

Реализм и утопия в сериале «Прослушка»

ФРЕДРИК ДЖЕЙМИСОН

Фредрик Джеймисон. Доктор наук,
именная профессура Уильяма Лейна
программы изучения литературы
романтизма Университета Дьюка.
Адрес: 101 Friedl Building, Box 90670,
Trinity/Buchanan, Durham, NC 27708.
E-mail: jameson@duke.edu.

Ключевые слова: телевизионный сериал,
реализм, утопизм, детектив, построение
сюжета, пострасовый.

Статья рассматривает форму телесериала как основанную на повторе, дающем чувство надежности, с одной стороны, и провоцирующем невротический отказ и паралич — с другой. В качестве идеологического прикрытия форма сериала использует понятия «искусство», «качество» или «культурный капитал». На этом фоне выделяется «Прослушка» как эпистемологическое исследование, сочетающее в себе элементы реализма, в частности, в решении проблемы реалистических типажей и утопизма, преодолевающего традиционный миметический реализм. Утопизм связан с тем, что «Прослушка» предлагает репрезентацию не только коллективной динамики, но и продуктивности и праксиса. Также рассматриваются проблемы сюжета в детективе в связи с историческими изменениями, сделавшими невозможными многие традиционные сюжетные формулы. С одной стороны, становится утомительным повторение мелодраматического сюжета, с другой — в социальном плане зло исчезает, и психологической мотивацией становятся деньги, что неизбежно политизирует массовую культуру.

REALISM AND UTOPIA IN
'THE WIRE'

FREDRIC R. JAMESON. PhD,
William A. Lane Professor in Literature
and Romance Studies at Duke University.
Address: 101 Friedl Building, Box 90670,
Trinity/Buchanan, Durham, NC 27708.
E-mail: jameson@duke.edu.

Keywords: TV series, realism, Utopia, detective story, plot construction, postracial.

The article treats the form of TV series as based on repetition so that it, on the one hand, provides a sense of security and, on the other, might become a source of neurotic denial and paralysis. The notions of 'art', 'quality' or 'cultural capital' are used on TV as ideological alibi. The series 'The Wire' stands out here as an epistemological investigation that combines realistic elements, in particular realistic typology of characters, with elements of Utopianism which transcends traditional mimetic realism. 'The Wire's' Utopianism is due to the fact that it provides the representation of collective dynamics as well as productivity and praxis. The article also considers the issues of plot construction in detective stories in relation to historical changes that made many traditional plot formulas impossible. The repetition of old melodramatic plots becomes ever more boring. On the other hand, evil in social dimension disappears and money becomes the only psychological motivation of crime available. This ineluctably politicizes the mass culture.



М АССОВАЯ, или коммерческая, культура испытывает все бóльшую потребность в общей классификации по мере усложнения и гибридизации ее постмодернистских практик. Например, является ли сериал «Прослушка» полицейским детективом? Без сомнения, да, но он также выступает вариантом сюжета об организованной преступности. Большинство актеров и персонажей сериала — чернокожие, что, однако, не делает его фильмом о (для) чернокожих. Кроме того, в нем разворачивается политическая драма, но ее связь с местной политикой доказывает, что это также довольно местечковый сериал, действие которого происходит и в основном посвящено Балтимору (не всегда к радости балтиморской элиты). Однако это также пример того, что большая часть детективной литературы сегодня (а также ее киноответвлений или источников) укоренена в местном контексте и основывается на потреблении специфического ландшафта, будь то другая страна (шведские, итальянские, даже китайские детективы) или регион (Монтана, Луизиана, Лос-Анджелес, Торонто и т. д.). Наиболее универсальными жанрами в этом случае становятся триллер и экшн-фильм (хотя здесь всего несколько погонь, «открытых» развязок (клиффхэнгеров), довольно мало массовых сцен или сцен резни).

Каждый из пяти сезонов телесериала выступает сюжетной или тематической единицей, и в каждом сезоне фигурирует по крайней мере сотня персонажей, у многих из которых есть собственные независимые сюжетные линии. Можно с уверенностью говорить лишь об одном главном герое — детективе, аме-

Перевод с английского *Инны Кушнарёвой* по изданию: © *Jameson F. Realism and Utopia in The Wire*// *Criticism*. Summer–Fall 2010. Vol. 52. № 3/4. P. 359–372.

риканце ирландского происхождения Джимми МакНалти (Доминик Уэст), хотя в течение пяти сезонов его статус меняется, и на передний план часто выходят другие персонажи. Тем самым подобное произведение бросает вызов и проблематизирует различие между главными героями и «второстепенными персонажами» (или звездами и «характерными актерами») таким образом, который чаще всего, я полагаю, описывают как «эпический» («Война и мир», «Унесенные ветром») — не самая полезная характеристика для выделения исторической динамики в эволюции такого рода сюжета¹.

