

Круиз по сериалам

ГАБРИЭЛЬ БОРЦМЕЙЕР

ГАБРИЭЛЬ БОРЦМЕЙЕР. Аспирант отделения кино Университета Париж VIII.
Адрес: 2 rue de la Liberté,
93526 Saint Denis, France.
E-mail: gbortzmeyer@gmail.com.

Ключевые слова: сериалы и кинематограф, возвращение нарратива, линейный нарратив, темпоральность, человеческое и нечеловеческое зрение.

В статье критически рассматривается тезис о том, что сериалы представляют собой возвращение нарратива и преодоление постмодернистской фрагментации. Фрагментация преодолевается в сериальном жанре за счет концентрации повествования вокруг места или, точнее, среды и заложенных в ней возможностей развития. В сериалах нет особой нетелеологической темпоральности. Тот факт, что в них зачастую нет развязки, подрывает повествование: события становятся случайными и не мотивируются необходимостью. Еще одной специфической особенностью повествования в сериалах является его принудительная линейность, в которой затруднено появление запутанных темпоральностей, эллипсов и зигзагов в течение нарративного времени. В статье также указывается на некоторые другие важные отличия сериалов от кинематографа.

SERIAL CRUISER

GABRIEL BORTZMEYER. PhD Student at the Department of Cinema of the University of Paris 8.
Address: 2 rue de la Liberté,
93526 Saint Denis, France.
E-mail: gbortzmeyer@gmail.com.

Keywords: series and cinema, return of narrative, linear narrative, temporality, human and inhuman vision.

The article provides a critical consideration of the claim that the rise of TV series marks the return of narratives and overcoming of post-modern fragmentation. The fragmentation is negotiated through focusing of the narrative on place or, rather, ambiance and its potential of developing possibilities. There is no particular non-teleological temporality in the series. Frequent lack of closure undermines the narrative: the events become haphazard and not motivated by necessity. Another peculiarity of the series narrative is compulsory linearity without confused temporalities, ellipses and twists of the narrative time. The article also suggests other important differences between TV series and cinema: role of knowledge and consumption of information in them, the relation of the series to individual forms of consumer's time, return to a human-oriented vision after the search for an "inhuman" vision in cinema.



АБАВНЫЙ танец связывает между собой формы и дискурсы. Дискурсы, не столь ловкие, часто на шаг отстают от форм. Сначала насмеваются, потом аплодируют, потом наконец теоретизируют: такова критическая история не только романа, но и кинематографа, а теперь и сериалов. В середине, между рождением и концептуальным увековечиванием, порой требуется статистический показатель, который мог бы дать толчок и санкционировать осмысление амбивалентного движения вслед за толпой, *move with the mob* (сегодня это, как никогда, расхожий аргумент). Таким образом, событие сериалов носит тройственный характер: не замеченное полвека назад рождение, когда появились телеэкраны с маленькими матрицами; расширение потребления в конце прошлого века, когда *HBO* торжественно открыло эстетико-экономическую эпоху, а благодаря интернету и *DVD* возникли практики, освобождающие от необходимости смотреть строго по программе передач; инфляция дискурса, недавняя и еще более красноречивая потому, что, кажется, пытается наверстать то, что было упущено в силу ее врожденной слепоты.

Сериалы, до недавнего времени остававшиеся теоретической целиной, сегодня дают обильный критический урожай¹. Это

Перевод с французского *Инны Кушнारेвой* по изданию: © *Bortzmeyer G. Serial cruiser // Trafic. Été 2014. № 90. Публикуется с любезного согласия автора.*

1. Вот лишь несколько примеров плодотворного подхода: критика в стиле Стенли Кэвелла у Сандры Ложье (*Laugier S. Vertus ordinaires des cultures populaires // Critique. 2012. № 776–777. P. 48–61*), симптоматическая критика Франсуа Жоста (*Jost F. De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme? P.: CNRS Editions, 2011*), психоаналитическая критика Жерара Вайсмана

счастливым момент концептуальной анархии, когда не хватает критериев и методов, а анализ не обязан считаться с канонами и устремляется вперед со всей горячностью новичка. Этому способствует история, робко наметившаяся вокруг нескольких вех: «Далласа», «Твин Пикс», «Полиции Нью-Йорка», «Клана Сопрано». На нее работает двойной диагноз: повествование фельетонизируется, число персонажей растет, и, как следствие, увеличивается количество сюжетных интриг, хотя порой все-таки остается некий минимальный центр. Таковы достижения эпохи НВО, над которой витают призраки Дэвида Чейза и Тони Сопрано.

«Повествование возвращается» — вот что слышится в восторгах по поводу сериалов, представляющих его как возвращение вытесненного или как возвращение короля из изгнания. Можно усомниться в том, что повествование когда-либо исчезало, но при этом можно сказать наверняка, что это возвращение — не возвращение того же самого; и хотя ныне стало трюизмом считать сериалы абы как склеенными историями, как раз и предназначенными, если нужно, никогда не кончаться и нацеленными единственно на провал, тем не менее необходимо проследить за теми изменениями, которые они претерпели.

По-видимому, в сериалах слишком уж поспешно разглядели утверждение «постмодернистской» фрагментации, окончательный распад децентрированного мира, оплакивающего утрату своего единства. Во многих отношениях они могут считаться последней попыткой спасения указанного единства, пусть и ценой его искажения. Ибо больше нет ничего, кроме места или, скорее, среды. Проще говоря, кинематограф вырос на том, что стал искусством движения, порожденным желанием охватить широкие просторы, завязать интриги, в которых пересекались сферы и пространства, а небольшое число персонажей связывало дале-

(Wajcman J. Les Experts. La police des morts. P.: PUF, 2012), игровая критика Матье Потт-Боннвиля (Potte-Bonneville M. All in the game// The Wire, reconstitution collective / E. Burdeau, N. Vieillescazes (eds). P.: Prairies Ordinaires, 2011), ностальгическая критика Луи Скорецки (Skorecki L. Sur la télévision. P.: Capricci, 2011), эйнштейновская критика Эли Дюринга (Düring E. 24 ou l'art du contrôle// Trafic. 2008. № 68), этическая критика Эмманюэля Бурдо (множество удачных текстов в *Mediapart* или *Trafic*), чахлая критика Мартина Винклера (Winckler M. Petit éloge des séries américaines. P.: Folio. 2012). Укажем также на книгу Жана-Пьера Эскенази «Телесериалы. Будущее кинематографа?» (*Esquenazi J.-P. Les Séries télévisées. L'avenir du cinéma?* P.: Armand Colin, 2014), в которой под видом учебника демонстрируется редкая попытка построения общей теории. И это не говоря уже о множестве текстов в интернете, дающем приют тысячам идей.

