

Д. Н. Караваева

ДИСКУРС РЕГИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В КИНО И НА ТЕЛЕВИДЕНИИ СЕВЕРНОЙ АНГЛИИ*

УДК 39(428):791

ББК 63.529 (4Вел)

Статья посвящена отражению идентичности в кино и на телевидении Северной Англии. Автор рассматривает основные вехи в истории регионализации кино и телевидения, роль отдельных жанров (социальная и криминальная драма, ситуационная комедия и др.), способы и механизмы внешней презентации региона. Статья подготовлена с использованием перспективных, но редко применяемых методов визуальной антропологии, на основе широкого круга визуальных и письменных источников, а также авторских этнографических материалов (полевые сезоны 2010–2012 гг.).

Большинство телевизионных проектов Севера затрагивает вопросы рабочего класса и классовых отношений, а также ряд, связанных с ними социальных, политических, экономических и культурных проблем, в силу того что на протяжении долгого времени регион обладал статусом «провинции» и считался вотчиной рабочего класса и «периферийной» культуры. Несмотря на то что вопрос о положительном влиянии телевидения на формирование современной идентичности и имиджа Севера остается открытым, телевизионные фильмы и передачи с их вниманием ко всем сторонам повседневной жизни обычного человека служат инструментом актуализации и популяризации региональных иконических символов, культуры Севера в целом.

Ключевые слова: *дискурс идентичности, региональная/локальная идентичность, Северная Англия, центр—периферия, кино, телевидение, постиндустриализм*

Начало XXI в. обозначило некоторые проблемы, назревавшие в западной цивилизации в последние десятилетия XX в., выраженные в научной литературе понятиями постиндустриализма, кризиса идентичности и означавшие в первую очередь разрыв отлаженных в течение веков социальных отношений и связей регионов. Для бывшей империи Великобритании и отдельных ее регионов эти вопросы сегодня особо актуальны.

Северная Англия, или Север, относится к категории бывших индустриальных монорегионов.¹ Во времена империи и в первые десятилетия после ее падения здесь сосредоточивалась промышленность страны. В период правления М. Тэтчер, в 1980-е гг., большая

часть производства была приватизирована, на фоне окончания «холодной войны» и конкуренции со стороны Юго-Восточной Азии оно пришло в упадок. Отдельные попытки лейбористского правительства создать условия для регенерации регионов существенно не исправили положение, и сегодня Северная Англия находится в ситуации социокультурной трансформации. Общие тенденции развития британского общества 1940–1980-х гг. (мультикультурализм, феминизм, молодежная «революция») также повлияли на формирование специфического облика региональной северной культуры.²

В данной статье представлены результаты проекта, целью которого являлось историко-антропологическое изучение дискурса английской идентичности, в том числе его экранного ракурса, на материалах Северной Англии в пределах Великобритании и оценка перспективности развития региональных моделей идентичности. Выбор предмета исследования был обусловлен формой идентичности

¹ Понятие «Северная Англия» как единая «культурная область» условно, так как включает в себя три различных в отношении идентичности региона — Северо-Восток (Ньюкасл, Дарем, Сандерленд), Северо-Запад (Манчестер, Ливерпуль), Йоркшир и Хамбер (Йорк, Лидс).

Караваева Дина Николаевна — м.н.с. сектора этноистории Института истории и археологии УрО РАН (г. Екатеринбург)
E-mail: dina_fedorova@bk.ru

* Исследование выполнено по гранту РГНФ № 10-01-00241 «Идентичность и мультикультурализм в условиях постимперскости (на материалах Великобритании)»

² См.: Christopher D. British Culture. An Introduction. London; New York, 1999. P. 1, 2; См. также: Rowbotham S. A Century of Women: the History of Women in Britain and the U.S. London, 1997; Hall S. The Hard Road to Renewal: Thatcherism and the Crisis of the Left. London, 1988.

западноевропейского типа общества, обозначаемой в литературе как «нарративная (повествовательная) идентичность»³, для изучения которой необходим анализ существующих представлений и презентаций идентичности. Ее дискурсивная природа предполагает наличие безусловного фактора конструирования идентичности и брендинга. На основании достижений в области исследования феномена региональной идентичности⁴ мы понимаем ее как одну из форм коллективной этнической и национальной идентичности, обращаемой к территории, локальности, пространству — реальному или мифическому. Таким образом, изучение идентичности предполагает учет не только географических, экономических и культурных реалий, но и механизмов ее формирования посредством отдельных областей культуры. Понятие «дискурс» мы используем в самом широком смысле, включая в него как дебаты, рассуждения об идентичности, так и фон, обстоятельства, контекст, в которых данный дискурс происходит.

