

Ю.М.Беленький

***Истоки и возникновение отечественного мелодраматического
сериала***

Аннотация

В данной статье анализируется возникновение отечественных мелодраматических сериалов в контексте зарубежной традиции. Рассматривается история решений американских вещательных корпораций в отношении вечернего телепрограммирования, а также взаимосвязь мелодраматического сериала со временем выхода в эфир. Первые шаги в создании оригинального российского сериала сопоставляются с зарубежным опытом и с традицией советских театральных телепостановок.

Ключевые слова: Сериал, прайм-тайм, мелодрама в вечернем эфире, продакт плейсмент, телетеатр

Abstract

The article deals with the emergence of Russian soap-opera in 1990s. It compares first Russian soap operas with the international tradition of prime-time TV-programing and scheduling. The deluxe soap that derived from day-time soap operas became an independent genre that influenced Russian first night-time dramas. Meanwhile the article also states that first Russian melodramas had an important difference form international patterns due to a strong soviet tradition of teleplays.

Key words: TV-series, prime-time, deluxe soap, product placement, teleplay

Выбор вечернего тайм-слота для показа мелодраматического сериала о сложных внутрисемейных отношениях крайне важен даже не столько для понимания самого сериала, сколько для анализа процесса, который за этим последовал. Если апеллировать к американскому опыту, то стоит отметить,

что «горизонтальные» мелодрамы¹ пришли в американский вечерний эфир не сразу, первые попытки предпринимались в 1970-ые годы. Происходившее в американском эфире до этого момента на протяжении двадцати лет принято называть «золотым веком» американского телевидения². Родоначальниками сериалов в прайм-тайм были так называемые «антологии»: например, фильмы, выходившие с 1948 года по понедельникам в 22.00 на канале CBS на протяжении десяти лет, связаны были лишь названием, *Studio One*. Эти фильмы снимались как по оригинальным сценариям, так и по существовавшим театральным пьесам. Одной из передач в рамках этой антологии была первая экранизация написанной специально для телевидения пьесы Реджинальда Роуза «12 разгневанных мужчин». Фильм о заседании присяжных, затянувшемся из-за одного «обоснованного сомнения», получил в 1955 году сразу три премии «Эмми», за лучший сценарий (Р.Роуз), за лучшую режиссуру (Франклин Шаффнер) и актерскую работу (Роберт Камминг). Спустя два года режиссерский дебют Сиднея Люмета был посвящен экранизации той же пьесы, где роль присяжного №8 сыграл Генри Фонда. С тех пор данная пьеса экранизировалась несколько раз, с 2004 года она снова идет на Бродвее, и даже, как широко известно, была адаптирована и для российского зрителя Н. Михалковым, А. Новотоцким-Власовым и В.Моисеенко в 2007 году.

В 1956 году продюсер Уортигтон Майнер одним из первых предложил ввести в программную сетку канала CBS 90-минутный формат для очередной антологии *Playhouse 90*. В рамках этого «сериала» в 1956 был показан

¹ Под «горизонтальным» сериалом принято понимать сериал, в котором серии связаны друг с другом, и каждая серия не имеет своего законченного и завершеного сюжета. Сериалы, состоящие из независимых историй, но связанные одними и теми же персонажами принято называть «вертикальными». При этом «вертикальным программированием» называется еженедельный показ. Употребление термина «вертикальный» в этих двух случаях ведет к возникновению ошибочного представления, что именно «вертикальные» сериалы демонстрируются раз в неделю. Однако это не так: в прайм-тайм «вертикально» демонстрируются сериалы любой структуры.

² Castleman H., Podrazik W., *Watching TV: Six Decades of American Television*. Syracuse, 2010.

телевизионный фильм «Реквием по тяжеловесу» (автор сценария и режиссер Род Серлинг). Спустя шесть лет появился одноименный кинофильм, снятый по этому же сценарию, с Энтони Куинном в главной роли (реж. Р. Нельсон). Также именно в *Playhouse 90* в 1959 был показан фильм «Нюрнбергский процесс» по сценарию Эбби Манна, и лишь спустя два года возник знаменитый кинофильм Стенли Крамера.

Подобные программы формировали образ вечернего эфира как места для серьезных фильмов, в то время как ситкомы, вестерны и детективы выходили в предпрайм.³ Продюсеры каналов все время выискивали и новых неизвестных актеров (например, Грейс Келли за два года до своей первой кинороли в «Ровно в полдень» (реж. Ф. Циннеман) снялась именно для телевидения) и новые серьезные сценарии, например, адаптации для телевидения театральных пьес («Стеклянный зверинец» по Т. Уильямсу с К. Хэпберн, реж. Э. Харви). Вечерний эфир стал одним из источников вдохновения для голливудского производства. Многие кинофильмы возникли именно из телевизионных передач, выходивших в прайм-тайм.

Латиноамериканские теленовеллы перешли в прайм-тайм в 1970ые годы без каких-либо принципиальных изменений. Американская исследовательница А.М.Лопес утверждает, что по сути никакой особой разницы между дневными и вечерними сериалами нет, особенно с точки зрения драматургии, эстетического и визуального решения⁴. В США мелодраматический сериал в прайм-тайм появился несколько раньше, но он претерпел заметные изменения.