кие друг от друга точки. Сериалы пошли по противоположному пути: растяжение во времени, размножение персонажей могут привести лишь к сжатию пространства, становящемуся необходимым контрапунктом к центробежному движению повествования. Дорога, фундаментальный элемент американского кинематографа, почти исчезла из сериалов (она сохраняется, но ведет бесславное существование, как, например, в «Ходячих мертвецах»). Сериалы основаны преимущественно на логике анклава, ограниченной территории и на запрете ее покидать. Понятно, почему они так часто получают название по месту, в котором происходит действие: «Тюрьма Оз», «Аббатство Даунтон», «Скорая помощь», «Тримей», «Южный Парк». Та же привязка к месту в некотором смысле прослеживается и в сериалах с менее «пространственным» названием: «Девчонки», «Секс в другом городе». Среда предшествует персонажам и ситуациям, зачастую переживая их. Новизна повествования в том, что оно рождается не из общих сентиментальных отношений, а из схем, присущих тому или иному социальному пространству, в котором главная приманка — уже не интрига, а виртуальность места, потенциальные события в какой-то области.

Ведь именно так и устроена среда: многочисленные этажи, сети альянсов и вражды, запутанные и антагонистические иерархии, сумма включающих и исключающих отношений — настоящий бульон гетерогенности, машина раскола. В сериалах конфликты исчерпываются только внутри их собственных структур: короткое замыкание в командной цепочке в «Прослушке», всевозможные срезы жизни офиса в «Безумцах», вертикальные и горизонтальные, осуществляющиеся через секс и через ранг, или, как в «Игре престолов», единственном сериале, представляющем не столько среду, сколько мир, охватывающий целую карту земель, всевозможные переплетения феодальных связей, разделение на простолюдинов и аристократические роды, сети фратрий, вассальных зависимостей и вендетты — тысяча разрывов и один конец. Среда консолидируется только благодаря тому, что делится; она единая и в то же время вмещает в себя множество сообществ: «Тюрьма Оз» и все группы, находящиеся в ней в состоянии зачаточной войны, от сторонников превосходства белой расы до латиноамериканцев, «Правительство» или «Борджия» и политические семьи. Усадьба, ставшая местом действия «Аббатства Даунтон», стоит на разделении на слуг и господ, разделении по рангам, возрастам, положению и полу. Знаменитое начало сериала (проход по дому, снятый длинным планом в движении, во вре-

мя которого просыпаются труженики и бездельники) — красноречивая демонстрация отношений, построенных на этих разрывах. Ведь коммуницировать может только разделенное, и очень скоро в усадьбе слуга женится на госпоже, герцог подбирается к лакею, а восточный содомит устраивает инициацию английской леди. Это царство разделения, основанное на инклюзивных исключениях. Только ситком, малый жанр, отказывается от этих раздельных перегородок, закликает социального двойника ценой постоянного пространственного раздвоения «салона» и «салуна», двух основных полюсов «Друзей», «Как я встретил вашу маму» и «Теории большого взрыва» (в которой студенческая столовая заменяет бар). Однако среда — всегда место меньшинств, групп, отколовшихся от социуса. Поэтому у «Девочек», «Секса в большом городе» или «Отчаянных домохозяек» нет мужского аналога: женщины всегда образуют меньшинство, а мужчины — нет (существуют меньшинства, состоящие сплошь из мужчин, но они являются меньшинствами не потому, что мужские). Это, скорее, система каст, чем классов: принадлежность и родство зависят в ней от корпоративной логики («Клиент всегда мертв» и священная, отделяющая от общества профессия могильщика), которая только и может обеспечить герметичность среды.

Поэтому в качестве подкладки среды выступает семья. Среда — опора отношений, семья обеспечивает реализацию ее схем. Так происходит, потому что в сериалах восстанавливается архаический племенной характер семьи, клановая ментальность, в которой отношения родства формируют системы альянсов. В американском кинематографе нет такого столкновения или наложения среды и семьи, поскольку последняя в нем — абсолютная ценность, символ или святилище, которое нужно защищать, а не очаг всех конфликтов, классификация всех соединений, как в сериалах. Как следствие, этому режиму подчиняются даже связи, не являющиеся кровными: обширная клановая система тюрьмы Оз, мафия как семья в «Клане Сопрано»; в «Аббатстве Даунтон» разделение между господами и слугами вторично по отношению к племенной идентичности, общей судьбе, определяемой генеалогией. Надо ли говорить, что в семье нет ничего от безмятежной гармонии дивана, над которой каждый раз смеются на титрах «Симпсонов». Известна роль диванов в ситкоме, где они являются обязательной деталью, становясь полем притяжения и отталкивания, на котором завязываются и распадаются все связи (нужно отметить, что в сериалах сидят гораздо чаще, чем в кино, — различие, которое может многое сказать о происходящих в них драмах). «Клиент все-

гда мертв», сериал о династии, чей дух восходит к тем временам, когда позорные профессии переходили по наследству, превращает домашний очаг в место всевозможных распрей, а его главная драма — драма преемственности. Семья — основная ячейка общества, потому что в ней уже заложены все его противоречия; общество — большая семья, потому что, подобно ей, оно функционирует путем создания группировок.

