

На правах рукописи

БЕЛЕНЬКИЙ ЮРИЙ МИХАЙЛОВИЧ

**СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРОВ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ СЕРИАЛОВ
(НАЧАЛЬНЫЙ ЭТАП ФОРМИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ
СТРУКТУРЫ ТЕЛЕВЕЩАНИЯ)**

Специальность: 17.00.03 – кино-, теле- и другие экранные искусства

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

МОСКВА – 2012

Работа выполнена на кафедре сценарного мастерства и искусствоведения
ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии»

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент Шергова Ксения
Александровна ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии»

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор Звегинцева
Ирина Анатольевна Всероссийский государственный университет
кинематографии им.С.А.Герасимова (ВГИК)
кандидат филологических наук Кемарская Ирина Николаевна Национальный
исследовательский университет «Высшая школа экономики»

Ведущая организация: Московский государственный университет культуры и
искусств

Защита состоится «25» октября 2012г. в 14 часов на заседании
диссертационного совета Д.206.002.01 при ФГБОУ ДПО «Академия
медиаиндустрии» по адресу: 127521, г. Москва, ул. Октябрьская, д. 105, корп.
2, аудитория 10.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ФГБОУ ДПО
«Академия медиаиндустрии» по адресу: 127521, г. Москва, ул. Октябрьская,
д. 105, корп. 2.

Автореферат диссертации размещен на сайтах: <http://ipk.ru>;
<http://vak.ed.gov.ru>

Автореферат разослан «18» сентября 2012 г.

Ученый секретарь диссертационного совета кандидат филологических наук,
доцент С.Л.Уразова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Телевизионный сериал сегодня является неотъемлемой составляющей программной политики любого канала общего профиля вещания, то есть не специализированного, а ориентированного на широкую аудиторию. При этом сериал играет ключевую роль в формировании образа вечернего эфира, будучи одним из главных инструментов в борьбе за зрительское внимание. Многосерийные телевизионные фильмы и сериалы являются наиболее органичной для телевидения формой игрового контента, так как соответствуют телевизионному принципу «программности». Это справедливо отмечал исследователь В.Демин: «Именно она, внешняя или внутренняя программность, рождает типологию передачи, откликаясь ежевечерними, еженедельными или ежемесячными рубриками, сортируя информацию из большого мира не только по степени важности ее, но и по функции восприятия. Облюбованная для нужд художественного эффекта, такая программность еще больше индивидуализируется».

Когда речь заходит о функциях телевидения, то обычно упоминаются основные пять: информационная, культурно-просветительская, интегративная, социально-педагогическая и рекреативная функции. Разговор о сериалах обычно ведется в плоскости функции рекреативной. Но вот один из главных исследователей дневных сериалов в США Р.Аллен замечает, что сериал, особенно мелодраматический, выполняет объединяющую, то есть интегративную функцию, возможно в большей степени, чем любые другие телевизионные передачи, так как «позволяет продлить удовольствие, полученное при просмотре, обсуждением увиденного». Также об интегративной функции многосерийных телевизионных фильмов пишет известный искусствовед Н.А.Хренов: «Массовый успех многосерийного телефильма как раз в немалой степени объясняется тем, что время демонстрации (несколько дней и даже недель) формирует не просто общность людей, обменивающихся на следующий день после просмотра мнениями по поводу фильма, но общность людей с едиными интересами, возникающими на основе просмотренного, но к нему не сводящимися, которая существует продолжительное время».

При этом редко вспоминают об еще одной функции телевидения. Телевидение выступает связующим звеном между поколениями, служит «хранилищем» и средством передачи внеязыкового коллективного опыта. Эта функция выражается не только в простом фиксировании на электронных носителях информации в виде выпусков новостей, хроники и пр. Если раньше знания о быте и культуре отражались в литературе, то во второй половине XX века именно телевизионная игровая продукция в силу своих особенностей становится источником знаний о современной жизни.

Сегодня, когда индустрия сериалов во всем мире уже в той или иной мере выстроена, можно говорить об истории репрезентации действительности на экране. Реальность, отражаемая в сериалах, переживает определенные трансформации, в частности, благодаря принципу программности: «Художественная модель реальности, возникающая при этом, заведомо рассчитана на многократное, с перерывами восприятие (отсюда условие параллельного бытия зрителя и произведения), но вместе с тем и на обязательную исчерпанность внутренней энергии показываемого (отсюда внутренняя цельность воспринятого, его, как говорят, структуралисты, «эквивифинальность» - при любых формах и вариантах такого финала)». В настоящем исследовании предлагается рассмотреть процесс становления первых российских сериальных жанров, в том числе на примере мелодрамы «Мелочи жизни», драмы «Горячев и другие» и ситкома «Клубничка». Необходимость в этом ретроспективном анализе, по мнению автора, связана с сегодняшним состоянием отечественного сериального производства.

Согласно последним социологическим исследованиям (медиаизмерениям) эта часть телевизионной индустрии переживает определенный кризис, особенно в сравнении с предыдущими успехами. И дело не только в общей тенденции потенциального кризиса эфирного телевидения, но и в том, как именно сформировался этот рынок. Можно констатировать ряд достижений, отразившихся в высоких рейтингах за 20 лет существования сериалов в России. Но былой успех повторить не удастся, а создание оригинального контента постепенно заходит в тупик. Представляется, что в данный момент мы переживаем не закат, а некую «паузу» в ожидании нового поворота в развитии российской сериальной индустрии.

