

УДК 792.097
ББК 71

*Светлана Владимировна Плевако,
магистр журналистики, преподаватель,
Государственный академический университет гуманитарных наук
(Москва, Россия), e-mail: fil_nauka@mail.ru*

**Поэтика телесериала «Доктор Хаус» (США, 2004–2012):
нарратив, мифология, прагматика**

В статье рассматривается текстуальная составляющая современного сериала. Автор осуществляет попытку филологического прочтения текста телесериала через описание нарративных структур, системы персонажей, мифологического и прагматического уровня. Объект исследования – культовый телесериал последнего десятилетия «Доктор Хаус» (США, 2004–2012). В статье раскрывается специфика реализации детективной конвенции в сериале, исследуются приёмы создания персонажа, вскрывается глубинный мифологический подтекст «Доктора Хауса». Интерпретация внутренних смыслов сериального текста позволяет также выйти на внетекстовый уровень: предположить специфику коммуникативного взаимодействия в парадигме 'автор – зритель'. Выход на прагматику осуществляется за счёт двух ключевых факторов, обеспечивающих внимание зрителя: собственно история, реализующая нарратив медицинского расследования, строящаяся на формировании семантических лакун и создающая эффект напряжения (аналогично *suspense*-фильмам); персонаж, соответствующий современным зрительским запросам (харизма, гениальность, трикстерство и звёздность). Кроме того, сериал наполнен национальными (американскими) и кросс-культурными архетипами, интертекстуален, вписан в масскультурный контекст.

Ключевые слова: поэтика телесериала, детективный нарратив, трикстер, «Доктор Хаус», микронаррация и макронаррация, мифология сериала.

*Svetlana Vladimirovna Plevako,
Master of Journalism, Lecturer,
State Academic University for the Humanities
(Moscow, Russia), e-mail: fil_nauka@mail.ru*

Poetics in *House, M. D.* TV series (USA, 2004–2012): Narrative, Mythology, Pragmatics

The article is devoted to a textual component of modern TV series. There is an attempt of philological interpretation of television series through the analysis of narrative structures, characters, mythological and pragmatic level of the text. The empirical material is the cult television series of the last decade *House, M. D.* (USA, 2004–2012). The article reveals the specifics of detective narrative structure of the series, explores the creating techniques of a character, and discovers a deep mythological subtext of *House*. Interpretation of the inner meanings of the series text allows the author to observe extra-textual level and to describe the specificity of communicative interaction in the paradigm 'the author – the viewer'. The pragmatic level of the series is composed of two key components: the actual story implementing the narrative of medical investigation which is based on semantic gaps and effect of stress; and the character corresponding to modern viewer request (charisma, genius, a trickster and a star). In addition, the show is filled with national (U. S.) and cross-cultural archetypes, it is intertextual and inscribed in mass cultural context.

Keywords: poetics of television series, detective narrative, trickster, *House, M. D.*, micronarration and macronarration, mythology of television series.

Онтологическая сущность сериала формируется на пересечении нескольких явлений. Ключевыми и обязательными в сериале являются составляющие: театрально-драматургическая, кинематографическая, коммуникативная (медийная), экономическая. Каждая из перечисленных сфер так или иначе сказывается на структурной, содержательной, функциональной, прагматической, технологической сторонах телесериала.

Язык телесериала – это собственно общение коммуникации, результирующий уровень всего сериального дискурса, текстовая составляющая, в которой находят воплощение все глубинные слои (коды). Языковой уровень сериала не тождественен эстетическому коду. Эстетический код в сериале обслуживает прагматику и появляется по мере его востребованности (при наличии у зрителя эстетических потребностей). Актуальность эстетического кода связана с

современной тенденцией: подобно тому, как искусство инкорпорируется в коммерческие проекты, сериал инкорпорируется в искусство. Эстетический дискурс в тексте сериала функционален, обеспечивает рост популярности того или иного сериала, обуславливает фактор зрительской привязанности.

Мы полагаем, что в сериале реализуется несколько чётко артикулированных посланий:

1) явное – первая семиологическая система (смоделированная история, её содержание);

2) неявное – вторая семиотическая система (система социальных конструктов, ценностей, идеологий, репрезентируемая посредством первого послания);

3) маскируемое, являющееся целью коммуникации – побуждение, содержащееся в сообщении сериала и направленное на управление поведением зрителя ('я хочу, чтобы ты находился у телевизора каждый раз, когда я показываю сериал').