Чада и домочадцы — вымя, к которому присосались сериалы. Отсюда они черпают свою динамику: совокупность отношений, находящихся в хрупком равновесии, постоянно готовых перестроиться, не способных к какому бы то ни было гомеостазу. Нет лучшей модели перманентной войны. Неслучайно «Игра престолов», где все связи кровные или феодальные, также оказывается миром, в котором на фоне тотальной войны нет ничего, кроме стратегии, даров и долгов, власти и ее противовесов, альянсов, заговоров и лояльности. Именно в этом, осмелимся сказать, заключена «суть» сериалов вообще, поскольку это дипломатическое вопрошание, эту науку силовых отношений американский кинематограф по-настоящему так и не смог усвоить; в нем есть только героизм или его изнанка — абсолют, а не нюансированная территория, задающая стратегию, более подходящую для сериальной множественности. Теоретики стратегии в них то и дело цитируются: Сунь Цзы в «Во все тяжкие», Макиавелли в «Борджиа». Увлечение сериалов завершенными историческими мирами, как в «Тюдорах» или в «Риме», вызвано прежде всего этой страстью к системам рычагов, для которой придворные интриги предоставляют самую удобную почву. То же самое относится к многочисленным сериалам о кулуарах современной власти. «Карточный домик» о происках главы фракции правящей партии в парламенте хотел бы стать уроком искусства политического маневрирования. Стратегия подходит для сериалов, потому что, будучи технической динамическое равновесие, она всегда отдаляет конец.

Об этом свидетельствует эволюция метафоры шахматной доски. В знаменитой сцене из третьего эпизода первого сезона «Прослушки»² Ди объясняет своим подручным функции каждой из шахматных фигур, подбирая аналог в армии дилеров. Двое подручных должны сами сделать вывод о собственном положении в этом войске. Кинематограф занимался игроками, сериалы — фигурами. Не дуэль двух умов за шахматной доской, а хаос пешек,

2. Прекрасный комментарий к этой сцене дал Матье Потт-Боннвиль в указанной выше работе.

разыгрывающих свои ходы, почти вслепую, в пространстве полутонов и тактических движений на ощупь.

Единство, сохраняемое средой, — это конец органичности, гарантируемой ситуацией. Ситуация, конечно, сохраняется, скорее во множественном числе, чем в единственном, но лишь как случайная, вторичная, это уже не твердое основание драмы, которую порождает одна лишь среда. В начале повествования может присутствовать конфигурация, событие, меняющее предшествующую данность: вдовство в «Сорняках», месть в «Карточном домике», освобождение в «Спартаке», — но только не ситуация, не проблема, которую можно решить через разрешение конфликтов, потому что, говоря об отсутствии развязки, мы говорим о сбое в целенаправленности, то есть, если высоким штилем, о нетелеологической темпоральности, неориентированном повествовании. Поэтому сериалы, не направляющиеся к какой-то конкретной точке, ползут, движутся от случая к случаю, без плана (сценаристы часто признаются, что пишут с расчетом лишь на текущий сезон, без большой перспективы³): жизнь как выживание, параллель к топтанию на одном месте, на которое обрекает верность среде. Уолтер Уайт из «Во все тяжкие» время от времени произносит «я выживаю». Повара и музыканты из «Тремея» думают только о том, как свести концы с концами, выкрутиться, избежать катастрофы. Сохранение своей власти, своего места — это единственная ставка сериалов перед тайнами манипуляции. С точки зрения целенаправленности нет ничего, кроме фатальности среды, то есть нет действий, есть только реакции. Никогда ни один из персонажей сериала не участвует в проекте. Он только надеется из него выйти, сдвинуться с места, вырваться из клетки среды. «Я завязал» — постоянная фраза Уолтера Уайта, но он неизменно обманывается, окончательно увязнув в наркоторговле. Та же судьба ждет и воинов из «Игры престолов», ввязывающихся во все новые войны, подобно Джеку Бауэру из «24 часа», сражающемуся с угрозами, которые, как матрешки, вложены одна в другую. Все это уже было в сериале «Остаться в живых», сценарий которого представлял со-

3. Дело осложняется, если сериал оказывается экранизацией, а значит, сценаристам известно продолжение. Это редкий случай, в котором само экранизируемое произведение представляет собой серию романов («Настоящая кровь», «Игра престолов») или комиксов («Ходячие мертвецы»). Тогда рассуждение относится именно к этому источнику, потому что эти романские серии или комиксы пишутся с учетом смутной перспективы, но при отсутствии точного развития событий (к тому же Джордж Р. Р. Мартин еще не дописал «Игру престолов»).

бой в буквальном смысле топтание на одном месте и выживание, где лишь минимум надежд создавал возможность для рассказа о том, как они будут обмануты. Выиграть время, оттянуть сроки — вот чем занимаются персонажи, а вместе с ними и сами сериалы.

Это нарративы переноса и перезапуска. Если конец и есть, он не следует из завязки: это, скорее, прерывание, а не завершение. Профессор Бернетт учит:

Не думайте в категориях начала и конца, потому что в отличие от развлечений, которыми движет логика сюжета, в реальной жизни не бывает завершения («Тримей», сезон 1, эпизод 9).

У сезонов бывают финалы, но только промежуточные, представляющие собой лишь передышку в пути. Каждый из сезонов «Прислушки» вращается вокруг расследований (которые и сами оказываются незаконченными, тяготеющими к более широкому и отложенному завершению), но так или иначе каждый из последних эпизодов красноречиво напоминает, что данность (*the deal*) не меняется. Среда не может умереть, она и есть вечное повторение. Герои могут, и есть сериалы, завершающиеся их смертью: знаменитый финал сериала «Клиент всегда мертв», который выглядит, скорее, как самоубийство самой постановки, самоубийство ее продюсера Алана Болла, уставшего от собственного увлечения этим постоянно возобновляющимся повествованием. Но эти смерти ниоткуда не следуют и поэтому приводят к завершению лишь малой части сюжета. Лишь сериал «Плохие» как будто бы нашел неортодоксальное средство, в буквальном смысле отправив в конце третьего сезона одного из своих персонажей назад во времени (но, кажется, даже такого поворота было недостаточно, ведь за ним последовал четвертый сезон).

