталиста. Если бы Маккалоу-старший прожил

подольше или бы начал вести свои дела позже, Айн Рэнд могла бы слагать гимны именно ему.

Сериал Вуди Аллена «Кризис в шести сценах» в каком-то смысле тоже про конфликт отцов и детей и тоже про капитализм, который, правда, в кадре зримо практически не присутствует. Мы видим лишь тех, кто протестует против капитализма, империализма, расизма, сексизма и т. д. Лучше всего описать происходящее в сериале как «революционное брожение в среднем классе». Это шоу про то, как в сытый и консервативный пригород проникает контркультура и что из этого получается. Возможно, сериал получил не самые высокие оценки критиков и пользователей потому, что ему предшествовали завышенные ожидания: зрители очень хотели посмотреть, что в итоге сделает Вуди Аллен в формате сериала. Проблема в том, что режиссер остался верен себе. Оказалось, что он снял скорее не сериал, а обычное двухчасовое кино, разбитое на шесть частей по двадцать минут, а тема, которую выбрал для сюжета, не слишком актуальна. Но если быть более точным, то все же – не тема, а ее раскрытие и подача.

Ретрополитическая комедия – не то, чем можно подкупить широкую аудиторию. В то время как большинство сериалов на историческую тематику пытаются быть чрезмерно серьезными в попытках показать, через какие тернии пришлось пройти американскому обществу, чтобы хвастаться первым в истории чернокожим президентом, Аллен раскры-

вает проблему с присущей ему иронией и, конечно, самоиронией. Левых террористов он изображает глупыми попугаями, говорящими штампами, а скептических либералов – старыми ворчунами, которые, тем не менее, ближе к реальности. Режиссер упирает на комизм и из серьезной проблемы делает ситуационную комедию, в то время как вопросы, к которым обращается сериал, не такие уж и смешные. Не самый лучший трюк для привлечения внимания. Этим можно заинтересовать историков, политических теоретиков или социальных философов (всегда приятно в продуктах популярной культуры встретить ссылки на Председателя Мао), но не обывателей из пригорода.

Персонаж Вуди Аллена, Сидни Джей Мансингер – писатель, опубликовавший несколько романов, первый из которых («про практолога, который находит бога в самых неожиданных местах») был довольно успешным: автор до сих пор получает за него чеки. Кроме того, Мансингер работает над проектом телевизионного сериала и продает идеи для рекламы. Его супруга Кей Мансингер (Элейн Мэй) консультирует семейные пары на дому и там же ведет книжный клуб, куда приходят ее подружки. Их дети разъехались, и пара довольно хорошо проживает старость в пригороде. С ними живет Алан – сын друзей семьи. Родители Алана боятся, что он будет общаться с хиппи и наркоманами, и поэтому отдали его в хорошие руки. Алан учится по специальности управления финансами и собирается жениться на Элли – милой девуш-

ке, которая работает в художественной галерее.

Однажды ночью в дом Мансингеров проникает Ленни Дейл (Майли Сайрус) – молодая революционерка и террористка, которая умеет изготавливать бомбы и ненавидит капитализм. Ленни – родственница людей, когда-то взявших Кей к себе в семью. Поэтому Кей рада отплатить добром за добро и укрывает Ленни на время. Именно здесь и возникает конфликт. Ленни постоянно съедает продукты, которые Сидни приберегает для себя («Эту курицу я оставил завтра на обед», «А где креветки в бобовом соусе?», «Куда пропали голубцы?», «Она ест апельсины, которые мне привезла сестра»), а также критикует образ жизни и взгляды хозяина дома. Конечно, он – символ системы, патриархального доминирования, консюмеризма и пассивной критики (быть либералом и возмущаться действиями правительства недостаточно).

Ленни начинает вести леворадикальную пропаганду. Так, Алан проникается идеями Франца Фанона, стоявшего у истоков постколониализма²³, и в итоге влюбляется в Ленни и бросает свою не такую харизматичную девушку. А Кей читает и обсуждает в своем книжном клубе «Маленькую красную книжечку» Председателя Мао. С исторической точки зрения Аллен довольно точно изображает «интеллектуальные истоки» политической позиции молодых радикалов. В 1960-х, протестуя в студенческих городках, молодежь скандировала

²³ Фанон Ф. О насилии // Мораль в политике. Хрестоматия. М.: КДУ: Издательство МГУ, 2004.

«МММ» – Маркс, Мао, Маркузе²⁴. Правда, Аллен обращает свое внимание только на Мао, забывая о Марксе и Маркузе. Впрочем, последний тоже не так давно получил некоторое внимание, но уже со стороны братьев Коэнов. В фильме «Да здравствует Цезарь!» «доктор Маркузе» является идеологическим лидером голливудских коммунистов. Просыпаясь от старческого сна, он выдает философскую позицию марксизма и снова засыпает. Исторически Аллен куда более точен, нежели Коэны. Маркузе стал популярным позже 1950-х, и в тот момент, когда происходят действия «Да здравствует Цезарь!», «доктор Маркузе» не был таким уж старым. А вот Мао в «Кризисе в шести сценах» – персонаж, который отсутствует в основном действии, но неизменно его сопровождает. Более других – наряду с Францем Фаноном – молодые революционеры, а потом и старые обыватели цитируют Мао. «Если цели легко добиться, то это плохая цель», – заявляет Кей Сидни.

Примерно здесь стоит искать главный пункт социальной критики Вуди Аллена. Как говорил Мао Дзэдун еще в 1942 году: «В истории человечества всегда бывает так, что умирающие силы реакции бросаются в последнюю судорожную схватку с силами революции, и отдельные революционеры часто бывают на известное время введены в заблуждение видимостью мощи, под которой скрывается прогнившее нут-

²⁴ Мюллер Я.-В. Споры о демократии. Политические идеи в Европе XX века. М.: Издательство Института Гайдара, 2014. С. 310.

ро, и не умеют разглядеть суть врага: враг скоро будет уничтожен, а сами они скоро победят»²⁵. Цель, которой, как показала история, невозможно добиться. Аллен посмеивается над былыми радикалами: чего они добились в 1960-х, устраивая революцию? Капитализм все еще процветает. И хотя это нельзя назвать апологией капитализма, все-таки режиссер скептически смотрит на любую попытку восстания против капитализма, которому, видимо, не существует альтернативы в рамках попыток исторической репрезентации.

Но дело в том, что прием «взрослые женщины-обывательницы читают Мао» уже был у Монти Пайтон («Сартр и домохозяйки»), а ведь интеллектуальная аудитория, на которую рассчитывал Аллен, все-таки ожидала хоть какого-то новаторства. И ради всего этого Джеймс Делени уплывал с горсткой социальных маргиналов на поиски счастья? Ради того, чтобы молодые люди в 1960-х проклинали империализм и цитировали Председателя Мао?

И ради этого Мао извлекал из себя глубоко философские афоризмы, чтобы потом стать источником иронии Вуди Аллена? Впрочем, уже ради того, чтобы Вуди Аллен назвал его «одним из немногих толстых китайцев, которых он знает», игра, определенно, стоила свеч.

²⁵ Мао Цзэдун. Маленькая красная книжица. М.: Алгоритм, 2007. С. 83.

