

art&cult

арткульт

Российский государственный гуманитарный университет / Факультет истории искусства

№2 (2-2011)

Е.Г. Лапина-Кратасюк

ИНФОРМАЦИОННЫЙ ТРУД В ЭПОХУ ЭКОНОМИЧЕСКОГО КРИЗИСА: ПРОГНОЗЫ И РЕПРЕЗЕНТАЦИИ (НА ПРИМЕРЕ ТЕЛЕВИЗИОННЫХ СЕРИАЛОВ 2006-2011)

В статье, на примере в основном американских и британских телевизионных сериалов второй половины двухтысячных годов, рассматриваются особенности репрезентации профессиональной среды постиндустриального общества периода экономического кризиса. Показано, что в образах героев сериалов парадоксальным образом сочетаются основные черты «информационных работников», описанных в трудах социальных теоретиков 1970х – 1990х годов XX века и представителей общества, для которого характерны традиционные типы коммуникации (что, впрочем, согласно ряду теорий, является одним из основных определений «сетевое общества»).

Ключевые слова: постиндустриальное общество, информационный труд, гибкая специализация, сетевой тип коммуникации.

Based on American and British television shows of 2006-2011 as examples, this article is focused on specificities of representation of professional environment of post-industrial society in the crisis era. The main characters of serials combine crucial traits of “information labor” notion with members’ of traditional society features. The latter coincides with some “network society” definitions.

Keywords: post-industrial society, information labor, flexible specialization, communicative networking.

Насколько точны социальные прогнозы? Оказавшись в будущем, которому посвящены теоретические труды последней трети XX века (в качестве ключевых работ, важных для данной статьи я выделяю «Грядущее постиндустриальное общество» Д. Белла [Bell, 1973] и «Информационную эпоху» Мануэля Кастельса [Castells, 1996-1998]), мы можем не только оценить эффективность социального прогнозирования, но и убедиться в непредсказуемости предсказаний. Каждый из ключевых аспектов, выделенных теоретиками, казалось бы, воплощен в социальной реальности, но, в то же время, общественные феномены выглядят совершенно иначе, нежели это было представлено в универсальном проекте.

Тому, в каких формах сбываются мечты человечества о креативном труде, профессиональной свободе, независимости от бюрократии и возможности реализовать уникальный потенциал своей личности в общественно-полезной деятельности и посвящена моя статья. Не имея возможности оценить все многообразие изменений в сфере занятости, характерных для конца 2000-х годов, я выбрала в качестве источника для анализа те репрезентации, которые конструируются в американских и британских сериалах 2006-2010 годов, а также в некоторых популярных голливудских фильмах.

Предварительно стоит заметить, что не менее интересен и вопрос о том, как преломляются «западные» социокультурные тенденции в странах с запаздывающей (или догоняющей) модернизацией. Кто они, представители сферы услуг в «обществе знания» пост-советского образца? К сожалению, возможности репрезентации

социальных тенденций в популярной культуре современной России сильно ограничены государственной формой собственности в сфере основных массмедиа, поэтому мне не удалось подобрать интересных примеров для сравнительного анализа американских и российских сериалов. Тем не менее, особенности рецепции в России сериалов, выбранных для моей статьи, позволяют приблизиться к пониманию того, насколько представления о гибкой специализации и фрилансе укладываются в нормы постсоветского здравого смысла.

В 2010 году любое – политическое, визуальное, бытовое – высказывание на тему работы и занятости неизбежно соприкасалось с темой экономического кризиса. Небольшое количество экономистов способно было дать развернутую интерпретацию этому явлению, но частота присутствия «кризисной» лексики в медиа оставалась неизменно высокой. Снижение интереса к этой теме постоянно предупреждалось возникающими сообщениями о «второй», «третьей» и т.д. волнах кризиса, которые накроют развитые и развивающиеся страны в ближайшем будущем, поэтому кризис из события превратился в состояние, условие профессионального существования: регулярное сокращение штата стало рутинной работой отделов кадров на предприятиях во всем мире, а профессиональная жизнь большинства наемных работников приобрела еще один структурирующий элемент – ожидание очередной даты, когда снова уволят по одному работнику из каждого отдела.

В рамках данной статьи важным оказывается вопрос, что происходит с моделью «общества знания» в этих новых условиях.

Следуя логике Д. Белла в обществе знания:

«Контроль над обществом перестает носить в основном экономический характер и становится преимущественно политическим» [Белл, 2004. С. 498];

«сердце постиндустриального общества – это класс, который прежде всего является профессиональным классом» [Белл, 2004. С.499];

«научное сословие – его форма и содержание – является монадой, содержащей в себе прообраз будущего общества» [Белл, 2004. С. 505]

Этос и политика науки, понятие меритократии и возможность привести его в соответствие с принципами равенства, а также проблемы избытка информации, необходимости все более широкого образования, и, как следствие, новые способы овладения временем – основные черты и новые задачи постиндустриального общества. Д. Белл сомневается в том, что наступает эра конца недостатка благ, но, в то же время, убежден, что основная проблема человечества – проблема выживания – постепенно исчезает из «повестки дня будущего».