Нет конца — нет настоящего повествования: события происходят чисто случайно, не мотивируются присущей интриге необходимостью. Это мир случайности, а не судьбы. Именно поэтому истории, разворачивающиеся в этом формате, растут не по схеме органического роста, а посредством последовательных прививок, формируя множество ветвей без ствола. Это проблематичное движение, потому что приходится постоянно помнить об избыточном раздувании и не допускать его. Отсюда возникает логика накопления, а затем ликвидации, расширения интриги ценой серии смертей — обязательного очищения, осуществляющегося самым бесцеремонным образом, как в кровавом «Спартаке», или в торжественной манере, как в «Тримее», сериале траура. Интрига движется компенсаторно: Уолтер Уайт регулярно теряет весь свой

капитал, «Прослушка» берется за новые территории, исчерпав те, в которых она первоначально разворачивалась⁴. Но это еще и движение по спирали, при котором, как только сценарная масса пришла в равновесие, размах действия увеличивается: международная сеть Уолтера Уайта, расследование, добирающееся до политических дел в «Прослушке», все более страшные угрозы в «Родине» или в «24 часа» либо, как в военных сериалах, резня, охватывающая весь мир. Герой испытывает на себе давление, хотя хотел бы остановиться, не продолжать дальше.

Стремление повествования дать задний ход воплощает в себе ситком — безумная, поскольку малая, форма, которая исключает любое становление и развитие. Смех и повторение идут в ней рука об руку, ловко маскируя пустоту повествования: никаких иных перипетий, кроме случайных любовных связей, — в этом суть драмы в «Как я встретил вашу маму», в которой из сезона в сезон откладывается признание, заявленное в названии. Эту логику доводит до предела «Южный парк», стирая в каждом новом эпизоде все события предыдущего, несколько апокалипсисов и прочие катаклизмы, так что город полностью очищается от следов времени. Ситком, иронизирующий над самой идеей жанра, противопоставляет наррации чистую игру референций — это мир камео, цитат и перепевов, детей Граучо Маркса и Дэрри Коула, пустая говорильня, запинаящиеся ситуации. Будучи пустой формой, ситком может наполняться только извне: кинематографом категории В в «Сообществе», новостями в «Южном Парке», сериалами и комиксами в «Теории большого взрыва».

Короче говоря, будь то малая или большая форма, всегда, когда повествование возвращается, оно предстает в деградировавшем виде, а не во всей красе: это нарратив поневоле, обезглавленный, неорганичный и разлагающийся, полная противоположность тому, как развивались его предшественники.

Нарратив исчез? Вовсе нет. Освободившись, он отправился бездумно бродить по заросшим божественным тропам. Его так называемое возвращение — это возвращение на поводке, возвращение прогулок под присмотром, прочных сюжетных связей и неразрывной нарративной спаянности. Последовательность и лаконичность — вот два закона экспозиции. Отсюда двойной парадокс: с одной стороны, краткость сцен и планов, соединенная с боль-

4. Касательно последовательности (в значении как связки, так и снятия) в «Прослушке» см. педагогическую критику Филипа Манжо: *Mangeot P. Genèses // The Wire. Reconstitution collective.*

шой продолжительностью истории, в которую они включены; с другой стороны, восстановление в правах линейности повествования, которое в принципе не имеет направления.

Дело в том, что повествование, классическое или модернистское, всегда слагалось из запутанных темпоральностей, эллипсов и прочих провалов, игровых зигзагов в течение нарративного времени. Подобный ералаш чужд сериалам. Их формальный крест — радикальная невозможность разрыва: никаких пробелов в рассказе; перерыв между сериями или сезонами — это только пустое время, редкие флэшбеки никогда не раздвигают временных границ (самые знаменитые из них в сериале «Остаться в живых»). Только в «Плохих» по-настоящему исследовалось искривление времени, поскольку у некоторых из персонажей этого сериала есть способность перемещаться во времени. Может быть, это единственный сериал, в котором есть «флэшфорвард», хотя и обманчивый, и при этом целые эпизоды оказываются стертыми возвращением в последний момент в исходную точку. Сюда также можно добавить прологи к сериям «Во все тяжкие», которые, относясь к иным временным точкам (часто в будущем), играют со знанием зрителя, обгоняют его желание, но не меняют непрерывного развития следующего за ними эпизода. Таким образом, повсюду царит выживание день за днем⁵, нулевая степень нарративного времени. Точно так же отсутствуют нарративные рамки и прочие приемы размывания высказывания: голоса за кадром редки и бедны содержанием, ограничиваются в лучшем случае моральным комментарием («Отчаянные домохозяйки», «Секс в большом городе») или минимальной декламацией («Как я встретил вашу маму»). Из всех методов монтажа признаются только три: чередующийся (но ни в коем случае не параллельный), повторяющийся (приготовление метамфетамина в «Во все тяжкие»), монтажная нарезка (серии коротких планов, демонстрирующие занятия разных героев, часто в начале или конце серии).

5. Темпоральный модус скорее хроники, чем романа (по крайней мере, в том его варианте, который существовал в XIX веке). Роман, если и оставил сериалам свое желание исследовать социальную энтомологию и стремление к большой классификации городских видов, не дал им своей нарративной структуры, которая была слишком четко ориентированной, слишком замкнутой, недостаточно полифоничной, за исключением русских романов, чтобы годиться для сериалов. Сериалы, скорее, заимствуют структуру хроники (именно такой подзаголовок носит палеосериал *Heimat*), то есть формы, как раз вышедшей из употребления в XIX веке, веке нарративов. То есть игра линий родства сложнее, чем та картина, которую рисует генеалогия роман-кинематограф-сериал.

