

На правах рукописи

АКОПОВ АЛЕКСАНДР ЗАВЕНОВИЧ

**ТЕЛЕСЕРИАЛ НАЧАЛА XXI ВЕКА В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КИНОДРАМАТУРГИИ**

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

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва - 2011

Работа выполнена на кафедре сценарного мастерства и искусствоведения
ФГОУ ДПО «Институт повышения квалификации работников телевидения и
радиовещания»

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
Огнев Константин Кириллович
*Институт повышения квалификации
работников телевидения и радиовещания*

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор
Ефимова Наталья Николаевна
*Институт повышения квалификации
работников телевидения и радиовещания*

кандидат искусствоведения, доцент
Дымшиц Нина Александровна
*главный редактор журнала
«Киноведческие записки»*

Ведущая организация: **Государственный институт искусствознания
Министерства культуры РФ**

Защита состоится «01» декабря 2011г. в 14.00 часов на заседании
диссертационного совета Д.206.002.01 при ФГОУ ДПО «Институт повышения
квалификации работников телевидения и радиовещания» по адресу: 127521, г.
Москва, ул. Октябрьская, д. 105, корп. 2, аудитория 10.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ФГОУ ДПО
«Институт повышения квалификации работников телевидения и
радиовещания» по адресу: 127521, г. Москва, ул. Октябрьская, д. 105, корп.2.

Автореферат диссертации размещен на сайте www.ipk.ru

Автореферат разослан «26» октября 2011г.

Ученый секретарь диссертационного совета,
кандидат филологических наук, доцент



С. Л. Уразова

Общая характеристика работы

Актуальность исследования. Телевизионный сериал сегодня активно инкорпорирован в пространство экранной культуры, занимая и по объему зрительского внимания доминирующее положение в сетях вещания каналов. Многообразие жанрово-тематического диапазона телесериала способно удовлетворить интерес самой широкой и разнообразной аудитории. Как экранная форма, телесериал существует с начала 1960-х годов прошлого века и развивался как в конкурентной среде западной массовой культуры, так и в нашей стране на фундаменте традиций отечественной кинодраматургии. Возрастающая востребованность сериала в расширяющейся многоканальной и интерактивной среде распространения экранного продукта в сетях цифрового телевидения и интернета стала очевидной сразу после запуска таких сетей в последние годы. Распространенность этой телевизионной формы как феномена экранной культуры актуализирует необходимость ее более углубленного осмысления, чем это делалось во второй половине XX века.

Первые разработки на этом направлении отечественное киноведение предприняло еще в 1970-е – 1980-е годы, в иных, нежели сегодня, исторических условиях. Это обусловило специфику методологии исследований тех лет: они носили преимущественно классический искусствоведческий характер.

Отечественный телезритель знаком с телесериалом с 1964 года («Вызываем огонь на себя» В. Колосова). К началу 90-х годов Гостелерадио СССР выпускало на телеэкраны до 100 часов телесериалов в год, среди которых – лучшие образцы советской массовой культуры «Семнадцать мгновений весны» (1973) Т. Лиозновой (вышедший даже на телеэкраны Западной Германии), «Место встречи изменить нельзя» (1979) В. Говорухина и другие. Зарубежные сериалы предлагались нашему зрителю в крайне ограниченном объеме – можно отметить «Четыре танкиста и собаку» (Польша, 1966), «Сагу о Форсайтах» (Великобритания, 1968), «Таинственный остров капитана Немо» с Омаром Шарифом (Испания, 1973) и др.

