

Теледискурс на перекрестках филологии

Лариса Сергеевна Кислова

ВОСПИТАНИЕ ЧУВСТВ НА ФОНЕ ИНДУСТРИАЛЬНОГО ПЕЙЗАЖА (образ города в современной теленовелле)

Предлагаемая статья посвящена такому феноменальному завоеванию массовой культуры, органично вписавшемуся в культурологическое поле Нового времени и претендующему на доминирующую роль в отечественном телепространстве, как теленовелла. Предметом исследования является образ города, рассматриваемый в качестве одного из обязательных компонентов художественной системы современной теленовеллы.

Телевизионные новеллы появляются на отечественном экране в 1988 году. Именно в это время демонстрируется знаменитый бразильский сериал «Рабыня Изаура», основная идея которого, вполне адекватная требованиям отечественного телезрителя, и отсутствие сравнительного контекста не позволили увидеть те художественные особенности классического сериала, которые настойчиво обращают на себя внимание в теленовеллах более позднего времени. Но абсолютное погружение российского телезрителя в мир бесконечных теленовелл начинается в 1992 году, после триумфального шествия по телеэкранам страны популярной мексиканской мелодрамы «Богатые тоже плачут» (продюсер Валентин Пимштейн) с одной из самых ярких звезд латиноамериканского кино Вероникой Кастро в главной роли. Успешно стартовав на отечественном телевидении, бесконечный «мыльный» марафон заполняет собой частично пустующее телепространство и без особого труда завоевывает российский телерынок. Наиболее эстетизированная часть нашего зрителя до сего дня не может смириться с этим славным утешением для домохозяек и подростков, продолжая призывать избавиться, наконец, от «опиума для народа». Однако невозможно представить себе телевидение России без теленовелл в наше нестабильное время, когда отечественный экран переполнен циклами бесконечных «блокбастеров» под названием «Криминальная Россия», претендующими на «Золотую пальмовую ветвь» среди фильмов ужасов всех времен и народов, и даже признанные шедевры российского кино не обходятся без привычного «криминального» сюжета. В стране, где на одной из самых крупных киностудий выпускается только пятнадцать фильмов в год, шесть из которых, как правило, изобилуют детективными ситуациями, выполняющими сюжетообразующую функцию, телесериал — одна из немногих возможностей привести эфирное время в сколько-нибудь сбалансированное состояние. В своей статье «Время телевидения» В. М. Михалкович рассуждает о возможностях телесериалов и причинах их популярности: «... после какого-либо приключения герой сериала возвращается к

тем же условиям существования, с которых началось его участие в приключении. Этой «натуральностью времени», этими бытовыми ритмами повседневности сериал диаметрально противоположен перспективно-временным сокращениям информационной и других программ. Благодаря подобному контрасту — компенсаторному по своей сути — сериал так органично и прижился на телевидении» [Михалкович 2000: 21].

Итак, большая часть неискушенного российского зрителя вдохновенно смотрит сериалы, периодически их критикуя. В обществе утвердился совершенно ложный, но, к сожалению, неизбежный стереотип восприятия произведений массовой культуры, а потому многие поклонники теленовелл не спешат признаваться в своем тайном пристрастии, продолжая, тем не менее, зачарованно следить за приключениями Марианны, Ракель, Марисоль, Марии, Розы, Гресси, Каролины, Антонеллы и т. д. «Создатели «мыльных опер» умело манипулируют вниманием зрительниц, распределяя интригу по дням недели. На понедельник обычно приходится пик страстей, вторник и среда дают возможность передохнуть...четверг намекает на надвигающиеся события. В пятницу напряжение достигает апогея, зрительницы поработены ожиданием — и вновь погружаются в бури страстей. В общем, оторваться невозможно...» [Чаландзия 1997: 151]. Увлечение телесериалами не скрывают только честные старушки, исчезнувшие с лавочек с появлением нового кино, домохозяйки и школьницы среднего школьного возраста.