Первой «мыльной оперой», вышедшей в прайм-тайм, стал сериал *Peyton Place*. И кстати, что показательно, в качестве консультанта пригласили создательницу жанра дневного сериала, еще в его радио версии, Ирну

³ В России время после 22.00 стало считаться праймом лишь к началу 2000ых. До этого (как только этот вопрос стал актуальным) прайм-тайм – все, что с 19.00 и до 22.00.

⁴ См. Lopez A.M. Our welcomed guests: Telenovelas in Latin America/ Allen R. (ed) To Be continued: Soap Opera Around the World Ed. Allen R. New York, 1995. P. 256 - 276

Филиппс. Сначала, в 1964 году сериал выходил два раза в неделю, но в 1965 в связи с успехом проекта, было решено показывать его три раза в неделю: во вторник, четверг и пятницу в 21.30. Сериал, действие которого строится вокруг измен, брошенных и обретенных незаконнорожденных детей, подросткового интереса к сексу и свадеб с разводами, оказался хитом в вечернем телеэфире, в котором обычно «обсуждались» совершенно другие вопросы. Программа, типологически дневная, показанная в вечернем эфире заслужила самую лестную критику: «*Peyton Place* – это сплетни, возведенные на самый высокий уровень визуального мастерства. Можно, конечно, осуждать появление подобного продукта в вечернем эфире, но, честно говоря, это добротная слезливая драма, где всегда есть место коме и амнезии. Актерская игра убедительная, производственная составляющая впечатляет, сценарий лихо закручен, а монтаж вполне тонок»⁵.

Несмотря на успех этого сериала, другие каналы еще долгое время не решались повторить подобный эксперимент. При этом надо отметить, что и рейтинг *Peyton Place* стал постепенно падать, и уже к 1969 году сериал стал выходить опять лишь два раза в неделю и в предпрайм, а вскоре был отменен совсем, ограничившись лишь 514 сериями. В течение семидесятых годов каналами предпринимались разные попытки ввести мелодраму в прайм-тайм, но настоящий поворотным моментом стал знаменитый сериал *Dallas*. История о богатой семье тexasского нефтяного магната привлекла около 90 миллионов зрителей, что было абсолютным рекордом в то время. Третий, четвертый и шестой сезоны сериала (от 23 до 30 серий в каждом) занимали первую строчку в рейтинге программ, выходящих в вечернее время. Этот сериал принес в вечерний эфир не только такие составляющие мелодрамы, как измена, незапланированная беременность, незаконнорожденные дети и внезапные покушения, но и исключительно «мыльный» драматургический

⁵ *Variety*, 23.09.1964.

прием *cliffhangers*⁶. Клиффхэнгер окончания второго сезона, выстрел в главного героя, даже стал элементом американской поп-культуры, то есть, тем, что сегодня называется «мем». Футболки со слоганом рекламной компании третьего сезона “Who shot J.R.?”, были хитом все лето 1980 года, в ожидании осени, когда тайна - выжил ли главный герой и кто же в него стрелял -, будет раскрыта. Этот слоган даже обыгрывался в проходившей в то время предвыборной кампании против Дж. Картера (“Democrats shot J.R.”), так как очевидно, что тexasский жадный и коварный нефтяник Дж.Р.Юинг был республиканцем.

Самым главным в данном случае программным решением канала CBS был показ вечерней «мыльной оперы» раз в неделю. Популярность сериала *Dallas* повлекла за собой возникновение аналогичных мелодраматических сериалов о жизни богатых, например *Falcon Crest* о клане виноделов и популярной *Dynasty*, которые также демонстрировались раз в неделю. Дальнейшие попытки более частых показов были оставлены, а успех подобных сериалов и сформировал образ вечернего «мыла», которое так по сей день выходит только еженедельно. В историях о богатых, которые тоже плачут, не было больше места для продакт плейсмента моющих и чистящих средств. Дорогие в производстве, с большим количеством натуральных съемок – эти сериалы демонстрировали роскошь, рекламировали последние новинки с подиумов, ювелирные украшения. В Латинской Америке решения художников по костюмам и стилистов создавали спрос, чем ставили местных ювелиров в сложное положение: «Один мой друг, который работает в Рио ювелиром, сказал мне, что чаще всего его клиенты просят украшения (обычно серьги),

⁶ Клиффхэнгер - драматургический приём, при котором герой сталкивается со сложной дилеммой или последствиями своих или чужих поступков или попадает в сложную ситуацию, но в этот момент повествование обрывается, таким образом, оставляя развязку открытой до появления продолжения. Подробнее об этом см. Акопов А. Телесериал начала XXI века в контексте традиций отечественной кинодраматургии. Дисс. к.иск. 2011. С. 82

которые они увидели на экране».⁷ Хотя это не означает, что в латиноамериканских сериалах нет «продакт плейсмента». В той же статье А.Беллос пишет: «Помимо того, что стоимость каждого эпизода при продаже за границу доходит до 100 000 долларов (что означает 50% прибыль), телевизионные компании готовы использовать любой способ дополнительных продаж. Любой товар, показанный в сериале, продается как горячие пирожки».⁸ Американские вечерние мелодраматические сериалы стали законодателями стиля, продвигая в массы образ жизни высших слоев общества.