Для реализации цели сообщения, а также для воплощения всех глубинных уровней телесериала коммуникатором используется совокупность средств: повседневность, точность, событийная структура (нарратив) телесериала, серийность, персонаж. Успешность сериала тесно связана с реализацией его специфичного («сериального») потенциала на различных уровнях организации. Сериал продуцирует ментальную модель, способную вызвать любопытство, интерес и другие явления, способствующие включённости зрителя в парадигму сериала, удержание зрителя. Чтобы выяснить, как реализуется сериальный потенциал, как работают указанные факторы, произведём анализ сериала «Доктор Хаус» на различных уровнях организации: нарративном, ценностно-идеологическом (мифологическом), дискурсивно-прагматическом.

Нарративная структура сериала «Доктор Хаус»

Микронарративный уровень. Сериал «Доктор Хаус» по структурным и жанровым признакам относится к числу микронарративов: деление целого дискурса на части (серии) происходит на основе самостоятельных историй, сюжетов, раскрываемых в рамках каждой отдельной серии. Серийный сюжет развивается в соответствии с конвенциями детектива.

Детективный нарратив получил широкое освещение в современных гуманитарных исследованиях (литературоведение, лингвистика, теория кино и т. д. – А. З. Вулис, Р. Мессак, Я. К. Маркулана, Дж. Скэгз, Ц. Тодорова и др.). Ключевое жанрообразующее свойство детектива – особый тип построения сюжета: расследование сложной, запутанной тайны, связанной с преступлением, заканчивающееся разоблачением и наказанием преступника. В основе детективного текста лежит константная последовательность событий: совершается преступление, проводится его расследование, и, наконец, преступника обнаруживают и подвергают наказанию в соответствии с существующими в данном обществе законами, нормами.

В сериале «Доктор Хаус» традиционная детективная схема реализуется в нестандартном тематическом пространстве (медицина). Сериал состоит из отдельных произведений, каждое из которых содержит собственную историю. Микронарратив строится в русле традиционного конвенционального кино. Дискурс каждой из серий развивается в соответствии с формулой: предыстория → коллизия (болезнь) → поиск решения (диагноза) → трудности и препятствия на пути правильного решения → кульминация (опасность, вероятность смерти) → инсайтовое обнаружение «ключа» → счастливый финал (верный диагноз, излечение).

Предыстория содержит повествование о событиях, предшествовавших обнаружению симптомов и проявлению болезни. Основное противоречие, лежащее в основе развития анализируемого нарратива, вскрывается в момент обнаружения (называния) симптомов болезни. Основная коллизия: на протяжении серии доктор Хаус и его команда проделывают попытки определить болезнь, вызывающую эти симптомы; попытка поставить правильный диагноз формирует основные перипетии сюжета. Как правило, в течение серии, по мере развития заболевания, больному ставится то один, то другой диагноз, каждый из диагнозов соответствует фактам и симптомам, но в результате оказывается ошибочным. Периодически делаются попытки начать лечение, однако в результате данное лечение либо не даёт никаких результатов, либо приводит к ухудшению состояния пациента. Формируется напряжение, сюжетно, как правило, выраженное недоверием пациента и его родственников к лечению и диагнозу

зам. В кульминационной ситуации напряжения происходит неожиданное, инсайтовое (случайное, навеянное другими историями) обнаружение «ключа» к разгадке болезни. В конце серии ставится верный диагноз.

Основное противоречие, лежащее в основе нарративной динамики – отсутствие информации об источнике болезни и обстоятельствах, предшествовавших болезни (например, любовном романе на стороне, венерическом заболевании, употреблении алкоголя или наркотиков, работе, вызвавшей болезнь, и др.). Каждая история развивается вокруг некоего неизвестного, поиск которого ведёт к развязке – благополучному излечению. Моделирование неизвестного происходит путём формирования запретного пространства. Достижение искомого возможно только при условии нарушения запрета (ср. семантику и функцию запрета в сказочном дискурсе [6]). Один из сюжетных ходов, использующийся во многих сериях, – незаконный обыск в жилище пациента для получения дополнительной информации о пациенте и его окружении. Хаусовская формула «Все лгут!» также «работает» на формирование сюжета расследования: недоверие к показаниям, необходимость сбора достоверных улик. Поиск разгадки осуществляется в несколько этапов: обнаружение новых данных позволяет предположить диагноз и попробовать лечение. Однако в продолжение серии, как мы уже отмечали, герои могут неоднократно ошибаться. Поиск осуществляется путём мозгового штурма, дискуссий, сбора сведений и анализов. Ключевой, инсайтовый этап в нахождении ответа в большинстве случаев – прерогатива самого Хауса. Подчеркнутая гениальность героя реализуется в его способности считывать информацию, дешифровать, видеть знаки в неинформативном для других материале. Кульминационный момент серии осложнен очередным семиотическим препятствием: нежеланием родственников пациента или самого пациента продолжать диагностику и лечение. Преодоление препятствия осуществляется путем философско-психоаналитической беседы либо обмана.