Два взгляда на Кеннеди

В 2017 году тридцать пятому президенту Соединенных Штатов Америки Джону Фицджералду Кеннеди, известному в популярной культуре как «Дж. Ф.К.», исполнилось бы сто лет. Разумеется, весь мир с размахом отмечал эту дату. Сложно назвать другого американского лидера, к которому бы в популярной культуре относились с большим вниманием, нежели Кеннеди. Французский социальный философ Жан Бодрийяр вообще ставит его в один ряд с такими иконами популярной культуры, как Мэрилин Монро и Джеймс Дин (возможно, в этот ряд стоило бы включить и Элвиса Пресли – что объединяет всех этих людей, так это загадка их смерти и мифология, выстроенная вокруг их гибели). Бодрийяр говорит про это так: это была их *эпоха*. Эту популярность Кеннеди Бодрийяр запоздало объясняет тем, что смерть Дж. Ф.К. была *настоящей*, а не симуляцией. «Все последующие президенты платили и продолжали платить за убийство Кеннеди так, будто это они заказали его, что соответствует истине если не в фактическом, то в фантазматическом плане. (...) Кеннеди погибли потому, что еще воплощали нечто: политическую власть, политическую субстанцию, тогда как все последующие президенты были лишь их карикатурой, марионеточными персонажами»²⁶.

²⁶ Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. М.: Издательский дом Постум, 2015.

Как считает исследователь репрезентации теории заговора в популярной культуре Питер Найт, убийство Кеннеди стало «первосценой постмодернизма» в политике – оно на долгие годы определило координаты для функционирования медиакультуры. Упомянутый американский марксистский философ Фредрик Джеймисон отметил, что убийство Кеннеди стало таким важным для истории современной Америки не потому, что на президента возлагали большие надежды (на момент смерти популярность Дж. Ф.К. была не так высока), но потому, что это стало «инаугурационным событием» для 1960-х и нескольких последующих десятилетий и имело далекоидущие последствия. Реакция на все остальные громкие убийства или покушения (Мартин Лютер, Малколм Икс, Рональд Рейган) строилась в соответствии с уже имеющимся опытом понимания, как про это говорить и как думать. Но, как отмечает Джеймисон, все это было блеклыми копиями того впечатляющего момента, отмеченного «шоком коммуникационного взрыва». Опять же дело не в том, что нация приобрела новый коллективный опыт восприятия доселе неизвестного события, но в том, что событие ознаменовало новую эпоху медиакультуры. Шестидесятые «...начались, можно сказать, с этой смерти, но не в силу этой утраты или динамики коллективного горя, а потому, что это был повод (как позже май 1968 года) для шока, вызванного коммуникационным взрывом, который мог и не иметь дальнейших

последствий для системы, но в сознании все равно оставил шрам, нанесенный радикальным отличием, в какой-то момент осознанным, опытом, к которому коллективная амнезия бесцельно возвращается в более позднем забвении, воображая, что она размышляет над травмой, тогда как на деле пытается породить новую идею утопии»²⁷.

Вот всего лишь несколько примеров отражения убийства Кеннеди в популярной культуре. Оливер Стоун снял фильм про убийство Кеннеди в тот момент, когда еще пользовался уважением на Западе (американские СМИ в последние годы не жалуют Стоуна, особенно после того, как он снял документальный фильм о Владимире Путине). Картина «Дж. Ф.К.» в принципе стала одной из самых известных картин Стоуна. Например, другой его байопик про американского президента, «Никсон» с Энтони Хопкинсом, не обрел такую же репутацию, как «Дж. Ф.К.». Кстати, все это подтверждает высказывания Бодрийяра и Джеймисона. Кроме того, про Кеннеди писали такие именитые литераторы, как Томас Пинчон и Дон Делилло. Написал про него и Стивен Кинг, текст в итоге лег в основу сериальной экранизации «11.22.63», о которой пойдет речь ниже.

Конечно, Дж. Ф.К. стал темой популярной культуры именно потому, что был трагически убит, так и не успев воплотить свои планы на посту президента. И во многом вся

²⁷ Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. М.: Издательство Института Гайдара, 2019. С. 684.

литература или же кинопроизведения на эту тему, так или иначе, строятся на версиях его убийства, зачастую имеющих весьма конспирологический характер. Более того, «убийство Кеннеди» стало синонимом самого понятия «конспирологическая теория», как отмечает Питер Найт²⁸. В целом подробный обзор того, какое отражение получило убийство Кеннеди в популярной культуре, включая художественную литературу, можно прочитать в книге Найта. Исследователь замечает, что из массовой культуры тема убийства Кеннеди никогда не исчезала надолго. Однако книга Найта была написана в 2000 году, и вопрос состоит в том, остается ли Кеннеди для современного общества все еще важной фигурой, а если даже и нет, то актуальна ли теория заговора его убийства. Ввиду размаха, с которым отмечался столетний юбилей Дж. Ф.К., можно сказать, что он все еще важен. А что же с культурой? Здесь Найт тоже оказывается прав. Например, в апреле 2011 года на экраны вышел телевизионный сериал «Клан Кеннеди», а в 2016-м – упоминаемый выше «11.22.63».

И все же в 2017 году в популярной культуре интерес с самого Кеннеди сместился на его супругу Жаклин. Так, в феврале 2017 года в прокат вышел фильм «Джеки», который трижды номинировался на «Оскар», но не получил ни одного, а также продолжение сериала «Клан Кеннеди: после Камелота». Если учесть, что продолжение посвящено не Ро-

²⁸ Найт П. Культура заговора: от убийства Кеннеди до «Секретных материалов». М.: Ультракультура 2.0. С. 143.

берту Кеннеди, а Жаклин, то это кое о чем говорит. История начинается с убийства Роберта, и таким образом промежуток между смертью Дж. Ф.К. и Роберта фактически остается неосвещенным. Ясно одно: в 2017 году зрителям показывали Жаклин.

Но давайте вернемся к двум ключевым сериалам про самого Дж. Ф.К. Важно то, что они принципиально разные. Первый максимально реалистичный, исторический и претендует на объективность. «Клан Кеннеди» – это взгляд на то, как Дж. Ф.К. пришел к власти и в итоге был трагически убит. Второй – фантастический, драматический и, по большому счету, вообще не про Дж. Ф.К. Это субъективный взгляд, фантазии на тему возможности разобраться в том, что произошло 22 ноября 1963 года, до того, как это случилось. И хотя Кеннеди остается ключевой темой сериала и одной из главных проблем, все, что мы видим, происходит с другим главным героем. В этом смысле оба сериала как бы дополняют друг друга – объективный реализм уравновешивается субъективной исторической фантастикой.

Сериал про одну из самых любимых и популярных семей в США – семью Кеннеди – с успехом прошел на экранах американских телевизоров в апреле 2011 года. Восемь серий по сорок минут каждая зрители могли наслаждаться рассказом о персонажах американской истории – рассказом, который берет начало с выборов «Джека» и заканчивается убийством «Бобби». Хотя, надо сказать, в основном повествовании есть

и флэш-беки в еще более далекое прошлое, например история о рьяном желании Джозефа Кеннеди-младшего стать президентом Соединенных Штатов. В целом это качественный телевизионный продукт со звездами первой величины.

Главный плюс сериала в том, что он жестко концентрируется исключительно на внутрисемейных отношениях и касается других тем лишь походя – для того чтобы показать, как повели себя герои в некоей ситуации и каким образом те или иные события отражались на их общей жизни. Так, в каждой серии речь идет о той или иной проблеме, с которой сталкивался Джон Фицджеральд Кеннеди, будучи президентом: об операции в Заливе свиней, о сегрегации, о конфликте с Эдгаром Гувером, о многочисленных интимных «тайных связях», в том числе и с Мэрилин Монро. Несмотря на то что в сериале зрителю показали и многочисленных любовниц Джона, и мафию, с которой у семейства была связь, и, пускай хотя бы походя, Ли Харви Освальда, в шоу все же нет ни изобличительных историй о том, кто же все-таки убил братьев Джона и Роберта, ни других конспирологических сюжетов, витающих вокруг клана. Все исторические события фильма – лишь фон одного сюжета.