В период с середины XX в. и до настоящего времени выразителями северной идентичности являлись в основном представители региональной культуры: писатели, композиторы, кинорежиссеры и авторы телевизионных сериалов. Как пишут Л. Кастел и Дж. Уолтон, региональные идентичности являются дискурсивными производными коллективных изобретений и традиций (в том числе обновленных), образа жизни населения региона.⁵ Действительно, большинство северян узнают свой регион не через собственный опыт (поскольку путешествуют в рамках своего региона редко), а посредством готовых сконструированных версий, с которыми они встречаются в поле культуры. Роль телевидения и кинематографа в этом смысле переоценить сложно.

Телевидение и кино рассматриваются нами совместно в силу общности способов воздействия на аудиторию, хотя они оказывают различное влияние на формирование региональных идентичностей. Кино оказалось, по словам Р. Шилдс, гораздо более «югоцентристским» продуктом внешней «лондон-

ско-центристской политической власти», и, соответственно, его трудно называть рупором региональной идентичности.⁶ Северяне в киноиндустрии, как правило, занимали нишу исполнителей, в то время как креативные группы располагались на юге (особенно это касается первой половины XX в.).⁷ Таким образом, провинциальные территории, истории и диалекты никогда не являлись частью британского кинопроизводства, за исключением редких периодов «моды на Север» (например, в эпоху ливерпульских «The Beatles»). Изменение ситуации с киностудиями в последние двадцать лет, рост независимого сектора в киноиндустрии открыли «золотой» период кинематографической репрезентации Севера. Но такое кино составляет очень небольшую часть общего британского кинопроизводства.⁸ Особый интерес к северной тематике в кино наблюдался в 1930-е, 1959–1963, 1980-е гг. и с середины 1990-х гг. до сегодняшнего времени (последний период считается наиболее успешным). Расцвет регионального кино на национальном уровне, как и других форм культуры, приходится на 1950–1960-е гг., после чего происходит стремительное переключение интереса сообщества на движение «свингующий Лондон» и падение интереса к северной культуре в последующие два десятилетия. Затем кино Севера вновь стало набирать силу (особенно в Манчестере). Основной его тематикой стали негативные последствия деиндустриализации.⁹ С 1980-х гг. и по настоящее время лидирующие позиции в кинопроизводстве занимает также Ливерпуль. В. Болл считает, что сегодня кинематограф представляет собой поле культуры, «негативизирующее» социальное, экономическое и культурное настоящее Севера больше других форм культуры.¹⁰

Среди кинодеятелей существует тенденция презентации Севера и как места особого антропологического интереса — территории

⁶ Shields R. *Places on the Margin. Alternative Geographies of Modernity*. London, 1991. P. 219, 220.

⁷ См.: Warren P. *British Film Studios. An Illustrated History*. London, 1995.

⁸ См.: Marwick A. «Cultural Revolution» in Britain // *Journal in Contemporary History*. 1984. Vol. 19. P. 127–152.

⁹ См.: Hill J. *British Cinema in the 1980s*. Oxford, 1999. P. 133–191; Idem. *Sex, Class and Realism. British Cinema 1956–1963*. London, 1986. P. 131, 132; Aldgate A., Richards J. *Best of British. Cinema and Society from 1930 to the Present*. London, 1999. P. 182–200.

¹⁰ См.: Ball V. The «Re-feminisation» of British Television and the Re-traditionalization of Gender // *Feminist Media Studies*. 2012.12 (2). March. P. 264.

³ См.: Филиппова Е. И. *Территории идентичности в современной Франции*. М., 2010.

⁴ См., например: *Issues of Regional Identity*. Manchester; New York, 1998.

⁵ См.: Castells L., Walton J. K. *Contrasting identities: north-west England and the Basque Country* // *Issues of Regional Identity*. P. 76, 77.

самобытной индустриальной культуры и культуры рабочего класса. Север на экране, как правило, имел свои географические и социальные пределы: картины вписывались в конкретные урбанистические, индустриальные регионы.¹¹ Авторы фильмов помещают своих героев в показательные, стандартные, стереотипные условия, хорошо узнаваемые региональной зрительской аудиторией, — в города, подобные Блекпулу в «Идем с песней» (*Sing as We Go*, 1934), Бредфорду в «Билли-лжец» (*Billy Liar*, 1963), Ньюкаслу в «Убить Картера» (*Get Carter*, 1971) и др. Как пишет Р. Мерфи, «прелесть подобных фильмов состоит в том, что такие городки существуют в каждом северном графстве, и среди... героев многие могут узнать себя или своих соседей».¹² Дж. Ричардс отмечает, что ключевым центром киноисторий, помимо Лондона, становился Ланкашир (в частности, Манчестер) — «графство с наиболее влиятельными и выразительными кинообразами».¹³ Данный факт дает право исследователям кино Севера называть регион в фильмах «воображаемым», писать о «смещении образов».¹⁴