Как мы видим, телесериал заимствует детективную конвенцию, классическую детективную сюжетную формулу. В сериале имеются аллюзии на «Приключения Шерлока Холмса»: на персонажном уровне (рифмуются фамилии Хаус – Холмс, Уилсон – Уотсон (Ватсон); персонаж подчеркнута экс-

траординарен и харизматичен; на уровне хронотопа: Шерлок Холмс жил в доме номер 221-В, доктор Хаус живёт в доме номер 221, в квартире «В», улица – Baker Street и т. д.

Следует отметить, что, сохраняя глубинную основу, медицинская тематика подвергает трансформации детективную сюжетную канву. В сериале тематическая составляющая вплетена в глубинную нарративную структуру: заболевание (тема) становится заболеванием-нарративом. Причём под воздействием жанровых конвенций детектива и *ноггог-фильма* происходит формирование повествовательной матрицы: 'случилось нечто странное – необходимо определить, что случилось (поставить диагноз) – диагноз поставлен'. Контаминация медицинской и детективной онтологической структуры формирует специфичный жанр медицинского расследования.

Макронарративный уровень сериала. Общая повествовательная канва сериала (макроуровень) строится на совокупности синтаксических констант, которые обеспечивают единство и связность дискурса, с одной стороны, и на переменных – с другой. Развитие макронарратива отличается от стандартных сюжетных ходов. Общая сюжетная канва, связанная со взаимоотношениями героев, событиями из их личной жизни, является основой для реализации серийных сюжетов. В прагматическом русле данная канва обеспечивает длительность сериала и возможность его постоянно варьировать, множить, разрабатывать сценарий новых сезонов и серий.

Макронарратив сериала «Доктор Хаус» не обладает предзаданностью, предсказуемостью. Напротив, события, происходящие на общем повествовательном уровне, непредсказуемы и неожиданны, формируются в соответствии с концепцией нового сезона. Так, например, третий сезон посвящён набору новых сотрудников в клинику, восьмой сезон помещает Хауса в тюрьму и ставит перед необходимостью пройти ряд внешних испытаний, прежде чем вернуться к врачебной деятельности. Устойчивая событийная канва развивается в рамках эпизодов. Макронарратив представляет собой совокупность констант, обеспечивающих внутреннее единство сериала. Кодифицированная константная система представлена следующими компонентами: персонажи, функции, тема, доминанта микронарративов. Развитие макронарратива происходит за счёт динамики внутри систе-

мы: трансформация функции персонажей, изменение состава, смена отношений между персонажами. Повествовательная линия не обладает изначальной заданностью и цельностью (это сериал открытого типа). Изменения происходят в каждом новом сезоне, для создания новых условий и развития серийных нарративов. Макронарратив служит открытой системой, потенциалом для варьирования, продуцирования, порождения новых систем. Макронарратив позволяет создавать противоречия (дисгармонию), которые требуют решения, продлевая тем самым жизнь сериалу, обновляя стандартную сюжетную схему.

Трансформации изначальных констант и состояний происходят не на основе предзаданных потенциалов и лакун, но образуются неожиданно, в процессе создания сериала. Логика развития макронарративного уровня не только и не столько определяется внутренней повествовательной структурой, сколько обусловлена внешними, прагматическими целями и установками.

Персонажный дискурс сериала: семантика и функционирование

При попытках объяснить успех сериала «Доктор Хаус» оригинальное сращение медицинской тематики и детективного нарратива явно уступает другой, более универсальной, как считают критики, причине – харизматичности героя.

Центральный персонаж сериала. В сериале «Доктор Хаус» формируется целостный образ героя, который раскрывается постепенно по ходу сериала. Совокупность ключевых черт и качеств героя, которые находят реализацию на нарративном уровне, обеспечивают «работу» нарративных схем и в то же время создают уникальное концептуальное целое на уровне персонажа:

- гениальность – способность находить решение (ставить диагноз) в самых сложных и необъяснимых врачебных ситуациях;
- нарушение норм и установленных порядков, нежелание выполнять рутинную работу;
- боль, физический недостаток (хромота), постоянное употребление наркотикосодержащего обезболивающего;
- фанатичное отношение к делу, азарт в поиске болезни;
- цинизм, грубость, жёсткий юмор.