За рубежом телесериал начинает развиваться практически сразу с появлением телевидения в середине 1950-х годов (генезис формы и прослеживаются от сериальных радиоспектаклей 1920-х – 1930-х годов) и уже к концу 1960-х с появлением качественной видеозаписи сериал становится основным форматом прайм-тайма национальных телеканалов. В контекст

отечественной экранной культуры наиболее заметные зарубежные сериалы вошли (с большим опозданием) в начале 1990-х. Российский зритель увидел мелодрамы «Рабыня Изаура» (Бразилия, 1976-1977) и «Санта Барбара» (США, 1984-1993), мистический «Твин Пикс» (США, 1991-1992) – первый из сериалов, удостоенный серьезного разбора кинокритиками, детектив «Коломбо» (США, 1968-2003), производственную (медицинскую) драму «Скорая помощь» (1994-2009), ситком «Друзья» (1999-2004), судебную драму «Закон и порядок» (1990-2010) и другие, получив, таким образом, в течение нескольких лет полное представление о жанровом разнообразии и истории развития сериала как экранной формы.

В конце 1990-х – начале 2000-х российские продюсеры разворачивают собственное полномасштабное производство телесериалов. В частности, на канале «Россия» был осуществлён проект «Русская серия» (позже удостоенный специальной награды ТЭФИ за возрождение отечественного сериала), в рамках которого увидели свет первая за долгие годы экранизация литературной классики – «Идиот» по одноименному роману Ф.М.Достоевскому и первая попытка осмысления «лихих девяностых» – «Бригада» (оба сериала вышли в 2002 году). Уже к середине «нулевых» российский телесериал практически полностью вытесняет аналогичную зарубежную продукцию из вечерних сеток вещания ведущих российских телеканалов – в отличие от российского «большого кино», уступившего голливудской продукции более 90% аудитории кинотеатров.

Объёмы производства отечественных сериалов при этом выросли более чем в 20 раз: с 60-80 часов в год в 1980-е через «полный провал» 1990-х до 1500-2000 часов в год сегодня. Отечественный сериал часто носит характер интерпретации, а порой – и прямой адаптации зарубежного продукта. Принципы создания сериалов, отработанные, прежде всего американской телеиндустрией, российские продюсеры стремятся осваивать «на лету», одновременно пытаясь не утратить «в поточном производстве» достижения кино как искусства, переосмыслить опыт советского сериала в его лучших образцах. Изучение трансформаций драматургии сериала на основе исследования моделей, разработанных кинодраматургией, с одной стороны, и особенности новых, собственно телевизионных драматургических моделей – с другой, позволяют создать прочный теоретический фундамент,

обеспечивающий как возможность анализировать особенности драматургии телесериала в его новейших формах, так и применять наилучшие образцы творческих приемов на практике.

Появление сначала фотографии, а затем кинематографа и телевидения ознаменовали приход новой визуальной культуры, связанной с возникновением растущих потоков «массового зрителя». Логика развития искусства как такового может не совпадать с логикой его восприятия зрителем, он принимает не все формы зрелищной культуры. Появление массовых коммуникаций – киносети, радио, телевидения, функционирование которых требовало существенных финансовых затрат, – привело к пониманию, что выживание искусства в этой среде возможно только, если удаётся сохранить или расширить охват аудитории. Последнее оказалось верным не только для чисто коммерческих СМИ, но также и для тех средств массовой коммуникации, которые финансируются государством. Отсутствие интереса массовой аудитории экранного материала на телеканале приводит к оттоку зрителя (в том числе и в иные досуговые пространства, не связанные с массовыми коммуникациями). В свою очередь сокращение количественного состава аудитории подводит телеканал к экономическому, политическому и, в конечном счёте, культурному банкротству. Таким образом, к 1960-м годам становится ясно, что в среде массовых коммуникаций искусству придётся решать свои задачи в рамках определённых системных ограничений, прежде всего, финансовых и культурных, но кроме того – технологических, социально-психологических, политических и других. Эти ограничения непосредственно влияют на художественную форму и содержание, в частности, на драматургию. Искусство может оставаться «свободным», если опирается на ресурсы, не связанные со СМИ, или, в противном случае, оно ищет аудиторию, более узкую, по сравнению с аудиторией СМИ.