В ситуации кризиса не работают сразу несколько основных механизмов гипотетического общества знания: экономический фактор является определяющим и не сдерживается ни социальными программами, ни национальными государствами. Политические силы не осуществляют контроль над обществом, а либо имитируют активность по преодолению кризиса, либо спекулируют на теме, преследуя в большинстве своем корыстные цели.

Класс профессионалов оказывается в наиболее уязвимом положении: прекрасное образование и безупречное резюме не гарантируют сохранение рабочего места в ситуации «количественных» увольнений, например, когда задача отдела кадров – сократить штат на 20%, а не сделать его более эффективным с профессиональной точки зрения.

С первого взгляда, эта ситуация соответствует тому состоянию общества, которое М. Кастельс называет «созидательным хаосом»: профессионал не привязан к работодателю, а, рассчитывая на свое образование, опыт, историю проектов, может позволить себе высокооплачиваемый фриланс и сам контролирует свою карьеру, превращаясь в «самопрограммирующуюся рабочую силу» [Кастельс, 2004. С. 114]. Самое важное качество этих новых профессионалов – гибкость, переходя от проекта к проекту, они сами выбирают уровень сложности задания и время, которое стоит на него потратить, и, таким образом, наиболее полно реализуют свой профессиональный и креативный потенциал.

Для подобного утверждения требуется более точные данные, чем умозрительные наблюдения, но, тем не менее, можно предположить, что ситуация острой востребованности высокообразованных профессионалов в современных обществах еще не сложилась (или достигнутый уровень социо-политического сознания не достаточен, чтобы осознать ее необходимость). Экономический кризис приводит к тому, что в социальной жизни рационализация как результат воплощения научных результатов, вытесняется первичной формой рационализации – исключением тех, кто «ничего не производит». Профессионалы не только не становятся новым правящим классом, но напротив, вытесняются на социальную периферию, и проблема времени выглядит для них совершенно иначе, чем предполагал Д. Белл: не надо учиться управлять временем в ситуации высоких скоростей и неограниченной информации, приходится научиться жить под его гнетом в ситуации социальной невостребованности.

Обобщая основные положения своих социальных прогнозов Д. Белл писал:

«Политика будущего < ... > будет не спорами между функциональными группами с их экономическими интересами по поводу распределяемого национального продукта, а заботой о коммунальном обществе, в частности о малообеспеченных группах населения. Основными проблемами станут внушение лидерам этоса ответственности, обеспечение больших удобств, красоты и лучшего качества жизни в устройстве наших городов, более дифференцированной и интеллектуальной системы просвещения, совершенствование характера нашей культуры» [Белл, 2004. С.492]

Такая политика все еще остается «политикой будущего», т.к. в социальной реальности можно наблюдать процесс прямо противоположный: целые социальные группы, в том числе и большие сегменты среднего класса, оказываются вне сферы интересов политиков. Отрицательные стороны такого процесса очевидны. Мне бы хотелось сконцентрировать свое внимание на неожиданных следствиях такой политической заброшенности.

Например, комментируя положение вещей, сложившееся в российском обществе к концу двухтысячных, когда власть «не достает», известный российский социолог Б.В. Дубин пишет:

«Обобщая, типологизируя, я описывал ситуацию, когда общественная машина, политическая машина, экономическая машина в России работают плохо. Такие ситуации редко рассматриваются социальными науками, экономическими науками, политическими науками — разве что в качестве аномии или аномалии. Они мало когда анализируются как ситуации по-своему конструктивные — ситуации, из которых никто не собирается выходить. Зачем выходить, если почти всех устраивает то, что есть, и нет таких политических, культурных, моральных сил и авторитетов, которые могли бы предложить какую-то альтернативную программу и взять на себя ответственность за ее реализацию? < ... > Так плохие ситуации, плохие состояния приобретают характер нормальных и даже нормативных. В них работает большое количество механизмов, которые позволяют существовать, ничего не меняя, при известной сниженности запросов к себе и к другим» [Дубин, 2010].

Те люди, которые вследствие кризиса оказались вне полей интереса экономических и политических сил, выходят также и из сферы «тотального отслеживания» [Giddens, 1985. P.130], осуществляемого национальными государствами, следовательно, обретают свободу зарабатывать на жизнь так, как им это проще и выгоднее делать, минуя при этом ограничения, диктуемые системой социальных норм, престижа, а часто и законодательства. В профессиональном отношении они формируют своеобразную *сферу услуг*, но не «информационных услуг», являющихся формой теоретического знания, опирающихся на новейшие научные достижения и производимых высокообразованными свободными профессионалами, а услуг совершенно иного рода, для которых не нашлось места в классификациях многих социальных теоретиков.