Современный человек выбрал телевидение, и телевидение помогает ему познавать мир. По мысли В. М. Михалковича, одно из природных свойств телевидения заключается в том, что «...человеку, уединившемуся в тепле домашнего очага, оно возвращает «мир судьбы», но превращенный в собственную тень, а значит, дематериализованный и облегченный. Вместе с тем, ТВ дает своему зрителю шанс властвования над дематериализованным и облегченным миром» [Михалкович 2000: 10]. Кроме того, что телесериалы выполняют функцию своеобразных антидепрессантов и нередко выводят телезрителя из различных стрессовых состояний, они еще и предоставляют ему уникальную возможность расширить границы собственного мира. Телесериалы приподняли завесу тайны над таким загадочным и непознанным явлением как, например, Латинская Америка, и во многом разрушили ту изоляцию, в которой долгие годы находился отечественный телезритель, познакомив его с укладом жизни, бытом и привычками людей, живущих в различных странах. С появлением теленовелл мы, наконец, осознали, что не одни во Вселенной. Теленовеллы отличаются, как правило, чрезвычайным разнообразием: классические мелодрамы, мелодрамы с элементами детектива, детективы с явными признаками мелодрамы, исторические мелодрамы, молодежные, фантастические, профессиональные, юмористические сериалы, боевики, триллеры, мистические триллеры и т. д. Но наибольшей популярностью среди телезрителей пользуются телесериалы, синтезирующие все эти жанровые разновидности, так называемые «топографические» сериалы, т. е. сериалы, названия которых совпадают с названиями тех городов, селений или районов, в которых, собственно, и разворачиваются основные события. Особое место в ряду подобных «топографических» теленовелл занимают такие многосерийные фильмы, как «Санта-Барбара», «Даллас», «Любовь и тайны Сансет-Бич» («Сансет-Бич»), «Мелроуз Плейс», «Беверли Хиллз 90210», «Саванна» (США), «Сен-Тропе», «Сен-Тропе-2» (Франция), «Черная Бухта» (Канада) и др. Все перечисленные теленовеллы были представлены в отечественном телепрокате. Несмотря на огромное количество персонажей, действие в такого рода сериалах, как правило, концентрируется вокруг основной достаточно небольшой группы героев. В сериале «Санта-Барбара» (продюсеры Бриджит Добсон, Джером Добсон) — это семьи Кэпвелл и Локридж, в сериале «Сансет-Бич»

(продюсер Аарон Спеллинг) — семья Ричардс, в «Мелроуз Плейс» (продюсеры Аарон Спеллинг, Е. Дюк Винсент) — это жильцы одного многоквартирного дома на Мелроуз Плейс, в сериале «Беверли Хиллз 90210» (продюсеры Аарон Спеллинг, Кеннет Миллер) — компания друзей детства: Бренда и Брендон Уолш, Стив Сандерс, Донна Мартин, Келли Тейлор, Дэвид Силвер, Вэлери Меллоун, Дилан МакКей, в теленовелле «Черная Бухта» — семья Хаскелл. Все названные новеллы, как правило, чрезвычайно насыщены событиями, а сюжетные перипетии в них сложны и запутаны: герои периодически женятся, разводятся, судятся, сидят в тюрьмах, оказываются в плену, теряют память, попадают в катастрофы, лишаются своих детей и берут на воспитание чужих, привыкают к наркотикам, умирают и неоднократно воскресают. При этом они крайне редко покидают город, в котором все эти события и происходят, и, как правило, возвращаются обратно. В сериале «Санта-Барбара» Келли Кэпвелл после смерти Дилана Хартли скрывается в Швейцарии. Лайонел Локридж путешествует по станам Востока; Августа Локридж достаточно долго живет в Нью-Йорке; Лейкен Локридж переезжает в район озера Тахо (семья Локридж вообще более активно перемещается в пространстве, нежели семья Кэпвелл). Иден и Круз Костильо периодически выезжают за пределы штата и страны; Джина Демотт-Кэпвелл-Тимманс и ее супруг окружной прокурор Кейт Тимманс отправляются в свадебное путешествие на Гавайи; Тед Кэпвелл благополучно отбывает в Европу на отдых и т. д. Герои теленовеллы «Сансет-Бич» вообще чрезвычайно редко оказываются за пределами своего города, а персонажи сериала «Беверли Хиллз 90210» время от времени уезжают из Лос-Анджелеса всей компанией, но отъезд того или иного героя из Калифорнии и переезд в другой штат означают его автоматический уход из сериала. Бренда Уолш надолго отправляется в Лондон учиться в школе театрального искусства. Карли возвращается в штат Монтана, для того чтобы ухаживать за внезапно заболевшим отцом, и прощается со Стивом Сандерсом. Брендона приглашают на работу в Вашингтон, и он навсегда расстается с Келли Тейлор. Лос-Анджелес покидают также Андреа, Вэлери, Джина, Софи и т. д. Уехавшие, таким образом, автоматически выбывают из команды. Но при всей замкнутости подобного эксклюзивного мира, чужаков, как ни странно, принимают в нем достаточно радушно. Так, Мэг Каммингс, приехавшая в Калифорнию из Канзаса, быстро становится всеобщей любимицей («Сансет-Бич»); семья Уолш переезжает из Миннесоты в Калифорнию, где Бренда и Брендон Уолш без труда находят себе друзей даже в претенциозной школе Западного Беверли; Ной, перебравшись в Калифорнию, моментально включается в бешеный ритм жизни Лос-Анджелеса. Даже Вэлери, Джине и Софи, несмотря на репутацию коварных хищниц, легко удается вписаться в сплоченную команду друзей из Беверли Хиллз («Беверли Хиллз 90210»). Кейт Хаббард-Хаскелл, героиня теленовеллы «Черная Бухта» (продюсер Дэвид МакЛауд), переезжает из блистательного Лос-Анджелеса в маленький тихий городок в Новой Шотландии (Канада) и после долгой и трудной борьбы наконец обретает давно потерянный дом. Но как только в ее жизнь возвращается Голливуд, разрушается кажущееся спокойствие хрупкого мира небольшого провинциального города. Во всех названных телесериалах персонажи постоянно встречаются в одних и тех же местах: в сериале «Санта-Барбара» — это ресторан отеля Кэпвелл и клуб «Логово», в сериале «Беверли Хиллз 90210» — ночной клуб «После полуночи» и закусочная «Косточка», в «Сансет-Бич» — кафе «Бездна» и пляжный пирс, в «Сен-Тропе» и «Сен-Тропе-2» излюбленным местом встреч является кафе на пляже, в котором работают герои сериала.