Дж. Вулридж полагает, что о Севере принято говорить и думать как об идее, а не как о реальности с максимально аутентичными интонациями (диалектами и акцентами).¹⁵ Р. Шилдс обращает внимание на то, как в региональном кино делает упор на «пространственную власть и механизмы управления» посредством длинных планов северных ландшафтов и индустриальных территорий, введения характерных героев.¹⁶ Дж. Халам в своем исследовании о кино Севера пишет о «культурных идентичностях экономически маргинализированных сообществ, вынужденных пересматривать свой опыт во имя продажи на глобальном рынке культуры и экономики» во время деиндустриализации 1980–1990-х гг. и после.¹⁷

Характерной чертой кино Севера является постоянное использование символов рабочей культуры Северной Англии (даже если в современности они не имеют особого значения). Например, фильм «Мужской стриптиз» (*Full Monty*, 1997) начинается с хроник начала 1970-х гг., в которых рассказывается о процветании Шеффилда — «сердца промышленной Англии». Затем демонстрируется сегодняшняя разруха на заводе и следуют кадры с участием чудом уцелевшего рабочего духового оркестра, служащего символом живой, пульсирующей культуры Севера.¹⁸ Завод оказывается «ностальгическим пространством», за которое цепляются главные герои в попытках обрести почву под ногами. В фильме рассматриваются также такие проблемы, как стремительная женская эмансипация, при которой мужчины чувствуют растерянность; кризис мужской идентичности, который усложняется, в частности, невозможностью реализовать профессионально, «быть мужчиной в полном смысле слова».¹⁹

Фильм-драма «Дело труба» (*Brassed Off*, 1996) повествует о жизни духового оркестра рабочих шахт йоркширского моногородка, который сегодня борется с угрозой закрытия шахт и увольнения нескольких тысяч рабочих. Духовой оркестр — ярчайший символ индустриального Севера. Для главных героев труба и оркестр — это вся жизнь, последняя надежда. Они говорят: «Мы нужны людям. И пока не заглохнет шахта, мы будем играть». В репликах героев совершенно прямо выражается отношение северян к политическим элитам, т. е. их ненависть к консерваторам (к Югу вообще). Перед попыткой самоубийства один из персонажей в церкви во время детского праздника восклицает: «Бога нет! Он забрал Джона Леннона, трех парней из шахты и даже подумывает о моем отце... а Маргарет Тэтчер все еще жива?!» Англия — страна стабильности, и даже северяне, некогда чрезвычайно ориентированные на прогресс, оказались против таких инноваций, которые ставят под сомнение то, для чего, собственно, все и создавалось, — человека и его процветание. Фильм является показательным с точки зрения отражения настроений и идентичностей северян периода 1980–2000-х гг.²⁰

¹¹ См.: Russell D. *Looking North: Northern England and the National Imagination*. Manchester; New York, 2004. P. 177–207.

¹² Murphy R. *Sixties British Cinema*. London, 1992. P. 143.

¹³ Richards J. *Films and British National Identity*. From Dickens to Dad's Army. Manchester, 1997. P. X.

¹⁴ Russell D. *Op. cit.* P. 179.

¹⁵ См.: Woolridge J. *Living in the Past: the Imagined North of England in Contemporary British Films of the 1990s // Film and Film Culture*. 2003. Vol. 2. P. 25–32.

¹⁶ Shields R. *Op. cit.* P. 217. См. также: Samuel R. *Island Stories: Unravelling Britain*. London, 1998.

¹⁷ См.: Hallam J. *Film, Class and National Identity: Re-Imaging Communities in the Age of Devolution*. British Cinema, Past and Present. London, 2000. P. 261–273.

¹⁸ *The Full Monty / Directed by P. Cattaneo*. 1997. 91 min.

¹⁹ *The Full Monty*.

²⁰ См.: *Brassed Off / Directed by M. Herman*. 1996. 107 min.