Именно поэтому диссертант обращается к тому периоду, когда уже предпринимались попытки предложить оригинальную концепцию русского сериала. То есть российские производители пытались создать продукт, который, с одной стороны, должен заинтересовать зрителя, уже знакомого с концепцией многосерийного вещания, но существовавшего в иной визуальной культуре. А с другой - создание этого «нового жанра» было связано с уже имеющимся зарубежным опытом. В этой связи автор предлагает проанализировать первые российские сериалы, основываясь на междисциплинарном подходе, то есть, рассматривая выпущенные сериальные продукты как объект искусствоведческого анализа, анализа культурологического и с учетом зарубежной (в первую очередь, американской) практики программирования.

Цель и задачи исследования.

Цели и задачи были определены на основании рабочей гипотезы о том, что специфика процесса становления жанров отечественных сериалов 1990-х годов была связана с особенностями формирования структуры отечественного

телевещания. В соответствии с этим предположением была сформулирована цель настоящей работы: на основе ретроспективного искусствоведческого и культурно-исторического анализа обосновать зависимость становления жанров отечественных сериалов, их художественно-эстетических характеристик от особенностей программирования сетки вещания, других аспектов развития российского прайм-тайма.

В соответствии с поставленной целью были сформулированы следующие задачи:

- Определить художественно-эстетические характеристики основных сериальных жанров и их культурной значимости;
- Рассмотреть становление ключевых сериальных жанров в контексте зарубежной практики телепрограммирования;
- Выявить основные факторы влияния на художественно-эстетические характеристики первых российских сериалов.

Объектом исследования является процесс становления российских сериальных жанров в начале 1990-х годов. Предметом исследования являются художественно-эстетические решения и особенности эфирного программирования первых российских сериалов в контексте отечественного и зарубежного опыта, в том числе сериалов «Мелочи жизни», «Горячев и другие», «Клубничка» и др.

Степень научно-теоретической разработанности проблемы. В советской искусствоведческой науке еще до появления большого количества иностранных сериалов на отечественном экране сложилась практика употребления дифференцированных терминов в отношении отечественных многосерийных художественных фильмов и зарубежных сериалов различных видов и типов. Так, в частности, было принято называть «сериями» циклы фильмов, объединенные одними персонажами, а «сериалами» - повествование, развивающее единую сюжетную структуру на протяжении нескольких серий. При подобном подходе возникает вопрос: в чем заключается отличие сериала в этом или более общем понимании от многосерийного фильма? На сегодняшний день это противопоставление имеет смысл свести к следующим параметрам: технология производства, общий хронометраж всех серий и возможность продолжения (в случае с многосерийным художественным фильмом продолжение будет новым произведением, а продолжение сериала – это новый сезон). Также стоит подчеркнуть еще одно важное отличие: многосерийный художественный фильм является режиссерским проектом, а сериал по ряду причин – продюсерским.

Многосерийный художественный фильм как явление уже в советском искусствоведении был довольно подробно проанализирован и изучен. Проблематика и художественно-эстетические характеристики нового для того

времени типа телевизионной передачи рассмотрены в сборниках статей, вышедших в 1976 году: «Многосерийный художественный фильм: истоки, практика, перспектива» и «Проблемы телевидения». По сути дела, статьи Ю.Богомолова, В. Демина, Н.Зоркой, Н.Хренова и других авторов, вошедшие в оба сборника, по большей части достаточно подробно описали основные вопросы, связанные с этим видом телевизионного производства, и до сих пор остаются практически единственными основополагающими источниками научных знаний в этом вопросе. Возможно, именно благодаря исчерпанности темы в двух сборниках научные публикации, в которых рассматривалась проблематика российских сериалов, стали появляться лишь в форме телевизионной критики в ответ на увеличивающееся количество отечественной продукции.

При этом следует подчеркнуть, что для большинства нынешних российских исследователей и критиков телевидения отсчет истории российских сериалов ведется с 1998-1999 годов, то есть от момента выхода таких сериалов, как «Улицы разбитых фонарей» (реж. С.Снежкин и др., 1998), «Д.Д.Д. Досье детектива Дубровского» (реж. А.Муратов, 1999), «Агент национальной безопасности» (реж. Д.Светозаров, 1999) и др.

Стоит отметить, что только две диссертационные работы посвящены именно этой тематике. В работе С.А.Зайцевой «Жанр телевизионного сериала как культурный текст» убедительно доказывается, что сериал является уникальным культурным текстом, чья «специфика языка выражается в его функции означивания и переозначивания, что позволяет смешивать абсолютно разные смыслы путем их кодирования, декодирования, перекодирования с последующей сериализацией», которая, скрывая смысл в разножанровости внутри текста сериала, создает иллюзию «многообразия» смыслов.

В другом диссертационном исследовании рассматривается драматургическая составляющая российских телевизионных сериалов. В работе «Телесериал начала XXI века в контексте традиции отечественной кинодраматургии» А.З.Акопов поставил цель – определить специфику драматургии российского телесериала в ее отличии от предшествующих этапов развития отечественных кино- и телеформ экранного повествования.

И С.А.Зайцева, и А.З.Акопов в своих работах отмечают проблему недостаточной изученности сериала как явления в отечественной науке и неоднократно обращаются к американской научной литературе. В данной работе диссертант также апеллирует к американскому опыту, посвящая при этом свое исследование именно первым российским сериалам. Речь идет не только об исследованиях, но и непосредственно о самом опыте телепрограммирования и об истории развития основных сериальных жанров.