Культ роскоши, как он представлен в вечерних сериалах, так и остался характеристикой вечерних «мыльных опер». Здесь не обсуждаются остросоциальные вопросы, для этого есть вертикальные сериалы о полицейских, юристах и врачах. Это все те же истории об изменах, предательстве и амнезии, но главным атрибутом становится одежда, элементы интерьера, автомобили, а в последние годы – мобильные телефоны и прочие технические новинки. Из последних сериалов такого типа стоит упомянуть *Dirty, Sexy Money, Desperate Housewives* и, в определенной степени, *Sex and the City* (имеющий все-таки законченные истории внутри каждой серии), а также более «молодежный» *Gossip Girl*. Причем последние два сериала, один преимущественно про любовные похождения четырех состоятельных молодых женщин, а второй – об интригах и тайнах подростков из богатых семей, стали настоящей витриной брендов и пропагандой различных стилей в одежде и законов моды. При этом стоит отметить, что если сформировавшийся к середине 1980-ых годов интерес к вечерним «мыльным операм» остается неизменным, то спрос на дневные сериалы постепенно исчезает. Один за другим в связи с падением рейтинга закрываются «отцы-родоначальники» жанра: *Guiding Light* и *One Life to Live*

⁷ Bellos A. Telenovelas: the story so far// The Telegraph. 07.01.2007

⁸ Там же

в 2009 году, *As the World Turns* – в 2010. В марте 2012 года прекращает свое существование и специализированный на повторах дневных мелодрам канал SoapNet, на его месте компания *Disney* планирует начать вещание для подростков.⁹

Именно в этом контексте интересно рассмотреть появление на российских экранах сериала «Мелочи жизни.»¹⁰ Образ дома моды Игоря Шведова принес в сериал именно эту нотку роскоши, внимания к одежде и внешнему виду. Уже в одной из первых серий главная героиня Маша встречается со стилистом, который делает ей укладку, и ее внешний вид заставляет оборачиваться всех, кто пришел на ту же выставку, что и они. Собственно модельный бизнес оказался одним из самых простых решений для демонстрации «гламура и глянца», которые столь характерны для американского, а в последние годы и латиноамериканского прайм-тайма. Впоследствии этот же «фон» был использован в сериале «Воровка» (2001) и «Воровка 2. Счастье напрокат» (2002), только модельным бизнесом главная героиня занималась не в Москве, а в провинциальном городе Крутове. Также тема модельного бизнеса активно использовалась в сериале 2004 снятого компанией «Амедиа» вместе с Sony Pictures «Дорогая Маша Березина». В 2000х, после нескольких лет, когда богатство ассоциировалось лишь с бандитами (см., например, «Бандитский Петербург» (В.Бортко, 2000), стильными и состоятельными оказались в основном персонажи, связанные с рекламой и индустрией красоты. Попытка (пусть и неудачная) создания первого российского 100-серийного сериала связана с такой тематикой напрямую («Салон красоты», рук.сц.группы Ю.Поляков, реж.В.Харченко, продюсер В.Арсентьев, 2001 г.).

⁹ Подр. об этом явлении Seiter E., Wilson M.J. Soap Opera Survival Tactics/Thinking Outside the Box. Lexington, 2008. PP. 136 – 156.

¹⁰ Реж. В. Бровкин, Г. Павлов, А. Покровский, сценарий Ю.Каменцкий, Э.Щедрин, М.Стишов, Г. Полонский, А. Ставицкий, И.Берг, 1992 – 1995, 1 канал Останкино.

Но для 1992 года, когда вышел этот сериал, вопрос роскоши и гламура был не простой данью американским аналогам, это было еще и важное противопоставление двух реальностей. Быт семьи Кузнецовых, где муж остался без работы, а жена-учительница вынуждена давать и частные уроки, контрастировал с ухаживаниями «на широкую ногу» Игоря Шведова, человека, заработавшего свое состояние собственным талантом.

Но в «Мелочах жизни» авторы постарались не просто представить зрителю мелодраматическую историю о женщине, которая не может решиться уйти от мужа к другому мужчине, но и «вписать» семью, переживающую «кризис среднего возраста» в современные обстоятельства изменения политической и экономической ситуации в стране.

Муж главной героини теряет работу именно на волне побеждающего капитализма. Более чем скромный образ жизни Кузнецовых - не просто контраст с богатством Шведова, как это сделано в сериале «Богатые тоже плачут», где девушка из бедной семьи все время чувствует себя чужой среди богатых родственников своего мужа. Аспект социального неравенства, выраженный в финансовых различиях, здесь, конечно, тоже присутствует. Машу не хочет принимать окружение Шведова, и даже ни столько из-за ее бедности, а скорее из-за отсутствия стиля, что подчеркивает сходство этого сериала с основными характеристиками вечерней мелодрамы. И в то же время эти темы - финансовая нестабильность, социальная раздробленность и ощущение выброшенности – все это не искусственно созданные элементы драматургии, а фиксация процессов, происходивших в обществе того времени. В этом можно увидеть одновременно и достоинство, и недостаток первых российских сериалов.