В герое эксплицируется культурный архетип трикстера. За данным архетипом в исследовательских практиках закрепилось

двойное понимание. Трикстер (в юнгианском понимании) – обратная сторона Самости, вариант Тени. При таком подходе Трикстер понимается как обратная сторона Культурного героя и существует как вторичное начало только в соотношении с Героем. Иное понимание трикстера предлагает М. Липовецкий, ссылаясь на ряд исследователей, моделирующих относительно устойчивую риторическую конструкцию, повторяющуюся в литературах и культурах различных эпох, применительно к так называемым «креативным идиотам» (выражение Л. Хайда), объединяющим в себе свойства таких, на первый взгляд, далёких друг от друга персонажей, как «жестокий клоун» и «культурный герой», чья «подрывная деятельность» парадоксальным образом обладает и «культуростроительным» эффектом» [3]. Фольклорная модель трикстера породила целый ряд литературных и культурных типов, таких как плут, пикаро, шут, клоун, самозванец и т.п. Все они отличаются и друг от друга, и от их общего первоисточника – трикстера как мифологического героя, однако всех их объединяет некий «общий знаменатель»: набор черт, в той или иной степени восходящих к мифологическому трикстеру. Суммируя современные исследования о трикстерах, можно выделить важнейшие характеристики этого культурного архетипа:

1) *амбивалентность и функция медиатора;*

2) *лиминальность* («Лиминальные персонажи всегда ни тут ни там: они обитают в промежутке между позициями, определёнными и предписанными законом, обычаем, условностями или ритуальным порядком» (Turner Victor. The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. Цит. по [3]). «Тернер связывает лиминальность с антиструктурными ритуалами – «ритуалами переворачивания статуса, а также практиками, возникающими внутри движений, в которых доминирующая роль принадлежит структурным аутсайдерам». Эти антиструктуры (яркий пример – бахтинский карнавал), погружающие в состояние лиминальности, всегда тем не менее сбалансированы в культуре ритуалами, утверждающими социальный порядок и стратификацию. Трикстер же – и как мифологический персонаж, и как культурный архетип – не формирует отдельной культурной среды, но и ничем не сбалансирован – скорее, этот персонаж внедряет антиструктурные элементы в социальный

и культурный порядок, выявляя, а иногда и создавая лиминальные зоны *внутри* иерархий и стратификаций. Его принцип не инверсия, а деконструкция – иначе говоря, подрыв структуры путём обнажения и обыгрывания ее внутренних противоречий, размывание оппозиций не извне» [3];

3) Трикстер трансформирует плутовство и трансгрессии в *художественный жест* – особого рода перформанс, в котором прагматика трюка редуцирована, а на первый план выдвигается художественный эффект; 4) *связь с сакральным контекстом*. Трансгрессия (по концепции Ж. Батая и М. Фуко) – нарушение границ и переворачивание социальных и культурных норм – важнейший метод трикстера. В этом акте воссоздается – пускай и через нарушение – концепция такого важнейшего означающего сакрального, как табу. Трансгрессия не служит разрушению сакральных оснований социальных и культурных норм (эти основания уже разрушены), а, напротив, парадоксальным образом *производит сакральное* [3].

Герой телесериала «Доктор Хаус» создан по классической схеме: представляет собой ценностный центр сериала, является смысловым целым, личностью (характером), носителем совокупности свойств и качеств, которые раскрываются по ходу сериала. Персонаж Хауса обладает значимой для его мира инициативой, способностью преодолевать препятствия, непреодолимые для других. Это отличает героя Хауса от персонажей других сериалов, где распространён принцип сращения персонажа с одной какой-либо функцией, либо совокупностью функций (амплуа, персонажи-функции). Совокупность концептов, образующих глубинную смысловую структуру персонажа, сопоставима с культурным архетипом трикстера. Образ Хауса раскрывается через концепт гениальности, цинизма, неприятия норм, концепт физического уродства.

Гениальность Хауса. Трикстерская сущность Хауса проявляется на уровне его поведения, качеств, отличительных свойств: на протяжении всего сериала последовательно реализуется идея гениальности. Гениальность Хауса аналогична гениальности Холмса: мир для него более информативен, чем для окружающих; он видит знаки там, где для других ничего нет. Раскрытие идеи гениальности в каждом конкретном эпизоде происходит путём игры со смысловыми лакунами: зрителю, как и коллегам

Хауса, не представляется информации о мире, которой владеет главный герой. Ввиду отсутствия необходимых смыслов, поведение героя выглядит абсурдно, нелепо и разрушительно по отношению к пациентам. Хаус пробует самые рискованные методы диагностики и лечения, он готов на крайние меры ради достижения цели (разоблачить неизвестную болезнь). Когда цель достигнута и диагноз становится очевидным, действия Хауса, в свете новых данных о ситуации, обретают положительные коннотации. Хаус часто при диагностировании ошибается, ставит неверный диагноз. Но ошибки подчёркивают его гениальность: ошибки на пути к победе – необходимое условие, которое также по-своему является гарантом благополучного исхода. Переворачивание устоявшихся норм и порядков превращает процесс диагностики в интеллектуальную игру в исполнении Хауса. Поиск решения всегда происходит через «мозговые штурмы». Итогом интеллектуальной игры становится восстановление изначальной гармонии мира, которое не всегда равно излечению, – речь идёт о наличии некой высшей справедливости, которая по ходу серии разрушается и заново восстанавливается.