Анализ телевизионного сериала с точки зрения культурологии и теории массовых коммуникаций сегодня существует в контексте идей выдающихся мыслителей XX века. В первую очередь следует отметить, что анализ телевизионного сериала, мелодраматического в частности, имеет место в рамках научной системы воззрений Р.Барта, Х.Ортега-и-Гассета, Ж.Бодрийяра, Й.Хейзинги и др. Культурологические исследования проблемы репрезентации и формирования реальности в сериалах в некоторых теоретических и методологических аспектах основаны на идеях М.Фуко, Ф.Джеймсона и У.Эко. Интегративная функция телевидения вообще, и сериалов в частности, осмыслена среди прочих такими философами, как Г.Дебор, Ю.Хабермас, Д.Белл и др. В исследованиях драматургии сериалов используются инструменты, гносеологически близкие структуралистам и преимущественно восходящие к одному из основоположников структурно-типологического метода исследования нарратива – В.Я.Проппу. В анализе специфики функционирования, развития и особенностей телевидения как средства массовой коммуникации автор опирался на труды Э.Г.Багирова, Н.А.Барабаш, Р.А.Борецкого, М.И.Жабского, Л.М.Земляной, А.Г.Качкаевой, И.А.Полуэхтовой, В.Л.Цвика, А.Я.Юровского и ряда других исследователей.

Методологическая основа и методы исследования.

Как в случае любого ретроспективного анализа, исследование строится в соответствии с принципом историзма. При этом методология исследования основана на междисциплинарном подходе: сериал рассматривается одновременно как феномен искусства и культуры, и соответственно, - как объект искусствоведческого и культурологического исследования. Анализ сериала как художественного произведения осуществляется теоретическими средствами искусствознания.

Диссертант считает необходимым ввести в исследование процесса формирования жанров сериала еще один фактор. Речь идет о телепрограммировании и месте сериала в программной сетке (эфирной позиции) как с точки зрения времени показа (дневное, предпраймное или праймное вещание), так и с точки зрения регулярности (ежедневные показы и так называемое «вертикальное» программирование, то есть раз в неделю). Этот аспект напрямую связан с еще одним важным фактором – рекламой. Здесь следует отметить, что первые зарубежные сериалы появились именно благодаря интегрированной в текст сериала рекламе спонсоров показа, то есть «продакт плейсмент». И сегодняшнее место сериала в телевизионной сетке, где разница между тайм-слотами определяет стоимость рекламы, прерывающей показ, находится в прямой связи с содержанием и художественно-эстетическим решением сериала.

Эмпирическая база исследования. В данном исследовании рассматриваются некоторые аспекты эволюции телепрограммирования в отношении сериалов, особенно мелодраматических. В первую очередь для определения специфики

места первых российских сериалов в телевизионной сетке необходимо проанализировать эфирный контекст, в котором эти сериалы создавались. Сравнение предпосылок для возникновения прайм-таймового вещания в России с зарубежным опытом поиска эфирной позиции дает более четкое понимание этой специфики, так как и дальнейшее развитие концепции вечернего вещания определялось, с одной стороны, советской традицией, а с другой – поиском новых решений, основанных на зарубежном опыте.

В советские годы концепции программной сетки в ее современном представлении не было; требования к хронометражу передач были достаточно гибкими. Тем не менее, существовали некоторые программы, время выхода в эфир которых было жестко регламентировано. По сути дела, именно программа «Время», выходящая в 21.00, и в постсоветские годы определяла «прайм-тайм». Премьерные показы многосерийных игровых фильмов располагались до или после программы «Время», за которой в конце 1980-х следовала передача «Прожектор перестройки». Так, например, фильм «Жизнь Климса Самгина» (реж. В. Титов) впервые был показан в марте-апреле 1988 года и выходил ежедневно, кроме выходных, в 21.50, после «Времени» и «Прожектора перестройки». Нередко фильм, демонстрировавшийся перед главной информационной передачей, мог быть прерван ее выходом, а продолжение следовало опять же за программами «Время» и «Прожектор перестройки». К 1992 году, к моменту выхода первых двух российских сериалов, рассматриваемых в данной работе, на 1-ом канале Останкино сложилась следующая практика программных решений:

- Прайм-таймом считалось только время до программы «Время». Время после 22.00 на протяжении многих лет (примерно до конца 1990-х годов) таковым не считалось, его коммерческая ценность возросла благодаря введению закона «О рекламе», согласно которому запрещалась реклама табака и алкоголя, кроме пива, на рекламу которого накладывались ограничения с 07.00 до 22.00.
- По пятницам зрителям предлагалось «вертикальное программирование» (например, «Приключения Черного Красавчика» (реж. Ч. Крайтон, 1972-1974, Великобритания) в 18.45). Затем подобная модель вещания была использована и в понедельник: именно так были показаны сериалы «Мелочи жизни» и «Горячев и другие», но чуть позже, в 20.10. В другие будние дни в этом тайм-слоте шли отечественные и зарубежные мелодрамы.
- До программы «Время» обычно шли многосерийные художественные фильмы отечественного или зарубежного производства.
- Сохранялась с советских времен и традиция повторов игровых программ в утренние и дневные часы на следующий день после показа.

Также в контексте анализа важно отметить, что к моменту выхода первых российских сериалов отечественный зритель был знаком пусть и с небольшим количеством зарубежных «длинных» сериалов, но, безусловно, с крайне важными произведениями в истории развития телевидения. В октябре 1988 года в 19.55 был показан сериал «Рабыня Изаура» (автор идеи Ж. Брага, 1976-

1977, Бразилия), а в августе 1989 года после программы «Время» начался показ первых четырех частей политического детектива «Спрут» (Д.Дамиани, Ф.Ванчини и др., 1984-2001, Италия).

Среди значимых для развития отечественного телевидения и культуры просмотра сериалов, возможно, первостепенная роль принадлежит двум мелодрамам: вышедшему в 1991 году сериалу «Богатые тоже плачут» (Ф.Чакон, 1979, Мексика) и начавшейся в 1992 году на «РТР» «Санта-Барбаре» (авторы идеи Б.Добсон, Дж.Добсон, 1984-1993, США).

Игровая продукция, выходившая в вечернем эфире, была ориентирована в основном на женскую аудиторию, так как предлагала исключительно мелодраматическую тематику. При этом стали появляться и юмористические сериалы, которые еще не походили на ставшие сегодня уже традиционными ситкомы, но послужили основой для появления нового жанра на российском ТВ (сериал «Маски-шоу» выходил с 1991 года на канале «РТР» по субботам в 22.25).