Но город, название которого совпадает с названием того или иного телесериала, тем не менее почти никак не проявлен, это условный город, скорее, напоминающий город-призрак. Все съемки ведутся в павильонах, натурные съемки

бывают крайне редко и запечатлевают практически всегда либо океанское побережье, либо горный ландшафт, а собственно город обычно остается за кадром, и телезритель почти не видит городских пейзажей. Зрители и создатели фильма словно договариваются о том, что город, в котором происходит действие — это Лос-Анджелес, Санта-Барбара, Даллас, Атланта, Саванна и т. д.

Санта-Барбара, Саванна, Сен-Тропе — небольшие города, в которых почти половина жителей — родственники, одноклассники или сослуживцы, и эта камерность неизменно подкупает телезрителя, заставляя его поверить в возможность спокойной безопасной жизни в замкнутом пространстве провинциального рая. Сериалы словно воплощают тайную мечту многих зрителей жить в маленьком городке, знать врачей городской больницы, учителей местной школы, полицейских, почтальона, молочника, зеленщика, булочника в лицо, здороваться с ними каждое утро, отправляясь на работу, и верить в то, что твой город — тихое, безопасное место, т. к. ты знаком со всеми, кто в нем живет. Современное телевидение достаточно успешно рекламирует эту иллюзию жизни в замкнутом и защищенном мире уютного дома. И даже если это не город, а район в таком мегаполисе, как Лос-Анджелес, например Беверли Хиллз или Мелроуз авеню, жизнь в этом районе подобна жизни в маленьком городе. Несмотря на все испытания, выпадающие на долю героев теленовелл, уверенность в том, что зло непременно будет побеждено, поддерживает истинных поклонников «мыльных опер». На самом деле, не имеет значения, о каком городе или районе идет речь, т. к. Санта-Барбару и Саванну, как и Мелроуз авеню и Беверли Хиллз в любом телесериале можно легко поменять местами. Главное — не географическое расположение места действия, а сама идея единения и некой коллективной жизни, потому «топографические» телесериалы, воссоздающие универсальную модель условного города, и являются столь востребованными массовой аудиторией.

Гораздо ярче и колоритнее дух города как такового проявлен не в «топографических» сериалах, а в классических мелодрамах (Мексика) и мелодрамах с элементом детектива (Бразилия).