Деконструкция нормы. «Подрывная» деятельность Хауса как трикстера, направленная на деконструкцию структур, представлена в сериале на нескольких уровнях. Хаус не любит выполнять рутинную работу и идёт на различные сделки, игры и пари с начальством с целью избежать очередного дежурства. В поле интересов героя попадают только самые сложные, самые неразрешимые случаи, требующие интеллектуальной работы, азарта, борьбы. Всякое столкновение с рутинным, обязательным порождает взрыв хаусовского баловства и остроумия: он шутит с «рутинными» пациентами, разыгрывает их, обманывает или говорит неуместную и неприглядную правду – все варианты поведения направлены на преодоление нормы, разрушение устоявшихся стереотипов, традиций.

На протяжении сериала типичным микронарративным сюжетам, связанным с поиском диагноза, сопутствуют отдельные мелкие истории, не представляющие интереса для Хауса, любящего сложные и нерешаемые задачи. Пациенты с очевидными диагнозами и связанные с ними сюжетные ходы выполняют вторичную, дополнительную функцию: как компоненты основного

нарратива дают толчок к разрешению главного конфликта. Медицинские истории, происходящие параллельно с основной, дают необходимую Хаусу информацию о мире, позволяющую подобрать ключ к решению загадки-болезни. Получение информации о болезни происходит путём считывания знаков с окружающей действительности (ситуация декодирования). Созидательная деструкция, реализованная через шутство, случается, например, в сериях, где Хаус имеет дело с симулянтами, которых он проучивает, подменяя лекарства, давая абсурдные советы и т. д. В некоторых сериях параллельные сюжеты позволяют вскрыть глубинный метафизический уровень сериала. Так, например, проблема жизни и смерти актуализируется в первой серии второго сезона: Хаус активно включается в диагностику заболевания человека, приговорённого к смертной казни, и оставляет без внимания пациентку, имеющую неоперабельную форму рака. Второстепенные сюжеты в «Докторе Хаусе» не обладают нарративной или смысловой самостоятельностью и выполняют вспомогательные функции в развитии основного сюжета и в раскрытии трикстерской сущности героя.

Нежелание Хауса включаться в рутинную работу, лечить и диагностировать пациентов с очевидными диагнозами становится причиной трансгрессии: нарушение концептуального пространства, отведённого персонажу-доктору; разрушение норм, установленных медицинской этикой, представлением о должном поведении доктора в той или иной ситуации. Аналогичный принцип реализуется и, например, при выборе Хаусом сотрудников отделения. Хаус становится демиургом-шутником, который при формировании штата своего отделения выходит за пределы необходимых норм и критериев и помимо профессионализма в каждом из сотрудников отмечает какую-то специфичную и не значимую для врачебной практики деталь: Форман имеет преступный опыт, Кэмерон чрезвычайно красива. Выход за пределы нормативного концептуального пространства обретает свойство художественного жеста.

Цинизм Хауса. Отношения Хауса с пациентами зачастую имеют циничную форму. Он жестоко и грубо шутит, часто говорит слишком прямо страшную правду, не выражает сострадания и вообще предпочитает не общаться напрямую с пациентами. Однако цинизм Хауса имеет двойное дно: за внешней

грубостью часто скрывается глубокий взгляд на вещи; за опрокидыванием ценностей скрывается трепетное отношение к ним. Цинизм как культурный феномен объясняется категорией «цинического разума», разработанного П. Слотердайком в книге «Критика цинического разума». По мнению Слотердайка, циническое сознание является, с одной стороны, проявлением разочарования в практических и политических эффектах Просвещения, а с другой – результатом приспособления к изменчивой репрессивности модерности. Цинизм предлагает современному субъекту стратегию псевдосоциализации, позволяющую примирить бессознательное и суперэго посредством разложения субъективности на неустойчивые и в равной мере аутентичные или фальшивые социальные маски (или персоны), через постоянную смену которых и реализует себя цинический субъект. Модерный цинизм воплощается, прежде всего, в тотальной театрализации социального пространства: «...стирается повседневно-онтологическая граница между игрой и серьёзным делом... ликвидируется безопасная дистанция между фантазией и действительностью, становится зыбко-неопределённым соотношение между серьёзным и блефом» [7, с. 522]. Обратной стороной театрализации выступает социальная культура недоверия – ожидание обмана, готовность к плутовству и восхищение трикстером.