Так, в социальной структуре постиндустриального общества Д. Белла нет места специалистам сферы развлечений: разбивая класс профессионалов на четыре сословья (научное, технологическое, административное и культурологическое), дополняя статусные группы техниками, торговыми работниками и ремесленниками [Белл, 2004. С. 500], Белл уделяет преимущественное внимание конструктивному труду, не принимая во внимание ту сферу деятельности, которая является сегодня одной из самых густонаселенных: сферу эскапистских услуг, продукт которой помогает преодолению апокалипсического пессимизма и суицидальных порывов. Глобальная индустрия развлечений, поддерживаемая сложной системой мировых масс медиа и менее других пострадавшая от кризиса, производит и успешно реализует такой продукт даже среди утративших свою платежеспособность граждан развитых и развивающихся стран. Не менее развернутой является и сфера нелегальных «эйфорических» услуг, которая существует вне нормативных ограничений официальной индустрии развлечений, объединяет тех, кто оказался за пределами социальной системы, реализуя уникальный потенциал своей личности в сферах незаконного бизнеса — от торговли наркотиками и создания порнографии до производства пиратских DVD и взламывания лицензионных программ.

Рассмотрим, как первая — глобальная индустрия развлечений, артикулирует вторую — сферу нелегальных услуг.

Репрезентация темы кризиса в англоязычных кинофильмах и сериалах после 2006 года демонстрирует, что в популярной культуре адаптированы идеи о разрастающейся сфере услуг, аналогичные тем, которые высказывались теоретиками информационного общества. Интересно отметить, что представления об информационной сфере услуг, которая порождает все новые профессии, соответствующие, правда, не благополучному обществу знания, а обществу, захваченному печальными последствиями экономической рецессии, характерны, в основном, для студийного кинематографа; в то время как глобальное телевидение в большей степени сосредотачивает свое внимание на нелегальной или окололегальной сфере услуг. Не желая впасть в схематизм бинарных оппозиций, я, тем не менее, считаю, что обозначение этих тематических полюсов позволяет показать, как изменились границы репрезентации в кинематографе и на телевидении: в распределении сфер влияния между этими двумя жанрами масс медиа произошли существенные изменения, которые еще не вполне зафиксированы в академических трудах, и до сих пор противоречат стереотипам обыденного сознания.

Подробный анализ кинофильмов не входит в задачи моей статьи, и, тем не менее, чтобы картина репрезентации была более полной и в качестве основания для сравнения и для пояснения того, на каком фоне возникают сериалы, о которых пойдет речь ниже, имеет смысл рассмотреть, в каких формах артикулирует проблему изменений в сфере занятости студийный кинематограф эпохи экономического кризиса. Одним из интересных объектов для подобного анализа мне представляется фильме «Up to the Air» (в российском прокате - «Мне бы в небо»), США, Paramount Pictures, The Montecito Picture Company, 2009. Реж. Дж. Райтман.

Картина оказалась успешным коммерческим проектом: в американском прокате она три раза, а в мировом – шесть раз окупила свой бюджет. Кроме того, фильм «Мне бы в небо» привлек внимание не только зрителей, но и критиков и институций профессионального признания: он получил шесть номинаций на премию «Оскар» в основных категориях (в том числе за лучшую режиссуру, лучший фильм, лучшую мужскую роль, лучший сценарий), и множество призов различных ассоциаций критиков и кинематографистов. Все это дает основания утверждать, что аудитория и представители социальных институтов усматривают в фильме то, что представляется им важным и актуальным, т.е. можно предположить, что фильм содержит репрезентации значимых социокультурных трендов.

В центре сюжета фильма – личные и профессиональные проблемы представителя одной из профессий, порожденных разросшейся сферой услуг информационного общества, оперативно реагирующей на любые экономические и социальные изменения. В данном случае причиной этих изменений становится кризис, а главный герой картины – юрист, *специалист по увольнениям*, образованный и опытный толкователь неприятных известий. Деятельность главного героя (а он не профессионал-одиночка, а представитель успешной компании) полностью исчерпывается предоставлением одной услуги – гарантии сокращающей штат компании, что уволенный работник не подаст на компанию в суд и не покончит жизнь самоубийством.

Специфика предоставляемых героем услуг определяет и его образ жизни, который образуют характерные для постиндустриальной эпохи мобильность,

отсутствие интереса к громоздким материальным благам, главное из которых – недвижимостью, отрицанием идеала стабильности, формирующего мировоззрение работника фордистско-кейсианской эпохи. Главный герой фильма «Мне бы в небо» большую часть своей жизни проводит в воздухе, путешествуя между офисами разных городов и штатов.

В то же время, протагонист оказывается уязвим перед технологией: с введением практики дешевых увольнений по Интернету, профессиональная карьера и система личных ценностей героя фактически рушатся. Любопытный вызов популярной культуры технологическому детерминизму, согласно которому развитие технологии приводит к освобождению людей, формированию новых потребностей и сферы производства информационных благ, которые, в свою очередь, направлены на развитие технологии. Жизнь главного героя (жизнь в самолетах) полностью зависима от технологии в отношении преодоления времени и пространства, но как только технологические изменения касаются межличностного взаимодействия, т.е. в профессиональную деятельность героя начинает внедряться формы коммуникации, характерные для сетевого общества, предоставление специфических услуг, на которых специализируется герой, оказывается проблематичным.