Бразильские теленовеллы можно условно классифицировать как «индустриальные» и «пасторальные». В «индустриальных» сериалах, таких как «Новая жертва», «Жестокий ангел», «Роковое наследство», «Нежный яд», «Вавилонская башня» и т. д., культивируется образ большого преуспевающего города с развитой экономикой и устойчивым производством. В подобных сериалах действие обычно сконцентрировано в огромных промышленных центрах страны (например, в Сан-Паулу), а главные герои таких теленовелл владеют крупными процветающими компаниями. В «пасторальных» же сериалах основная интрига разворачивается в красивейших городах побережья: в Рио-де-Жанейро («Линия жизни», «Во имя любви», «История любви»), городах-спутниках Рио-де-Жанейро («Во имя любви», «Секрет тропиканки»), в Форталезе — одной из самых живописных бразильских провинций («Тропиканка»). «Пасторальные» сериалы с помощью выразительного, зрелищного видеоряда (непроходимые джунгли, потрясающей красоты побережье, удивительные достопримечательности Рио-де-Жанейро и неповторимые пейзажи других приморских городов) демонстрируют страну мечты. Национальный бразильский колорит присущ прежде всего именно «пасторальным» сериалам, в которых преобладают в основном почти сказочные картины счастливой жизни человека побережья и полностью отсутствуют темные стороны жизни большого города: нищие кварталы, брошенные дети, подземные лабиринты метро, которые красочно живописуют создатели «индустриальных» сериалов. Этнографическое разделение героев бразильских теленовелл достаточно показательно. В «пасторальных» сериалах отчетливо просматриваются афро-индейские мотивы («Тропиканка», «Секрет

тропиканки, «Лето нашей тайны» и др.) и отсутствует расистская тема, периодически возникающая в телесериалах «индустриальных» («Новая жертва», «Нежный яд» и т. д.). Многие персонажи бразильских теленовелл, объехавшие почти весь мир и побывавшие в Европе и США, как правило, возвращаются обратно в Бразилию, страну, которая, несмотря на ее достаточно нестабильную экономическую систему и склонность к кризисным явлениям, представляется героям телесериалов землей обетованной, и покидают они ее только в крайнем случае и весьма неохотно. Несмотря на то, что бразильские теленовеллы почти всегда имеют абстрактные названия, в отличие от «топографических» американских сериалов, именно бразильские теленовеллы в основном достаточно точно информируют телезрителя о том, в каком именно месте разворачиваются события. Жители Рио-де-Жанейро предпочитают жизни в Сан-Паулу жизнь в Рио, и наоборот, жители Сан-Паулу обожают свой город контрастов. Натурные съемки чрезвычайно популярны в Бразилии. Показывая сказочные пейзажи Рио-де-Жанейро и других районов побережья, создатели телесериалов демонстрируют в то же время и индустриальные виды Сан-Паулу. Но жизнь в этих огромных мегаполисах (Сан-Паулу и Рио-де-Жанейро), как ни странно, ничем не отличается от размеренной и неспешной жизни в маленьких провинциальных городах. Герои бразильских теленовелл посещают одни и те же места, постоянно встречаясь даже на бесконечных золотых пляжах Рио-де-Жанейро и в самых отдаленных районах Сан-Паулу («Новая жертва», «Нежный яд», «История любви», «Лабиринт»). И, будучи совершенно незнакомыми в начале сериала, в финале они становятся практически лучшими друзьями и общаются в основном друг с другом. Герои теленовеллы «История любви» (режиссер Рикардо Уаддингтон) ежедневно сталкиваются в торговом центре, в котором многие из них работают, а в финале на свадьбу Бьянки и доктора Дэниэла приходят все персонажи, за исключением Паулы, отправившейся в путешествие, и Шейлы, переехавшей в город своего детства. В сериале же «Вавилонская башня» (режиссер Денизе Сарасени) в результате многочисленных браков герои умудряются даже породниться: Клара, сестра Марты, жены Цезара, выходит замуж за злейшего врага Цезара — Клементино, а, в свою очередь, сын Марты и Цезара — Александр женится на Сандре, дочери Клементино. На обязательную финальную свадьбу в конце сериала (Ширлей и Андриано, а также Энрике и Селесте) являются все персонажи теленовеллы. И хотя искусственность этого единения персонажей бразильских теленовелл очевидна, однако, интуитивно воспроизводя модель поведения, основанную на принципах подобной коллективной жизни, герои этих сериалов стараются преодолеть агрессию большого города, неизменно лишаящего обычного человека свободы выбора. Такая свобода, безусловно, есть у героев теленовеллы «Женщины Арейя» (в отечественном телепрокате фильм демонстрировался под названием «Секрет тропиканки»). Все жители маленького приморского городка знакомы практически с детства, и когда у кого-то из них возникают проблемы, их разрешают, как правило, всей общиной (суд над Вилмой после убийства Вандерлея, похищение маленького брата Антони и т. д.). Все персонажи сериала неразрывно связаны друг с другом, и эта реальная связь более надежна, нежели призрачная, иллюзорная связь жителей огромного мегаполиса.