Таким образом, эмпирической базой данного исследования являются не только сами сериалы отечественного и зарубежного производства, а весь многофазовый процесс их создания, включающий в себя креативные технологии, место в программной сетке вещания, а также взаимосвязь эфирной позиции с жанровыми характеристиками подобной игровой продукции.

Научная новизна работы состоит в междисциплинарном подходе при ретроспективном анализе первых российских сериалов. В рамках этого анализа проведены параллели и аналогии с зарубежным опытом. Осмыслен опыт первых шагов становления оригинальной российской сериальной продукции, что в момент начинающегося кризиса индустрии представляет особую ценность. Таким образом, в данной работе впервые проанализирован этап становления российских сериалов, их роль и место в истории развития телевизионной продукции этого типа.

Рассматриваются проблемы дискретности повествования, категории времени, репрезентации действительности и отражения жанровых характеристик в режиссерском решении сериалов. Впервые предлагается сопоставить режиссерские решения не только с жанровой спецификой, но и с позицией сериала в телевизионной программной вещательной сетке. В диссертации впервые в отечественном искусствоведении проведен подробный анализ одного из жанров, получивших широкое распространение на современном российском телевидении – ситкома (ситуационной комедии), выявлены его особенности и сформулирована специфика формата, предложена новая классификация комедий.

Анализ художественно-эстетических свойств телевизионной продукции подчеркивает искусствоведческий характер работы. Кроме того, метод

исследования, предложенный автором в данной работе, может быть адаптирован для дальнейшего анализа телевизионного процесса.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Сериал как феномен искусства и массовой культуры продуктивно изучать средствами искусствоведения и культурологии, учитывая особенности практики телепрограммирования.
2. Ценность сериалов, в особенности мелодрам и ситкомов, с культурологической точки зрения заключается в том, что этот вид массовой коммуникации в существенной степени позволяет аккумулировать знания о жизни общества.
3. Жанр, художественно-эстетические характеристики и, главное, эфирная позиция сериала являются взаимосвязанными факторами, значимыми для принятия творческих решений.
4. Актерская игра, соответствующая принципам системы Станиславского, входит в противоречие с художественно-эстетическими решениями заимствованных и адаптированных для отечественного экрана сериальных форматов. Это особенно ярко проявляется в жанре ситкома.
5. Конфликт традиций советских многосерийных фильмов и телевизионного театра с технологией зарубежного производства повлиял на драматургические и художественно-эстетические характеристики отечественных сериалов.
6. Первые российские сериалы определили потенциальный вектор развития оригинального российского игрового телевидения, но на долгое время были вытеснены из эфира иностранными форматами. Была заложена наиболее органичная для отечественного ТВ модель вещания, к которой телевизионные каналы пытаются вернуться сегодня.

Научно-теоретическая и практическая значимость работы.

Результаты данного исследования представляют интерес для специалистов гуманитарных наук, поскольку рассматриваемые в нем телевизионные сериалы в целом являются важной частью современной культуры. Ряд вопросов, которые поднимаются в диссертации, а также сам метод исследования определяют вектор потенциальных дальнейших разработок на данную тему. Настоящая работа также представляет ценность не только в образовательном процессе при подготовке новых кадров, но и для отделов маркетинга и программирования на телеканалах. Автор диссертации, имеющий большой опыт в режиссуре и продюсировании отечественных сериалов, в том числе и рассматриваемых в данной работе, демонстрирует модель анализа, построенную на научном подходе к экранным искусствам как объекту исследования и на собственном производственном опыте. Выводы, к которым приходит диссертант, полностью согласуются с практической деятельностью.

Апробация результатов исследования.

Результаты данной работы нашли отражение в авторских публикациях в ряде научных изданий, в том числе рекомендованных Высшей аттестационной комиссией РФ, и имели положительные рецензии. Диссертант более 10 лет

преподает во ВГИКе и ГИТРе, руководя мастерскими телевизионной режиссуры, уделяя особое внимание созданию сериалов и применяя многие из идей и положений диссертации в ходе занятий со студентами. Кроме того, при проведении мастер-классов в Институте повышения квалификации работников телевидения и радиовещания (ныне Академия медиаиндустрии) диссертант также освещал проблемы, рассматриваемые в работе. Диссертант обладает большим практическим опытом драматурга, режиссера и продюсера сериалов, он стоял у истоков этого вида деятельности в России, при его участии создано более 35 сериалов общим объемом свыше 3000 часов.

Структура диссертации.

Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, Библиографии, Фильмографии и Приложения. В первой главе рассматриваются художественные особенности жанра мелодрамы. Во второй главе анализируется процесс перехода от традиции многосерийных художественных фильмов к становлению индустрии сериальной драмы. Третья глава посвящена культурно-историческому и художественно-эстетическому значению ситкома. В Заключении излагаются основные выводы, обозначается круг вопросов для дальнейших исследований. Фильмография содержит информацию о фильмах и сериалах, на которых базируется исследование, а также список работ автора. В Приложении дается краткое изложение содержания упоминаемых в работе американских сериалов.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во Введении обосновывается научная новизна темы и актуальность диссертационного исследования, формулируются цели и задачи, определяются теоретико-методологические основы и эмпирическая база исследования, изложены положения, выносимые на защиту. В первой главе «Художественные особенности отечественных мелодраматических сериалов первой половины 1990-х годов» рассматривается момент становления сериального жанра мелодрамы на российском примере. В качестве основы для индуктивного обобщения выбран первый российский мелодраматический сериал «Мелочи жизни».