И поскольку про Кеннеди и без того все знают всё, а некоторые – и того больше (это, конечно, касается неразгаданных загадок, связанных с кланом), то в данном случае мы будем говорить исключительно о сериале и о том, как именно были изображены герои, независимо от того, насколько образ пер-

сонажей, представленных в шоу, вписывается в наши представления о них. Если бы нам пришлось найти концептуальную рамку, чтобы описать этот восьмисерийный фильм, то можно было бы предложить слово, которое как нельзя лучше описывает патронаж-клиентельные отношения клана – «патернализм». Это слово происходит из латинского языка и в самом широком смысле означает покровительство старшего (а лучше сказать – отца) по отношению к младшим, что предполагает уважение и покорность со стороны подопечных. И хотя сторонники так называемой «Теории», все еще сильно-го течения в кинематографических исследованиях, настаивают на том, что любой фильм нужно интерпретировать, исходя из философских разработок Маркса, Фрейда и Лакана, этот подход во многих отношениях является ограниченным. Ограниченным потому, что лучше всего модель клана Кеннеди помогает описать не психоанализ, а, скажем, теория французского политического мыслителя и юриста XVI столетия Жана Бодена. Что же это за теория?

Вслед за Аристотелем Жан Боден предлагает рассматривать отношения в «семействе» в трех аспектах: отношения мужа и жены, отца и детей, господина и раба. Третий пункт мы вычеркиваем за ненужностью. Касательно супружеских связей, говорит Боден, власть всякого государства основывается именно на них, и, сказав «да», женщина подпадает под власть мужчины настолько, что он становится руководителем всех ее действий. Однако есть и исключение: если

муж не является главой семьи и, в свою очередь, подвластен отцу, то он теряет права руководить женою. Боден настаивает, что семейная власть должна быть едина, иначе в семье будут конфликты. Примерно так и ведет себя Джозеф Кеннеди-старший (Том Уилкинсон), глава клана. Он не только позволяет себе принимать решения единолично, например не обговорив с женой того, что договорился сделать лоботомиию их умственно неполноценной дочери, но еще и указывает на место Жаклин (Кэти Холмс), когда та собралась оставить мужа. Что характерно, те же беседы ведет с Жаклин и ее свекровь, призывая невестку быть хранительницей семьи, пусть муж и гуляет направо и, по большей части, налево. Что касается детей, то Боден отдает отцу еще большие права над ними, мотивируя это тем, что отеческая власть – столб государства, ведь это единственная власть, созданная природою по образцу всемогущего Бога. Именно этой властью Джозеф Кеннеди-старший в сериале упивается. Он предстает человеком, уже давно принявшим решение за своих детей, чем и как они будут заниматься в будущем. Хотя по большей части внимание в сериале уделяется Дж. Ф.К. в исполнении Грегга Киннера, главный персонаж шоу все же – Джозеф Кеннеди-старший. Недаром сериал заканчивается тем, как он, будучи парализованным, беспомощным стариком, пережившим своих сыновей, карьеры которых оборвались столь трагически, вспоминает, как они узким семейным кругом отмечали с шампанским избрание Джека (то есть Джона Кенне-

ди) президентом Соединенных Штатов.

Отношения отца «семейства» с тремя сыновьями, занимавшимися политикой в 1950-е и 1960-е, можно было бы описать цитатой из сочинений Петра Ершова. Как говорится в «Коньке-горбунке»: у старинушки три сына. Старший умный был детина. Средний сын – и так и сяк. Младший во-все был дурак. Умный, старший сын Кеннеди, Джозеф-младший, погиб на войне, на которую пошел лишь потому, что хотел получить медаль, ведь это чрезвычайно сильно помогло бы его политической карьере. Отец прочил ему будущее в большой политике, и, когда сына не стало, он переключился на то, чтобы продвигать на самый верх политического Олимпа среднего. Правда, этот не был столь целеустремленным и алчущим власти и, по его же словам, не хотел быть президентом, а мечтал всего-навсего преподавать в университете и бегать за девушками. Тем не менее отец его образумил и президентом все же сделал. Сложнее всего было с Бобби: он не изменял жене, обожал своих многочисленных детей, не хотел делать политическую карьеру и, когда брата избрали президентом, настаивал на том, что более не будет иметь дело с политикой. Ну, действительно, не дурак ли? Очень примечательно, что в последней серии «Клана Кеннеди», во время одного из многочисленных флэшбеков, этот хороший, добрый молодой человек показывает воистину «дурацкую удаль», когда напоминает отцу, что энергию «Джека» нужно беречь и неплохо было бы использовать козырь в политиче-

ской игре – их маму. Этот же «козырь» он положит на стол политической игры и во время своей президентской избирательной кампании.

В целом же, если как-то и можно охарактеризовать Джо-зефа Кеннеди-старшего, то термином «инстинктивный макиавеллист». Определенно, все те конкретные исторические кейсы, которые описывал в своем «Государе» Макиавелли, не были актуальны для Кеннеди, да он вообще мог о них позабыть. Зато он удачно использовал все возможности, в том числе и весьма грязные, чтобы обеспечить победу старшему сыну, «Джону», сначала в Сенате, а затем и в президентской гонке. Но этим его «макиавеллизм» не ограничивался. Как известно, Макиавелли написал не только «Государя». В другом своем сочинении «Рассуждения о первой декаде Тита Ливия» он говорит о том, что политику должно иметь главную политическую добродетель – патриотизм. Именно ее и проповедовал Кеннеди-старший. Он не один раз повторяет: эта страна дала мне и моей семье все – деньги, славу и почести, – почему бы мне не отплатить ей? Иногда в разговорах Кеннеди-старший использует карту патриотизма в качестве последнего аргумента. И, что важно, как показывает нам сериал, у нас нет права сомневаться в его искренности, так как делается это не на публику.

Пусть старший Кеннеди не во всем прав, но это его решения и его отеческая власть. Все начинает идти под откос именно тогда, когда дети отвергают власть отца. На протя-

жении половины сериала Джозеф-старший руководит сыновьями и говорит им, кто, чем, когда и где будет заниматься; оплачивает победу сына и не устает напоминать об этом; вмешивается в межличностные отношения детей и их жен; пытается решать вопросы за спиной «своих мальчиков», например посещая чикагскую мафию с тем, чтобы та помогла Джеку одержать победу в городе. Он важно принимает посетителей в своем кабинете и гордится тем, кем стали его сыновья. Но вот он допускает ошибку: его младший сын, занимая пост генерального прокурора, начинает преследовать тех самых людей, что помогли «Джеку» в Чикаго. И хотя сам отец не заключает договоренностей с мафией, это за его спиной делает Фрэнк Синатра, любимец клана Кеннеди. Так или иначе, проблема есть, и у всемогущего Кеннеди не получается решить ее самостоятельно. Тогда сыновья приглашают его в Вашингтон, чтобы объяснить, что тот должен отойти от дел. В тот самый момент система дает сбой: дети больше не уважают отца, хотя и безмерно благодарны ему; он им не нужен. Патернализм больше не работает. По возвращении Кеннеди-старший впадает в депрессию, не играет в гольф, не ест, и спустя короткое время его постигает инсульт. Всю оставшуюся часть сериала он будет сидеть в инвалидном кресле и смотреть в телевизор, наблюдая за успехами сыновей и не имея ни малейшей возможности хоть как-то повлиять на ход истории. Что поделаться, видимо, таков бывает удел патернализма.