Для пояснения различий политики в области американского (а значит, и глобального популярного) кинематографа и телевидения, я хотела бы подробнее остановиться на идеологии фильма «Мне бы в небо». Значительную часть экранного времени фильма занимают сцены, в которых показана реакция увольняемых работников на известие об их сокращении. В начале и середине фильма в этих сценах зритель наблюдает отчаянье увольняемых работников, их негодование, слышит угрозы в адрес главного героя, компании, государства, обещания покончить с собой. В финале фильма мы видим последовательность из нескольких сцен, сделанных иначе: увольняемые работники спокойны, взгляд их устремлен в себя, они говорят о своих семьях, о том, что пережить случившееся им помогут родные и т.п.

«Упорядочивает» эти реакции обрамляющая конструкция, использованная в строении фильма и воплощающая его идеологию: зарифмованные начало и конец картины. Первые сцены фильма, возникающие до титров и до знакомства зрителя с главным героем, и финал фильма, когда история героя подошла к логическому завершению, представляют собой серию коротких монологов увольняемых работников. Эти монологи сняты в стилистике документального интервью, что не только визуально выделяет их на фоне остальных частей игрового фильма, но и придает первой и последней сцене онтологический статус, достоверность «отражения» реальности. Отчаянье и гнев героев в первой части фильма контрастируют с успокоением, смирением и надеждой, которыми наполнен финал. Эта часть фильма должна вызвать максимально глубокую эмоциональную реакцию зрителя, чему способствует и место финальных монологов в развитии сюжета: место катарсиса и морали, исхода рассказанной истории.

Подобный финал позволяет решить две прагматические задачи: «внутреннюю», эстетическую и социокультурную и «внешнюю» - политическую. *Первая* – вписать историю главного героя с его актуальной, порожденной постиндустриальным обществом профессией в конвенции формульного кинематографа, представить происходящее с героями фильма как неизбежность, то, что укладывается в нормы

здорового смысла, нормального порядка вещей [Кавелти, 1996. С. 62-63]. Финал фильма «Мне бы в небо» является моральным оправданием главного героя и доказательством необходимости его деятельности, а главный герой оказывается одним из «хороших плохих парней» популярного кинематографа, среди которых и наемные убийцы, и плохие полицейские, и странствующие ковбои - все те, кто нарушает моральные нормы или закон, но, тем не менее (или именно поэтому, что убедительно доказано Джоном Райтом в его работе, посвященной вестерну [Wright, 1975]) наиболее полезны обществу.

Харизматичное лицо исполнителя главной роли Джорджа Клуни и его безупречный костюм маскируют тот факт, что перед нами – история душевных метаний палача (метаний, заметим, не связанных с трагедиями жертв, а лишь с собственной неукорененностью: «я так аккуратно рублю головы, ну почему меня никто не любит?»). Неслучайно, надеждой на будущее, воспитанницей и преемницей главного героя оказывается молодая сотрудница, первым результатом профессиональной деятельности которой становится самоубийство увольняемой работницы. Судьба последней в сценарии фильма является лишь эпизодом, в то время как моральным страданиям, их преодолению и последующему профессиональному триумфу юной героини посвящена значительная часть картины. Таким образом, внимание зрителя очевидным образом переключается с темы кризиса, то есть тем его «реальности/сконструированности», ответственности за него, возможностей преодоления, на «трагедию» тех, кому «приходится» осуществлять чрезвычайные меры. Как уже было сказано выше, кризис репрезентируется как норма существования, а профессия «мусорщика», отсекающего поврежденные ветви, производящего селекцию «ненужных» членов общества – как благородная миссия, знак заботы общества о своих гражданах. Индифферентность по отношению к индивидуальным судьбам «отсекаемых» компенсируется гиперболизацией интереса к индивидуальности «мусорщика».

Казалось бы, финал фильма противоречит последнему утверждению – ведь в нем представлены индивидуальные судьбы увольняемых людей. Но форма подачи и содержание мини-монологов финала создает эффект, прямо противоположный ожидаемому, и подводит нас ко *второй* цели «документального» финала, лежащей за пределами собственно кинематографа и отсылающей к общей функции развлекательных жанров служить инструментом политической социализации [Carlson, 1995]. Декларируемый интерес к индивидуальным судьбам позволяет сконструировать мини монологи в финале фильма «Мне бы в небо» в форме «эпизодических» [Yuengar, 1991] сюжетов:

«В зависимости от того, как подана проблема - эпизодически или тематически, - зрители склонны возлагать ответственность за ее возникновение и решение либо на общество в целом, государственную власть и конкретных ее представителей, либо на отдельных людей (по схеме «сами виноваты») [Дьякова, Трахтенберг, 1999, С. 71]

Уход в сентиментальность в финале фильма, в целом характерный для популярного кинематографа и являющийся одним из факторов его успеха, позволяет в данном случае снять вопрос о возможном протесте, восстановить социальный

консенсус. Гуманистический по сути фокус на индивидуальности здесь – лишь ширма для идеологии, вызывающая слезы исповедь «маленького» человека работает как инструмент политической социализации, силы, ответственные за происходящее с увольняемыми героями представлены как часть мирового порядка, непогрешимые и беспощадные силы природы, с которыми ни один здравомыслящий человек не вступает в единоборство. Таким образом, мораль истории, к которой сводятся все финальные монологи: не пытаться понять и изменить обстоятельства, а измениться самому, уйти в социальную медитацию, не доставлять хлопот окружающим, задавая провокационные вопросы типа «Кто виноват?», то есть самоустраниться из сферы принятия общезначимых решений, освободив ее для «профессионалов», а самому сконцентрироваться на себе, своей семье, своем гардеробе и приусадебном участке (оставив, впрочем, за скобками сентиментального откровения вопрос о том, где изыскивать средства для содержания своего уютного маленького мира).