Серии каждого из сезонов не являются отдельными и независимыми друг от друга, как это было в «Убийстве» (*Homicide*, предыдущий проект сценариста и продюсера Дэвида Саймона, действие которого также происходило в Балтиморе с участием нескольких тех же актеров). Таким образом, это сериал или серия вроде тех, что писал Диккенс, и погружение в специфическую телевизионную эстетику подталкивает к увлечению отдельными актерами-героями (удовольствие от узнавания и повторения) наряду с развитием определенного сюжета, в котором фрустрация и отсрочка всякий раз еще на неделю (даже чувство сознательной ретардации и невозможности завершения) — что, однако, ставит под вопрос возможность смотреть сериал на DVD — работают в направлении различия, отмеченного уникальной темпоральностью, чей ритм, однако, затем реорганизуется в повтор. Повторение усиливает функцию телевидения как источника утешения и стабильности: вы не одни, пока в вашем доме включен телевизор, и вы не испытываете одиночества или замкнутости, когда ваше пространство населено таким множеством знакомых лиц и персонажей. С другой стороны, поскольку обе эти особенности могут выполнять функции невротического отказа, телевидение постоянно чревато скукой и бесплодным или невротическим повторением либо параличом. Программа должна иметь вторичный идеологический предлог, ширму «ценности», каковой может выступать искусство, или качества, но также «развлечение» или расслабление-отвлечение (например, после долгого трудового дня) — псевдоконцепцию, если такие бывают. А еще есть алиби политического или социального посыла и «культурного капитала» кабельного канала (в данном случае HBO, претендующего, конечно, на нечто большее, чем просто телевидение). Присутствует также некий художественный бонус в том, что каждая серия написана и/или поставлена разными людьми, некоторые из которых являются почетными гостями (Джордж Пелеканос, Агнешка Холланд).

1. См. работы Александра Уолока о второстепенных персонажах.

Но сначала мы рассматриваем «Прослушку» как детектив, то есть как борьбу двух общностей — полиции и преступных банд (деятельность которых состоит в основном в торговле наркотиками). Каждая из этих групп имеет историю репрезентации: не так уж много времени прошло с тех пор, как в популярной культуре полиция выделилась из традиции частного детектива, тогда как оргпреступность постепенно стала объектом репрезентации во время Сухого закона (ее этническая идентификация с «мафией», «Коза Нострой» и т. д. появилась позднее). Подобная репрезентация в массовой культуре — своего рода признание: оно придает группе или сущности что-то вроде институционального статуса, который позволяет ей обрести объективную социальную реальность (теперь мы понимаем, почему реальные члены так называемой мафии регулярно смотрели «Клан Сопрано» (1999–2007); статистика по численности смотрящих детективы полицейских отсутствует). В любом случае это признание подтверждает интуицию, что общество статично и стабильно; его пространства давно размечены, а происходящие сдвиги или изменения в социальной географии придают должной огласке, так что каждый знает, что Лексингтон Террес теперь принадлежит не полякам, а чернокожим и т. д.

Но разметка — вещь не такая простая: хоть она и пространственная, но инвентаризирует не объекты и субстанции, а, скорее, потоки и энергии. Однако главным сырьем любой социальной репрезентации должны быть социальные типажи, как стереотипы, так и более общие (вроде «протагониста») или психологические типы; и «Прослушка», на всех этих уровнях умножающая свои узнаваемые сущности, не является исключением. Степень ее оригинальности и новаторства будет зависеть от пересмотра, который она сможет привнести в каждый из них, возможно, даже от тех новых типов, которые она способна придумать. Определенного рода модернизм смог справиться с проблемой типов, растворив их в индивидуальностях и сингулярностях, используя подход настолько микроскопический, что их основание в общем или универсальном постепенно растворилось. Однако даже этой операции приходилось брать знакомый тип в качестве точки отсчета, и даже она испытывает двойную угрозу возникновения новых и более субъективных типов, с одной стороны, и иронического возвращения к лежащей вонне исходной социальной точке — с другой. Слово «тип», конечно, неизбежно вызовет ассоциации с теорией реализма Георга Лукача, но, думаю, мы сослужим плохую службу его огромной культурной и теоретической изощренности, если предположим, что эта концепция имеет дело с предзаданными социаль-

ными и классовыми типами, а не обращена к их историческому возникновению.