Каким же образом про Кеннеди повествуется в сериале «11.22.63»? Главный герой, Джейк Эппинг (Джеймс Франко), работает учителем литературы в старшей школе. У него непростой этап в жизни: он разводится со своей чернокожей женой, и, кажется, инициатором разрыва был не он. В этот момент Эл Тэмплтон, владелец кафе, куда Джейк постоянно приходит есть бургеры, рассказывает Джейку, что в подсобке заведения есть дыра, которая позволяет путешествовать в прошлое, а именно всегда в 1960 год и всегда в определенное место. И сколько бы путешественник во времени ни пробыл в прошлом, если он вернется назад, с того момента пройдет всего две минуты. Эл делится тайной с Джейком потому, что у него рак и он не успел закончить свои планы – понять, что же все-таки случилось 11 ноября 1963 года. Эл отдает Джейку все собранные им материалы, благословляет его в путь и умирает. И хотя к сюжету сложно предъявлять претензии, потому что история рассказана именно так, а не иначе, все же мы должны отметить высокие моральные принципы Джейка. Окажись в 1960 году кто-то еще, зачем ему рисковать жизнью и пускаться в авантюры, если можно просто хорошо проводить время в прошлом и заниматься там своими делами? Видимо, Джейк, как и Эл, является человеком с целью: вместо того чтобы предаваться удовольствиям (например, в 1960 году было «все вкуснее»), Джейк решает изменить историю и помешать убийству Кеннеди. Что же происходит в итоге?

Джейк пытается исправить некоторые другие неприятные случаи, которые произошли в прошлом. В частности, сделать так, чтобы мужчина не убил почти всю свою семью. Единственный выживший тогда ребенок, получив психическую травму, вырос и стал уборщиком в школе, где преподает Джейк. Кроме того, Джейк знакомится с Биллом Теркоттом, который начинает помогать Джейку в расследовании. Они поселяются рядом с Ли Харви Освальдом, ведут прослушку, параллельно следя за теми, с кем он был связан, или теми, кого отметил в своем досье Эл. Но главное, Джейк влюбляется в Сэйди Данхилл и заводит отношения с ней. Из-за всех его новых контактов с людьми прошлого и вообще социализации в 1960-х происходит много непредвиденного. Возникает конфликт с Биллом, что не приводит ни к чему хорошему, Джейку не раз угрожает смертельная опасность, когда он решает разобраться с мужем-диктатором, в итоге убившим семью, и т. д. В конце концов муж Сэйди, с которым она рассталась, но не развелась, тоже начинает преследовать пару, и девушка в итоге получает серьезные травмы. Да, как говорится в сериале, прошлое сопротивляется, когда его пытаются изменить. Однако Джейку все равно.

Помимо фоновой политической линии с расследованием, в шоу обсуждаются важные социальные проблемы. Оказывается, 1960-е не были такими уж идеальными, какими кажутся на первый взгляд: чернокожих обязательно не уважают, женщины, конечно, не могут получить развод, домашние

тираны могут делать с женами все что заблагорассудится, а в благопристойных школах не позволяют читать «Над пропастью во ржи» и т. д. Одним словом, старые добрые темы либералов – расизм, сексизм, цензура и ретроградство. Но что с заговором? Как бы ни шел Джейк по следу Освальда, какие бы предположения ни строил и какие бы открытия ни совершал, общая картина все равно остается неясной и со множеством неизвестных элементов. То есть ключевой тезис «11.22.63» таков: даже зная, что случится, и имея все возможности для расследования, понять, что привело к убийству Кеннеди, невозможно. Важно, что как таковой конспирологии в сериале нет – есть лишь домыслы и художественный вымысел создателей. Сам жанр и развитие сюжета подсказывают нам, что к идее расследования убийства Кеннеди не нужно относиться слишком серьезно. В конце концов, можно сказать, что главным теоретиком заговора оказывается сам Джейк: это он строит догадки о том, кто с кем связан и что в итоге будет, а история между тем идет своим чередом.

Основная же мысль сериала, конечно, в другом. Прошлое принадлежит истории, и его нужно оставить в покое. Дело в том, что Джейк все же предотвратил убийство Дж. Ф.К. и, вернувшись в настоящее, обнаружил жуткую картину. Всюду разруха, по улицам ходят редкие люди в лохмотьях и т. д. – постапокалипсис сегодня. Джейк встречает на улице Харри Данинга, того самого, что работа(ет)л уборщиком в школе, и тот рассказывает, что нынешняя ситуация стала таковой бла-

годаря Кеннеди. То есть самый прогрессивный президент, на которого возлагали такие большие надежды, натворил бед. Придя в ужас, Джейк бежит назад к «черной дыре», чтобы перезапустить прошлое и вернуть все на свои места. Иными словами, сериал говорит нам: мы живем в лучшем из возможных исторических миров, и, что бы ни казалось нам ужасным из случившегося сегодня, все равно это окажется для нас наибольшим благом.

И раз прошлое нельзя трогать, следовательно, Джейк должен отказаться от того, чтобы быть вместе с Сэйди. Так, «11.22.63» оказывается примерно тем же, чем и «Титаник» Джеймса Кэмерона: эпохальные исторические события – лишь фон для романтической истории, которая должна закончиться смертью или расставанием. Последний, восьмой эпизод посвящен рассказу о том, чем стало бы будущее, останься Кеннеди в живых, но больше все же романтической линии. Фактически в сериале без каких-либо последствий можно было оставить две серии, первую и последнюю: вся суть именно в них. Вернувшись в настоящее, Джейк решает проверить, что стало с Сэйди. Он отправляется в город, где она живет, и приходит на вечер, организованный в ее честь. Джейк приглашает ее на танец и спрашивает, счастлива ли она. И да, Сэйди прожила хотя и не без трудных моментов (вероятно, имеется в виду ее неудачное замужество), но все же счастливую жизнь без Джейка; она счастлива. Равно как счастливы и все остальные. С 1960-го и по 2017 год история

и в глобальном (для всех), и в личном плане (для каждого) не могла сложиться лучшим образом.

Но что делает два этих разных сериала такими похожими в контексте заданной нами изначально темы популярности Кеннеди в массовой культуре, на что указал еще Питер Найт? Дело в том, что если Найт совершенно прав в главном (Кеннеди востребован в популярной культуре, и два разбираемых сериала – тому подтверждение), то в двух оценках он заблуждается, что опять же доказывают два этих сериала. Как бы ни были непохожи друг на друга два этих шоу, они сходятся в одном. «Клан Кеннеди» старается быть объективным: в нем важна не столько история убийства президента, сколько сам политический портрет Дж. Ф.К. и его семьи. Оказывается, что рассуждения Бодрийяра и Джеймисона сегодня не так актуальны: американским лидерам теперь вовсе не обязательно платить по счетам за смерть Кеннеди, а медиакultura с тех пор изменилась радикальным образом. Кеннеди может быть интересен для культуры и без теории заговора. «11.22.63» фактически расправляется с другим ключевым тезисом Найта. А сформулирован этот тезис так: «Таким образом, в разных сферах массовой культуры убийство Кеннеди рисуется не просто как особенно яркая встреча с историей, творящейся на глазах у современников, и даже не как своего рода водораздел между двумя историческими эпохами, но в качестве причины, вызвавшей исто-

рический упадок»²⁹. И если раньше это утверждение точно было истинным, теперь ситуация, кажется, изменилась. Идея о том, что останься Дж. Ф.К. в живых, и американская история была бы совсем иной, то есть куда лучше, чем есть сейчас, оказывается упраздненной. Никакого упадка, только процветание.

В конце концов, не умри Кеннеди, смотрели бы мы сегодня такие интересные сериалы, ему посвященные, читали бы тексты Делилло и Пинчона? И, конечно, Кинга? Существовала бы вообще популярная культура?