Степень разработанности научной проблемы. Телевидение как экранное искусство заимствует из кино множество приемов, но имеет ряд родовых особенностей по сравнению с кинематографом, обусловленных известными системными ограничениями (и возможностями) телевидения как средства массовой коммуникации. Изучением этих особенностей занимались такие признанные авторитеты в области теории и практики телевидения, как

Э.Багиров, Р.Борецкий, В.Вильчек, М.Голдовская, В.Егоров, С.Муратов, Н.Привалова, В.Саптак, А.Юровский¹.

В 1970-1980-е годы, когда отечественным телевидением был накоплен опыт создания телевизионных многосерийных фильмов, это направление «малого экрана» привлекло внимание специалистов из различных областей гуманитарных наук. Примечательно, что практически сразу вслед за выходом сборника «Диалоги о телевидении»², где были собраны интервью с такими известными мастерами кино, как С.Колосов, Л.Касаткина, А.Смирнов, А.Каплер, М.Ромм, С.Герасимов, М.Хуциев, В.Лисакович, в свет выходит коллективный труд «Многосерийный телефильм. Истоки. Практика. Перспективы»³. Некоторые из авторов этого сборника в последующие годы продолжили разработку теории телевидения. Диссертант особо выделяет в этом ряду работы Ю.Богомолова, Н.Зоркой, В.Михалковича, Н.Хренова и др. Среди современных исследований, затрагивающих проблематику сериала, следует назвать диссертации С.Зайцевой⁴ и С.Покровской⁵. При этом вопросы драматургии телесериала (повествования) специально рассмотрены только в трудах С.Зайцевой. В своей диссертации автор, придерживаясь методологии постмодернизма, ставит ряд важных вопросов о драматургии сериала, подчеркивает особенность причинно-следственных связей, многозначность текста сериала и т.д.

Свидетельством оживления интереса к многосерийному телефильму, сериалу стала публикация коллективного сборника «Телевидение. Режиссура реальности» (2007)⁶, где сериалам посвящен отдельный раздел.

Диссертант обращает внимание, что в средствах массовой информации, в частности, еще в XIX веке тираж газеты или журнала нередко определялся

¹ Багиров Э.Г., Борецкий Р.А., Юровский А.Я. Основы телевизионной журналистики. М.: Изд-во МГУ, 1987; Вильчек В. Контуры. Наблюдения о природе телеискусства. Ташкент: Фан, 1967; Голдовская М.Е. Взаимодействие идейно-художественных задач и технических факторов в экранной публицистике: Автореф. дисс. ...доктора искусствоведения. М., 1987; Егоров В.В. Телевидение: теория и практика. М.: МНЭПУ: Кормма, 1993; Муратов С.А. Документальный телефильм. Незаконченная биография. М.: ВК, 2009; Привалова Н.К. Композиция передачи как система средств выражения её идеи. М.: Искусство, 1996; Саптак В.С. Телевидение и мы. М.: Искусство, 1963; Юровский А.Я. Телевидение – поиски и решения: Очерки по истории советской тележурналистики. М.: Искусство, 1983.

² Глушенко В., Деревицкий В., Тетерин В. Диалоги о телевидении. М.: Искусство, 1974.

³ Многосерийный телефильм. Истоки. Практика. Перспективы. М.: Искусство, 1976.

⁴ Зайцева С.А. Жанр телевизионного сериала как культурный текст. М., 2001; Зайцева С. Телевизионный сериал: язык, дискурс, текст // Языки культур: взаимодействия. М.: Российский институт культурологии, 2002, с. 329-357.

⁵ Покровская С. И. Жанр минисериала Би-би-си в условиях коммерциализации телевидения Великобритании. Дисс. ...канд. филолог. наук. М., 2010.

⁶ Телевидение. Режиссура реальности / под ред. Д. Дондуря. М.: Искусство кино, 2007.

популярностью романа с продолжениями, который публиковало то или иное издание. Если начало бурного развития сериала на телевидении относится к 1960-м годам, то генезис сериальной драматургии прослеживается при обратном отсчете от сериалов на радио в 1920-е – 1950-е годы, киносериалов начала прошлого века и далее к «романам с продолжениями» в газетах XIX века и легко обнаруживается в образцах эпической литературы Средневековья и древности.