В любом случае «Прослушка» драматическим образом опровергает наши типологические ожидания и привычки, сразу же вовлекая нас в эпистемологическое исследование, которое значительно превосходит привычную форму «Кто это сделал?». Разумеется, сериал начинается с банального убийства, чье принципиальное новшество — расовая принадлежность жертвы (белая раса) и чья разгадка достаточно очевидно связана с предстоящим жертве появлением в качестве свидетеля на очередном суде, разбирающем убийство члена банды. Но нам быстро дают понять, что полиция и сама почти ничего не знает о структуре банд, и ей неизвестны даже имена людей, эти банды контролирующих, не говоря уже о лицах и местах. Полицейские в форме знают лишь окрестности и углы, на которых группы детей (некоторые из которых слишком малы, чтобы можно было завести против них дело) продают клиентам наркотики. Но это, как оказывается, лишь видимость реальности, эмпирическая или чувственная форма, которую она принимает в повседневной жизни; это наиболее поверхностный подход к реальности, чья конечная структура (источник, переработка, транспортировка, торговая сеть и основная часть оптовой продажи) должна оставаться недоступно абстрактной для опыта любого частного наблюдателя, хотя и познаваемой, и исследуемой, а порой и репрезентируемой, что в разных формах происходит в «Прослушке» позднее. Но промежуточная реальность — сами так называемые наркобароны, в данном случае Эйвон Барксдейл (Вуд Харрис), — конечно, познаваема, но пока еще неизвестна уличным копам, которые услышали его имя в одной из первых серий и в конце концов смогли мельком увидеть его лицо, когда он организует матч по баскетболу с конкурирующей бандой. Происходит ли это потому, что он получил власть лишь недавно, или потому, что полиция ранее не обращала внимания на этот уровень организации? Или, возможно, поскольку торговля наркотиками — это бизнес, наблюдатели из полиции прежде не атрибутировали ее формами и структурой легальных бизнесов и поэтому не задавали правильных вопросов. Какой бы ни была причина, их незнание собственного города открывает пространство реализму, позволяющему видеть вещи, выяснять вещи, не фиксировавшиеся ранее; исследовать, решать проблемы и отслеживать причины как в научном эксперименте или классическом детективном расследовании. Но здесь ответственность за загадочное преступление несет не индивидуальный преступник, а, скорее, все общество, которое нужно открыть для репрезентации и отслеживать, идентифицировать, исследовать, карто-

графировать как новое измерение или чужестранную культуру. «Барксдейл» — лишь один компонент всего этого социального комплекса, который теперь требует новых инструментов обнаружения и регистрации (подобно тому как постоянно должны изобретаться все новые виды реализма для отслеживания новой социальной динамики).

В какой степени эта социологическая тайна может быть сведена к стандартным сюжетным формам детективных поисков или решения загадки? Я склонен думать, что более глубокая мотивация подобных форм — или, точнее сказать, наше удовольствие от них — как-то связана с первичной сценой у Фрейда (которая также стоит за страстью ученого к раскрытию тайн природы). Может возникнуть желание добавить, что удовлетворение фрейдовского типа никогда не является полным: подобно тому как ни одно желание по-настоящему никогда не может быть удовлетворено, так и эти формы оставляют чувство разочарования. «Кого волнует, кто убил Роджера Экройда?» — воскликнул Эдмунд Уилсон, разоблачая тривиальность детективов²; и наверняка возникнет расхождение между волнением погони и случайностью и тривиальностью добычи. Но это расхождение в содержании работает на уровне самой формы — телевизионного сериала, — поскольку удовлетворение, разумеется, никогда не может быть достигнуто, и мы должны иметь мотивацию, чтобы возвращаться в надежде на еще большее удовлетворение. И возможно, апроприация этой неудовлетворенности высокими культурой и литературой будет, таким образом, состоять в утверждении подобной незавершенности: мы так и не смогли поймать Грека, конец остается неизвестным, за исключением того, что эта незавершенность означает лишь, что торговля наркотиками возродится, начнется заново, продолжится независимо от того, кто в конце концов предстал перед судом. Однако «Прослушка» вписывает эту фатальную рекуррентность в социальную историю, когда показывает, как страстного, но поверхностного Барксдейла сменяет безжалостный и бесстрашный Марло Стэнфилд (который в конечном счете, хотя и неуклюже, становится бизнесменом-буржуа).

Неизбежно возникает конфликт между тайной и агонем, поскольку мы также видим вещи глазами злодеев и, следовательно, знаем некоторые разгадки, до которых полиция еще не добралась. Но формат таинственной истории спасает то, что открытия совершаются последовательно, как звенья в цепи, узлы

2. Отсылка к хитроумному новаторскому роману Агаты Кристи «Убийство Роджера Экройда» 1922 года.

на веревке: они подводят нас все ближе и ближе, и часть саспенса смещается с вопроса «Кто?» на вопрос «Как?» с учетом порядка юридического доказательства. И здесь мы должны отметить еще одну специфическую черту «Прослушки».

Открытием или разгадкой становится не только целая среда, мир целого общества или его части, отгороженный от мирной буржуазной публики (любого цвета), но и сами «детективы»: это группа и в силу этого заговорщическая группа. Полиция в целом — институт. Будучи таковым, он движется в направлении по-настоящему политического сюжета (сети, личные отношения либо через оказанные услуги, либо ввиду личной неприязни, присвоение чужих заслуг, перевод стрелок, уклонение от вины и т. д.), и именно политическое измерение в последних сезонах и сериях выходит на поверхность и трансформируется в официальную политическую кампанию.

Но именно эта институционализируемая полиция столь мало способна идентифицировать свою цель, поскольку, с одной стороны, даже не знает имен, а с другой — еще даже не уловила характер расследуемых преступлений или их взаимосвязь. Частный детектив-одиночка или целеустремленный офицер полиции предлагает знакомый сюжет, восходящий к романтическим героям и бунтарям (начиная, как я полагаю, с Сатаны у Мильтона). Здесь, в этом все более социализированном и коллективном историческом пространстве, постепенно становится ясно, что истинный бунт и сопротивление должны принимать форму конспиративной группы, настоящего коллектива (Сартр назвал бы это группой в слиянии, формирующейся внутри сериального массового общества). Здесь присущее Джими бунтарство (неуважение к власти, алкоголизм, сексуальные измены в сочетании с неискоренимым идеализмом) встречается с разнородной группой товарищей и собратьев-заговорщиков: лесбиянка — офицер полиции, пара умных, но ненадежных копов, лейтенант с тайной в прошлом и гипотезой, что именно это малообещающее предприятие может дать ему продвижение по службе, блатной полицейский, медленно соображающий, но, как потом оказывается, имеющий замечательный талант к цифрам, всевозможные помощники судей и, наконец, тихий и непритязательный мастер на все руки.