Для понимания специфики этого типа телевизионных программ в первом параграфе «Жанр мелодрамы и его значение для становления отечественного сериального производства» анализируется культурно-историческая значимость сериалов, выходявших за рубежом ежедневно в дневное время. «Дневная» мелодрама является крайне значимым с точки зрения культурологии явлением, заслуживающим подробного изучения. Стоит отметить, что, будучи еще радиопередачей, именно этот жанр заложил основу для возникновения сериального вещания. Кроме того, именно благодаря ему

возникла концепция интеграции игрового вещания и рекламы: спонсируемые показы и «продакт плейсмент» в первую очередь обеспечили развитие этого жанра и, соответственно, позволили возникнуть всем остальным. «Дневные» сериалы, не вызывавшие поначалу со стороны исследователей интереса для научного изучения, спустя некоторое время стали занимать важное место в массовой культуре.

Это произошло в тот момент, когда практически одновременно в разных странах пришло осознание важности той роли, которую играют средства массовой коммуникации (в особенности аудиовизуальные) в жизни общества. Различные социальные протесты и движения, происходившие в середине 1960-70-х годов в разных странах (молодежные протесты, движение против дискриминации по половому и расовому признакам и пр.), были напрямую связаны, в частности, с осознанием этой роли. В этот период возникает и критика мелодраматических сериалов, связанная с пропагандируемым ими образом жизни, шедшим вразрез с требованиями общества нового типа, каким оно представлялось в то время. Однако тогда даже не предполагалось, что художественное решение сериалов заслуживает рассмотрения не только с точки зрения социологии и культурологии, но и искусствоведения.

Доминирование слова над изображением, визуальная «бедность», объясняемая тем, что просмотр дневного сериала преимущественно совмещается с другими занятиями, и большое количество внутренних повторов, компенсирующих зрителям пропуски эпизодов или даже целых серий – все эти элементы мелодраматического сериала, с одной стороны, подвергались критике, но с другой, создавали в нем уникальную художественную условность. И, несмотря на эту художественную условность, привлекающую зрителей, как в свое время слушателей былин, сериал документирует эпоху во многих отношениях полнее, чем это происходит в выпусках новостей.

Это положение в равной степени актуально как для мелодрамы, так и для ситкома. Будучи крайне чувствительным, как и его создатель – реклама к меняющимся запросам общества, сериал, оставаясь неизменным в своей практически архетипической драматургической структуре, вводит в нарратив актуальные социальные вопросы.

Мелодраматический сериал как жанр и как продукт, сформировавшийся под влиянием рекламного рынка, обычно тиражирует поведенческие и социокультурные модели, а не просто фиксирует их. Парадоксальный эффект самоидентификации зрителя с персонажами в мелодраматических сериалах – soap – заключается во вневременных обстоятельствах, в которых эти персонажи функционируют, что напрямую связано с их архетипичностью. История сериалов, не только мелодраматических, но и ситкомов, и драмы открывает возможности для большого количества культурологических исследований: от анализа эволюции женских образов до изучения

трансформации социальной проблематики в жизни общества в то или иное время. При этом привычная для многих исследований критика сериалов с точки зрения их социально-педагогической функции непродуктивна, так как отсекает возможность их серьезного исследования как объекта искусства. Во втором параграфе «Формирование жанровой системы отечественных сериалов в первой половине 1990-х годов» анализируются первые российские опыты в сопоставлении со сложившейся практикой размещения зарубежной мелодрамы в вечернем эфире.

Формирование жанровой и художественной специфики «дневной» мелодрамы за рубежом позволило с течением времени появиться новому типу телевизионных программ - «вечернему» мелодраматическому сериалу, который впоследствии многие исследователи стали называть «качественным», подчеркивая тем самым художественные недостатки «дневного» soap. В то же время развитие «качественной» еженедельной вечерней мелодрамы со всеми ее атрибутами люкса и гламура возможно, с одной стороны, при параллельном развитии других «вечерних» жанров, но с другой, при условии установившейся индустрии производства более дешевой мелодрамы, выходящей ежедневно в дневное время.

Именно этот этап становления жанра мелодраматического сериала был пропущен в истории отечественного телевидения. После небольшого количества экспериментов с вертикальным программированием в начале 1990-х годов (фактически, лишь двух) телевизионные каналы решили повторить модель латиноамериканского вещания в отношении сериалов, то есть предложили ежедневный показ сериалов и днем, и вечером. При этом программы, выходившие в вечернем эфире (как в пред-прайм, так и в прайм-тайм), в большинстве случаев были именно недорогими мелодрамами, снятыми по зарубежным форматам и технологиям.

В третьем параграфе «Влияние традиции телетеатра на эстетику российской телевизионной мелодрамы» рассматривается вопрос актерской игры в павильонных сериалах как следствие сформировавшейся практики. За многие годы существования у этого типа телевизионной продукции успела сложиться определенная художественная условность, отличающаяся от кинематографической. Большую лепту в создание особой эстетики телетеатра внесли выдающиеся мастера - театральные режиссеры Р.Виктюк, М.Захаров, М.Козаков, В.Фокин, П.Фоменко и др., а также кино- и телережиссеры А.Белинский, С.Евлахишвили, С.Колосов, Л.Пчелкин, В.Турбин, П.Резников, В.Бровкин, В.Храмов и др. Телетеатр предложил не только свой собственный художественный язык, но и свою собственную условность, отличную как от театральной, так и от кинематографической. Многие из выразительных средств телетеатра, включая и актерскую игру, достались в наследство отечественным павильонным мелодрамам.

Диссертант анализирует визуальное решение первого советского «вертикального сериала» «День за днем» (реж. В. Шиловский, 1972 г.), который ярко продемонстрировал художественную связь сериала с традициями телетеатра. И на сегодняшний день в режиссерских и визуальных решениях сериалов скрыто некое противоречие, которое не удалось преодолеть за эти годы. Российский мелодраматический сериал в вечернем эфире, и зачастую не только мелодраматический, сочетает западную технологию производства с отечественной театральной актерской традицией, что и создает ощущение неестественности.