Действие в мексиканских теленовеллах в основном происходит в столице Мексики Мехико («Богатые тоже плачут», «Просто Мария», «Дикая Роза», «Моя вторая мама», «Узурпаторша», «Ложь во спасение», «Украденная любовь», «Узы любви», «Марисоль»), реже — в других крупных городах Мексики: Гвадалахаре, Монтеррее («Никто кроме тебя», «Моя вторая мама»), в небольших городах центральной Мексики и на побережье («Никто кроме тебя», «Золотая клетка», «Маримар», «Мне не жить без тебя»). Столица в мексиканс-

ких телесериалах — это, как правило, беспощадный запутанный лабиринт, в котором так легко заблудиться бедной провинциалке, и встречи героев на улицах носят не бытовой, как в бразильских теленовеллах, а фатальный характер. Натурные съемки в мексиканских теленовеллах почти полностью отсутствуют, за исключением сериалов, действие которых происходит на побережье Мексиканского залива или Тихого океана, например, в Акапулько («Никто кроме тебя»).

Анна ТАГИЛЬЦЕВА

Дула дурочка в трубочку с дырками —
Получалась неясная песенка.

Н. Сергеева

*Небо такое прозрачное,
По-осеннему солнечно-влажное.
Возвращались в автобусе дачники,
Увозили пакеты бумажные.
Что в пакетах? Морковка со свеклою,
Лампиров и банки с варением.
Шедуршали пакетики блеклые,
Получалось неясное пение.
В лужах плавали листья опавшие,
Светофоры мигали задумчиво,
И художник в берете раскрашивал
Халст, рисуя речную излуцину.
Шли студенты с багном обкусанным:
Видно, только закончилась лекция.
Листья падали, делаясь мусором,
Застрелили в перилах на лестницах.
Осень тихо кружилась над крышами,
Отцветала, прощание празднуя.
Осень пела, а люди не слышали
В счете эту песню неясную.*

Константин МИХАЙЛОВ

КРЫСОЛОВ

*Я соблазняя вас то песней,
то цитатой...
Поток самнения из древних коридоров
Я направляю в ваш рациональный город
И, улыбаясь, наблюдаю результаты.
А будет день, когда сей мир сойдет
с чисел,
Из хризантемовых лесов вернется ветер
И самурайский плавный меч расчистит
Звезду на небе, как шедевр
на мальберте.
Погонят цунами свою печаль к Реке,
Уговорив поэтов бросить поиск Слова
И просто слушать — слушать флейту
Крысалова
На непонятном, но приятной языке.*

«Привязанность» того или иного телесериала к определенной географической точке, конкретной или абстрактной, создает некую иллюзию замкнутого пространства. Это пространство может быть реальным, как, например, в сериалах «Бангкок Хилтон» (Австралия; продюсеры Терри Хейз, Даг Митчелл, Джордж Миллер), «Пляж», или «Спасатели Малибу» (США), «Манхэттен» (США; фильм поставлен по роману Джудит Крэнц «Я покорию Манхэттен»), «Бандитский Петербург» (Россия; продюсер Леонид Маркин, режиссер Владимир Бортко, сценарист и автор экранизируемых произведений Андрей Константинов); нереальным, как в знаменитом сериале «Твин Пикс» (США; продюсер и режиссер Дэвид Линч), каждый герой которого демонстрирует тайную дьявольскую сторону своей натуры, или условным, находящимся на границе между реальностью и вымыслом («Санта-Барбара», «Сансет-Бич», «Атланта», «Мелроуз Плейз», «Бeverли Хиллз 90210» и др.). Однако говорить об образе города как о достоверном, узнаваемом и соотносимым с реальностью не представляется возможным, поскольку город в названных теленовеллах условен, лишен индивидуальности и явлен только как некая форма организации пространства. И не имеет значения, существует ли в действительности город, о котором идет речь, потому что мир героев, живущих даже в конкретной географической точке, это всегда искусственный, воображаемый, выдуманный мир. Мрачные дворы-колодцы «криминальной» столицы России («Бандитский Петербург»), блеск одного из самых престижных районов Нью-Йорка