Этот последний — важнейший герой «Прослушки» — заставляет нас сказать что-нибудь о ее названии (*Wire*), которое чаще означает не носимый на теле провод, но прослушивание телефонных разговоров как таковое. Когда сегодня смотришь старые фильмы, становится ясно, насколько радикально появление сотовых телефонов трансформировало проблемы построения сюжета в детективе или приключенческом филь-

ме, а также выявило в отслеживании и прослушивании звонков сложности, которые подробно исследуются в сериале. Но гениальность Лестера Фримона (Кларк Питерс) не только в том, что он решает их хитроумными способами, но также в том, что он помогает перенести часть чистого интереса к детективу и загадке на зачарованность конструированием и физическим или инженерным решением проблемы, то есть на нечто, более близкое к рукоделию, чем к абстрактной дедукции. Действительно, когда его впервые находят и приглашают в специальную следственную группу, Фирмон — фактически ничем не занятый офицер полиции, в свободное время мастерица миниатюрные копии старинной мебели (которые он продает): это притча о пустой трате человеческой продуктивности и интеллекта и их переносе — в данном случае удачном — на более тривиальную деятельность, которая при этом поглощает энергию и творческие возможности более продуктивно, чем, к примеру, разгадывание кроссвордов. Но, кроме этого, Лестер — тип ученого-активиста, способного долгими часами корпеть над мелочами и пыльными папками, которые в конечном счете и позволяют раскрыть финансовые заговоры по всему городу. И у него есть глубокие, незаметные, но бесценные корни в сообществе, благодаря которым он, например, впервые находит старую фотографию Барксейла в старом боксерском клубе, о котором его товарищи из полиции едва ли имели понятие; кроме того, для многих из них он также является бесценным учителем. Тем самым «Прослушка» предлагает репрезентацию не только коллективной динамики (с обеих сторон), но и работы и продуктивности, праксиса. В обоих случаях, таким образом, работает виртуальный утопизм, утопический импульс, хотя нечто иное, утопический проект или программа, себя еще не проявило.

Можно сказать, однако, что у творческого импульса есть противоположность на другой стороне. Мы еще не упомянули подручного Барксейла, Стрингера Белла (Идрис Элба), являющегося чем-то вроде ответственного должностного лица или премьер-министра в классической политической ситуации: в самой полиции есть деградировавшая версия этой двойной структуры, в которой второй по званию человек не столь беспристрастен или не столь эффективен, как Белл. Стрингер на самом деле — настоящий интеллект, и, когда полиция (и зрители) наконец проникают в его квартиру, они видят там модернистскую мебель и обстановку, подобранную с неожиданно развитым художественным вкусом. Однако, хотя эта фигура и может показаться позитивной, именно он отдает все самые ужасные приказы об убийстве, не испытывая ни малей-

ших угрызений совести. Его взаимодействие с Барксдейлом, которому он абсолютно предан, но который завидует его уму и, кажется, порой обижается, все же подчеркивает невероятно плотные и несущественные межличностные ситуации, за счет которых развивается более общий сюжет «Прослушки».

Достаточно очевидно, что полиция первоначально не знает не только, кто такой Барксдейл, но даже не имеет ни малейшего понятия о существовании Стрингера, за исключением тех редких моментов, когда ему приходится ходить по торговым точкам и лично проверять улицы. Так, однажды Джимми решает сам проследить за этим по-прежнему не идентифицированным человеком (позднее выяснится, что он лично управляет целым инвестиционным проектом в сфере недвижимости для Барксдейла, что будет вскрываться лишь постепенно благодаря исключительно изобретательной пытливости и ноу-хау Лестера). Как бы то ни было, машина привозит Джимми в университет, а оттуда в школьный класс, где через окно он может наблюдать, как наркобарон и гангстер проходит курс в бизнес-школе, прилежно отвечает на вопросы и делает домашние задания. Разумеется, сравнение мафии с бизнес-предприятием едва ли метафорическое или фигуративное, хотя нередко мы не мыслим исторически и не идентифицируем тех, кто в действительности реорганизовал преступные банды в этом направлении, по линии рентабельности³. Но здесь мы видим *sur le vif*, вживую, почти такое же артистическое творческое начало: Стрингер постепенно реорганизует мафию Барксдейла; он использует такие слова, как «продукция», «конкуренция», «инвестиция»; он объединит банды, чтобы уничтожить ту внутреннюю рознь, которая всегда вредна для бизнеса (*la douceur du commerce*, смягчающая нравы коммерция: она укротила феодальную дикость). Я нарочно несколько раз использовал в этом контексте выражение «творческое начало»: как не рассматривать этот элемент в качестве в некотором смысле протоутопического для обеих сторон в бюрократическом обществе, по большей части статичном и довольствующемся тем, чтобы действовать теми же освященными веками способами, со старыми проблемами и недостатками? Уже в этот момент заметно, что «Прослушка» перестает воспроизводить статичную реальность или перестает быть «реалистической» в традиционном миметическом и репликационном смысле. Здесь общество (на микроуровнях его разнообразных измерений) оказывается подвергнутым сознательным процессам транс-

3. Полагаю, что в случае мафии это был Счастливчик Лучиано, однако см. также яркий современный пример в «Гоморре» Роберто Савиано (2007).