Одной из центральных тем кино Севера начиная с 1960-х гг. является «паломничество» в столицу молодых северян. Эту тему раскрывают, например, фильмы «Сноровка» (The Knack, 1965), «Разрушение времени» (Smashing Time, 1967), «Письмо Брежневу» (Letter to Brezhnev, 1985), «Танец во мраке» (Dancin` Thru the Dark, 1990), «Билли Эллиот» (Billy Elliot, 2000). Лондон, таким образом, выступает территорией реализации амбиций, чаяний и надежд героев. Север же остается для них неким святилищем, местом утешения и переживания собственного опыта.

Дж. Вулридж указывает на то, что в 1990-х гг. жанры романтической комедии, молодежного и гангстерского фильма развивались практически за пределами Северной Англии. Вместо этих популярных на национальном уровне жанров кино на Севере развивались реалистические жанры и комедии, фокусирующиеся на серьезных социальных вопросах (комедийные драмы).²¹ Исследовательница называет эту особенность кино Севера «мертвый вымышленный Север» (ossified mythic north).²² Некоторые авторы, в частности С. Макоуни, склонны более позитивно оценивать данные тенденции, с осуждением рассуждая о «гламуризации преступности» и «культе криминала» в Лондоне.²³

Видение Севера как некой сакральной территории для северян всегда оттенялось внешней оценкой региона в других британских фильмах, в которых подчеркивалась культурная, интеллектуальная и эмоциональная ограниченность региона. И несмотря на то что в фильмах на фоне тотального городского обновления серьезно поднимались даже проблемы мультикультурализма и интеграции азиатской общины²⁴ (например, в фильме «Восток есть Восток» (East is East, 1999)), региональное кино и сам Север по-прежнему считались британским сообществом в некотором смысле ограниченными, полными проблем и нестабильными. В то же время Север становится носителем узнаваемого юмора. Таким обра-

зом, подобные постмодернистские оценки не только «разоблачают» тенденции развития кино Севера, но и отражают давние стереотипы и клише по поводу Северной Англии.

Что касается телеэкрана, то Д. Рассел вслед за многими исследователями культуры Севера указывает, что телевидение как культурный медиум в силу своей массовости сделало для создания и трансформации североанглийской идентичности больше, чем другие жанры искусства, — рассказало миру, да и самим северянам, о том что нормальная жизнь, похожая на жизнь других людей, также может существовать на Севере, что этот регион обладает богатым культурным наследием.²⁵ Как выразился северянин Л. Хэдли, «беспросветная жизнь жителей Лидса стала множеством драматических историй, интересных не только йоркширцам, но и всему Северу, всей Англии, всему миру».²⁶

С принятием Телевизионного акта в 1954 г. Север стал равным партнером в процессе массового культурного производства с главными экспортерами «Granada» и «Yorkshire Television».²⁷ Телевидение показывало множество передач о важных для региона социальных, культурных, политических событиях.²⁸ Большинство создателей северных телепроектов, вдохновленных успехом кино и литературы Севера, до 1980-х гг. были заинтересованы в максимально точной и яркой презентации культуры рабочего класса массовому зрителю. И хотя сначала большая часть команды создателей сериалов имела южное происхождение, проекты стали северными по духу, диалектам и т. д.²⁹

Отличием дискурса идентичности на телевидении от дискурса в других сферах культуры стало то, что даже после резкого падения интереса к северным индустриальным символам и спроса на них во второй половине 1960-х гг. телевидение продолжало эксплуатировать эти образы. Ориентация телевизионных каналов на регионального зрителя и последовательное

²¹ Имеются в виду комедии, где герои, благодаря своему жизнелюбию, строят новый мир на пепле старого. См.: Дорошевич А. Полвека британского кино: очерки. М., 2008. С. 177.

²² Woolridge J. Op. cit. P. 25.

²³ Макоуни С. Гонор и предубеждение. Реальная Англия — здесь и сейчас. СПб., 2010. С. 36, 37.

²⁴ В отличие, например, от легкой манеры таких «южных» картин, как «Играй как Бекхэм» (Bent it Like Beckham / Directed by G. Chadha. 2002. 112 min.), повествующей об индианке, желающей играть в футбол против воли своей семьи, чтящей этнические традиции.

²⁵ Russel D. Op. cit. P. 203.

²⁶ ПМА 19: Л. Хэдли.

²⁷ См.: Crissel A. An Introductory History of British Broadcasting. London, 1997. P. 76–87. См. также: Forman D. Persona Granada. London, 1997. P. 53; Corner J. Popular Television in Britain. Studies in Cultural History. London, 1991. P. 9.

²⁸ См.: Granada`s Manchester Plays: Television Adaptations of Six Plays Recalling the Horniman Period at the Gaiety Theatre, Manchester. Manchester, 1962; Cook P., Bernink M. The Cinema Book. London, 1999. P. 90.