Фиксация реальности – безусловно, неотъемлемая составляющая искусства. Но в то же время, мелодраматический сериал, как жанр и как продукт, сформировавшийся под влиянием рекламного рынка, обычно тиражирует моделирующие образы, а не просто фиксирует. Парадоксальный

эффект самоидентификации зрителя в мелодраматических «мыльных» сериалах заключается во вневременных обстоятельствах, в которых эти персонажи функционируют, что напрямую связано с их архетипичностью. Максимальная условность мелодрамы работает эффективнее, чем попытка создать «узнаваемых» персонажей в обстоятельствах известных, сегодняшних. Выше уже упоминалось утверждение С.А. Зайцевой, что «ТВ сериал представляет собой не настоящую реальность, а реальность обобщенную, «квазиреальность»¹¹. Шаблонность же повествования, набор однотипных сюжетных ходов и поворотов добавляет сериалу некоторую унифицированность, которая также устраивает зрителя. А.З.Акопов в своем диссертационном исследовании, ссылаясь на работы Р. МакКи, говорит об архетипической природе и фольклорном мышлении в основе сериалов¹². Хотелось бы обратить внимание, что это в этой отсылке к сюжетным «шаблонам» заложено несколько больше, чем просто понимание драматургической основы. Говоря о проблеме настоящего времени в фольклоре, Д.И.Лихачев заметил: «Слушатели былины верят в действительность героев, в действительность действия, ждут возможности иного исхода при повторном исполнении былины, как те мальчишки, которые по многу раз ходили смотреть кинофильм «Чапаев» в надежде, что в каком-нибудь из сеансов Чапаев все же выплывет и не утонет <...> Условность сказочного времени тесно связана с его замкнутостью. Сказочное время не выходит за пределы сказки. Оно целиком замкнуто в сюжете. Его как бы нет до начала сказки и нет по ее окончании. Оно не определено в общем потоке исторического времени».¹³ Эта проблема условности настоящего времени, на которую обращает внимание и Ю.Богомолов в статье

¹¹ Зайцева С.А. Жанр телевизионного сериала как культурный текст. Дисс. канд. философских наук. Москва, 2001, С. 22

¹² Акопов А.З. Телесериал начала XXI века в контексте традиций отечественной кинодраматургии. Дисс. к.иск. 2011. С. 111

¹³ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М. 1979. С. 226.

«ТВ и проблема художественного времени»¹⁴, и определяет вневременной характер мелодраматического сериала, который своей архетипической конструкцией зачастую напоминает сказку. И именно поэтому все те же сюжетные модели работают и для «исторических» мелодрам. В конце концов «историзм» «Петербургских тайн» (реж. В. Зобин, Л. Пчелкин, 1994-1995), «Бедной Насти» (реж. П.Штейн, А. Плоткина и др., 2003-2004) или «Института благородных девиц» (реж. Ю. Попович, С. Данелян, 2010 -2011) является лишь антуражем.

Попытка представить новое «потерянное поколение» в мелодраматическом сериале, сюжетной основой которого является проблема адюльтера (довольно мягко, надо сказать, представленная: свидания Маши и Шведова носят вполне невинный характер) по сути дела еще и размывала аудиторию сериала, если рассматривать ее ценность с коммерческой точки зрения. Те зрители, которые могли себя идентифицировать в этих героях, точно также как сами герои, вряд ли могли в полной мере оправдать ожидания возникающих рекламодателей. Примерно в это время и формируется двойственное отношение к аудитории центральных каналов: в борьбе за количество качество аудитории роли не играет. Более дифференцированный подход к выбору целевой аудитории придёт значительно позже.

У женщин в этом сериале исключительно «женские» занятия, что также очень характерно для большинства мелодраматических сериалов. Как уже отмечалось, основная часть исследований культурологической значимости мелодрамы посвящена именно образу женщины, как его «моделирует» экранная реальность. Безусловно, этот, исключительно женский продукт, наравне с «глянцевыми» журналами, играет важную роль в формировании стереотипов поведения, исследование которых с 1960х годов занимает чуть ли не центральное место в изучении средств массовой коммуникации в

¹⁴ Богомолов Ю.А. ТВ и проблема художественного/Проблемы телевидения. М. 1976. С. 72 – 93.

США. Многие исследователи (особенно феминистского толка) даже с некоторым возмущением отмечают, что в сериалах героини не просто выполняют чисто женскую работу, но и более того, именно в них находят счастье в той части жизни, которая не связана с финальной свадьбой, рождением детей и прочими счастливыми развязками мелодрамы. Так, например, Бретт Миллз в исследовании ситкомов отмечает, что, как только сериал *Friends* перестает быть чистым ситкомом и встает на «мыльный путь», вплоть до появления у некоторых серий в конце фразы «Продолжение следует», перед героинями, помимо проблем в личной жизни, встает вопрос поиска своего призвания. Моника на протяжении нескольких сезонов идет к работе шеф-повара, но находит ее уже ближе к той части, когда зритель внимательно следит за ее взаимоотношениями с Чендлером. Рейчел, которая начинает свой трудовой путь официанткой, находит свое счастье в карьерной лестнице индустрии моды (и опять, благодаря этому персонажу, мы имеем дело с культом таких брендов, как Luis Vitton, Ralph Lauren, Gucci). По сути дела, перестав быть ситкомом, *Friends* становится классической «прайм-тайм мелодрамой» со всеми атрибутами рекламы роскошного образа жизни, где вчерашние соседи по квартире, с трудом на протяжении нескольких сезонов сводившие концы с концами, теперь стали представителями «upper-middle class»¹⁵.

В России переходного периода, изображенной в сериале «Мелочи жизни», для героинь мало занятий: Маша учительница, ее дочь Юля что-то шьет, сестра Сергея Катя – парикмахер. Персонаж Юли демонстрирует собой именно классическую модель «восхождения» героини: от неуверенной в себе девочки из малообеспеченной семьи к большой победе на профессиональном фронте, и как награда – на фронте личном. От маленькой швейной машинки до признанных профессионалами эскизов и потенциально большой карьере модельера – это довольно распространенный штамп мелодраматических

¹⁵ «Верхний слой среднего класса» (англ.)