формации, человеческим проектам, разработке утопических намерений, которые не являются всего лишь силами притяжения и традиции.

Но сначала я хочу поместить обсуждение утопизма в контекст построения сюжета и показать, что это не чисто академический вопрос (каковым он, конечно, тоже является). Я хочу поместить оба этих вопроса в более широкий контекст массовой культуры в целом. Построение сюжета, очевидно, — вопрос практической важности в массовой культуре, как об этом свидетельствуют все книги и семинары, посвященные написанию сценария, но оно, конечно, имеет теоретический или философский аспект, который не исчерпывается техническими рецептами и учебниками по данной теме.

Философское значение построения сюжета должно начинаться с того, что стоит на пути построения сюжета или истории; и этот вопрос, очевидно, имеет свое историческое измерение. Литературное прошлое — в особенности прошлое театрального представления, но также сохранившаяся до наших дней популярная литература различных ушедших жанров — предлагает множество сюжетных образцов, которые для нас сегодня больше не работают. Есть, например, история чувств и их выражения и развития: Адорно замечает, что теологией модернистской литературы управляют табу, то, что вы больше не можете использовать в произведении искусства, потому что оно стало слишком сентиментальным и слишком знакомым, слишком пошлым и шаблонным; эта же теология, без сомнения, действует и для истории популярной или массовой культуры, несмотря на то, что гораздо более важная роль в ней отводится радостям повторения. Ибо там, где модернистский роман стремится избежать повторения или по крайней мере перевести его в нечто более возвышенное и эстетически значимое, массовая культура процветает, используя то, что называлось *шаблонностью*: вы хотите снова и снова видеть одни и те же ситуации, одни и те же типы героев с достаточным количеством косметических изменений, чтобы успокоить себя, будто не смотрите одно и то же снова и снова, будто интересные повороты и вариации освежили ваш интерес. Однако приходит время, и парадигма обрушивается под тяжестью накопленного и усталостью от слишком знакомого.

Однако я хочу взглянуть на иного рода объяснение такой формальной исчерпанности — и искать его нужно в материале. Если исходный материал может быть легко приспособлен к более старым парадигмам, его отсутствие также может паразитическим образом их модифицировать. Всем нам известен тот набор исторических и социальных ситуаций, которые поставля-

ли материал в прошлом: конфликт города и деревни, например, и рост нового города как следствие; индустриализация, заграничные путешествия и иммиграция, империализм, новые виды войн, колонизация, сельский дом и городские трущобы «на дне», «живописное крестьянство», как его называл Генри Джеймс. (Действительно, его небольшая книга «Готорн» — основополагающий документ, касающийся того, как отсутствие определенного рода материала сказывается на литературных и формальных возможностях, — он размышляет о преимуществах Европы перед Америкой.)

Но давайте обратимся к менее литературному и более конвенциональному жанру или поджанру массовой культуры — детективу. Отсутствие сонных английских городков и деревень, замкнутых декораций и приходов, очевидно, сделало (более старую) практику детектива английского типа едва ли переносимой на американскую почву. Мы также должны упомянуть сужение спектра мотивов для важнейшего ингредиента — убийства. Существовал не только набор причудливых мотивов, их также могла расследовать пестрая когорта частных детективов, вид, практически вымерший сегодня. Социальная респектабельность, то есть возможность скандала и ущерба от него; семейная структура и династическая или клановая система; всевозможные страсти и навязчивые влечения от ненависти и мести до других сложных психических механизмов — вот лишь некоторые из интересных источников мотивации, которые в современном обществе становятся все более иррелевантными в силу вседозволенности, непрерывного лишенного корней движения и пострегионализма, исчезновения индивидуализма, чудаковатых эксцентриков и людей с навязчивыми идеями, короче говоря, ввиду растущей одномерности общества. Так, сегодня умножение числа потребительских ниш и дифференциация «стилей жизни» парадоксальным образом сочетается с тем, что все сводится к бирке с ценой, а мотивации сводятся к чисто финансовым: деньги, которые были интересны разнообразием способов их получения, теперь стали крайне скучными в качестве универсального источника действия. Вездесущее слово *жадность* во всех национальных политических словарях с недавних пор маскирует эту плоскую мотивацию, в которой нет ничего от страстности и обсессивности прежних социальных влечений и старой литературы, которой они служили источником. Между тем психологическое измерение было радикальным образом редуцировано, возможно, отчасти в силу распространения денег как мотивации на все случаи жизни, возможно, также в результате близости, связанной с универсальной информацией и коммуникацией и угасанием индивидуализма. В другом