²⁹ Laing S. Banging in some reality: the original «Z Cars» // Corner J. Op. cit. P. 140.

использование региональных брендов (диалекты, исторические и природные ландшафты и др.) явилось ключом к коммерческому успеху каналов, и к концу 1990-х гг. некоторые сериалы стали одними из самых популярных в пределах Англии и Уэльса за всю историю британского телевидения. Речь идет прежде всего о сериалах «Улица Коронации» (Coronation Street, с 1960 г. по настоящее время), «Ферма Эмердейл» (Emmerdale Farm, с 1972 г. по настоящее время), о полицейской драме 1992–2000 гг. «Пульс» (Heartbeat), зрительская аудитория которых достигла пика, составив 18 млн, 14,2 млн и 18,3 млн чел. соответственно.³⁰

Дискурс идентичности в телевизионных проектах (явный и скрытый, эксплицитный и имплицитный) имеет более широкие границы, нежели в других культурных формах (исходя хотя бы из широты охвата зрительской аудитории). Один из сценаристов «Машин Z» (Cars-Z) писал, что основной задачей телевидения Севера было установить и принять «частичку анти-метропольного» на территории «неопределенной, большой и самобытной земли под названием "Север"».³¹

В 1970–2000-е гг. также наблюдается отход от традиционных представлений о Севере как территории заводов и фабрик (особенно это касается Йоркшира и Ланкашира): к примеру, в сериале 1970–1972 гг. «Замок Куини» (Queenie`s Castle) действие происходит на фоне современной городской обстановки Лидса; в сериале 1995–1997 гг. «Банда золота» (Band of Gold) акцент делается на личных, семейных и профессиональных неудачах главной героини, а также на ее выраженном йоркширском произношении; действие такого ситкома, как «Бабье лето» (Last of the Summer Wine, 1973–2010), происходит в небольшом йоркширском поселке и посвящено жизни молодящихся стариков.³²

Одним из самых популярных мест действия в фильмах и сериалах, наряду с Манчестером и Лидсом, является Ливерпуль — наиболее атипичный северный город в отношении истории, культуры, экономики. Ливерпуль утвердился в жанре «мыльной оперы» и телевизионной драмы. Об этом свидетельствуют такие

телевизионные проекты, как, например, знаменитый «Бруксайд» (Brookside, 1982–2003), затрагивающий серьезные социально значимые вопросы (гомосексуализм, преступление и пр.); «Работяги» (The Boys from the Black Stuff, 1970–1972) — история жизни и борьбы за существование группы асфальтоукладчиков, оказавшихся без работы;³³ «Скалли» (Scully, 1984) о футболе; «Большой британский праздник» (GBN, 1991) о запутанной политике «левых» города. Ситком 1986–1991 гг. «Хлеб» (Bread) о семье Бозвелл, стремящейся получить от жизни и от Министерства здоровья и социальной безопасности все, закрепил успех Ливерпуля как телевизионной столицы 1980 — начала 1990-х гг.³⁴ Как писал Б. Миллингтон, благодаря этим сериалам, Ливерпуль стал для англичан символом стойкости рабочего человека в борьбе с превратностями судьбы.³⁵

Центральная роль Ливерпуля на телевидении Севера объясняется многими факторами, в том числе ливерпульской «культурной революцией» 1960-х гг. Ливерпуль, в отличие от многих других северных городов Йоркшира и Ланкашира,³⁶ сумел использовать этот факт: он создал моду (в 1970–2000 гг.) на историю Ливерпуля как индустриального, торгового и мореходного центра Британии, столицу рок-н-ролла и диалекта скаузеров, на «красоту поливерпульски» и др.

По мнению А. Платера, Ньюкасл в 1970–1990-е гг. также представил «свежую культурную версию Севера».³⁷ Речь идет о таких сериалах, как «Удобные парни» (The Likely Lads, 1964–1974), исторической драме «Когда заходит лодка» (When the Boat Comes In, 1976–1981), о ветеране Первой мировой войны и о «Северо-Востоке» 1920–1930-х гг., в которых большая часть героев говорит на диалекте джорди.³⁸ Обозреватель журнала «Радио Таймс» (Radio Times) Г. Кетинг охарактеризовал современный «Северо-Восток» как «маленькое государство в государстве, живущее обособленно на протяжении веков», как место с «тяжелой и интересной

³⁰ За исключением трансляции похорон принцессы Дианы, «Пульс» стал самой популярной телепередачей 1998 г. См.: Sydney-Smith S. Beyond Dixon of Dock Green. Early British Police Series. London, 2002. P. 152–179.