сериалов, особенно латиноамериканских теленовелл. Стоит добавить, что по независящим от авторов сериала обстоятельствам (смерти актрисы М. Зубаревой), именно Юля стала главным действующим лицом второй части сериала. По сути дела, вопрос личной жизни и карьерного роста Юли стал с точки зрения специфики жанра более органичным содержанием продолжения, чем душевные метания главной героини Маши.

Хотелось бы обратить внимание на саму проблему противопоставления все еще молодой женщины ее уже повзрослевшей дочери. Заявленный практически в первых сериях конфликт матери и дочери в виде влюбленности в одного мужчину счастливо разрешается неожиданным появлением неизвестного сына Шведова. При этом с точки зрения деталей, такой вполне «жизненный» и узнаваемый штамп как обмен одеждой, кочует из истории в историю. Бытовые сцены из жизни не сильно обеспеченных российских женщин с взрослыми дочерьми довольно часто строятся вокруг обмена (или наоборот нежелания меняться) одеждой. Подобные сцены, пришедшие еще из советских фильмов, стали в какой-то степени обязательным атрибутом российских мелодрам, сопоставимым по своей «заезженности» с вечной мизансценой у входной двери в латиноамериканской теленовелле. Так даже в якобы «антимассовом» сериале В.Г.Германики «Краткий курс счастливой жизни» (2012) дочь одной из главных героинь просит у нее одежду. Но эпатаж авторов заключается в том, что речь идет о нижнем белье.

Модельный бизнес и дорогие машины, незаконнорожденные дети и немного криминала и таинственности (история с певицей Мадлен) – все эти составляющие обычной мелодрамы идут несколько вразрез с образом главной героини. Ее нерешительность, неспособность совершить поступок, классицистический конфликт между чувством и долгом могут быть основой для мелодрамы, но скорее противоречат образу героини «мыльного», пусть и вечернего сериала. Построенный создателями вокруг нее мир дневного

сериала на самом деле противоречит тому конфликту, который она переживает. Тем самым, мы сталкиваемся с тем, что последствия советской традиции требовали от создателей телевизионной продукции глубины большей, чем того на самом деле требовал жанр. А смерть актрисы М.Зубаревой привела к возникновению настоящей драмы и на экране. При этом продолжение сериала вполне уже вписывалось в существующие «мыльные» каноны.

При всей нерешительности главный героини, ее муж Сергей является образцом мелодраматической мужской неуверенности. Е.Грачева в «Ударной пятилетке отечественного сериала» утверждает: «Мужчина из отечественной мелодрамы слишком жалок и несамостоятелен, а женский мир самодостаточен».¹⁶ Но именно это и является характерной особенностью «женских» сериалов – самостоятельность женщин на фоне слабых мужчин. При этом авторами сериала «Мелочи жизни» был сделан некий поворот в этой конструкции: освободившись от Маши, Сергей становится самостоятельным и даже принимает важные решения (в том числе и неправильные, что приводит к серьезным последствиям), а Игорь Шведов, наоборот, перестает быть «прекрасным принцем», который все понимает и стремится украсить жизнь, и теперь уделяет уже меньше внимания жене, так что Маша так и продолжает метаться между двумя мирами. Но в дальнейшем, эта модель самостоятельной женщины и слабого мужчины будет использоваться все чаще: «Дальнейшее показало, что не любовь, а реванш (причем именно женский) стал главным источником энергии, питающим русские мелодраматические сериалы. В очень успешном сериале «Две судьбы» плохая женщина украла хорошего мужчину у подруги, и та (хорошая) вышла замуж за плохого. Но обмануть высшую справедливость не удалось. Плохого мужчину выбросили из окна, плохая женщина спилась

¹⁶ Грачева Е. Ударная пятилетка отечественного сериала//Сеанс. №19-20, Декабрь, 2004. Режим доступа: <http://seance.ru/n/19-20/serials/udarnaya-pyatiletka-otechestvennogo-seriala/> (дата обращения 10.02.2012)

и покончила с собой, хорошие мужчина и женщина все-таки поженились. Более того, по средневековой схеме дети воспроизвели судьбу родителей: плохую дочку от плохой женщины ее муж-бандит, застав с любовником, закатал в бетон. А хорошая дочка вышла замуж за любимого человека, который чудом воскрес, когда его все уже похоронили. Вот так и никак иначе, и любовь тут ни при чем. А вот что русский мелодраматический сериал делает со старым добрым сюжетом «провинциал в столице»: поражение терпят, как правило, мужчины; победу одерживают женщины. Причем такую победу, которая одновременно означает и воздаяние за страдания, и отмщение тому, кто эти страдания доставил, — слабому и/или подлому мужчине».¹⁷