²⁹ Найт П. Культура заговора: от убийства Кеннеди до «Секретных материалов». М.: Ультракультура 2.0. С. 148.

Это – Англия. «Шерлок», «Черное зеркало» и «Утопия»

Упоминавшаяся во введении культуролог Инна Кушнарева, исследуя «сериальную ре(э)волюцию», отмечает в своей статье «Как нас приучили к сериалам», что до сих пор существовало две модели телевидения – британская и американская³⁰. Вторая ориентирована на коммерческий эффект, а следовательно, на развлечения. Американские сериалы всеми силами стараются адаптироваться к вкусам телезрителя, ориентируясь на рейтинги и внимание особенно преданной аудитории. Как пишет Кушнарева, в последнее время сериалы «социализируются»: несмотря на то что у некоторых шоу может быть не так много зрителей, важно, чтобы их обсуждали в социальных медиа и вообще всячески продвигали в сфере популярной культуры. К этому можно было бы добавить, что многие сериалы «социализируются» между собой, постоянно ссылаясь друг на друга или на топовые вещи, вошедшие в пантеон современной культуры. Британская модель совсем иная. Англичане стараются уравновесить развлечения приобщением зрителя к высокой культуре, преследуя просветительские цели. И хотя такой левый философ, как Марк Фишер, позитивно относится к подобной патерна-

³⁰ Кушнарева И. Как нас приучили к сериалам // Логос. 2013. № 3. С. 10–11.

листской модели телевидения, считая подобный подход более умным и прогрессивным, более востребованными сегодня все же являются американские сериалы. Не так много британских шоу, которые бы были у всех на слуху и пользовались спросом. Наиболее важными английскими сериалами остаются «Шерлок», «Черное зеркало» и «Утопия».

В этом смысле более чем показательным, что только один из трех сериалов произведен Би-би-си. Это, разумеется, «Шерлок». Именно Би-би-си олицетворяет собой британский культурный патернализм в рамках телевидения. И мы видим, что фактически «Шерлок» является «имперским проектом». Хотя это развлекательное шоу, оно все же возвращается к корням – классической британской культуре и ее национальной гордости. А вот два других сериала представляют собой своеобразную конкуренцию патерналистским установкам Би-би-си. Оба сериала транслировались и некоторым образом даже производились компанией Channel 4³¹, ориентированной преимущественно на развлекательный контент. Изначально Channel 4 импортировал американские сериалы, однако, впоследствии осознав, как и американские компания НВО и Netflix, что в новых условиях необходимо создавать что-то свое, стал производить собственные продукты. И тогда уже британскую продукцию стали закупать американцы. Показательно, что это была компания Netflix.

³¹ «Утопию» сделала компания Kudos Film and Television для Channel 4, а «Черное зеркало» было сделано при посредничестве Channel 4.

«Черное зеркало» и «Утопия» отличаются от монументальности и некоторой заносчивости «Шерлока». Но и они далеки от того, чтобы быть исключительно развлекательными продуктами. «Черное зеркало» слишком моралитарское шоу без всепроникающей иронии, а «Утопия» представляет собой сложное социально-политическое высказывание, аналогов каковому среди американских шоу не так уж и много.

«Шерлок» оказался одним из самых популярных не только британских сериалов, но и западных сериалов вообще. Фактически шоу, стартовав в 2010 году, стало важной частью сериального бума. С «Шерлоком» Великобритания наконец смогла составить хоть какую-то конкуренцию Соединенным Штатам. Не случайно американцы, признав первенство англичан, почти мгновенно сняли ремейк «Элементарно», пригласив на главную роль британского актера Джонни Ли Миллера. Так ли много в последнее время было американских ремейков британских сериалов? Разговоры были, например, о том, что Дэвид Финчер переснимет «Утопию» для американской аудитории, но в итоге проект не состоялся. Конечно, это не гонка вооружений, но «Шерлок» по праву может быть национальной гордостью Великобритании: его смотрел весь мир и смотрит до сих пор.

Каким образом можно объяснить феноменальный успех сериала? Игрой Бенедикта Камбербэтча? Да, но скорее это он прославился, сыграв очередного Шерлока. Благодаря статусу литературного источника и вообще месту персонажа

Шерлока Холмса в популярной культуре? Но в таком случае от шоу нельзя было ожидать какого-либо прорыва. Ведь это могло оказаться всего лишь очередной экранизацией хорошо знакомой истории или же ее вариацией. А вариаций легенды о Шерлоке Холмсе было немало. Возможно, отчасти именно в возвращении к классике следует искать секрет успеха сериала.

Некоторые авторы делали с Шерлоком то, что, скажем, Том Стоппард делает с сюжетами и продуктами истории культуры от Шекспира до Александра Герцена и других русских радикалов XIX столетия. Так, Николас Мейер написал знаменитую книгу «Семипроцентный раствор» (или «Вам вреден кокаин, мистер Холмс»). В версии Мейера Холмс, страдая от кокаиновой зависимости, все более деградирует, и Ватсон, опасаясь за здоровье друга, делает так, чтобы Шерлок последовал за профессором Мариарти, скромным ученым, относительно которого параноит Холмс, в Вену. Однако это ловушка: приехав в Австрию, Холмс попадает прямо-ком к Фрейду (тоже знавшему толк в кокаине), который и должен помочь Холмсу избавиться от аддикции и прийти в себя. Книга Мейера вышла в 1974 году, а в 1976 году была экранизирована.

Или другая версия. Доктор Ватсон (Бен Кингсли), как очень умный человек, однажды помог инспектору полиции раскрыть преступление. Однако он, ожидая назначения в штат одного консервативного университета, не мог присво-

ить славу себе, в противном случае его бы никуда не взяли. Поэтому Ватсон придумал Шерлока Холмса и стал публиковать про него рассказы в прессе и журналах, естественно, раскрывая все преступления самостоятельно. Но однажды от Ватсона потребовали представить Холмса миру, и тогда Ватсон нанял безработного актера-неудачника (Майкл Кейн) изображать гениального сыщика, что положило начало их приключениям. Таков взгляд на историю детектива в фильме «Без единой улики» (1988). В 2019 году мир увидел очередную комедию Стивена Коэна на ту же тему – «Холмс и Ватсон», получившую в итоге очень много золотых малин как худшее кино. И хотя фильм имеет крайне низкие оценки, сама попытка сделать историю про приключения двух детективов «американской комедией» достойна уважения и даже восхищения.

Это лишь некоторые примеры того, как культура переосмысляла легенду о Шерлоке Холмсе. В то же время Холмс, каким его изобразил Конан Дойл, все более вытеснялся из культурного контекста, что мы и наблюдаем сегодня. Кульминацией этого тренда могла стать версия жизни Шерлока Холмса Гая Ричи, в которой жанр детектива превращался в чистый экшен. Вероятно, в 2010 году стоило всего лишь представить, а что бы было с прописанным Дойлом Шерлоком, живи он сегодня, и прийти к успеху. Но ничего особенного не было. Ватсон вел бы блог, а Шерлок бы лепил на себя никотиновые пластыри, распутывая те же самые дела, что и

в XIX веке. То есть мир хотел бы увидеть что-то проще, чем боевик от Гая Ричи, который, впрочем, тоже был интересным вариантом. Дело в том, что Ричи мог подготовить почву для успеха сериала. Посудите сами: сначала вам показывают неклассического Холмса в классической ситуации (время действия и сюжетная линия), а затем предлагают прямо противоположное – классического Холмса в неклассической ситуации. «Шерлок Холмс» Гая Ричи вышел в 2009 году, а сериал «Шерлок» – в 2010-м. И хотя это трюизм, но нелишним будет сказать, что чем дальше сценаристы «Шерлока» отходили от литературного источника, тем больше зрители негодовали по поводу сериала. Достаточно вспомнить, с какой ненавистью зрители выплескивали свои эмоции в социальных сетях в момент трансляции третьего и четвертого сезонов шоу. Да, это старый анекдот: кормежка в этом санатории ужасная, но порции такие маленькие.