Перенесение в вечерний эфир театральной условности и визуальной «бедности», столь присущих дневным мелодраматическим сериалам, ограничивает развитие новых сериальных жанров, что является органичным процессом в формировании политики прайм-тайма. Опыт возникновения «вечерней мелодрамы» в Америке демонстрирует, что трансформация обычного soap сформировала не только новый, практически самостоятельный жанр, но и повлияла на концепцию прайм-тайма, приблизив конструкцию «бесконечной» американской мелодрамы к законченной латиноамериканской теленовелле за счет фактора сезонности показа. Во второй главе «Художественно-эстетическая преемственность и культурное значение отечественных драматических сериалов» рассматриваются особенности одного из самых значимых телевизионных жанров - криминальной драмы. Специфика реализации этого жанра на российском экране анализируется на примере первого эксперимента в этой области, сериала «Горячев и другие».

Характерной особенностью этого сериала, а впоследствии и многих других отечественных сериалов, выходящих в прайм-тайм, является сочетание нескольких разных жанровых направлений внутри одного произведения. Этот аспект и его объяснение рассматриваются в первом параграфе второй главы «Жанровое своеобразие отечественной драмы». Жанровая неоднозначность сериала «Горячев и другие», имеющая при этом по экономическим и технологическим причинам некоторые недостатки в визуальном выражении, продиктована тем, что этот жанр сугубо вечерней драмы в начале 1990-х находился под сильным влиянием традиций советского многосерийного фильма. То есть именно эта преемственность накладывала свой отпечаток на формирование нового для российского экрана жанра сериала.

К многосерийному телефильму практически с момента его возникновения всегда предъявлялись повышенные требования: нередко звучал вопрос обоснованности выбора подобного, как принято говорить теперь, «формата» как с точки зрения художественно-эстетических решений, так и с точки зрения драматургии. Поэтому, пробуя новую для российского экрана форму, создатели «Горячева» старались рассказать историю более глубокую, чем

схематичный зарубежный аналог. В частности, к этому располагала и эпоха, которая представлена в сериале. Девяностые годы сами по себе стали неоднозначным периодом в нашей истории: от открытых возможностей до ощущения потерянности поколений, от освобождения от тоталитаризма до непонимания сложившейся политической ситуации, от личной свободы до бандитского беспредела. И именно поэтому все эти особенности новой жизни нашли свое отражение в первой российской сериальной драме, что несколько размывало определение ее жанра: от криминальной драмы до мелодрамы и истории о восхождении героя («американская мечта»).

Попытки осмыслить эпоху в рамках вечернего сериального жанра были свойственны большинству первых российских оригинальных сериалов, и в ряде случаев это приводило к одному и тому же результату: размыванию жанра и целевой аудитории. Так, например, в мелодраматическом сериале «Мелочи жизни» за счет попытки рассмотреть в новых обстоятельствах тему «потерянного поколения» нарушался сам принцип требований к жанру мелодрамы, предполагающей именно вневременную условность, в которой существуют узнаваемые персонажи, а современность (или, наоборот, некая историческая эпоха) является лишь фоном для развития архетипического сюжета.

Жанровая неоднозначность сериала «Горячев и другие» возникла среди прочего и в результате совмещения принципов и традиций советских многосерийных художественных фильмов с иностранными сериальными моделями. Этот синтез, свойственный ряду отечественных сериалов, влияет не только на драматургию, но и на режиссуру и актерское исполнение. Спустя годы после выхода сериала «Горячев и другие», за которые выросло новое поколение сценаристов и режиссеров, это противоречие так и не было преодолено. И возникающий благодаря этому синтезу конфликт негативно сказывается на художественно-эстетических свойствах ряда «больших» сериалов. В то же время данный сериал демонстрирует не только достоинство отвергнутой впоследствии еженедельной модели показа, к которой только сейчас пытается вернуться отечественное телевидение, но и основные мотивы и круг вопросов, включая проблему героя, которые на протяжении двадцати лет становились ключевыми для российских сериалов, идущих в прайм-тайм.

В то же время, несмотря на эту зависимость от советской традиции, авторам сериала «Горячев и другие» удалось продемонстрировать отличия сериала от многосерийного художественного фильма. Так, например, особенности сюжетопостроения, в частности, в отношении развития экранного времени, свидетельствуют о том, что «Горячев и другие» был именно новой формой телевизионного вещания, то есть сериалом, а не многосерийным художественным фильмом.

Этой проблеме посвящен второй параграф второй главы «Особенности сюжетопостроения: развитие категории экранного времени и дискретность

повествования». Сериал предполагает иное осмысление временного пространства внутри нарратива, отличающееся от представления категории времени в многосерийных фильмах. В многосерийном фильме время разворачивается в единой повествовательной плоскости, включая даже отсылки в прошлое. Контраст при параллельном монтаже может возникнуть лишь в силу художественного замысла. В сериале же зачастую разные временные континуумы в разных эпизодах особенно ничего не означают. Они – побочный эффект значительно большего, чем в многосерийном фильме, количества сюжетных линий, зачастую лишь опосредованно связанных с основным повествованием.

Иные отличия сериала от многосерийного фильма рассматриваются в третьем параграфе «Структурные и художественно-эстетические характеристики драматического сериала». Многие свидетельствуют о том, что «Горячев и другие», один из первых опытов телевизионного производства в новой России, был именно сериалом. Сериал обладает рядом сюжетных линий, которые начинаются и завершаются безотносительно к основному повествованию; сериал имеет полуоткрытую структуру, то есть возможность продолжения (следующего «сезона»), в то время как фильм, пусть и многосерийный, обладает закрытой структурой.