месте я уже отмечал, что всеобщее коммуникативное равенство, которое Юрген Хабермас (в своей «Теории коммуникативного действия» 1984 года) ассоциирует с распространением нового вида разума, также приводит к расширению спектра понятных нам поступков, которые раньше считались патологией, редкими психическими состояниями и жестами, лежащими за пределами дозволенного, — теперь все они становятся человеческими, слишком человеческими, так что сама категория зла или абсолютной инаковости тоже резким образом сузилась. Тот факт, что организаторы Холокоста были простыми бюрократами, конечно, лишает их образ носителей абсолютного зла убедительности. Тот факт, что большинство патологий, скорее, жалкие и провинциальные, чем пугающие, является триумфом разума и либеральной терпимости, но также потерей для тех, кто все еще цепляется за в некотором роде старомодную этическую бинарность добра и зла, против которой мне уже приходилось высказываться. Ницше был, возможно, лишь наиболее категоричным пророком, когда продемонстрировал, что эта бинарность — не более чем отзвук той инаковости, которую она одновременно стремится произвести: добро — это мы сами и такие люди, как мы; зло — другие люди в их радикальном отличии от нас (любого типа). Но в сегодняшнем обществе по самым разнообразным (возможно, даже позитивным причинам) исчезает различие, а вместе с ним и само зло.

Это означает, что мелодраматический сюжет, лежащий в основе массовой культуры (вместе с любовным романом), становится все труднее поддерживать. Если зла больше не существует, то невозможны и злодеи. А чтобы деньги оставались интересными, все должно приобретать какие-то гигантские масштабы баронов-разбойников или олигархов, для которых, разумеется, драматических возможностей сегодня все меньше и чье присутствие в любом случае придает традиционным сюжетам политический оттенок, неудобный для массовой литературы, стремящейся игнорировать политику. (Или же, когда она обращается к политике, мы начинаем спрашивать себя, а не произошло ли что-то с самой политикой. Царству Цинического Разума, помимо прочего, свойственно повсеместное распространение лишеной иллюзий убежденности в коррумпированности политики в целом и ее соучастия в финансовой системе и коррупции в ней. То есть, в сущности, по определению это универсальное циническое знание, кажется, больше не несет в себе никаких проектных политических последствий.)

Таким образом, здесь мы имеем две сходящихся проблемы. С одной стороны, повторение старого мелодраматического сюжета становится все более утомительным и его все труднее под-

держивать. С другой — материал или содержание для подобной формальной практики становится одномерным: зло в социальном плане исчезает, злодеи наперечет, все люди одинаковые. Авторы, создававшие утопии, уже сталкивались с проблемой возможности литературы в идеальном мире; теперь она есть и в нашем неидеальном мире.

Это объясняет, почему злодейство в массовой культуре было сведено к двум одиноким уцелевшим представителям категории зла. Эти два представителя настоящей антисоциальности — с одной стороны, серийные убийцы, а с другой — террористы (в основном обладающие религиозными убеждениями, поскольку этническая принадлежность стала отождествляться с религией, а светские политические протагонисты вроде коммунистов и анархистов, похоже, теперь отсутствуют). Все остальное в сексуальности или так называемой мотивации страстью уже давно было одомашнено: все это, от садомазохизма до гомосексуализма — за частным исключительным случаем педофилии, — мы классифицируем как своего рода подгруппу или подвозможность внутри большой категории серийных убийц (которым преимущественно, хоть и не всегда, приписываются сексуальные мотивы). Верно, что в случае виновников массовых убийств, как в Колумбине, мы начинаем склоняться в сторону политического. И здесь вновь появляется образ террориста, описываемый, однако, в категориях радикальной инаковости веры и религиозного фанатизма, поскольку ничего другого не остается. Если мы действительно понимаем терроризм как чисто политическую стратегию, связанное с ним волнение некоторым образом испаряется, и мы можем препоручить его дебатам о Макиавелли, о политической стратегии и тактике или об истории.

Излишне добавлять, что эти два столпа — террорист и серийный убийца — стали такими же скучными, как и злодеи, движимые «жадностью». Увы, как и с исчезновением шпионского романа по окончании холодной войны, эта скука, кажется, предвещает конец мелодрамы, который грозит стать концом самой массовой культуры.

Именно в контексте этих дилемм сюжетостроения мы теперь обращаемся ко второму сезону и к первому не виртуальному появлению некоторой утопичности в «Прослушке». Этот сезон посвящен порту Балтимора, профсоюзам, коррупции и всей внешней сети поставщиков наркотиков (Грек!). Живописный пейзаж ветшающего порта и его контейнерной технологии, возможно, требует отступления, связанного с вопросом о месте действия и сцене (в терминах Кеннета Бёрка) вообще в «Прослушке». Место действия, разумеется, Балтимор; и первый и вполне понят-

ный импульс — классифицировать сериал как часть «постмодернистского» возвращения к регионализму, и не только в «высокой литературе» (Рэймонд Карвер и т. д.). Я уже указывал на связь детективов и полицейских детективов по всему миру с местным или региональным контекстом. Тем временем «мировой кинематограф» производит этот контекст по определению, пусть его произведения и воздействуют на местные аудитории, поскольку глобализированная культура кинофестивалей основана на национальных производствах.