Однако, вместо того чтобы радикально разворачивать сюжет, создатели могли остановиться на изначально выбранной ими стратегии – обыгрывать те социальные аспекты современной истории о Холмсе, которые закономерно могут вызывать вопросы сегодня. В частности, это вопрос о близости отношений между Холмсом и Ватсоном – в конце концов, эта одна из основных линий первого эпизода «Этюд в розовых тонах» (сезон 1, серия 1).

Итак, мы видим, что Холмсу симпатизирует девушка, которая специально красит губы, зная, что встретит его. Вме-

сто того чтобы сделать комплимент или просто не обратить внимания, Шерлок издевается над ней, намеренно акцентируя то, что он заметил ее макияж, а после заявляя, когда она его стерла, что с ним ей было лучше. Иными словами, нам дают понять, что Шерлок не интересуется этой женщиной, а возможно, женщинами вообще. Мы очень быстро выясняем, что он проживает один и ему нужен сосед. В чем причина того, что Шерлок одинок? Несносный характер? Обычный путь гения? Когда Холмс приводит показать квартиру доктору Ватсону, то миссис Хадсон предупреждает, что наверху дома есть другая спальня, «конечно, если им нужна другая спальня, и они не будут жить в одной комнате. Ватсон немного смущается и говорит, что у них не такие отношения, на что миссис Хадсон отвечает, что *сегодня всякое может быть*. Иными словами, она намекает, что Холмс и Ватсон могут быть парой. И хотя нам известен феномен броманс – тесных несексуальных отношений между двумя представителями мужского пола, – «соседи» только что познакомились и не могли так быстро сблизиться. И если между ними еще не упрочилась дружба, почему Холмс мгновенно прикипел к Ватсону? Симпатия? Какого рода?

Со стороны создателей сериала эти намеки на нетрадиционные отношения Шерлока и Ватсона являются сознательным заигрыванием со зрителем, что очень важно. Нам не говорят сразу, что между ними ничего не будет, и мы какое-то время ожидаем, пока кто-то из героев не расставит все по

своим местам. Самое удивительное в том, что когда Холмс говорит, что ему неинтересны женщины, а Ватсон пытается сказать Холмсу что-то такое, отчего тот мог подумать, что Ватсон – гомосексуал, то Шерлок реагирует: «Простите, но нет». В чем дело? Только что Холмс по мельчайшим деталям определял психологические портреты людей, а тут не разглядел в своем соседе гея?

Этот вопрос, например, не возникает во время просмотра фильма Гая Ричи, в то время как в «Шерлоке» на протяжении первого эпизода к этой теме возвращаются не раз. Таким образом, нас какое-то время водят за нос, прежде чем раскрыть карты. И это самое главное. Это создавало сериалу атмосферу загадки в уже знакомом детективе: действительно, все действие же происходит в наши дни, что там можно додумать? И если бы такие вещи присутствовали во всем сериале, было бы куда лучше, чем то, к чему в итоге пришел четвертый сезон. «Шерлок» стал очень плохой версией «Шерлока Холмса» Ричи – неклассическим Холмсом в неклассической ситуации. Но даже несмотря на это, сериал навсегда останется в истории популярной культуры как маленькая победа Англии в большом сериальном соперничестве с США.

Другой английский фаворит тех, кто любит сериалы вообще, а не только английские детективы, это, конечно, «Черное зеркало» – мрачный и очень печальный прогноз относительно нашего ближайшего будущего. Создатели шоу отвечают на вопрос, к чему приведут нас те или иные техноло-

гии и какие новые моральные проблемы возникнут в ситуации технологического прорыва. В настоящий момент вышло уже четыре сезона шоу и несколько специальных выпусков: «Белое рождество» – фактически полнометражный фильм, состоящий из трех новелл, и «Брандашмыг» – интерактивный эпизод, в котором зрители сами могут выбирать развитие сюжета.

Но, несмотря на то что шоу вырвалось в фавориты сериальной продукции и все еще актуально, нельзя не признать, что «философия» «Черного зеркала» до невозможного банальна. В действительности сериал не говорит нам ничего нового ни о том обществе, в котором мы будем жить, ни о том, в котором уже живем. Почти все «откровения» шоу и без того хорошо известны, а проблемы, которые создатели ставят как проблемы будущего, актуальны уже давно. Ясно же, что андроиды не заменят живых людей полностью, что не во всем контролируемые роботы и их повсеместное внедрение может привести к плачевным последствиям, и, уж конечно, мы знаем, что сегодня много людей зависит от медиа и социальных сетей. Одним словом, все это не те вопросы, которые бы были неочевидными.

«Черное зеркало» копается в очень старых проблемах, например доказывает эссе философа Терри Мюррей³², которая иллюстрирует «Черным зеркалом» социально-философскую

³² Murray T. Black Mirror Reflections // https://philosophynow.org/issues/97/Black_Mirror_Reflections (проверено 18.04.2019)

позицию Герберта Маркузе относительно критики технологизированного общества. И если Маркузе все это уже помыслил в 1960-е годы, зачем повторять одно и то же еще раз? Конечно, про многое из того, что нас волнует сегодня, было сказано десятилетия назад, но это не означает, что мы не можем про это говорить вновь и вновь. Однако есть ли в шоу что-то такое, что могло бы помочь взглянуть на старые проблемы новым взглядом? В конце концов, сколько можно смотреть старым взглядом на новые проблемы? И раз уж мы вынуждены обращаться за помощью в анализе сериала к Маркузе, не говорит ли это нам о том, что проблемы «Черного зеркала» слишком стары, чтобы пытаться найти для них новый язык?

Для примера давайте посмотрим на эпизод «Нырок» (сезон 3, серия 1). По сюжету в мире теперь каждый человек за всякие действия ставит оценки другим и получает их сам, таким образом чрезвычайно сильно завися от мнения окружающих. Все это предусмотрено технологически и юридически закреплено. Получать хорошие оценки важно, потому что от этого зависят твоя популярность и даже уровень жизни. Так, если твоя оценка ниже, чем полагается, квартиру в хорошем районе ты не получишь. Те, у кого средние оценки, непопулярны, а те, у кого низкие, считаются социопатами, маньяками и т. д. Главная героиня так отчаянно стремится получить хорошие оценки, что в итоге портит свой профиль и скатывается на самое дно теперь уже социальной, а не виртуальной жизни.

Но позвольте, разве мы уже не живем в таком мире и разве те, у кого низкие оценки, не считаются маргиналами? Конечно, такая система не оформлена юридически, но какое это имеет значение? Элементарный пример – это Uber. Водитель по идее должен терпеть капризы пассажира или хотя бы доставить его в точку назначения, а если пассажиру что-то не понравится, то он поставит шоферу низшую оценку (в сериале «Мастер не на все руки» так уволили одного из случайных героев). Но ведь эта несправедливая система была сбалансирована, и теперь водители также выставляют оценки клиентам. И кто захочет по своей воле подвезти тебя, если твоя оценка «1»? Ты уволен из пользователей Uber, дружок! Таким образом, каждая из сторон должна стараться, чтобы получить высокий балл.