Производственные и технологические особенности «Горячева и других» также выявляют типичные черты сериала, узнаваемые в дальнейших работах этого типа. В первую очередь об этом говорит совершенно новый для того момента хронометраж игровой программы – 25 минут. Кроме того, не только монтаж, но и съемки сериала продолжались уже после выхода первой серии. Продолжение съемок во время показа (что возможно лишь при еженедельном показе) создавало и создает в тех странах, где подобная практика присутствует, уникальную возможность модерации сюжетных линий в соответствии со зрительскими ожиданиями. Это не означает, что зрители руководят сюжетом. Но, с другой стороны, практика показывает, что эффект обманутого ожидания, то есть неожиданные развязки, и разочарование зрителя – это не одно и то же. Речь ведь идет об уникальной возможности сериала, которой лишен фильм – пролонгированной обратной связи со зрителем. В данном сериале под влиянием зрительских ожиданий менялись некоторые сюжетные составляющие, так как, например, смерть одного из героев оказалась бы настоящим разочарованием для зрителя. Одной из главных особенностей сериала «Горячев и другие» стала проблема поиска героя нового типа, тема актуальная для отечественного сериального производства и сегодня. Этот вопрос рассматривается в четвертом параграфе «Проблема героя в отечественном драматическом сериале 1990-х годов».

Несмотря на значимость мелодраматического сериала в формировании программной сетки, большая часть первых отечественных сериалов была посвящена проблеме поиска героя. Милиционеры («Улицы разбитых

фонарей») и частные сыщики («Д.Д.Д. Досье детектива Дубровского»), бизнесмены («День рождения Буржуя») и бандиты («Бандитский Петербург») и пр. В этом отношении показательным примером является сериал «Горячев и другие», в котором впервые была заявлена тема появления героя, не похожего рядом характеристик на героев советских многосерийных телевизионных фильмов. В этой первой криминальной драме авторами были предложены вниманию зрителей многие темы, практически каждая из которых в отдельности в дальнейшем легла в основу оригинального отечественного сериала. Это и положительный образ бизнесмена, и образ тюрьмы, и мафия и т.д. И новый герой, то есть Горячев, выполнял сразу несколько функций: и реабилитация образа бизнесмена, и явление аудитории положительного героя, противопоставленного героям предыдущий эпохи. Кроме того, предлагался герой-мужчина в сериале с сильной мелодраматической составляющей.

Как исключение, подтверждающее правило, в российском эфире самым органичным образом развивался жанр ситкома. Анализ этого жанра посвящена третья глава «Культурно-историческое и художественно-эстетическое значение ситкома». Для российского экрана это был совершенно новый жанр, несмотря на наличие развлекательных и юмористических передач в советское время. Наиболее близким по духу к жанру ситкома следует считать передачу «Кабачок «13 стульев» - самую продолжительную передачу такого типа в истории советского телевидения. Эта телевизионная программа обладала всеми составляющими, необходимыми для того, чтобы стать предшественником ситкома. А именно - той манерой актерского исполнения, которая свойственна ситкому, и тем же ограниченным количеством мест съемки и небольшим количеством постоянных персонажей.

Чтобы понять возможность этой преемственности, необходимо проанализировать саму природу ситкома, и этот вопрос изучен в первом параграфе третьей главы «Место ситкома в жанровой системе телесериалов». Ситком, несмотря на свою чрезвычайную популярность во всех странах мира, где этот жанр представлен, обычно довольно редко становится объектом исследования. Тем не менее, он для научного изучения он является объектом уникальным.

Как и некоторые другие формы массовой коммуникации, ситком может быть рассмотрен с разных точек зрения: начиная от философских исследований и заканчивая культурологическими и даже социологическими. При этом ценность ситкома с культурологической и социологической точек зрения заключается в том, что этот жанр позволяет аккумулировать знания о жизни общества. В случае с ситкомом это особенно ценно, так как технология съемки позволяет оперативно реагировать на реальные события в жизни общества, а сам жанр располагает к возникновению сатирической составляющей.

По своей сути сам жанр ситкома ранее в отечественной науке не был определен: термин «ситком» традиционно интерпретируется как синоним термина «комедия положений». Тем не менее, в нашем исследовании доказывается, что «ситком» - уникальный и самобытный жанр, обладающий своими собственными художественно-эстетическими характеристиками. Жанровые разновидности комедии традиционно определяются через драматургическую структуру (план выражения), через содержательный аспект (план содержания) или через типологию и метод смешного (комического), представленного в произведении.

При этом стоит отметить, что элемент комедийного свойственен и другим жанрам, но в таких случаях комедийная трактовка лишь накладывает свой отпечаток на свойства основного жанра, не меняя их в сторону появления нового жанра. Так, например, романтическая комедия – это именно мелодрама со счастливым концом, при этом сам термин «романтическая комедия» является скорее маркетинговым ходом, так как комедийного или смешного, типологически относящегося к приемам комического в драматургии, в фильме может и не быть.

Подобное явление «гибридности» присуще не только кинематографу. Анализ телевизионной продукции показывает: сегодня все чаще мы имеем дело с гибридными жанрами. И это касается не только игровых фильмов, но и документальных.

Учитывая драматургические свойства комедии, ситком, безусловно, является самостоятельным подвидом комедии, а не неким жанром с комедийными элементами. Для ситкома не существует противопоставления комедии положений и характеров: здесь смешные персонажи с гипертрофированными чертами попадают в смешные и курьезные ситуации. Нам представляется, что, говоря о месте ситкома в системе комедийных жанров, имеет смысл вводить отдельный термин, переводя с английского дословно – «ситуационная комедия». Ситком обладает своими собственными жанровыми характеристиками, возможно, частично сходными с другими поджанрами, но не пересекающимися полностью. Он, безусловно, является комедией, а не, например, мелодрамой с комедийными элементами, его нельзя отнести ни к одному из существующих жанрово-тематических видов комедии. И это объясняется, в первую очередь, его телевизионной природой.