Если говорить о российской адаптации драматургических ходов зарубежных мелодрам, то стоит упомянуть и то, что реальность девяностых годы сильно упростила задачу. Подлинные криминальные «разборки» позволили убедительно вплести в сюжеты колумбийских мафиози и прочие латиноамериканские преступные группировки: «Поставщиком зла, необходимого для развития мелодраматической интриги, в русских условиях чаще всего работает мир криминала. Именно аферистам, мошенникам, наркоторгерам, браткам, киллерам, продажным ментам, чиновникам и депутатам приходится отвечать за то, чтобы героиня пострадала как следует»¹⁸. В сериале «Мелочи жизни» уже видны предпосылки будущих «наркоторгеров и братков»: подопечные Иннокентия сначала под видом рекламных агентов некоего банка грабят квартиры, а затем участвуют в псевдопродюсировании певицы Мадлен. Но это составляющие «молодежной» линии, то есть линии Юли. У Маши, вернее Игоря Шведова, враг другой – чиновничья дочь Е.Ползунова, символизирующая собой

¹⁷ Грачева Е. Ударная пятилетка отечественного сериала//Сеанс. №19-20, Декабрь, 2004. Режим доступа: <http://seance.ru/n/19-20/serials/udarnaya-pyatiletka-otechestvennogo-seriala/> (дата обращения 10.02.2012)

¹⁸ Там же

«золотую молодежь» советского типа. С одной стороны, она пытается разрушить отношения главной героини с ее «прекрасным принцем», а с другой – остаточные явления коммунистической партии (главного врага всех положительных персонажей начала 90х) в ее лице пытаются завладеть домом моды.

Можно и дальше подробно анализировать основные драматургические линии и персонажей в этом сериале, но уже из вышесказанного видно, что «Мелочи жизни», пусть и с некоторыми отклонениями от правил, обозначил основные направления развития мелодраматического сериала в России вообще, и прайм-тайм, в частности. Как и американский deluxe soap сериал выходил раз в неделю по понедельникам, что также накладывало свой отпечаток на драматургию, предполагая «сезонность» показа и расчет количества серий (первый сезон – 52, второй – 22). Американская мелодрама в прайм-тайм по сути унаследовала традицию латиноамериканской теленовеллы, так как сезонность предполагала конечность сюжета у небольшого количества серий (впрочем, значительно меньшим, чем у южных соседей, 20-22 вместо 100-200), оставляя лишь место для клиффхэнгера следующего сезона. Учитывая, что канал заключает контракт с производителями на следующий сезон только в случае успеха сезона текущего, «закрытость» сюжета, как в теленовелле, становится необходимостью. В силу того, что концепция еженедельного показа лишь сейчас, после почти двадцатилетнего перерыва, пытается вернуться на российское телевидение, неудивительно, что для наших каналов, а соответственно, и для зрителей, теленовелла оказалась более близким жанром. В то же время, как демонстрирует сериал «Мелочи жизни», в начале пути становления российских сериалов у нас были все предпосылки адаптировать именно американскую модель показа сериалов, не заполняя вечерний эфир относительно дешевыми мелодрамами дневного типа. Не было бы особой проблемы в продолжении однородного заполнения

вечернего эфира мелодраматическими сериалами, снятыми в павильонах (вместо более визуально богатых «вечерних» мелодрам, соседствующих в течение недели с другими жанрами), если бы мы не констатировали сегодня падение зрительского интереса, и, что более важно, практически полное отсутствие оно со стороны тех групп, которые и представляют интерес для рекламодателя.

Развитие «качественной» вечерней мелодрамы со всеми ее атрибутами люкса и гламура возможно при параллельном развитии других «вечерних» жанров с одной стороны, и более дешевой «дневной» мелодрамы – с другой.

Если американские еженедельные вечерние мелодрамы – это снятые на киноленту серии с большим количеством натуральных съемок и разнообразными интерьерами (зачастую даже настоящими), то латиноамериканские теленовеллы снимались в павильонах преимущественно на три камеры. Латиноамериканская технология максимально ускоряла процесс съемки, позволяя избавиться от необходимости снимать дубли, а неторопливый сценарий предоставлял возможность операторам заранее менять крупность, снимая практически без остановки.

Именно такими и предстали перед российскими зрителями зарубежные длинные мелодраматические сериалы дневного типа: однотипные мизансцены в ограниченном количестве декораций. Такая постановочная «бедность» никогда не была свойственна советским многосерийным художественным фильмам, но вполне соответствовала эстетике телевизионного театра. То есть имеются в виду не записанные для трансляции по телевидению театральные спектакли, а именно телеспектакли - спектакли, поставленные и снятые специально для ТВ.

Телевизионный театр в Советском Союзе, начавшийся, как и во многих других странах с прямых эфиров, стал за годы своего существования самостоятельным видом искусства. Е.С. Сабашникова в диссертационном исследовании «Поэтика телевизионного театра» отмечает: «Путь развития

телевизионного театра – это в известной степени борьба за разрешение противоречий между традиционными условностями сцены и фиксаторскими, фотографическими свойствами телекамеры»¹⁹. Мы можем констатировать, что развитие это происходило в двух направлениях. С одной стороны, некоторые театральные по своей сути постановки стремились обрести более «телевизионный образ» за счет подражания другим, скорее документальным формам телевидения. С другой стороны, многие исследователи отмечали, что простая фиксация спектаклей, идущих в театре, к сожалению, не позволяет передать человеку у телевизора всю ту гамму эмоций, которую испытывает зритель, сидящий в зале: «Схватив внешнюю оболочку спектакля, кинематограф, как правило, оказывался неспособным передать его душу – тот ток духовной жизни, ту связывающую нить между сценой и залом, которая делает спектакль явлением искусства»²⁰. И именно поэтому возникает свой особый театр для телевидения, который, не стремясь вписаться в существующие телевизионные жанры, создает свой собственный язык, отличный от театрального: «Поскольку меняется и характер восприятия зрелища, и аспект, в котором оно смотрится, постольку меняется и ракурс его показа. Если актер на сцене находится поблизости к зрителям первых рядов партера и далеко от зрителей верхних ярусов, то на телеэкране дистанция между актером и всеми зрителями – одинаковая, одна. А потому в телеспектакле неизбежно должен быть приведен в действие кинематографический принцип «смены планов» - общих, средних, крупных. Соответственно, понятие мизансцены трактуется иначе, нежели в театре. Как правило, внутреннее действие становится более важным и более заметным,