Можно возразить, что популярная культура не имеет пространств для острых политических высказываний (хотя целый ряд феноменов, например, фильмы Оливера Стоуна, Терри Гиллиама, Пауля Верховена и опровергают это утверждение), и в целом направлена на конструирование социального и политического консенсуса. Но даже если признать последнее утверждение истинным, нельзя не заметить, что в рамках современной популярной культуры возможны репрезентации актуальных экономических и политических проблем, для которых характерна социальная критика и социальная сатира, полностью отсутствующая в картинах, подобных рассматриваемому выше фильму.

Преимущественно, сфера таких репрезентаций – американское и британское телевидение, в недавнем прошлом – наиболее «семейный» и подконтрольный жанр массмедиа, а сегодня – площадка для экспериментов, пространство культурного плюрализма и скандальных высказываний, причем не в отдельных нишевых проявлениях, а, напротив, в наиболее культурно значимых и коммерчески выгодных проектах.

Подобная специализация современного телевидения объясняется, впрочем, не гражданским мужеством его создателей, а значительными изменениями во всей системе мировых массмедиа, в которой, с приходом новых медиа и, прежде всего, Интернета, постепенно стирается незыблемая ранее граница между производителями и потребителями сообщений, остро ощущается информационная, а сегодня уже и визуальная конкуренция между новыми и традиционными медиа, и все больше проявляет себя принцип конвергенции различных медиа в едином мультимедийном комплексе. Это приводит к значительным изменениям в способах получения прибылей и в рамках традиционных медиа. Популярный кинематограф все больше становится сферой создания крупнобюджетных проектов, блокбастерных франшиз, которые, несмотря на тенденцию к размыванию границ между массовым и «серьезным» кино, экономически являются проектами с низким риском, ограничены системой рейтингов и предполагают значительные содержательные и идеологические ограничения.

Телевидение, напротив, становясь в технологическом отношении все более и более разнообразным (традиционные эфирные каналы представляют сегодня лишь небольшой сегмент телевидения Америки и Западной Европы, система в целом формируется спутниковыми, кабельными, интернет-каналами), ориентирует свои

проекты на новый образ широкой аудитории – не массы, состоящей из более или менее идентичных единиц, а аудитории состоящей из очень и очень разных культурных сообществ.

«Эти группы имеют специфический социальный опыт и вкусовые предпочтения и используют разные стратегии для интерпретации текстов популярной культуры, так что некая абстрактная, «массовая» публика оказывается в конечном счете мифической» [Соколова, 2009, С. 15]

Подобные трансформации телевидения (коснувшиеся, правда, в основном, наиболее сложной системы американского и слабо ощущаемые пока, например, на российском телевидении), объясняют и повысившийся в 2000-е годы интерес к нему зрителя, в том числе и зрителя – интеллектуала:

«... в последние три-четыре года зрители независимого, умного, артхаусного кино стали одновременно и частью решительно чужой для них прежде телевизионной аудитории. Интеллектуалы и эстеты, студенты, кинематографисты подсели на сериалы. Сделанные в Соединенных штатах. <...> Глубокие, парадоксальные, вызывающе острые сценарии пишут лучшие американские писатели и драматурги, снимают блестящие режиссеры...» [Искусство кино, 2010. С.1] ;

Провозглашенный было тезис о смерти телевидения в сетевую эпоху был опровергнут включением телевидения в процессы медийной интеграции, характерные для ситуации новых медиа (Dijk, 2006. Р. 6-7] Поэтому и исследования телевидения сейчас переживают определенный ренессанс, прежде всего, в рамках американской академической традиции. В то же время, работы, касающиеся политического и социального влияния телевидения традиционно были значимой частью академических публикаций в Германии, в то время как во Франции в большей степени продолжает развиваться направление семиологических исследований этого медиума.

В русскоязычной академической традиции исследования телевидения, и особенно, современного мультимедийного телевидения, представлены пока незначительно, но знаком повышения интереса к этому медиуму служит, например, издание научно-популярных книг, таких как бестселлер «Хаус и философия» [Джейкоби и др., 2010], а также интерес к телевидению изданий, находящихся на пересечении академической и журналистской традиций, например, цитируемого выше журнала «Искусство кино».