Это конец темпорального головокружения. Но линейность, пришедшая ему на смену, лишена прямоты: это последовательность, в которой разные элементы сходятся и отрываются друг от друга, подчиняясь чистой случайности, наделенной здесь беспрецедентной нарративной ролью. Сюжетные сцепки делаются только наполовину, события следуют друг за другом, словно жемчужины, нанизываемые на телевизионную ленту. Это абсолютная и в то же время контингентная непрерывность. Темпоральная прерывистость предшествующих повествований опиралась на семантическую непрерывность; в сериалах отношения меняются местами, и последовательное соединение находит завершение в абсурде.

Старое различие между развитием действия и отступлением от него сведено к нулю. Драматизм часто поддерживается за счет светских бесед и сплетен. Таким образом, сглаживается антитеза между ударными моментами и мертвым временем, между волнением и покоем. *Кульминаций*, моментов, когда у зрителя сжимается сердце (опасности и смерти — характерные финалы серий), предостаточно, но разные временные моменты оказываются относительно равными. На ходе действия отражается каждая сцена по принципу эффекта бабочки. Это порождает систематический тип причинности — причинность, действующую скорее издалека, чем вблизи, так что следствия дают о себе знать, как только забудется причина. Например, рапорт о Дэниэлсе в «Прослушке», упомянутый в начале первого сезона, всплывает снова в конце второго или же во втором сезоне «Во все тяжкие» эффект домино приводит к падению самолета. Кризис больше не представляет собой цезуру, больше нет пунктира; встроенный в повседневность, он соединяет в себе настоятельность и монотонность: гиперактивность «24 часов» порождает темпоральность плоской кривой энцефалограммы. Любая сцена всегда и критика, и анекдот.

Сколь простой с этой точки зрения была формула американского кинематографа: обыкновенный человек, пережив кризис, становился необыкновенным; побыв героем один день, он тут же возвращался в нормальное состояние, обогащенный смыслом, обретенным в борьбе. Когда кризис — нормальное состояние, когда необыкновенное становится тривиальным и бесславным (угрюмая мафия в «Клане Сопрано»), а возвращение статус-кво оказывается невозможным, дело усложняется: закончилось время ордалий, самораскрытия на суде поступка. Это провал нарративов об испытаниях, которые до сих пор были главным источником наших вымышленных сюжетов: именно они производили модус

смысла, который отождествлялся с судьбой, должен был легитимировать существование. В сериалах больше нет тотального, апологетического смысла, в лучшем случае есть «ущененный» смысл, всегда отложенный на потом. Роль судьбы теперь играют дегенеративные болезни: деменция с тельцами Леви у мэра из «Босса», рак Уолтера Уайта или у президента в «Звездном крейсере „Галактика“». Это негативная судьба, которую нужно оттолкнуть от себя, в которой в качестве темпоральной схемы выступает только отсрочка неизбежного и которая делает из повествования лишь опухоль, чистый абсцесс (*ab-sens*, как говорил Бланшо). Этот смысл отсылает к другой практике, похожей на сериалы: гениальность «Клана Сопрано», а позднее «Терапии» (изначально это был израильский сериал, как и многие другие) состояла в связывании функционирования сериала с психоаналитическим сеансом.

И так же, как в психоанализе, при каждом новом повороте сюжета идентичность предстает в новом облике. Серии или превратности «я», которое постепенно уплотняется, отчуждается, узнается заново: в этих мирах без целеполагания нет никаких других нарративных приемов, кроме актуализации виртуальных сторон, проявления латентных особенностей самости. Отсюда метаморфозы рекламщиков из «Безумцев» (Пегги Олсэн в первую очередь) как результат событий, которые связывают их вместе в проходящую историю, или же двойная идентичность Уолтера Уайта и шизофрения, которой она со временем дает возможность выйти на поверхность. А еще есть простоватый бармен из «Настоящей крови», мало-помалу привыкающий к вкусу крови, врожденная доброта Джейми Ланнистера, слишком поздно раскрывающаяся в «Игре престолов», моральные виражи Макналти из «Прислушки», постепенно расшифровываемые персонажи «Остаться в живых» и в особенности два ходячих психических расстройства в «Родине»: Кэрри с ее биполярным расстройством и Броуди, то ли предатель, то ли патриот — не разберешь. Единственная оставшаяся драма — драма идентичности, всегда ожидающей самораскрытия, которое больше не является ни ключом, ни истиной.

Этому размыванию самости соответствует несостоятельность героизма, который мог существовать только в сценариях со спасением и судом, исходивших из понятия фиксированного «я», пусть даже скрытого. По мере растягивания времени абсолют растворяется, и классические моральные полюса разрушаются, черты добра и зла стираются. Даже у циничного Андервуда из «Карточного домика» иногда проявляется нежность, даже у Ниборг в политической пасторали, которой является «Правительство», случают-

ся свои отступления, дезавуируемые ее дискурсом. Длительность и амбивалентность идут рука об руку. Эта амбивалентность кристаллизуется в фигуре доктора Хауса. Триумф деградации и казуистики: мораль присутствует только в форме задаваемого совестью вопроса, который не может быть отнесен ни к какой норме. Примерами снова могут служить Уолтер Уайт, устанавливающий для себя моральные ориентиры за пределами привычной системы координат, Ди из «Прослушки», разрывающийся между законом клана и законом, который диктует ему собственное сердце. Мораль повсюду, но она как будто лишняя, скорее проблема, чем предписание. Конфликт ценностей на почве упадка справедливости. Принципом закона, представленного ничуть не меньше, чем в американском кинематографе, является уже не справедливость, но приспособление, торг, игры с юридическими процедурами: повсюду прокуроры-стратеги или ловкие адвокаты. Все персонажи «Прослушки» хором повторяют: «Это неправильно» (*It ain't right*) — как коллективный припев. Мир сериалов далек от гармонии сфер и разрешения конфликта на вселенском уровне: это мир, покинутый идеалами, в высшей степени подлунный. Как будто басня лишилась своей исконной способности исправлять нравы.