В 1920-1930-е годы сначала классики отечественного кино – С.Эйзенштейн⁷, В.Пудовкин⁸, А.Довженко⁹, а вслед за ними теоретики и практики сценарного мастерства, такие как Н.Зархи, В.Туркин, А.Пиотровский, Ю.Тынянов, В.Шкловский, Б.Эйхенбаум, М.Блейман, К.Виноградская, В.Волькенштейн, создали основы теории кинодраматургии, некоторые положения которой в разные десятилетия успешно развивали в своих работах И.Вайсфельд, Е.Габрилович, А.Каплер, И.Маневич, В.Демин, Л.Белова, В.Фомин, Л.Нехорошев, Ю.Арабов. Эти исследования не утратили своей научной ценности и сегодня, когда помимо кинематографа существуют и другие направления экранной культуры, хотя ряд из них требует творческого переосмысления и дополнения, в частности, в связи с развитием телевизионного сериала.

Показательно, что отечественное киноведение на протяжении нескольких десятилетий практически не обращалось к опыту зарубежной теории кинодраматургии. После ранних работ Э.Арнольди «Авантюрный жанр в кино» (1929), «Комическое в кино» (1928) и Г.Ленобля «Памятка начинающему сценаристу» (1929) были переведены на русский язык и изданы в нашей стране лишь книги Т.Лейна «Американский сценарий» (1940) и Дж.Лоусона «Теория и практика создания пьесы и киносценария» (1960). Этот список можно дополнить работами Р.Клера «Размышления о киноискусстве» (1958) и Л.Дакэна «Кино – наша профессия» (1963), где среди других вопросов рассматриваются и проблемы кинодраматургии, а также несколько изданных в разные годы сценариев¹⁰, в предисловиях к которым авторы рассказывают о

⁷ Статьи «О форме сценария», «Одолжайтесь», «Неравнодушная природа», «Вопросы композиции». См.: Эйзенштейн С.М. Избр.произв. в 6-ти т. М.: Искусство, 1964-1971. Тт. 2, 3, 5.

⁸ Статья «О киносценарии». См.: Пудовкин В. Собр.соч. в 3-х томах. М.: Искусство, 1974-1976. Т. 1.

⁹ Довженко А. Собр.соч. в 4-х т. М.: Искусство, 1966-1969. Т. 4.

¹⁰ Дзаваттини Ч. Умберто Д. От сюжета к фильму. М., 1960; Клер Р. Сценарии и комментарии. М., 1969; Шервуд Р. Привидение отправляется на Запад. М., 1940 (Режиссером фильма «Привидение отправляется на Запад» был Р.Клер)..

творческих и технологических аспектах создания того или иного сценария и фильма.

Между тем, с началом перестройки, когда началась интеграция нашей страны в мировое сообщество, исторически совпавшая с бурным развитием телевидения, интернет-технологий и процессами глобализации, появился ряд работ, излагавших западный опыт создания киносценариев. Вслед за книгами А.Червинского «Как хорошо продать хороший сценарий» (1993)¹¹ и А.Митты «Кино между адом и раем» (2005) на русский язык были переведены работы Р.Макки, Л.Сегер, Дж.Н.Фрея, Л.Эрги, С.Филда и других, на которые ссылались отечественные мастера кино, работавшие за рубежом. Однако отсутствие устоявшейся русскоязычной терминологии в области современного телевизионного и кинопроизводства, коммерческих средств массовой коммуникации отрицательно повлияло на качество перевода указанных выше работ и существенно снизило практическую и научную ценность этих переводов. Новая терминология, связанная с кинопроизводством, стала внедряться с появлением в отечественном кино- и телепроизводстве зарубежных режиссеров, продюсеров и, наконец, авторов, участвовавших в производстве сначала российской рекламы, а затем – сериалов и фильмов. Как следствие всех этих процессов, начался пересмотр и фундаментальных основ классической теории драматургии в отношении телевизионных жанров.