Как можно заметить и из приведенной цитаты, и из тематики указанных книг, особый интерес у российского читателя вызывает, прежде всего, жанр сериала. Доказательством этому и основой для будущих книг и статей могут быть конференции, посвященные сериалам, например, конференция «Культура сериала: история, повседневность, нарратив» (РГГУ, 2010), в информационном письме к которой говорилось:

«За последние десятилетия телесериалы стали одной из самых массовых форм «нарративизации» культуры и, тем самым, важным реферативным полем, оказывающим воздействие и на более традиционные способы культурной репрезентации. Мы предлагаем взглянуть на сериалы как на своеобразную модель «большого повествования», которая, будучи преимущественно ориентирована на повседневность, цикличность, узнаваемость, во многом противопоставляет себя культурному «историзму» 19-20 вв. В первую очередь, пользуясь терминологией Х. Уайта, это касается механизмов осюжетивания как исторического, так и бытового материала» [Автор текста – М. С. Неклюдова, текст не опубликован].

Таким образом, жанр сериала, по крайней мере, в наиболее «развитых» (а значит, американских и английских) своих проявлениях, служит своеобразной формой легитимации повседневных практик, нормализацией и вербализацией тех проявлений жизни, которые проскальзывают через сито политических нарративов и нарративов институтов социализации. Специфика современного американского телевидения, представляющего собой грандиозное сплетение эфирных, кабельных и спутниковых каналов, общедоступных «кнопок» и платных «вещательных сетей» в ситуации цифрового телевидения, когда технологическая специфика между разными типами вещания практически исчезает, подталкивает владельцев каналов к постоянному поиску еще не открытых для показа зон повседневности и озвучиванию все новых и новых культурных голосов. Принципы сетевого «прозрачного общества» [Ваттимо, 2003] воплощены сегодня не только в сети, но и на телевидении.

Драматические и экшн сериалы появились на телевидении как шоу, посвященные профессиям (героями сериалов были полицейские и частные детективы, политики, врачи, юристы, учителя и даже социальные работники и няни) [Мопасо, 2009, Р. 536] Этот факт хотелось бы особо подчеркнуть в связи с темой данной статьи: профессионал был под пристальным вниманием телевидения, в то время как кинематограф продолжал поиски (супер) героя.

Современные сериалы, продолжая традицию профессиональных шоу, посвящены, в значительной мере, представителям «необычных» профессий. Так, среди наиболее рейтинговых англоязычных сериалов, такие телешоу как «Декстер» (Showtime, 2006-2011) главный герой которого – «эксперт по крови», работающий в полицейском управлении; «Идеал» (BBC, 2005-2011), рассказывающий о трудовых буднях драг-диллера; «Жеребец» (НВО, 2009-2010), повествование в котором ведется от имени специалиста по эскорт-услугам, а две центральные героини, основное неофициальное занятие которых – работа в качестве сутенерш, определяют свои легальные профессии как «консультант по покупкам» и «поэтесса» соответственно. Даже доктор Хаус, герой одноименного сериала (FOX, 2004-2011), при всей конвенциональности своей профессии, является представителем ее необычного инварианта – он – врач - «частный детектив», отыскивающий «преступника» - причину болезни не вполне законными методами, и в этом смысле Хаус – это «плохой полицейский», которому для того, чтобы эффективно защищать общество, просто необходимо нарушать закон.

Все герои упомянутых сериалов в той или иной степени ведут «двойную» профессиональную жизнь. Декстер, «специалист по крови» в отделе убийств, сам является серийным убийцей, сумевшим, с помощью приемного отца – полицейского, «социализировать» свое психическое отклонение и не только успешно скрывать его даже от самых близких ему людей, но и сделать основой «полезной» для общества миссии – избавления последнего от маньяков. Главный герой фильма «Жеребец», школьный учитель и тренер бейсбольной команды, свое истинное призвание находит в качестве жиголо. Центральный персонаж сериала «Идеал» официально – безработный, но на самом деле, владелец сетевого бизнеса, без чьих услуг не могут обойтись несколько близлежащих кварталов.

Во всех трех случаях герои находятся в ситуации типологического перехода между двумя персонажами: протагонистом традиционных телевизионных шоу, сложившихся в 1950-1980 годы, с их четко идентифицируемыми социальными ролями, однозначным маркированием положительных и отрицательных, а также главных и второстепенных героев; и новым типом героя мультимедийной эпохи, чья зависимость от официальных парадигм значительно снижается, а главными качествами, в очевидном соответствии с идеями теоретиков информационного общества, становятся личная инициатива, выраженный индивидуализм и гибкость. Этот переход выражается также в смещении сюжетных ролей: те герои, которые еще десятилетие назад могли быть только второстепенными персонажами, выходят в современных сериалах на передний план, и неопределенность их в качестве «положительных» или «отрицательных» становится основой развития сюжета. Кстати, такого рода неопределенность может позволить себе только телевизионный формат: то, что в кино привело бы к разрушению сценария, на телевидении становится источником все новых и новых сезонов.

Новый тип героя, возникающий как противоречие между его официально приемлемой профессией (социальной ролью) и тем, чем он на самом деле занимается (и интересен окружающим его людям, т.е. обществу) позволяет обсуждать формы укоренения в популярной культуре как минимум двух тенденций, артикулированных теоретиками информационного общества: а именно, формирование новых социальных конвенций, соответствующих изменившемуся типу социальной коммуникации и, как следствие, формирование новых границ понятий «официального» и «неофициального», «законного» и «незаконного», а также «нормального» и «девиантного».