Сериал же рассказывает нам, что за оценками гнаться не стоит, что люди с высоким средним баллом не такие уж и приятные и вообще в этом смысле общество лицемерно и правы те, кто по доброй воле отказались от того, чтобы пытаться понравиться окружающим. Правда в том, что такой подход не работает. Об этом нам говорит пример с Uber. Мы всегда ставили оценки и ориентировались на то, чтобы получать позитивные отзывы окружающих, и всегда будем это делать. Оценка – элементарная форма способности суждения, и многие люди обычно не мыслят ничем иным, кроме как суждениями вкуса «нравится» или «не нравится». Если «Черное зеркало» поможет кому-то осознать и без того

известную банальность, это хорошо. Но представлять такую идею как глубокую социальную философию в корне неправильно.

И если бы все это подавалось с иронией, а не с позиций серьезного высказывания, претендующего на моральную правоту, «Черное зеркало» можно было бы даже полюбить. Но этого нет. Зато ирония американского сериала «Измерение 404» компенсирует некогда британское моралитарство «Черного зеркала» (да, «Нырок» – во многом уже американское производство: важный британский сериал в итоге перебрался в США). Каждый сорокаминутный эпизод первого сезона шоу представляет собой отдельную историю. И самое главное в том, что сериал вовсе не про современный мир и проблемы, связанные с техникой. Это шоу про сегодняшний день, который непременно связан со вчерашним, но также и будущим.

Если «Черное зеркало» – про новейшие технологии и изменившийся ввиду их наличия моральный и социальный мир, то «Измерение 404» отсылает нас к утраченной культуре, а не к Twitter'у и Facebook'у. Там, где в «Черном зеркале» делают серьезное лицо, сгущая краски, в «Измерении 404» весело подмигивают, не вымучивая «социальную критику». В таком плане «Измерение 404» ближе не к «Черному зеркалу», а ко всем версиям «Сумеречной зоны». Шоу близки не только по духу, но и по тематике. И хотя первый эпизод «Измерения 404» не самый удачный и больше всего напо-

минает плохой вариант «Черного зеркала», следующие серии – то, что нужно. Ностальгия «Измерения 404» касается культового старого кино, древних мультипликационных сериалов и допотопных компьютерных игр. Второй эпизод вообще скроен из культовых фильмов «Они живут среди нас» и «Вторжение похитителей тел» и противопоставляет старое культовое кино новейшим развлекательным технологиям.

«Измерение 404» – это не альтернатива «Черному зеркалу», а попытка подправить пессимистическую банальность британского/американского шоу. Шоу, которое, между прочим, многим нравится именно потому, что оно банально. Всегда приятно осознавать, что ты понял глубину хорошо всем известного трюизма. Но в чем не откажешь «Черному зеркалу», так это в том, что шоу качественно сделано. А если оно хорошо сделано, то его нужно ценить за красивую форму, а не за скучное содержание. И все же пикантность ситуации состоит в том, что содержание «Черного зеркала» иногда настолько скучное и морализаторское, что сериал не спасает даже форма. В этом смысле шоу «Утопия» по всем пунктам превосходит «Черное зеркало».

«Утопия» оказалась одним из самых успешных британских сериалов. Во многом ее успех обоснован самой темой шоу – теорией заговора. Как говорят одной из героинь, которая хочет писать диссертацию по графическому роману «Утопия», уже в первом эпизоде: теория заговора сегодня больше не в моде. Что ж, сам по себе сериал опровергает эту

позицию. Впрочем, это касается не теорий заговора как таковых: они сегодня в самом деле считаются маргинальными, а их авторы – в лучшем случае милыми фриками, в то время как для популярной культуры это одна из самых благодатных тем.

В некотором роде структурно начало сериала напоминает фильм 1990-х «Теория заговора» Ричарда Доннера. В нем персонаж Мела Гибсона, сумасшедший таксист, издает собственную газету, которую читают единицы – такие же сумасшедшие, как и он. Однажды он выясняет, что всех подписчиков его самиздата убили, и тогда осознает, что одна из его теорий заговора – не просто *теория*. После чего начинаются приключения. «Утопия» ставит эту ситуацию с ног на голову. Главными героями оказываются не те, кто «придумывает» или открывает теорию заговора, а те, кто, обожая графические романы, с ней столкнулись. В первом эпизоде «Утопии» в чате один из героев, Вижен, предлагает встретиться участникам форума и рассказывает, что у него есть вторая часть легендарного графического романа. Конечно, его очень быстро убивают. А у всех тех, кто должен был познакомиться с рукописью, придя на встречу, на следующий день начинаются проблемы. Характерно, что это белая женщина Беки, индеец Уилсон Уилсон, чернокожий Иэн и одиннадцатилетний мальчик Грант из неблагополучной семьи. Довольно политкорректный состав для тех, кому предстоит раскрыть заговор.

Те, кто убил Вижена, идут по следу беглецов – двое безжалостных убийц, уничтожающих почти всех, с кем встречаются. Они ищут Джессику Хайд. Собственно, можно считать, что вопрос «Где Джессика Хайд?» в итоге стал едва ли не настолько же популярным, как и «Кто убил Лору Палмер?». Однако ответ на вопрос, где Джессика Хайд, мы получаем уже в конце первого эпизода. Она появляется на пороге дома будущих беглецов и объясняет, что их прежним жизням теперь пришел конец. Так что, если они хотят выжить, нужно постараться.

Выясняется, что «Утопия» – плод творчества шизофреника Марка Дэйна, который нарисовал несколько выпусков романа и покончил, как гласит легенда, жизнь самоубийством. Марк Дэйн – вымышленное имя гениального ученого, который работал в проекте «Сеть», занимавшемся изобретением биологического оружия. Холодная война закончилась, но проект в каком-то виде сохранил существование: теперь его бывшие участники занимают разные важные государственные должности и все еще придерживаются прежних целей – сократить численность людей на планете. Главный среди них – загадочный «Мистер кролик». Параллельно главным героям собственное расследование ведет чиновник Министерства здравоохранения Майкл Дагдейл. Русская девушка Аня, с которой он спал, забеременела, и теперь таинственные люди угрожают обо всем рассказать его жене, если он не закупит в больших количествах вакцину от «Русского гриппа».

Так чиновник оказывается в ситуации морального выбора: с одной стороны, он опасается, что жена узнает о его интриге, с другой – ему надо понять, что с людьми сделает вакцина. Это, кстати, наиболее неправдоподобная вещь в сериале: если он невероятно боится супругу и последующего скандала, то почему так рискует, начиная свое исследование? Очевидно же, что перед ним заговор гигантских масштабов.

В итоге обе линии сходятся в одну. «Вакцина» от «Русского гриппа» – пробный эксперимент «Сети», попытка узнать, сработает ли изобретенное ими *лекарство*, то есть вирус. Беки, Уилсон, Иэн и Джессика Хайд изначально полагают, что заговорщики хотят уничтожить одну из рас. Однако выясняется, что идеология «Сети» ориентирована, как думают сами участники проекта, на общее благо: они якобы заботятся о земле и будущем человечества. И хотя разгадка заговора может многих разочаровать, возможно, это лучший ход, который мог придумать создатель и сценарист шоу Дэннис Келли.

Во-первых, заговоры, если они существуют (а они существуют хотя бы в теории), довольно банальны. Белые хотят контролировать черных, мужчины – женщин, богатые – бедных, русские коммунисты желают уничтожить Америку и капитализм, а ЦРУ и спецслужбы ведут свои игры против публичных властей. Сама по себе теория заговора часто скрывает банальность целей власть имущих и вообще политических процессов. Это было показано уже в «Южном парке»,

когда американское правительство само выдумывало сказки про 9/11, чтобы доказать, что они все контролируют.