Однако в случае с «Прослушкой» можно указать на некоторые интересные различия. Например, региональность всегда подразумевает сравнение: не коррумпированные большие города восточного побережья, а Монтана или Юг, где мы живем по-другому и т. д., с акцентом на маленьком городе, ландшафте пустыни или даже на пригороде. Но в «Прослушке» никто не знает, что другие ландшафты, другие города существуют: Балтимор — сам по себе полный мир, не замкнутый, но внушающий представление, что за его пределами ничего нет. (Он не провинциальный, никто в нем не чувствует себя изолированным или удаленным от того или иного центра, в котором, как считается, идет настоящая жизнь.) Разумеется, Аннаполис (столица штата) референтен, поскольку именно там принимаются бюджетные решения (в особенности касающиеся полиции); Филадельфия — удаленно референтна, поскольку членам банд время от времени приходится туда ездить; Нью-Йорк — место, в котором приходится нанимать киллеров в тех особых случаях, когда вам нужен кто-то незнакомый извне. Место, где Грек берет свои наркотики, — не гадательное (или субъективно картографированное). Даже природа (или береговая линия) не существует, как это показывает замешательство несчастного юнца (Уоллес в исполнении Майкла Б. Джордана), отправленного отсидеться у бабушки, прежде чем он вернется в Балтимор, где его убьют. Балтимор — это углы, это управление полиции, порой суды и мэрия, и поэтому само имя Балтимор излишне (за исключением локального патриотизма и телезрителей), а в доках и портах кажется, что пространство по-настоящему раскрывается, хотя они полностью интегрированы в сеть интересов и коррупции, не меньше всего остального, и хотя далекие порты назначения или любые суда, которые еще стоят здесь, абсолютно невозможно запомнить, вообразить и они настолько иррелевантны, что как будто и не существуют.

Профсоюзный лидер — поляк, и это подходящий повод вспомнить об этническом в «Прослушке». «Балтимор» — несуществующая концепция, но этничность здесь все равно очень ощутима, в особенности если включить полицию в качестве эт-

нической категории и в некотором фигуральном или моральном смысле, а также с учетом ирландской традиции, которая по-прежнему очень влиятельна. Но являются ли черные «этническими» в любом из этих смыслов? Мы уже видели, что торговля наркотиками, которой управляет Барксдейл, не контролируется лишь цветными, но существует как иностранный город внутри официального: это целый иной мир, в который вы попадаете, только если у вас есть дело («вы» в данном случае относится к официально дремлющей белой культуре). Поэтому здесь в абсолютной географической близости существуют целых две культуры, не соприкасающиеся и не взаимодействующие друг с другом, даже ничего друг о друге не знающие: как Гарлем и остальной Манхэттен; как Западный Берег и израильские города, которые когда-то были его частью и по-прежнему находятся в нескольких милях от него; даже как сегодняшние Восточный и Западный Берлин, когда старые жители первого по-прежнему неохотно ездят на бывший Запад с его роскошными магазинами, к которым они не привыкли, и со всей капиталистической культурой, которая была им чужой бóльшую часть их жизнь.

Но все же этот сериал может считаться преимущественно черным; большинство актеров — афроамериканцы, набранные не только из десятков безработных чернокожих исполнителей, но и из местных непрофессионалов, подобно тому как и сам Балтимор — город с преобладанием чернокожих. Но как уже отмечалось в отношении его предшественника «Убийство: жизнь на улице» (1993–1999), сам этот перевес означает, что вы видите столько разных типов чернокожих (социальных, профессиональных, даже физических), что эта категория совершенно размывается. Здесь больше нет такой вещи, как «чернокожие», и точно так же нет такой вещи, как политическая или социальная солидарность афроамериканцев. Эти бывшие «чернокожие люди» теперь в полиции; они могут быть преступниками или сидеть в тюрьме, могут быть учителями, мэрами и политиками; в этом смысле «Прослушка» — то, что теперь называется пострасовым (это наверняка должно было произвести политический эффект на американскую зрительскую аудиторию в целом, подобно тому как присутствие такого количества чернокожих знаменитостей с телевидения и из индустрии развлечений оказало воздействие на расовые стереотипы и на ситуацию неведения, столь важную для расизма).