Движущей силой кинематографа была визуальная утопия: раскрепостить глаз, адаптироваться к зрению, которое не было бы человеческим (хотя Голливуд и затушевывал эту идею). В сериалах же человек — визуальная мера всех вещей: в них редки планы, совсем лишённые людей, если только они не выступают в качестве знаков пунктуации (как, например, пустыня в «Во все тяжкие»), или же масштабные планы, освобожденные от оптического порабощения (слишком крупные планы, панорама сверху, с неба, очень широкие планы, которые можно найти только в «Прослушке», «Тримее», «Плохих» или в «Скинах» (*Skins*), где ставится задача показать социальный фон). Визуальный мир сериалов очень стабилен, в нем нет ни происшествий, ни коротких замыканий; даже движение камеры не выпячивается, подчиняясь принципам скупой экономии. Больше никакой разрушительной мощи, которую наши кинотеоретики хотели приписать изображению; зрителю предстоит оплакать эти заигрывания с чрезмерностью и возвышенные, великие потрясения, от которых глаза вылезали из орбит и все в душе переворачивалось.

Заключить из этого, что в сериалах нет режиссуры, было бы преувеличением, если только не понимать под нею величественную демонстрацию способностей демиурга. Стиль способен выдержать такую «ломку»: мы различаем хроматический маньеризм

«Безумцев», выцветшие краски «Прослушки» или голубоватый оттенок «Декстера». Поэтому не стоит кричать о стандартизации, лучше ее поприветствовать — благодаря ей, несмотря на участие нескольких режиссеров, сериалу удастся сохранять визуальное единство (ценой множества совещаний по согласованию, если верить знающим авторам).

Если и есть редукция, то она, скорее, в том, что зрение стало не-проблематичным, что визуальное высказывание больше не вызывает вопросов. Проблема точки зрения была перенесена на персонажей в виде конфликта субъективностей, в котором визуальный перспективизм никак не задействован, — изображение обладает нейтральностью, равнодушной к арбитру. Приманки Ланга или оптические коммутации Хичкока больше не в ходу. По этой же причине исчезает игра светотени, окончательно завершается визуальный экспрессионизм. Если что-то и отсутствует в сериалах, так это тень. Повсюду царят средние тона и сероватая ясность. Нет ничего, что было бы залито светом. В изображении не осталось ничего скрытого от взгляда. Возможно, причина в том, что в сериалах никогда не бывает нехватки знания: там все известно, все видно.

Зрителя сериалов подстерегают хронофагия и апатия, вызванная известным. В качестве оправдания он часто ссылается на аддикцию довольного специфического рода — при потреблении серий его охватывает то самое древнее желание знания, ключ к которому был у Шахерезады. Сугубо дополнительное знание, не связанное с какой бы то ни было нехваткой: прибавочное знание, подобное прибавочному наслаждению.

Именно в этом заключается уникальная способность телевидения, которую оно передало по наследству сериалам: потребление информации, артикулируемое и просчитываемое знание образуют в них своего рода архитектуру. С одной стороны, нарративное знание, рассказ как последовательность совершенно познаваемых действий (что отнюдь не обязательно — существует множество произведений, кинематографических и не только, которые строятся на неясности, отсутствии позиции знания). С другой стороны, знание о среде, данные, которые наделяют ту или иную область логичностью и особым характером, мотивируя систему действий. Возможно, именно поэтому сериалы так быстро присвоили себе тот постепенно оставленный кинематографом объект, каким является работа, офисная жизнь и ее дразги, мелкие хитрости профессии и прочие секреты ремесла: набор практик, выполняющий двойную роль рычагов действия и означающих-реаль-

ного⁶ (похожая логика лежит в основе камео, одна из функций которых — распространение своего эффекта реальности на диегезис). Но в первую очередь эту функцию — передавать специфику, придавать местный колорит — берет на себя язык вместе со всеми техническими жаргонами, социолектами (*black English* в «Прослушке»), акцентами и прочими аргю, чья роль заключается главным образом в том, чтобы размечать социальное пространство. Знание, идущее в ход в сериалах, — знание весьма специализированное, тогда как кино, жаждавшее общего и универсального, часто пасовало перед этими перегибами частного.

У сериалов в отличие от кино нет двойника в лице документального жанра (за исключением телевизионных реалити-шоу — «Ко Ланта» имеет некоторое отношение к «Остаться в живых»). Но, оставшись без этого брата, сериалы как будто делают из него своего интимного дублера, взяв на себя когнитивное призвание документального кино. Основополагающий, но слишком короткий «Офис» первым дал пищу этому желанию документальности, соединив формы сериала и репортажа (жанр мокьюментари), в данном случае исследования новых методов управления, настоящей манны небесной с точки зрения новояза. Английские сериалы, возможно благодаря телевизионной традиции качественного репортажа, гораздо больше, чем их американские аналоги, эксплуатировали такое документальное направление, но в Америке много сериалов, чьи титры составлены из архивных изображений («Настоящая кровь», «Тримей», «Родина»), и, быть может, больше всего это благоговейное изучение реальности чувствуется в творчестве продюсера Дэвида Саймона. Это образцовый случай выполнения двойного постулирования: с одной стороны, показать суровые условия жизни в городах (Балтимор, Новый Орлеан, вскоре Детройт), переживающих общий упадок; с другой стороны, тяга к легенде и мифу (Арес-Омар в «Прослушке»). В результате у Саймона наклонности режиссера-документалиста становятся почвой для утопического экспериментирования (попытка майора Колвина в «Прослушке» легализовать наркотики, чтобы лучше их контролировать, или занятия Прысбылевского педагогикой, далекой от авторитетов учебников). «Тримей» колеблется

6. Тем не менее, по словам некоторым сценаристов, эффективность нарратива оказывается важнее аутентичности: важна сама идея реальности, структурированной как знание. См. интервью Венсана Казановы, Филипа Манжо и Амандина Мюссу Саре Триим, сценаристке «Терапии» (*Casanova V., Mangeot P., Mussou A. Comment s'écrit une série // Varcarme. 2010. № 51. URL: <http://www.vacarme.org/article1895.html>*).