³¹ Plater A. The Drama of the North-East. Edinburgh, 1992. P. 73.

³² См.: Bright M., Ross R. 30 Years of Last of the Summer Wine. London, 2007.

³³ См.: Millington B. Boys from the Blackstuff. British Television Drama in the 1980s. Cambridge, 1993. P. 119.

³⁴ Lewisohn M. Radio times Guide to TV Comedy. London, 1998. P. 101.

³⁵ Millington B. Op. cit. P. 126.

³⁶ Хотя и современный образ Ливерпуля является далеко не позитивным и полным различных клише (седовласые рокеры, «художники-неудачники», упадок, беспорядки в иммигрантских окраинах).

³⁷ Plater A. Op. cit. P. 74, 75.

³⁸ См.: Webber R. Whatever Happened to the Lakely Lads. London, 1999. P. 40–51.

жизнью», с «юмором, который может быть и грубым, и невероятно дружелюбным», с «богатой общинной жизнью».³⁹

В 1989–2006 гг. Ньюкасл стал столицей английской «мыльной оперы» и комедии. Ярким примером этого является адаптация произведений К. Куксон, выполненная для «Type Tees Television», а также драма «Наши друзья на Севере» (*Our Friend in the North*) о людях, живущих на государственные пособия, проводящих за руганью и едой перед телевизором большую часть своего свободного времени, ставших для многих телезрителей символами рабочего класса Севера. Данные сериалы и программы относятся в некоторой степени к популярному вплоть до сегодняшнего дня жанру так называемой «драматургии кухонной мойки».⁴⁰ Подобные черты рабочей культуры постоянно высмеиваются на телевидении Севера, становясь, таким образом, устойчивым элементом идентичности северян и образа Севера за пределами регионами. Это служит основным отличием способов описания Северо-Востока от манеры презентации Ливерпуля. И если на протяжении долгого времени у Джорди («настоящих ангелов Севера»)⁴¹ по словам жителей Ньюкасла⁴²) была устойчивая репутация неудачников-бедолаг, то у скаузеров к этому добавляются образы вечно жалующихся, жалеющих себя и живущих практически в мусоре лентяев. Комедия и ряд комедийных персонажей до сих пор остаются визитной карточкой телевидения и кинематографа Севера.⁴³

³⁹ Radio Times. 1984. 21–7 January. P. 17. Цит. по: Russell D. Op. cit. P. 194.

⁴⁰ Rutherford P. *When Television Was Young*. Toronto, 1990.

⁴¹ Имеется в виду «Ангел Севера» (*Angel of the North*) — современная скульптура, созданная Э. Гормли, в Гейтсхеде, Ньюкасл.

⁴² ПМА 21: Д. Харрисон; ПМА 17: Д.-Х. Данлоп, Д. Валенте.

⁴³ Один из самых знаменитых северных комедийных персонажей — дядюшка Морт (*Uncle Mort*), образ, созданный писателем П. Тиннисвудом (P. Tinniswood), герой сериала «Я не знал» (*I Didn't Know You Cared*). Р. Джарски пишет об этом следующее: «Дядюшка Морт — это воплощение северного юмора и характера, коллективного сознания. Его голова полна народных прибауток и шуток, милых предрассудков и особенного чувства юмора. Морт является частью менталитета поколения, создавшего популярную идею Севера. Поколения двух войн. Он любит сэндвичи и кепки. И пускай сегодня часть его образа устарела, но он по-прежнему часть Севера и каждого северянина...». Jarski R. *The Wit and Wisdom of the North*. London, 2009. P. XVIII. Также символами Севера являются такие персонажи, как Энди Кап (*Andy Capp*), Рой «Толстяк» Браун (*Roy «Chubby» Brown*). Символом северного юмора является В. Вуд (*V. Wood*) (так же, как К. Аерне, К. Кэш (*Caroline Aherne, Craig Cash*)) — в ее интерпретации данный юмор можно охарактеризовать выражением «смех сквозь слезы». См.: Jarski R. Op. cit. P. XIX–XXI.