Специфика ситкома рассматривается во втором параграфе третьей главы «Художественные особенности и социокультурные функции ситкома». Специфика ситкома сформировалась в контексте истории этого жанра, чьи корни восходят к радиоспектаклю, и достигла максимального расцвета в 1960-е годы. Ситком органично сочетает признаки жанра со свойствами формата, т.е. учитывает особенности его производства и эфирной позиции. Благодаря чему возникает особая художественная эстетика, отличающая эту телевизионную программу от любой другой игровой или развлекательной

передачи. Ситком, унаследовав черты народной комедии, балагана и пройдя через «прямой эфир», вырос в отдельный комедийный жанр именно как телевизионный продукт со своими требованиями как к композиции и структуре повествования, так и к актерской игре и визуальным решениям.

Сочетание этих признаков привело к возникновению уникального влияния формата на жанр, которое анализируется в третьем параграфе «Взаимосвязь телевизионного формата с художественно-эстетическими задачами и проблематикой».

Понимание природы ситкома крайне важно для постановки режиссерских задач для актеров. Актерская игра в ситкоме, восходящая к традиции водевиля и мюзик-холла, скорее относится к манере актерского исполнения, описанной Станиславским как «представление», а не как «переживание». Если во втором случае образ на сцене рождается в результате подлинных переживаний артиста, то в первом – актер воспроизводит готовый, внешний рисунок роли, не отождествляя себя со своим персонажем. История американского ситкома демонстрирует отсутствие необходимости слияния артиста со своим персонажем. Жанр ситкома обладает чертами как комедии дель арте и комедии положений с их схематичными героями, так и комедии характеров с гипертрофированными чертами персонажей. Именно поэтому «представление» оказывается самой естественной манерой исполнения.

В какой-то степени именно эта манера исполнения была опробована в передаче «Кабачок «13 стульев»» при классицистическом триединстве времени, места и действия. Но, тем не менее, этот ряд сходных черт поверхностного и глубинного уровня не делали из этой передачи ситкома в силу отсутствия драматургии внутри одной серии, разного хронометража выпусков, а также наличия ведущего и вставных музыкальных номеров. В результате эта программа оказывалась значительно ближе к жанру скетча, чем к жанру ситкома. Возможно, именно поэтому в начале 1990-х сначала появились именно скетч-шоу («Маски-шоу», «Городок»), а лишь затем на российских экранах возник первый ситком «Клубничка».

Этот сериал по сути не имел никаких аналогов ни с точки зрения производства, ни с точки зрения зрительского восприятия. Единственный опыт, который имели российские зрители к этому моменту – это столкновение с закадровым смехом в британском сериале «Да, господин премьер-министр!», вышедшем в эфир в конце 1980-х. Тогда наличие закадрового смеха вызвало неоднозначную реакцию как у зрителей, так и у сотрудников ЦТ, принимавших решение о постановке программы в эфир, которым этот прием тоже показался крайне неудачным. То есть первое время ситком, один из самых популярных жанров сегодня, казался абсолютно чужеродным во всем: от специфики формата до эстетики и закадрового смеха. И возможно, именно преодоление чужеродности обеспечило этому сериальному жанру наиболее

органичное развитие в отечественном эфире: от первых не очень удачных опытов дневного показа до появления сегодня ряда довольно популярных ситкомов, выходящих в прайм-тайм и имеющих в своей основе оригинальные сценарии, а не адаптированные зарубежные форматы. Отечественная традиция развлекательных передач от «Кабачка «13 стульев» до «КВН» смогла стать основой для появления новой, оригинальной по отношению к зарубежному опыту, школы телевизионных развлечений и позволила постепенно преодолеть проблему актерской интерпретации комедийных ролей для телевидения.

В Заключении приводятся общие выводы из диссертационной работы. Также формулируются вопросы, которые могут стать основанием для дальнейших исследований сериальных жанров: от культурологического и искусствоведческого анализа отечественного мелодраматического сериала в первом десятилетии XXI века до практики адаптации иностранных форматов на отечественном экране. Впоследствии в российском эфире возникли и новые жанры: триллеры, фэнтези, спортивные, производственные, молодежные и пр. сериалы. Но по большей части это штучные жанровые эксперименты, которые лишь доказывают необходимость развития новых жанровых форм, особенно в контексте интернет-вещания, где значение эфирной позиции утрачивается, а возрастает ценность оригинальности контента и визуального решения. Основные положения диссертации изложены в следующих научных публикациях:

1. Беленький Ю.М. Жанровые характеристики ситкома. // Вестник ВГИК № 11, М.: ВГИК, 2012 г. С.120-136. – 0,8п.л. (Издание из перечня ведущих рецензируемых и реферируемых научных изданий ВАК).
2. Беленький Ю.М. Кабель и спутник: «нехудожественный» контент // Вестник ВГИК № 11, М.: ВГИК, 2012. С.143-150. – 0,3п.л. (Издание из перечня ведущих рецензируемых и реферируемых научных изданий ВАК).
3. Беленький Ю.М. «Горячев и другие»: от многосерийного фильма к сериалу // Вестник электронных и печатных СМИ № 18, М.: ИПК работников ТВ и РВ, 2012. С. 32-51. – 0,9 п.л.
4. Беленький Ю.М. Истоки и возникновение отечественного мелодраматического сериала // Вестник электронных и печатных СМИ № 19, М.: ИПК работников ТВ и РВ, 2012. С.76-92. - 0,8 п.л.

Общий объём публикаций 2,5 п.л.