Во-вторых, цельность «Утопии» заключается в том, что заговор «Сети» не имеет корыстных оснований. Если обычно «заговорщики» делают что-то из эгоистических побуждений, то «Сеть» руководствуется высшими мотивами. И самое важное в том, что «Сеть» – не корпорация, она не имеет ничего общего с капитализмом и, вероятно, в каком-то смысле может даже его ненавидеть – постольку, поскольку он ей мешает. Конечно, капитализм в том числе оказывается средством «Сети», как в итоге выясняется, но не целью. Идеологи проекта «Янус» не хотят увеличить капитал и, более того, даже не желают гибели людей.

В-третьих, собственно, в чем суть заговора. «Сеть» хочет спровоцировать кризис фертильности и сделать бесплодными 95 % процентов населения Земли. В таком случае земля уже через сто лет восстановится, и люди смогут продолжать эксплуатировать ее ресурсы. Для этого организации нужен графический роман «Утопия», в котором якобы зашифрован вирус «Янус», который сильно сократит воспроизводство населения. То есть это, с одной стороны, очень банальный заговор (подумаешь, детей станет меньше), а с другой – самый небанальный из всех (это делается ради всего человечества).

И в таком значении очень удачное название сериала оказывается не просто ироничным, но ироничным лишь напо-

ловину. Разумеется, речь не только о графическом романе. Если бы шоу называлось в его честь, название следовало бы писать как «„Утопия“», то есть речь бы шла о конкретной утопии, а не о желаемом проекте будущего. Следовательно, дело в другом. В чем именно?

Во-первых, это утопия в прямом смысле слова, так как идеологи заговора мечтают о лучшем будущем, это их проект идеального общества, в котором население Земли будет ограничено без убийств, а дети и человеческая жизнь будут цениться. Во-вторых, это утопия в значении «мечты». Мистер Кролик сотоварищи всего лишь мечтают об идеальном обществе. Десятилетиями они вынашивают свой план, но так и не преуспели в его реализации.

Наконец, в-третьих, как и любая утопия (то есть утопия в принципе), она имеет противоречивый и неоднозначный потенциал. Что кажется идеальным для одних, для других оказывается кошмаром. И каким бы ужасным ни казался проект «Янус», в основании его лежат благие намерения. Не случайно, когда Уилсон, которого лишили глаза и у которого убили отца, узнает, какие цели преследует «Сеть», то признает, что в их действиях есть смысл. Идеальное будущее каждый видит по-своему.

«Утопия» оказывается предельно важным шоу, если ее поместить в общий «сериальный контекст». Например, шоу «Лотерея» и «Рассказ служанки» являются антиутопиями, в которых человечество столкнулось с кризисом фертильно-

сти, и мы видим, как могло бы выглядеть общество, в котором почти не рождаются дети. В таком отношении «Утопия» становится прекрасным прологом к этим сериалам, потому что в принципе объясняет, откуда бы могло взяться тотальное бесплодие. А имея «Лотерею» и «Рассказ служанки», мы понимаем, чем бы обернулась добродетельная мечта группы фанатиков, мечтающих спасти Землю от перенаселения. Впрочем, есть и случай кинематографа, который был задолго до этих сериалов, – «Дитя человеческое» Альфонсо Куарона. Но ни фильм, ни сериалы не рисуют нам светлое будущее без детей.

Наконец, «Утопия» делает кое-что важное для культуры теории заговора. В какой-то момент в художественном плане заговор стал крайне безобидным с политической точки зрения. Например, какую социальную критику мог бы раскрыть «Код да Винчи», если это крайне развлекательный продукт? «Утопия» указывает на социально-экономические причины заговора, который, в отличие от экранизаций Дэна Брауна, выглядит весьма правдоподобным. Участники «Сети» принимают политическое решение, основываясь на якобы реальных социально-экономических показателях: ресурсов нет. И в этом смысле сериал может быть прочитан и как социальная критика. Такой сериал мог появиться только в Великобритании. Кстати, поклонники теорий заговора могли бы увидеть в том, что идея Дэвида Финчера переснять «Утопию» для американской аудитории не реализовалась, настоящий заго-

вор и построить на этом целую теорию. А вот какую именно теорию, пускай конспирологи додумывают сами, пытаясь ответить на вопрос, чем американцам не угодил бы новый вариант «Утопии». Возможно, благодаря появлению «Утопии» американцам пришлось отложить реализацию плана по сокращению численности Земли.

Таковы самые популярные и обсуждаемые «новые» сериалы Великобритании («Доктор Кто» в этом плане считается классикой). Конечно, британское телевидение произвело много чего еще, но такого, чтобы эти продукты могли конкурировать с хитами, произведенными в Соединенных Штатах, не так уж и много. И даже те, что всеми любимы, имеют конкретные недостатки, о которых речь шла выше. Поэтому феномен британских сериалов – это совершенно отдельная тема.

Мрачное будущее: «Лотерея», «Рассказ служанки» и «Штамм»

Сериалов, которые посвящены будущему человечества, довольно много. Однако далеко не все они могут считаться очень популярными. Сложно сказать, в чем именно проблема с телевизионными версиями мрачного будущего. Либо не получается реализовать хорошие идеи, либо сам по себе жанр слишком нишевый и пока не может претендовать на всеобщую любовь. В последнем суждении есть своя правда: почти все сериалы, которые востребованы зрителями, это драмы. Исключения составляют «Игра престолов» и «Мир Дикого Запада». Но в этих случаях драма и социально-философский посыл либо доминируют над жанровой структурой («Мир Дикого Запада»), либо полностью разрушают ее («Игра престолов»). Любопытно другое – что бы ни снимали на Западе про будущее, это непременно антиутопия. Светлое будущее никому не интересно.

Каждая антиутопия пытается представить свой сценарий возможного социального порядка. Например, в «Революции» это мир, в котором исчезло электричество, и теперь люди строят новую жизнь; в «Корпорации» вместо государств всем управляют крупные компании, сконцентрировав в своих руках власть и ресурсы; в бразильском сериале «3 %» речь идет о классовом расслоении и зрелищах, которые устраи-

вают себе богатые, издеваясь над бедными; наконец, в британских «Людах» или «Во плоти» люди пытаются сосуществовать с зомби, пробуя найти компромисс, и впускают в свой бытовой мир роботов. Список можно продолжать если не бесконечно, то довольно долго. Все эти истории так или иначе перекочевали в сериалы из кино. Сюжеты сериалов, о которых пойдет речь ниже, тоже в той или иной форме уже были в большом кинематографе. Вместе с тем я выбрал их потому, что они изображают дивный мир будущего с наиболее любопытной точки зрения, по форме или содержанию. Интересно то, что если в исторических сериалах капитализм занимает важное место, то во многих антиутопиях, в которых речь идет не о постапокалипсисе, капитализма либо нет, либо он совершенно не важен³³. И потому речь пойдет про сериалы без капитализма.

³³ Фредрик Джеймисон обращает внимание, что в англоязычной литературе некоторые исследователи различают антиутопию, которая выражается в жесткой антиутопической идеологии, в соответствии с которой утопии непременно ведут к диктатуре, и дистопию, которая представляет собой критику тех или иных тенденций сегодняшнего капитализма. К сожалению, в русскоязычном тексте не даны оригинальные названия терминов: очень важно узнать, какой именно ученые используют термин наряду с «dystopia». Джеймисон Ф. Политика утопии // Художественный журнал. 2011. № 84. Примечание 5. См. книгу, на которую ссылается Джеймисон: Moylan T. Scraps Of The Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia. Boulder: Westview Press, 2000.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.