Безусловно, одним из ярчайших примеров эксплуатации классово-тематической и иллюстрацией бытовой жизни северного рабочего класса является сериал «Улица Коронации».⁴⁴ Вне зависимости от содержания серий, этот телевизионный проект постоянно провоцирует дебаты различной степени серьезности о способах и механизмах внешней презентации региона. Особое значение для нашего исследования имеет установка создателей сериала на реалистичность изображения событий (квазидокументальность), о чем писал еще автор проекта Т. Уоррен: «Миллион неписанных правил... Жизнь одной из улиц рабочего класса, аутсайдеров с удивительной, ни с чем не сравнимой жизнью, которую мы должны описать максимально правдиво и точно».⁴⁵ Многие южане по этому сериалу представляли себе северян, их уровень культуры и интеллигентности («Гранада дала нам четкий ответ»⁴⁶), и следует отметить, что проект до сих пор «несет ответственность» за построение образа Севера, подчас не слишком лицеприятного. К концу 1970-х гг. для одних сериал стал символизировать ностальгию по «золотому веку» рабочего класса с его взаимовыручкой, принципиальностью, для других — приукрашенную вульгарность и ограниченность социальной и духовной жизни Севера.⁴⁷ В настоящее время для многих северян сериал является символом «северной стабильности и приверженности своим основам», «северной памяти», «уважения к северной культуре».⁴⁸ При упоминании о нем информанты в основном просто улыбаются и говорят: «Это чудесно, мне нравится. Это про нас» или «Неплохо для телевидения».⁴⁹ Северяне-зрители часто указывают и на факт широкой презентации в проекте (обычной для «мыльных опер» вообще, но усиленной здесь) интересных для них персонажей — сильных и самостоятельных ланкаширских женщин.⁵⁰

Итак, связи между локальным, региональным, национальным и интернациональным в культуре Северной Англии чрезвычайно сложны, как и в большинстве подобных

⁴⁴ См.: Little D. *The Coronation Street Story: Celebrating Thirty Five Years of the Street*. London, 1995. См. также: Shields R. Op. cit. P. 222–229.

⁴⁵ Little D. Op. cit. P. 8

⁴⁶ Sun. 1974. 13 December. См.: Russell D. Op. cit. P. 200.

⁴⁷ Guardian. 1974. 16 December. См.: Russell D. Op. cit. P. 200.

⁴⁸ ПМА 2: В. Болл.

⁴⁹ ПМА 17: Э. Макэнейн, К. Валенте.

⁵⁰ См.: Geraghty C. *Women and Soap Opera*. Cambridge, 1991; Little D. *Women of Coronation Street*. London, 1999.

регионов. И сегодня взаимодействие и противоборство этих ипостасей культуры создают причудливую картину: северянин ищет себя в индустриальном прошлом, потребительском настоящем и в неопределенном постиндустриальном будущем.

Для кинематографа и телевидения Севера почти не характерно стремление открыть для своих и сторонних зрителей регион и его «характер», скорее внимание уделяется внутренним проблемам и социальным драмам. Из-за ограниченности тематики и сюжетов, их исторической и географической локализации, на основе продуктов региональной культуры полноценно выстроить можно лишь образ индустриального и постиндустриального «лауриленда» рабочего класса, но не представление о разнообразных идентичностях региона. Материалы кино и телевидения служат источником для изучения скорее национальных и глобальных идентичностей, нежели северных

региональных; за исключением противопоставления Севера Югу, для северян сегодня все-таки актуальнее участие в дебатах относительно английской или британской идентичности, нежели борьба за свой региональный статус.

Таким образом, большинство телевизионных проектов Севера затрагивает вопросы рабочего класса и классовых отношений, а также ряд связанных с ними социальных, политических, экономических и культурных проблем. Несмотря на то что вопрос о положительном влиянии телевидения на формирование имиджа Севера (как для жителей региона, так и для внешней зрительской аудитории) остается открытым, безусловно, телевизионные проекты с их вниманием ко всем сторонам повседневной жизни обычного человека служат инструментом актуализации и популяризации региональных иконических символов, культуры Северной Англии в целом.

Dina N. Karavaeva

Junior researcher, Institute of History and Archaeology, Ural Branch of the RAS
(Russia, Ekaterinburg)

E-mail: *dina_fedorova@bk.ru*

REGIONAL IDENTITY DISCOURSE ON THE TV AND CINEMA
OF THE NORTH OF ENGLAND

This paper is devoted to the research of identity issues in cinema and TV of the Northern England by the exploration of the main stages of cinema and TV regionalization history, the role of special genres (social and criminal drama, sitcom, etc.), the methods and mechanisms of regional presentation. The paper is developed with innovative visual anthropology methods, based on the wide written and visual sources, including original ethnographic materials (field work 2010–2012).

Because for a long time the region had "province" status and the working class and "periphery" culture reputation, the most television Northern projects consider class and class relations question, as well as a number of coupled social, political, economic and cultural issues. Apparently the TV impact on the formation of contemporary Northern identity and image stay questionably positive, but cinema and television with their deep attention to the aspects of ordinary people daily life serve as a tool of actualization and popularization of regional iconic characters, Northern culture on the whole.