Отметим, что исследования и публикации по вопросам телевизионной драматургии и режиссуры, в частности, международного опыта в этой области, крайне немногочисленны по сравнению с другими сопоставимыми областями научного интереса. Более того, подавляющая часть публикаций по вопросам экранной драматургии не только в России, но даже и в США обсуждает, прежде всего, драматургию «полнометражного художественного фильма» (theatrical movie), то есть полутора-двухчасового экранного зрелища, предназначенного для коллективного просмотра в зале кинотеатра, но никак не драматургию многочасового фильма, адресованного домашней аудитории.

Телевидение (как и кино) в большинстве своих образцов нелегко преодолевает национальные границы. Для аудитории большую роль играет наследие истории и культуры, реалии социально-политической и

¹¹ Первая часть книги была опубликована в журнале «Киносценарии» (1993, № 1-4), но отдельным изданием, как было обещано, так и не появилась.

экономической жизни, информационный контекст. Это требует творческого подхода к драматургии национального фильма, даже если он представляет собой адаптацию популярного зарубежного произведения, включая разработки «национального подмножества» правил драматургии, если таковые вообще можно вычлениить. Диссертант полагает, что особенности восприятия экранной культуры отечественным зрителем, а также система воспитания, основанная на классических произведениях русской литературы и советского кино, не всегда позволяют механически переносить «универсальные» модели на национальный экран. Однако, несмотря на то, что некоторые ключевые факторы успеха у зрителя могут быть основаны только на фундаменте национальной культуры, драматургия телесериала, безусловно, имеет универсальные черты, свойственные этой экранной форме в любой культуре. Базовые формы драматургии весьма эффективны для исключения структурных и композиционных ошибок, оптимизации экономики кинопроцесса, для «проверки гармонии алгеброй». В свою очередь талант и творческое видение авторов остаются ключевыми факторами успеха фильма или сериала.

Цель диссертационной работы состоит в выявлении специфики драматургии российского телесериала начала XXI века как отличной от предшествующих этапов развития отечественных кино и телевидения формы экранного повествования.

Для достижения поставленной цели решаются следующие **задачи**:

- установить связь драматургии современного российского сериала с традициями отечественной и мировой кинодраматургии;
- выявить особенности драматургии телесериала как синтетического явления, вбирающего в себя опыт отечественного экранного искусства и отвечающего законам функционирования средств массовой коммуникации;
- определить место драматургии отечественного телесериала в рамках цикла его разработки, производства и распространения;

Объектом исследования выступает драматургия как основообразующий фактор в системе экранных искусств.

Предмет исследования – трансформация классических форм экранного повествования, проявившаяся в формировании новых драматургических моделей.

Методология и методы исследования. Драматургия рассматривается как основа экранного произведения и явление культуры и как часть коммуникационной системы – телевидения. Сериал является элементом художественной культуры, требующим комплексного подхода в рамках базового искусствоведческого метода. В то же время сериал, как и иные элементы телевизионного вещания, подвержен многочисленным связям и влияниям в пределах системы массовых коммуникаций. Сложные процессы взаимодействия жанров и форм, синтетический характер произведений кинематографа и телевидения, их связь с социокультурными и социально-экономическими контекстами разных стран и периодов, зависимость от технологических, организационных и финансовых факторов, с одной стороны, усложняет задачу реконструкции этапов развития и оформления драматургии, с другой – дает ключ к изучению объекта исследования. Поэтому закономерно наше обращение к историческому (диахрония), сравнительному (синхрония), а также системному подходам в изучении предмета настоящего исследования.