между убожеством катастрофы и феерией праздника. Сам язык охвачен этим конфликтом, крайне социализирован и в то же время полон вербальных кунштюков.

Сериалы, увлеченные специфическим, тогда как кино было увлечено общим, нашли ту географическую привязку, которая была характерна для американской литературы и которую в каком-то смысле обошел стороной их старший брат-кинематограф, родившийся из мечты об экуменизме. Об этом воссоединении с региональной литературой свидетельствует настойчивость, с которой Бернетт в «Тримее» хочет читать курс только по авторам из Нового Орлеана. Формирующийся новый реализм нуждается в таком доведенном до крайности местном колорите, чтобы найти референциальные опоры. Возможно, поэтому действие сериалов так часто происходит в захолустных местах, вдали от городского универсализма больших мегаполисов: Нью-Мехико в «Во все тяжкие», Нью-Джерси в «Клане Сопрано», Колорадо в «Южном парке» или Луизиане, представленной в фолкнеровском духе в «Настоящей крови» (вампира зовут Комптон). Еще один метод закладки фундамента такого реализма, живущего за счет накопления информации, — сверхъестественное: нет лучшего способа герметически закрыть среду, чем изобрести фантастические особенности. Это может быть референциальный фон, позволяющий выжить «Игре престолов», несмотря на огромные размеры мира, который используется в сериале; изобретение болезни — невероятные способности, данные персонажам «Плохих»; возвращение умерших во французском сериале «Вернувшиеся», придающих особую полноту городу *N*. То же самое относится к историческим сериалам, в которых минувшее становится экзотическим миром, структурированным специфическими особенностями эпохи. Знание — это *suture* сериалов.

Выступая новым средством убить разрушающее нас время, сериалы все больше утверждают царственные права на производство общего, когда в лицо им ворчит кинематограф, ревностно охраняющий свою привилегию народного искусства. Триумф сериалов, растущее охлаждение к кино не связаны с энтузиазмом в отношении всего нового, еще меньше — с непостоянством зрительских сердец. Скорее, можно говорить, рискнув прибегнуть к устаревшему марксизму или поддавшись фарсовому обаянию духа времени, о подстраивании эстетических форм под социальные. Самое большое новшество сериалов — изобретенный ими способ потребления. Часовой интервал, в который они вписались, соответствует современному регулированию социального време-

ни: небольшая продолжительность серии, которая легче встраивается в график работающего человека, дополненная возможностью бесконечного продления, а значит, долгого бдения (*bingeing*, просмотр залпом). Добавьте сюда гибкое потребление, зазор в управлении им, который теперь редко дают большие кинематографические произведения.

Проще говоря, сериалы соответствуют индивидуализации форм времени, тогда как кинематограф, идеальный собрат завода, извлекал выгоду из общего распорядка дня. Сериалы гарантируют, что персонажи, которых они представляют, располагают своей собственной темпоральностью, своими сроками, которые они ни с кем не делят, скоростью, индивидуальной для каждого. Кроме того, сериалы поощряют булимию, которую кино, все больше отождествляемое с опытом аскезы, до определенной степени исключает. Маньякам сериалов⁷ хорошо знаком этот ненасытный радостный аппетит — кулинарное наслаждение, отсутствующее в кино, даже если в нем и есть такие пышные торты, как блокбастеры. Сериалы смотрят так же, как едят шоколад⁸. В этом состоит рыночный гений авторов сериалов — придумать продукт потребления, который в принципе никогда не заканчивается.

Таким образом, родство между сериалами и кинематографом больше всего напоминает смену форм капитализма. Одно и то же движение определяет переход от завода к офису и от зала к гостиной. То же разобщение, с которым капитал отождествляет свое движение вперед. В сериалах, основанных на атомизации, не хватает коллективной общности. Это касается Уолтера Уайта, ставшего жертвой либерализма, бросившего его одного, без класса, к которому он мог бы прилипнуть. Это относится и к Дону Дрейперу, карьеристу, попавшему в офис, в котором у него будут одни только соперники. По сравнению с кинематографом как искусством масс сериалы выглядят домашним искусством. Это происходит в силу самих условий потребления, но также потому, что домашняя жизнь определяет форму их нарративов. Огромные просторы, публичные места, несоизмеримый размах редки в сериалах. Действие в основном разворачивается в частных интерьерах, с участием двух-трех персонажей. Даже в богатом горами и равнинами

7. Термин, более предпочтительный, чем «сериалофил», чрезмерно подчеркивающий проблематичное родство с кинематографом. Неплохой вариант — «маниакальный потребитель», учитывая, например, ежегодный фестиваль «Сериальная мания» (*Séries Mania*) в рамках парижского *Forum des images*.

8. В этом нет ничего предосудительного: опыт показывает, что рот дарит нам большее наслаждение, чем мозг.

мире «Игры престолов» все интриги находят разрешение в передних или будуарах. Сериалы подтверждают исчезновение публичного пространства и торжество приватной сферы. Только в «Тримее» с его фанфарами и карнавалами делается попытка восстановить открытое пространство общности. Но до него «Прослушка» зафиксировала смерть классового братства (второй сезон вращается вокруг исчезновения мира докеров).