Key words: identity discourse, regional/local identity, contemporary North of England, centre-periphery, cinema, TV, postindustriality

REFERENCES

- Aldgate A., Richards J. *Best of British. Cinema and Society from 1930 to the Present*. London: I. B. Tauris, 1999, 262 p. (in English).
- Ball V. *Feminist Media Studies*, 2012, March, № 12 (2), pp. 248–264. (in English).
- Bright M., Ross R. *30 Years of Last of the Summer Wine*. London: BBC books, 2007, 224 p. (in English).
- Christopher D. *British Culture. An Introduction*. London; New York: Routledge, 1999, 223 p. (in English).
- Cook P., Bernink M. *The Cinema Book*. London: BFI, 1999, 406 p. (in English).
- Corner J. *Popular Television in Britain. Studies in Cultural History*. London: BFI, 1991, 211 p. (in English).

- Crissel A. *An Introductory History of British Broadcasting*. London: Routledge, 1997, 296 p. (in English).
- Doroshevich A. *Polveka britanskogo kino. Ocherki* [Half a century of British cinema. Essays]. Moscow: NII kinoiskusstva Publ., 2008, 480 p. (in Russ.).
- Forman D. *Persona Granada*. London: Andre Deutsch, 1997, 333 p. (in English).
- Geraghty C. *Women and Soap Opera*. Cambridge: Polity, 1991, 211 p. (in English).
- Granada's Manchester Plays: *Television Adaptations of Six Plays Recalling the Horniman Period at the Gaiety Theatre, Manchester*. Manchester: Manchester University Press, 1962, 310 p. (in English).
- Hall S. *The Hard Road to Renewal: Thatcherism and the Crisis of the Left*. London: Verso, 1988, 283 p. (in English).
- Hallam J. *British Cinema, Past and Present*. London: Routledge, 2000, pp. 261–273. (in English).
- Hill J. *Sex, Class and Realism. British Cinema 1956–1963*. L.: BFI, 1986, 228 p. (in English).
- Hill J. *British Cinema in the 1980s*. Oxford: Clarendon, 1999, 261 p. (in English).
- Jarski R. *The Wit and Wisdom of the North*. London: Ebury Press, 2009, 298 p. (in English).
- Laing S. *Popular Television in Britain. Studies in Cultural History*. London: BFI, 1991, pp. 125–144. (in English).
- Lewisohn M. *Radio times Guide to TV Comedy*. London: BBC, 1998, 800 p. (in English).
- Little D. *Women of Coronation Street*. London: Boxtree, 1999, 1981 p. (in English).
- Little D. *The Coronation Street Story: Celebrating Thirty Five Years of the Street*. London: Boxtree, Granada Television, 1995. 288 p. (in English).
- Maconie S. *Gonor i predubezhdenie. Realnaya Angliya — zdes i seychas* [Arrogance and prejudice. Real England — here and now]. St. Petersburg: Midgard Publ., 2010, 382 p. (in Russ.).
- Marwick A. *Journal in Contemporary History*, 1984, Vol. 19, pp. 127–152. (in English).
- Millington B. *British Television Drama in the 1980s*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, pp. 119–129. (in English).
- Plater A. *The Drama of the North-East*. Edinburgh: Edinburg University Press, 1992, pp. 71-84. (in English).
- Richards J. *Films and British National Identity. From Dickens to Dad's Army*. Manchester: Manchester University Press, 1997, 387 p. (in English).
- Rowbotham S. *A Century of Women: the History of Women in Britain and the U.S*. London: Viking, 1997, 752 p. (in English).
- Russell D. *Looking North: Northern England and the National Imagination*. Manchester; New York: Manchester University Press, 2004, 302 p. (in English).
- Rutherford P. *When Television Was Young*. Toronto: University of Toronto Press, 1990, 637 p. (in English).
- Samuel R. *Island Stories: Unravelling Britain*. London: Verso, 1998, 288 p. (in English).
- Shields R. *Places on the Margin. Alternative Geographies of Modernity*. London: Routledge, 1991, 334 p. (in English).
- Sydney-Smith S. *Beyond Dixon of Dock Green. Early British Police Series*. London: I. B. Tauris, 2002, 269 p. (in English).
- Warren P. *British Film Studios. An Illustrated History*. London: Batsford, 1995, 192 p. (in English).
- Webber R. *Whatever Happened to the Lakely Lads*. London: Orion, 1999, 176 p. (in English).
- Woolridge J. *Film and Film Culture*, 2003, Vol. 2, pp. 25–32. (in English).