¹⁹ Сабашникова Е.С. Поэтика телевизионного театра. Автореферат дисс. канд. иск. Москва, 1980. С. 9

²⁰ Липков А. Проблемы телефильма-спектакля/Поэтика телевизионного театра. М. 1979. С. 98

движение мысли или эмоции прослеживается более тщательно, чем, например, перемещение персонажа в пространстве».²¹

В то же время, учитывая норму выработки для телеспектаклей, которая была значительно выше, чем в кино, а также неповоротливость используемых камер, кинематографический принцип смены планов оставался скорее решением теоретическим. Смена планов требовала либо перестановки камеры, что далеко не всегда было возможно сделать в силу ее размеров, либо использование трансфокатора, что вносило некоторые ограничения при монтаже. Поэтому, несмотря на поиск визуального решения, подобным постановкам свойственны преимущественно длинные планы общей и средней (первой средней, по Кулешову) крупности, так как это сочетание максимально упрощало монтаж. Это не означало, впрочем, отказ от такого важного выразительного средства, как крупный план, речь о котором пойдет чуть ниже.

В этом отношении крайне интересным представляется визуальное решение первого советского «вертикального сериала» «День за днем» (реж. В. Шиловский, 1972 г.). Жанр этого произведения в титрах, которые, кстати, появляются лишь на шестой минуте, что означает, что первые сцены в какой степени застают зрителя врасплох, обозначен как «телевизионная повесть». Телевизионность этого спектакля обеспечивается, в частности, художественным решением в освещении. Использование света в этом сериале при совершенно театральной мизансцене позволило придать изобразительному ряду разнообразие и большую выразительность. Благодаря такому освещению снятые одним планом длинные монологи выглядят не просто не скучно, а скорее даже напоминают ожившую живопись.

Анализ работ в жанре телеспектакля театральных режиссеров А. Эфроса, П. Фоменко, В. Фокина, М. Козакова, Р. Виктюка, В. Турбина и т.д., а также

²¹ Сабашникова Е.С. Поэтика телевизионного театра. Автореферат дисс. канд. иск. Москва, 1980. С. 13.

кино- и телережиссеров С.Колосова, Л.Пчелкина, П.Резникова, В.Храмова и др. позволяет продемонстрировать эволюцию понимания условности театрального зрелища, фактор преодоления традиции «четвертой стены» и прочих выразительных средств телетеатра.²²

Идя по этому пути телетеатр предложил не только свой собственный язык, но и свою собственную условность, отличную как от театральной, так и от кинематографической. Этот фактор крайне важен при анализе актерской игры, которая оказалась одним из «самых слабых звеньев» российских сериалов. «Да и сама русская школа актёрской игры для «мыла» не годилась. Там, где нужно было просто обозначить требуемую по ситуации ревность или задумчивость, наши актеры по старой памяти играли Отелло или Гамлета — и нагружали роль ненужной глубиной, искажающей саму природу условности. Играя злого, они упорно искали, «где он добрый» — и тем уничтожали обязательный для сериальной интриги «расклад по персонажам». И, наконец, в Америке (что Латинской, что не-Латинской) звезды мыльных опер и звезды большого кино — это, за редким исключением, разные актеры. Когда российские зрители увидели в сериалах экс-советских «звезд театра и кино», то испытали настоящий шок от того, как плохо, оказывается, могут играть их кумиры».²³ Наблюдение Е.Грачевой представляется нам точным, но несколько поверхностным. Если театральная эстетика даже в телевидении предполагает сохранение в актерской игре всей многозначности мимики, то крупные планы в кинематографе могут сделать ее излишней. «Функциональная мобильность искусства актера имеет своей основой потенциальную многозначность конкретного исполнения. Ее экспериментальное выражение мы находим в так называемом «эффекте Кулешова», доказывавшем, что зритель прочитывает в одном и том же

²² Подробнее об этом см., например, сборник «Поэтика телевизионного театра», М. 1979.

²³ Грачева Е. Ударная пятилетка отечественного сериала//Сеанс. №19-20, Декабрь, 2004. Режим доступа: <http://seance.ru/n/19-20/serials/udarnaya-pyatiletka-otechestvennogo-seriala/> (дата обращения 10.02.2012)