ка («Манхэттен»), красный песок Австралии и мутные каналы Бангкока («Бангкок Хилтон») — реальные приметы нереального мира. Город, изображаемый в той или иной теленовелле, существующий как данность, как некая вечная ценность, от которой невозможно отказаться, может быть «идеальным городом» — блистательным «городом солнца» — и «проклятым городом» одновременно. Герои теленовелл стремятся вернуться в свой город или уехать из него, но покинуть созданный ими мир они не в состоянии, а значит их Вселенная сконцентрирована в одной, единственной точке — собственном городе, селении, районе. Так, беглец Хэл Стэнтон возвращается в Бангкок, город своего детства, спасаясь от бесчестия, но город, ставший спасительным для Хэла, оказывается роковым для его дочери Катрины («Бангкок Хилтон»). Мэксим Эмбервилль, объехавшая полмира в поисках гармонии, наконец обретает ее, вернувшись домой, в Нью-Йорк («Манхэттен»). Кейт Хаскелл отказывается от ослепительного Лос-Анджелеса ради скромной жизни в Черной Бухте, месте, которое она так ненавидела в юности, и погружается в бурный водоворот страстей. Провинциальная жизнь, наполненная происшествиями, поглощает Кейт, и возвращение в Лос-Анджелес представляется ей совершенно невозможным («Черная Бухта»).

Город, демонстрируемый в современной теленовелле, напоминает скорее пространственную западню, невидимую паутину, оказавшись в сетях которой, и вымышленные герои, и реальные телезрители покоряются магии замкнутого пространства.

Телесериалы воспроизводят различные архетипические сюжеты (о Золушке, о близнецах, о потерянном ребенке, о вечной любви, о кровной мести, о внезапном богатстве, о мудрых старике и старухе и т. д.), возвращая телезрителей (особенно телезрительниц, т. к. женщина традиционно считается хранительницей домашнего очага) к основанному на «коллективном бессознательном» и восходящему еще ко времени «младенчества человечества» интуитивному стремлению почувствовать себя частью племени, рода, семьи. Частью некоего коллектива, внутри которого культивируются взаимоотношения, построенные не столько на духовной близости, сколько на кровном родстве, потому что современная теленовелла, активно пропагандируя основные матримониальные ценности, и в наш технократический век продолжает отстаивать идею незыблемости семейных устоев. В исследовании, посвященном проблемам чилийских телесериалов, В.А. Деменина отмечает благотворное влияние теленовелл на массовую аудиторию: «Призванный развлекать зрителя, постоянно живущего в состоянии стресса, телесериал действительно становится незаменимым» [Деменина 1999:169]. Погружаясь в сказочный мир теленовелл, их поклонники получают возможность забыть на мгновение о проблемах, обратиться к собственной природе и взглянуть на свою жизнь под иным углом зрения. Феноменальный успех «мыльных опер» объясняется еще и тем, что с их появлением на телеэкранах многие телезрители перестали ощущать себя одинокими, поскольку «суррогатная» семья, «виртуальный» избранник (избранница) и увлекательные приключения, предлагаемые телесериалами, избавляют от мыслей об одиночестве и страхах, порождаемых одиночеством.

ЛИТЕРАТУРА

1. Деменина В.А. Жизнь и... снова жизнь чилийских телесериалов // Латинская Америка. 1999. № 12. С. 154–170.
2. Михалкович В.М. Время телевидения // Экранное искусство и литература. Телевизионный этап. М., 2000. С. 4–24.
3. Чаландзия Э. Мыло, пена, пузыри... // Cosmopolitan. 1997. № 6. С. 150–152.