В образе Хауса циничность, концентрацией которой становится афоризм пилотной серии «Все лгут!», имеет обратную сторону, выражает обратные смыслы. Хаус ближе всего подходит к «киническому разуму», нежели к циническому. По отношению к киническому типу мировоззрения применимо высказывание «Его оружие не столько анализ, сколько смех» [7, с. 181]. Эта принципиальная весёлость киника (и трикстера тоже) вытекает из особой цельности кинической позиции: «преодолевая цинический разрыв между целями и средствами, киник снимает и шизофреническую расщеплённость цинического сознания и вместо смены социальных масок предлагает метаморфозу, артистическую текучесть и подвижность субъекта, в равной мере затрагивающую его/её интеллект, эмоции и тело. Бесстыдство в данном контексте означает отказ от моральных запретов, окружающих телесную жизнь, не только уравнивание телесного в правах с интеллектуальным, но и необходимое воплощение «высших»

движений в телесных практиках» [3]. Таким образом, цинизм Хауса – это, скорее, игра в цинизм, цель которой – развенчивать бесполезные привычки и стереотипы, опрокидывать скучную действительность.

Моделирование внешности: уродство Хауса. Хромота, костыль и боль Хауса также работают на формирование целостной концепции персонажа. Герой сериала постоянно хромотает и ходит с костылём, страдает от постоянных болей. Для того чтобы заглушить боль, он принимает обезболивающее, содержащее наркотик. Данная деталь в дискурсе сериала выполняет несколько конструктивных функций:

1) хромота Хауса формирует одну из семантических лакун, требующую последующего раскрытия и раскрывающуюся в целый нарративный пассаж в двадцать первой серии первого сезона. Эта серия выполнена на высоком эстетическом уровне, с выходом за пределы традиционного современного пространства, свойственного сериалу, с постмодернистской множимостью сущностей и проигрыванием альтернативных семиотических реальностей;

2) актуальна символическая амбивалентность (порочность персонажа при его спасательной функции, не идеальность). Здесь деталь также работает на воссоздание архетипической модели: гротескная телесность – одна из типичных черт трикстера, подчёркивающая его негероичность (в классическом смысле героя), наличие изъяна. И этот изъян становится источником метаморфоз: порождений и преобразований. Собственная неполноценность Хауса позволяет ему преодолевать препятствия на пути лечения других (это знак сопричастности и доверия);

3) боль Хауса и его пристрастие к наркотическим обезболивающим обеспечивают потенциал для нескольких самостоятельных нарративов (например, «Двадцать викинонок», 1 серия 8-го сезона).

Таким образом, трикстерская функция Хауса реализуется в его гениальности, псевдоцинизме, юморе, противостоянии рутине. Герой через отрицание и пренебрежение табу и запретами осуществляет созидательный акт. При этом спасение (излечение) нивелировано, сведено к интеллектуальной игре, где пациент становится вещью, объектом. Сакральное заключается в победе, преодолении того страшного и ужасного, что заявляет о себе в виде необъяснимых и странных симптомов.

Мифологическая и прагматическая доминанты сериала «Доктор Хаус»

Ценностно-идеологический и мифологический подтекст сериала формируется из совокупности архетипов, стереотипов и мифологем.

Миф о спасении мира. Перманентно каждая серийная история представляет собой реализацию апокалипсического сюжета в американском варианте. Герои не просто борются с болезнью и не просто пытаются её угадать, они выполняют вселенски значимую задачу спасения рушащегося мира (ретрансляция мотива сверхгероя и сверхзадачи). Сюжет каждой такой (типичной) серии отличается событийной насыщенностью, высокой интенсивностью, напряжением. Кульминация серии так или иначе затрагивает «глубокие» вопросы, связанные со смыслом происходящего, с вопросами жизни и смерти или же (что чаще) наполненные психоаналитическими беседами, раскрывающими настоящее через травмы и комплексы. Формирование динамики фильма и напряжения осуществляется характерными для голливудской кинематографии приемами: спецэффекты, музыкальное сопровождение, частота монтажных склеек, крупный план (актуальна игра мимикой – страх, ужас на лице), чередование ложных развязок (расслабления) и вновь открывшихся трудностей на пути спасения мира. Динамичные истории болезни и борьбы за диагноз органически сочетаются с неспешным сериальным миром. На пути к победе герои впадают в рассуждения о собственных комплексах и воззрениях на жизнь.