Сам двойственный характер занятий персонажей уже маркирует переход к новому типу общества и невозможность использования «старых» конвенций для описания новых социальных состояний, но, в то же время, традиционные телевизионные формулы остаются актуальными как язык, понятный телезрителю. Говоря о первой тенденции, следует отметить, что тайная – и основная – профессия героев в каждом из рассматриваемых случаев является примером «сетового типа занятости» (М. Кастельс), а деятельность персонажей вполне укладывается в рамки определения «информационного труда», сформулированного в многочисленных работах, посвященных трансформации сферы занятости в постиндустриальном обществе. Герои производят услуги, в своей тайной профессии являются фрилансерами, для них важна оценка профессионального сообщества, а не официальных структур, они организуют многочисленные сетевые связи, обходясь без бюрократии, и продают, в основном, информационный продукт, основанный на креативном подходе, знании своего клиента и умелом преподнесении своих услуг, т.е. не боятся делать инвестиции в рекламу, PR и менеджмент. Такая картина выглядела бы полным соответствием идеям сетевого общества, если бы речь шла о тор-менеджерах, PR-агентах, ученых и продюсерах, а не о проститутках, сутенерах, драгдиллерах и морально определившихся маньяках. Работники постиндустриального общества, по версии телевидения, обладают основными характеристиками информационных специалистов, но в каждом случае среди этих характеристик отсутствует существенный компонент: профессионалы возникают из любителей [Лидбитер, Миллер, 2004], сетевая коммуникация не нуждается в технологии, информационная деятельность не предполагает образования.

Принципиальным для понимания нового типа героя, появившегося в телевизионных сериалах последних лет, является неофициальный характер его трудовой деятельности. Героями профессиональных сериалов доинформационной эпохи могли быть представители «непрестижных» профессий, но основным месседж подобных сериалов состоял в том, что честный труд на своем месте, даже если это труд уборщика или няни, всегда бывает социально вознагражден. В этом смысле герои таких сериалов были частью системы, непогрешимость и «справедливость» которой в глазах телезрителя подтверждалась социальным успехом героя в финале шоу.

Герои сериалов «Жеребец» или «Идеал» не просто находятся за пределами системы, они потеряли к ней всякий интерес, воспринимают как утратившую значение пустую метафору повседневности, правилам которой стоит следовать не более, чем правилам хорошего тона. Система перестает быть для них карающей силой или образом утраченного благополучия – поэтому их сложно назвать аутсайдерами; главное требование, которое предъявляется официальной культуре – чтобы она не затрагивала личное пространство и пространство деятельности героя. В сериале «Идеал», например, вообще отсутствует внешний мир – все действие происходит в пределах квартиры главного героя.

Позиция героев сериалов прямо противоположна позиции «проигравших» в фильме «Мне бы в небо». В последнем крайняя степень покорности системе выражается в почти сократической философии: мы живем в лучшем из государств, и благородно будет пожертвовать собой ради стабильности режима. Неслучайно, представителем нового «возрождающегося» общества является специалист по увольнениям.

В сериалах же система предстает громоздкой нефункциональной конструкцией, смазывание шестеренок которой превратилось в машинальный ритуал: герой сериала «Жеребец» продолжает в свободное время ходить на работу в школу, дилер из «Идеала» по привычке подкупает полицейского и т.п. Представителями нового типа общества оказываются именно проигравшие, а их неофициальная деятельность является наиболее социально востребованной.

Необходимо, правда, отметить, что подобная позиция сохраняется авторами сериала только в течение первых сезонов. Сам телевизионный формат требует большей конвенциональности, на протяжении многолетнего развития действия, предполагаемого телевизионным шоу, образ героя невольно подтягивается к традиционным формулам: герой начинает воспринимать свою инаковость как проблему, старается стать «нормальным». Особенно ярко эта тенденция проявила себя в пятом сезоне сериала «Доктор Хаус», но также стала очевидна и в конце второго сезона сериала «Жеребец» и пятом сезоне «Декстера».

На мой взгляд, самым любопытным примером социализации героя нового типа в пределах телевизионного формата является сериал «Декстер». С одной стороны, сюжет этого сериала и образ главного персонажа представляются доведенной до абсурда – или логического завершения – формулой политической социализации телевизионной аудитории, описанной в известной работе Дж. Карлсона «Телевизионное развлечение и политическая социализация» [Carlson, 1995] Согласно логике автора, телевидение создает образ опасного мира, выжить в котором можно только с помощью защитника –

«плохого полицейского», который, нарушая закон и права обвиняемых, тем не менее (или даже именно поэтому) эффективно избавляет общество от преступности.