крупном плане И.Мозжухина разные эмоции в зависимости от того, с каким кадром он сопоставляется. Н.Клейман в статье «Кадр как ячейка монтажа» убедительно показал, что ключ к этому эффекту кроется в нейтральности выражения лица актера, где в скрытом виде можно обнаружить как бы в зародыше все те противоречивые чувства, которые частично «проявляются» (в фототехническом смысле) последующим кадром. Базой для этого эффекта (как и для всех прочих, на нем основанных) служит особенность человеческой мимики, позволяющей совместить в одном «выражении лица» множество эмоциональных оттенков» - пишет К. Разлогов в статье «Актер в фильме и телевизионном спектакле».²⁴ О попытке найти новую манеру свидетельствует и последнее интервью создателя сериала *Mad Men*: «Они переигрывают, слишком увлекаются друг другом, — Вайнер комментирует действия главных героев и оглядывается на меня. — Ты поймешь, что я имею в виду, когда мы снимем следующий дубль. Это будет кино, а не театр. Я не хочу, чтобы они уделяли друг другу слишком много внимания. Все должно выглядеть естественнее, более небрежно. Не так, как принято делать на телике».²⁵

Американская вечерняя мелодрама, несмотря на свойственную этому жанру простоватость драматургии, визуально предоставляла уже кинематографическое решение в отношении крупности и длины планов. Возможно, это диктовалось фактом самого использования киноплёнки. Сериал «Мелочи жизни», обладая, как мы уже отмечалось, некоторыми характеристиками вечернего мелодраматического сериала, повторял школу телеспектакля. На крупных планах артист А.Лазарев, исполняющий роль Игоря Шведова, демонстрируют столь глубокие раздумья, как если бы он стоял на авансцене в театре. Переживания М.Зубаревой или С.Колесникова

²⁴ Разлогов К. Актер в фильме и телевизионном спектакле. /Поэтика телевизионного театра. М. 1979. С.223

²⁵ Уитчел А. К высокой степени безумства // Афиша, 23.03.2012. Режим доступа: <http://www.afisha.ru/article/mad-men-r> Дата обращения: 26.03.12

передаются зрителю не посредством монтажных решений, а именно благодаря игре артистов на крупном плане, как это делается в латиноамериканских теленовеллах. Если в многосерийном художественном фильме «Семнадцать мгновений весны» для изображения раздумий от артиста В.Тихонова требовались более простые размышления (знаменитая сцена со складыванием ежика, где, как известно, для съемок крупного плана В.Тихонова режиссер попросила актёра думать о таблице умножения), и вся сложность достигалась благодаря монтажным решениям, то здесь возникает некоторая перегруженность образа, о которой и пишет Е.Грачева. И возможно, успешность одного из первых российских сериалов, снятых в традиции телевизионного спектакля (пусть даже с небольшим количеством натуральных съемок) - «Петербургские тайны», объяснятся среди прочего тем, что режиссер фильма Л.Пчелкин имел большой опыт адаптации спектаклей для телевизионного экрана.²⁶

Российский мелодраматический сериал в вечернем эфире, и, зачастую не только мелодраматический, и сегодня сочетает западную технологию производства с отечественной театральной актерской традицией, что и создает ощущение неестественности. В этом отношении очень показательны эксперименты В.Г.Германики, как исключения, лишь подтверждающие правила. Сериал «Краткий курс счастливой жизни» (2012) при всей установке на якобы новую драматургию и новизну визуальных решений, является, конечно, классическим примером мелодраматического сериала в прайм-тайм (равно как и предыдущий сериал того же режиссера «Школа»). Классические цепочки случайностей, независимая героиня и нерешительные герои, неожиданные беременности, измены и пр. – все эти обычные элементы «мыла» прикрыты, возможно, излишней откровенностью сцен сексуального характера и также, возможно, излишней подвижностью камеры.

²⁶ Подр. об этом см. Новикова А.А. «Роль драматического театра в развитии выразительных средств телевидения». Дисс. канд. искусствоведения, Москва, 2000.

И точно так же, как это и положено в вечерней мелодраме, важную роль начинают играть туфли, сумки, и прочие аксессуары, лишённые впрочем, благодаря некоторым режиссерским решениям, своей обычной привлекательности. При этом попытки придать сериалу «документальный» вид, что достигается в частности и движением камеры, повлияли также и на актерскую игру, которая принципиально отличается от обычной отечественной телевизионной традиции. Подобный поиск «правильной интонации» для отечественной прайм-тайм мелодрамы, от театральной игры в павильоне до псевдодокументальной нейтральности, нам представляется крайне важным, и его вряд ли можно считать оконченным.

ВЫВОДЫ

Театральная условность и визуальная «бедность», столь присущие дневным мелодраматическим сериалам, входят в противоречие с требованиями нового жанра «вечерней мелодрамы». Этот новый тип мелодраматического сериала, имеющий в своей драматургической основе все те же архетипические сюжеты, предполагает поиск новых режиссерских, в том числе и визуальных, решений, более подходящих к пропагандируемому в нем культу роскоши и гламура. Появление же мелодрамы в вечернем эфире повлияло и на другие жанры, выходящие в прайм-тайм, приблизив конструкцию «бесконечной» американской мелодрамы к законченной латиноамериканской теленовелле за счет фактора сезонности показа.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Юрий Михайлович Беленький - драматург, режиссёр, оказал значительное влияние на производство сериалов в России. Окончил факультет журналистики МГУ. Для телевидения начал работать как режиссёр-постановщик и продюсер с 1992 года. Генеральный продюсер компании «Студия «Гармония».

Заслуженный работник культуры РФ, член Союза кинематографистов России, Академии российского телевидения (ТЭФИ), Международной академии телевизионных наук и искусств («Emmy»).

С 2007 года ведет активную педагогическую деятельность во ВГИКе. Руководитель мастерской режиссуры телевидения.

e-mail: yuriy_belenkiy@mail.ru

телефон +7 9257419944