Миф о болезни. Развитие сериального дискурса «Доктора Хауса» в каждой из серий происходит вокруг болезни. Болезнь как проблема и основа сюжета, с одной стороны, обусловлена особенностями современного мировоззренческого состояния и медиадискурса в целом. С другой – болезнь является новым, оригинальным вариантом некоторых традиционных сериальных феноменов. Болезнь – одна из самых актуальных тем и средств моделирования медиареальности (коррелирует сенсационных новостей). В сериале аккумулируется один из главных медийных мифов современности – миф болезни. Интерес современности к телесному, по мнению учёных, обусловлен грядущей утратой телесного как ценного в связи с интенсивной виртуализацией

бытия [8]. Аномалии, связанные с телесным существованием, – одно из распространённых средств моделирования медийной реальности: сибирская язва, птичий и свиной грипп – ежегодные информационные проекции болезненности как мифа в действительность. Болезнь становится не только (и не столько) темой, сколько страхом и травмой эпохи. Сериал «Доктор Хаус» аккумулирует эпохальный миф, ставя болезнь в разряд катастрофы и опасности (типичный конфликт голливудского формульного кино), с другой стороны – преступления и загадки (конвенция детектива).

Телесное представлено в сериале как субстанция, скрывающая в себе неизвестное. Это неизвестное обязательно – тёмное и ужасное (конвенция horror-фильма). В отношении к телесности усматривается психоаналитический подтекст: тело обретает статус необъяснимого и неуправляемого бессознательного, которое скапливает в себе информацию о нарушении запретов и табу, о травмах и событиях прошлого.

Этот тёмный информативный пласт заявляет о себе через болезнь. Болезнь отождествляется с врагом и катастрофой и ставится в ряд с монстрами, кинг-конгами и прочими порождениями болезненного национального сознания, сублимированного в голливудских фильмах. Болезнь разрушает тело изнутри, превращая его в неприглядную разлагающуюся материю. Интерес американской кинематографии к медицинской теме аккумулирует один из современных страхов (характерный, прежде всего для американской культуры) – страх уродства и разложения плоти. Американская культура направлена на интенсивное культивирование телесного идеала (пластические операции, средства похудения, озабоченность фитнесом и прочими механизмами противостояния смерти и разрушению). Тело оказывается субстанцией, содержащей в себе потенциал к разрешению, скрывающей страшное, непредвиденное и всеразрушающее начало. У внешне привлекательной оболочки мира обнаруживается уродливое второе дно. Таким образом, болезнь дешифруется создателями сериала экзистенциально: как первооснова мира, как конвенциональный дремлющий монстр, ждущий повода для того, чтобы выйти наружу (ср., например, концепция болезни у А. Камю: чума – это прорвавшаяся из заточения сущность земли и мира [2]). Таким об-

разом, лейтмотивная миссия главного героя сериала – обнаружить, обличить неизвестное. Тенденциозно, что первично для Хауса не «найти», а «прочитать», «перевести» симптом (как перманентный знак сокрытого неизвестного) на понятный язык. Для реализации перевода с языка телесно-болезненного на врачебный Хаус строит матрицы возможных болезней. Потенциальные диагнозы прописываются (Хаус настойчиво только за собой оставляет такое право). Оказавшись в тюрьме (первая серия восьмого сезона), Хаус так же берётся за поиск диагноза заболевшего заключённого. Он выменивает ручку и начинает строить привычную матрицу на стене: дешифровать. Данная деталь реализует принцип постмодернистского понимания тела (тотального превращения действительности в текст): «Что же это за тело? Ведь у нас их несколько; прежде всего, это тело, с которым имеют дело анатомы и физиологи, – тело, исследуемое и описываемое наукой; такое тело есть не что иное, как текст, каким он предстаёт взору грамматиков, критиков, комментаторов, филологов (это фено-текст)» (Р. Барт) [4].

Мифология дела и успеха. Персонажи сериала «Доктор Хаус» демонстрируют типичное для американской культуры отношение к труду и делу. США, в национальной мифологической традиции, это мир, где труд преобладает над природой, мир искусственно сотворённый, а не естественно выросший из природы. В США население не народ (в понятии «народённость»), а съезд, собирательность иммигрантов: здесь преобладает самостоятельность индивидов, а не единство. Исследователи наблюдают, что «культуры и миропонимания различаются тем, как они понимают происхождение мира и всего в нём. Порождены они Природой или сотворены Трудом? В Соединённых Штатах ответ на этот вопрос будет однозначным: процесс сотворения происходил под знаком Труда. Высадился Self-made man, самодельный человек, и построил себе self-made world, самодельный мир» [1, с. 21]. Труд, дело в Америке сакрализуются, наделяются метафизическими коннотациями, это «...не мрак работы, но вечный праздник деяния, без чего не мыслит себя здесь человек существования, так что безработица – казнь американцу (евразиец заполнит время ленью, умозрением, любовной игрой, пересудами и проч.)» [1, с. 194].