«Смысл телевизионного послания состоит в том, что конституционные гарантии являются основным препятствием для реализации законов, а также в том, что нарушение прав стоит того, если это позволит избавить улицы городов от преступников.» [Карлсон, 2003]

Серийный убийца, каковым является главный герой сериала «Декстер» - наиболее эффективный защитник, но он, в отличие от «плохого полицейского» не включен в систему, вернее, включен в нее ровно наполовину. В качестве эксперта в отделе убийств он выполняет рутинную «несерьезную» работу, а его по-настоящему общественно значимая деятельность – и истинное призвание – жестокое истребление негодяев, угрожающих обществу. Но образ главного персонажа рассматриваемого сериала сложнее той формулы, которую выводит Дж. Карлсон. Для Декстера его «официальная жизнь» с нормальной работой, семьей и кругом знакомых – лишь маскировка, служение обществу – невольные издержки выживания. Социализируя свое психическое отклонение, Декстер сохраняет возможность существования за пределами нормы. В сериале «Декстер» скорее, реализована сюжетная конструкция вестерна, которая, согласно мнению Уильяма Райта, позволяет примирить крайний индивидуализм и общественные интересы [Wright, 1975]

Таким образом, современное телевидение предоставляет исследователю любопытный объект изучения, одновременно подтверждающий и опровергающий теории «сервисного общества» и идеи «гибкой специализации».

С одной стороны, новыми героями телевизионных шоу, а следовательно, тенденцией, маркирующей переход к новому типу общества, действительно являются сегодня представители сферы услуг, сетевые специалисты, осуществляющие свою деятельность благодаря горизонтальным коммуникациям, а не вертикальной бюрократической системе.

С другой стороны, сетевая коммуникация, о которой идет речь, осуществляется не благодаря информационным технологиям, а за счет возвращения традиционных, «соседских» способов общения. Телевизионные репрезентации передают некоторое разочарование общества в инновациях, имплицитно и на уровне популярной культуры поддерживая критику технологического детерминизма в пользу теории, согласно которой новый тип социального устройства возникает не благодаря развитию технологий, а из-за изменившегося типа социальной коммуникации.

Разрушение официальной, единой для всех культуры и переход к культурному разнообразию и прагматичному использованию самых неожиданных проявлений индивидуализма представлен в телевизионных шоу не как взрыв контркультур, революционный переход и молодежное движение – сексуальные эксперименты и практики расширения сознания продаются неудачниками средних лет, пытающимися заработать себе на жизнь и не утонуть в «созидательном хаосе».

Поэтому вместо гражданского сознания и вовлеченности в общественную жизнь современные герои демонстрируют полную индифферентность и крайнюю обособленность. Основной смысл их сетевой деятельности – не заявить о себе, а напротив, стать максимально незаметным, не реформировать или разрушать систему, а сделать так, «чтобы не трогали». Экспликация этого социального тренда обнаруживает неожиданные соответствия между тем образом общества, который порожден англоязычной медийной культурой и общественными тенденциями, которые можно обнаружить в современной России.

Литература:

1. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования. М.: Academia, 2004. (Bell D. The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting. New York: Basic Books, 1973.)
2. Ваттимо Дж. Прозрачное общество. М.: Логос, 2002.
3. Джейкоби Г. и др. Хаус и философия. М.: United Press, 2010.
4. Дубин Б. Пассивность, рассредоточенность, слабость: о границах так называемой массовой поддержки // Ежедневный журнал. 2 июня 2010. Режим доступа <<http://www.ej.ru/?a=note&id=10152>>
5. Дьякова Е. Г. , Трахтенберг А.Д. Массовая коммуникация и проблема конструирования реальности: анализ основных теоретических подходов. Екатеринбург, 1999.
6. Искусство кино. 2010. № 2.
7. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33 – 64.
8. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура. М.: ГУ-ВШЭ, 2000. (Castells M. The Rise of the Network Society, The Information Age: Economy, Society and Culture. Vol. I - III. Cambridge, MA; Oxford, UK: Blackwell, 1996-1998.)
9. Кастельс М. Галактика Интернет. Екатеринбург: У-Фактория, 2004.
10. Карлсон Дж. Телевизионное развлечение и политическая социализация // В кн. Назаров М.М. Массовая коммуникация в современном мире: методология анализа и практика исследований. М.: УРСС, 2003. С. 224-233. (Carlson J. Television Entertainment and Political Socialization. In: Vermeer J. "Media" Res: Readings in Mass Media and American Politics. N.Y.: McGraw-Hill, Inc., 1995. P. 47-55.)

11. Лидбитер Ч., Миллер П. PRO-AM – Профессиональный любитель: революция XXI века. URL: <http://chelpro.ru/professional-in-books/pro-am>.
12. Соколова Н.Л. Популярная культура WEB 2.0: к картографии современного медиаландшафта. Самара: Издательство «Самарский университет», 2009.
13. Dijk Jan van. The Network Society. L.: Sage Publications, 2006.
14. Giddens A. The National State and Violence. Volume Two of a Contemporary Critique of Historical Materialism. Cambridge: Policy, 1985.
15. Iyengar Sh. Is Anyone Responsible? How Television Frames Political Issues. Chicago, 1991.
16. Monaco J. How to read a film. Movies, Media, and Beyond. Oxford University Press, 2009.
17. Wright W. Sixguns&Society: A Structural Study of the Western.. University of California Press, 1975.