Но поляки по-прежнему являются этнической группой, что подтверждает жесточайшая вендетта, развязанная против профсоюзного лидера Фрэнка Сobotки польским майором полиции, в итоге предопределяющая крах Фрэнка. Его национальность

находится на некоторой, хотя и небольшой дистанции от его роли профсоюзного лидера, и именно вокруг этой роли начинает собираться некоторая утопичность. Ибо упадок балтиморского порта связан с постмодернистской технологией контейнеризации⁴ и ее влиянием на рабочее движение (существенно меньшая потребность в рабочих приводит к упадку некогда могущественных профсоюзов, таких как профсоюз портовых грузчиков), а также на города (постконтейнерное развитие Ньюарка, Нью-Джерси, которое внезапно сделало устаревшими ряд конкурирующих портов восточного побережья, включая во многом и Балтимор), старый порт теперь оставлен для полицейских катеров, таких как тот, на который сослали Джимми. Следовательно, здесь мы имеем дело с интересным примером того, как деструктивная сила глобализации интериоризируется вместе с более общей деиндустриализацией: Балтимор погубил не только перенос труда в другие, более дешевые страны, но, скорее, наша собственная технология (которая, конечно, усиливает воздействие глобализации в целом по мере того, как контейнеризация способствует развитию иностранных портов и модифицирует промышленное производство, а равно и то, что может перевозиться). Но этот исторический сюжет — часть общего фона «Прослушки», а не главный ее урок или посыл.

Посыл же несколько иной, и лежит он в реконтекстуализации предполагаемой коррумпированности Фрэнка Сobotки (привычно, по крайней мере со времени Джимми Хоффы, ассоциируемой с профсоюзами). Ясно, что Фрэнк тесно связан с торговлей наркотиками и позволяет Греку использовать свои контейнеры. Но Фрэнка не интересуют деньги (и я полагаю, вы были бы правы, заявив, что и Стрингера Белла не интересуют деньги; и может быть, даже волнение, связанное с финансовым капиталом, не имеет отношения к деньгам в смысле прежних представлений о богатстве и состоянии). Фрэнк использует деньги, чтобы установить собственные контакты в связи с проектом более высокого порядка, а именно перестройкой и возрождением порта Балтимора. Он понимает историю и знает, что рабочее движение и все общество, организованное вокруг него, продолжат свое существование, только если порт вернется к жизни. То есть это его утопический проект, утопический даже в стереотипном смысле непрактичного и невероятного — история никогда не возвращается назад таким вот образом; по сути, это пустая мечта, которая в конце концов погубит его и его семью.

4. См. книгу Марка Левинсона «Коробка» (2006).

Но я имею в виду нечто большее, и эта расширенная концепция утопизма имеет отношение к построению сюжета. Реализм всегда был до некоторой степени вопросом необходимости: почему это должно было происходить так и почему сама реальность — одновременно неотвратимая сила и непреодолимое препятствие? Чтобы включить воздушные замки Фрэнка в чисто реалистическое произведение, мы должны были бы рассматривать их (как это часто делал Бальзак) как манию, психологическую одержимость, чисто субъективное влечение и свойство характера. Но эта мечта не такая; она не только объективная; она черпает всю объективность в себе самой, так что, докажи «Прослушка» ее успех, репрезентация предполагала бы утопическую (или революционную) трансформацию и реконструкцию всего общества. Не является она и политическим выступлением, политической программой, состряпанной сценаристами и продюсерами «Прослушки» и одобренной публикой как желательное политическое и социальное улучшение. Она не может быть всем этим — ни один зритель не поймет этот эпизод в практическом свете, поскольку он предполагает не индивидуальную реформу, а коллективное историческое обращение вспять. Но этот эпизод создает небольшую трещину или разрыв в бесшовном целеположении «Прослушки» и ее реализма или реальности. Этот эпизод, таким образом, добавляет в «Прослушку» нечто, что не встречается в большинстве других нарративов масс-культы: сюжет, в котором утопические элементы введены без фантазий или исполнения желаний в построение вымышленных, хотя и совершенно реалистических событий.

Однако утопизм Сobotки остался бы чистым обманом или идиосинক্রазией, если бы у него не было эквивалентов в более поздних сезонах «Прослушки». (Мы могли бы списать его со счетов, заметив, к примеру, что создатели шоу в своем местном патриотизме воспользовались случаем, чтобы добавить в сериал больше сугубо местного контекста.) Но эти эквиваленты у него есть, и здесь я могу перечислить случаи отражения утопического измерения в более поздних сезонах. В третьем сезоне топищность, разумеется, присутствует в «легализации» наркотиков майором Колвиным, то есть в создании им анклавов потребления наркотиков, закрытого для вмешательства полиции. В четвертом сезоне, посвященном образованию, его можно обнаружить в школьных экспериментах Присбылевского с компьютерами и в том, что он отвергает экзаменационную систему оценок, навязанную государством и федеральными политическими органами. Наконец, в пятом сезоне это измерение может быть усмотрено в том, как Джимми придумывает тайный источник финансирования реальных и серьезных полицейских

операций в обход бюрократии и ее бюджета, несмотря на искусственную панику по поводу преступности, которую сеет он сам, а также некоторым образом на периферии сезона, в котором по замыслу должны были преобладать темы газет и медиа (поскольку каждый сезон «Прослушки», как великая серия романов Золя или детективы о Чикаго Сары Парецки, также вращается вокруг отдельной индустрии).

Будущее и будущая история ворвались в нарративы и высокой, и массовой культуры в форме дистопической научно-фантастической литературы и нарративов о будущих катастрофах. Но исключительно в «Прослушке» утопическое будущее прорывается там и тут, прежде чем реальность и настоящее снова его не заслонят.