Особое место в американской Психее занимает именно работа: иметь работу и преуспевать в ней – один из главных стимулов и мотивов в семиозисе описываемого существования. Сериал «Доктор Хаус» строится вокруг дела. Концепция дела, выраженная архетипически, предполагает профессионализм, ответственность, полную самоотдачу делу. Команда Хауса универсальна: на высоко профессиональном уровне они проводят диагностику, делают операции, делают анализы. Дело Хауса, его отношение к нему становится универсалией всего сериала, не поддающейся трансформациям – это онтологическая смысловая доминанта данного дискурса. Угроза потери дела приносит трагические коннотации, создает специфическую коллизию (восьмой сезон): герой реализует себя в деле, все остальные коллизии вторичны. Данный анализируемый архетип – культурная универсалия, которая лежит в основе ценностной составляющей сериала, не поддается амбивалентным дефинициям и представлена как данность.

Прагматическая доминанта сериала «Доктор Хаус». Мы рассмотрели внутренние особенности построения различных уровней сериала. Внешняя сторона – это, прежде всего, потенциальный диалог со зрителем, отношение к зрителю. Внутренняя структура сериала работает на формирование интереса зрителя. Выход на уровень прагматики осуществляется за счёт двух ключевых факторов, обеспечивающих внимание зрителя:

1) собственно история, реализующая нарратив медицинского расследования,

строющаяся на формировании семантических лакун и создающая эффект напряжения (аналогично suspense-фильмам). Зритель в каждой серии проживает один и тот же сюжет, заранее предвидя этапы его развития и финал, и эта константа (строющаяся к тому же на национальном архетипе героя) – гарант популярности сериала в американской среде зрителей. Один и тот же нарратив из серии к серии позволяет заново и заново проживать архетипический сюжет достижения успеха;

2) ставка на персонаж (гениальность, харизматичность, аутсайдерство и др.). Успех персонажа обусловлен, на наш взгляд, корреляцией между внутренними качествами и свойствами героя и спросом публики. Суггестивный эффект в сериале достигается обращением к архетипам и стереотипам. Моделирование образа главного героя в сериале происходит с использованием механизмов создания звезды. Здесь актуален и выход за пределы сериала (контаминация героя и актера, подогревание интереса к жизни актера и т. д.), и внутренние принципы создания образа. В частности, удачным является задействованный архетип. Трикстер – универсальный, популярный во многих современных культурах и в кросскультурном пространстве персонаж.

Популярность анализируемого сериала в Америке, на наш взгляд, имеет ещё одну значимую причину: сериал как медийный продукт тесно вписан в культурный контекст, полон аллюзий и цитат, он интертекстуален. В фильме часто цитируются популярные книги, фильмы и телесериалы.

Список литературы

1. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Америка в сравнении с Россией и славянством. М.: Раритет, 1997. 680 с.
2. Камю А. Чума. М.: АСТ, 2005. 256 с.
3. Липовецкий М. Трикстер и «закрытое» общество // НЛО. 2009. № 100. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/100/li19.html> (дата обращения: 04.05.2012).
4. Постмодернизм. Энциклопедия. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. 1040 с.
5. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Н. Д. Тмарченко. М.: Изд-во Кулагиной, 2008. 358 с.
6. Пропп В. Морфология сказки. М.: Лабиринт, 2006. 152 с.
7. Слотердаjk П. Критика цинического разума / пер. с нем. А. В. Перцева. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2001. 584 с.
8. Тело свободы / Г. Л. Тульчинский // Эпштейн М. Н. Философия тела. СПб.: Алетейя, 2006. 432 с.

References

1. Gachev G. D. Nacional'nye obrazy mira. Amerika v sravnennii s Rossiej i slavianstvom. M.: Raritet, 1997. 680 s.
2. Kamju A. Chuma. M.: AST, 2005. 256 s.
3. Lipoveckij M. Triksster i «zakrytoe» obshhestvo // NLO. 2009. № 100. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/100/li19.html> (data obrashhenija: 04.05.2012).
4. Postmodernizm. Jenciklopedija. Minsk: Interpresservis; Knizhnyj Dom, 2001. 1040 s.
5. Pojetika: slovar' aktual'nyh terminov i ponjatij / N. D. Tamarchenko. M.: Izd-vo Kulaginoj, 2008. 358 s.
6. Propp V. Morfologija skazki. M.: Labirint, 2006. 152 s.
7. Sloterdajk P. Kritika cinicheskogo razuma / per. s nem. A. V. Perceva. Ekaterinburg: Izd-vo Ural'-skogo un-ta, 2001. 584 s.
8. Telo svobody / G. L. Tul'chinskij // Jepshtejn M. N. Filosofija tela. SPb.: Aletejja, 2006. 432 s.

Статья поступила в редакцию 13.08.2012