Дэвид Саймон, по-видимому, единственный из авторов сериалов, задающийся вопросом о возможности сообщества в этом жанре, хотя и ценой постоянного связывания ее с трауром: в «Прослушке» сохранившееся сообщество удерживает вместе лишь печальное воспоминание о том, чем оно когда-то существовало; в «Тримее» главные сцены жизни сообщества — это сцены похорон, когда группа поет хором, становясь единым телом, телом боли. В противном случае остаются лишь рассказы о замыкании на самих себя. Наиболее красноречивый симптом этого — ситком. Вопрос об общности теперь обнаруживается в сериалах лишь в трактовке, которую они дают идее повседневного: это темпоральная, а не пространственная общность. Было бы, однако, ошибкой считать это помрачение мотивом очередных жалоб на тему «пустыня ширится». Сериал, конечно, состоит лишь из атомов, но он интересуется ковалентными связями, локальным связующим веществом, всеми формами спаривания, которые пришли на смену амальгамам массы, словно бы частное пространство стало единственным возможным местом коллективной жизни. И неслучайно социологи едва ли не первыми набросились на эту инвентаризацию новых практик социальности, ведь анатомическое строение того самого народа, за которым они охотятся, было представлено им как раз сериалами. Осталось только доказать, что речь все еще идет о народе, ведь субстрат коллективного тела уже разложился.

Обычно говорят: кино (в единственном числе), сериалы (во множественном). Одному уготовано превосходное онтологическое единство, другим — множественность феноменальной плоскости. Не стоит слишком уж винить в этом неравенстве гордыню элитистской синефилии: множественность, конечно, самый что ни на есть внутренний закон сериалов, но они дети другой эпохи, для которой показатель единичности уже не обладает былым очарованием. Сериал не знаком с этим великим водоразделом между кинематографом и фильмами, с разрывом, который позволяет судить о фильмах с точки зрения определенной идеи кинематографа, трансцендентальной нормы, которая в конечном счете

лишь форма, принимаемая эстетическим суждением, основанным на парадигме искусства. Именно это различие постоянно обыгрывает Годар, когда подхватывает другое различие, принадлежащее Мальро, — между искусством и индустрией. В случае сериалов эти различия больше не действуют. Здесь суждение идет другими путями: будучи чисто вкусовым, оно не утруждает себя теоремами; любовь к тому или иному сериалу или герою — запрос на идентичность, а не критический выбор, поэтому в столкновениях поклонников больше используется язык чувств. Никто не стал бы судить о сериале с точки зрения идеи сериала. И к счастью, немногие утруждали себя доказательствами 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 с уникальностью медиума.

Затруднение, связанное с тем, что сериалы вышли из телевидения⁹, которое было пугалом для эстетов, также должно было способствовать приостановке попыток легитимации именем искусства. Но главное, встроенность этой формы в рыночное производство мешает сколько-нибудь серьезному развитию темы в этом направлении. Нужен был пируэт Мальро, чтобы затушевать сговор кинематографа с капитализмом, но мы знаем, что он больше не работает, что это обоюдное исключение искусства и индустрии является памятником фарисейству. Кино на самом деле уже заставило нас одной ногой преступить границы эпохи искусства, но его теоретики, наследники парадигм, доставшихся от предыдущего века, постарались скрыть этот столь жестокий, с их точки зрения, факт¹⁰. Это ни в коем случае не означает наступления эпохи суверенного развлечения, наконец-то освободившегося от эстетических оков: оба понятия — искусства и развлечения, — явля-

9. То, что сериалы связаны с телевидением родственными связями и призваны оставаться в его рамках, отнюдь не очевидно. Трансляция «Карточного домика» напрямую в интернете, в обход телевизионных каналов, указывает на большие изменения в будущем.

10. Бела Балаш, похоже, был единственным, кто, стоя у истоков, по-настоящему обращался к этой проблеме. В конце «Видимого человека» он пытается описать присущий кинематографу капиталистический характер: «Кинематограф, возможно, единственное искусство, порожденное капиталистической индустрией, и несет в себе ее дух». После чего сразу призывает освободиться от этого родимого пятна: «Но он не должен на этом останавливаться». См.: *Balázs B. Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Fr.a.M.: Suhrkamp, 2001. S. 100.

ясь антитетическими, в то же время солидарны, поскольку имеют смысл лишь в противопоставлении, образуя одну и ту же систему, родившуюся тогда же, когда и прославившееся своей спорностью различие между «элитной» культурой и «популярной». Сериал говорит именно об определенном выходе, начатом еще кинематографом, за пределы этих теоретических координат. HBO не стала бы брать девиз у MGM — *Ars Gratia Artis* (хотя слоган компании «Это не телевидение, это HBO» (*It's not TV. It's HBO*) не лишен двусмысленности). Все эти моменты не имели бы большого значения, если бы ставкой в этой трансформации не были статус и практика той критики, которая изначально утвердила себя в качестве знания (и признания) искусства, в качестве взгляда эстета на взгляд художника, считая, что только она в силах отличить искусство от надувательства. Такой задачи больше нет. Пушки следует переплавить, а вместе с ними и колокола.

REFERENCES

- Balázs B. *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001.
- Casanova V., Mangeot P., Mussou A. Comment s'écrit une série. *Varcarme*, 2010, no. 51. Available at: <http://www.vacarme.org/article1895.html>.
- Düring E. 24 ou l'art du contrôle. *Trafic*, décembre 2008, no. 68, pp. 97–106.
- Esquenazi J.-P. *Les Séries télévisées. L'avenir du cinéma?* Paris, Armand Colin, 2014.
- Jost F. *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme?* Paris, CNRS Editions, 2011.
- Laugier S. Vertus ordinaires des cultures populaires. *Critique*, 2012, no. 776–777, pp. 48–61.
- Mangeot P. Genèses. *The Wire, reconstitution collective* (eds E. Burdeau, N. Vieillescazes), Paris, Prairies Ordinaires, 2011.
- Potte-Bonneville M. All in the game. *The Wire, reconstitution collective* (eds E. Burdeau, N. Vieillescazes), Paris, Prairies Ordinaires, 2011.
- Skorecki L. *Sur la télévision*, Paris, Capricci, 2011.
- Wajcman J. *Les Experts. La police des morts*, Paris, PUF, 2012.
- Winckler M. *Petit éloge des séries américaines*, Paris, Folio, 2012.