На сериал и его драматургию, как часть системы массовой коммуникации, в гораздо большей степени, чем на полнометражный фильм, влияют производственно-экономические, организационные, социально-психологические и другие факторы, которые находятся вне непосредственной сферы художественного творчества, но зачастую выступают определяющими для формы и содержания произведения. Не случайно на ведущую роль в процессе создания сериала выдвинут продюсер – представитель синтетической профессии, который обязан сочетать творческое и рациональное, а не «чисто» творческие фигуры – режиссер или автор сценария, и, тем более, не «чистые» управленцы и экономисты. Обязанность продюсера – обеспечить условия создания проекта, при которых в своих лучших образцах драматургия (и режиссура) сериала способна и обязана, «не замечая» всей сложной системы ограничений, содействовать производству бескомпромиссного по творческому качеству продукта, максимально мощного по силе воздействия на аудиторию. С другой стороны и сценарий, и постановка сериала просто в силу объема работы не могут быть осуществлены одним автором, одним режиссером, одним художником (хотя это вполне возможно в полторачасовом фильме) – здесь нужно участие коллектива авторов, режиссеров, операторов, художников. Поэтому продюсер обязан быть лидером творческого коллектива, гарантируя

целостное видение фильма многочисленными представителями различных творческих профессий, участвующих в его создании.

Важное обстоятельство, позволяющее обсуждать некоторые формальные правила построения и анализа драматургической структуры сериала, заключается в том, что на телевидении, в системе массовой коммуникации некоторые количественные критерии расплывчатого понятия «успех» в отношении творческой деятельности оказываются частично формализованными. Здесь есть численные, формальные показатели «успеха» – размер и состав аудитории (благодаря тв-метрии), количеством повторов в эфире, изданий на твердых носителях и просмотров в сети интернет, интенсивность зрительской реакции в социальных сетях и на форумах. Это не отменяет очевидных неформальных составляющих «успеха», например, реакцию критики, воспитательное значение фильма, или, собственно, его художественные достоинства, но вносит существенную долю определенности при постановке целей для создателей экранного продукта. Таким образом, исследование сериала носит междисциплинарный характер, и здесь наряду с классическим искусствоведческим методом правомерно использование статистических и социологических методов производственно-экономического анализа, математических методов планирования и других численных методов точных и гуманитарных наук. Математические методы также успешно применяются для анализа (но не для создания !!!) текстов, к каковым относятся как сам сценарий во всех своих видах, так и «визуальный текст» – фильм.

Научная новизна работы состоит в том, что:

- обобщен опыт зарубежных исследований драматургии телесериала, проведен критический анализ важнейших концепций, часть которых изложена в зарубежных источниках, не переведенных на русский язык;
- даются определения важнейших специфических терминов, применяемых в связи с особенностями драматургии современного сериала: «горизонтальный» и «вертикальный» формат, «арка», «клиффхэнгер», «тизер», «архетипический герой», «акт», «протагонист» (главный герой), «антагонист», «синопсис», «литературный сценарий», «сценарный план (разбивка серии)», «диалог (сценарий серии)» и др.;

- рассматриваются особенности композиционного построения известных составляющих формы фильма – завязки, развития сюжета, кульминации, финала в структуре сериала, определяемой форматами эфирного вещания;
- в контекст классической теории кинодраматургии вводится и адаптируется применительно к реалиям отечественной культуры терминология зарубежных теоретиков и практиков;
- даются формулировки понятий и определений программирования вещательных каналов: «сетка вещания», «горизонтальный» и «вертикальный» формат, связанных с поведением аудитории и влияющих на драматургическое построение программ и сериалов;
- *впервые* в отечественном искусствоведении в исследовании анализируется драматургическая структура сериала в контексте коммуникативной функции телевидения.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Драматургия современного телесериала сформировалась на фундаменте традиций классической кинодраматургии в сочетании с законами коммуникационных систем и массовой культуры.
2. Несмотря на наличие многочисленных общих черт и подходов к драматургии сериала в различных странах, особенности национального культурного и информационного контекста являются определяющим фактором восприятия сериала аудиторией.
3. В современных условиях драматургия оказывает доминирующее влияние на коммуникативную связь между экраном и аудиторией.
4. Драматургия телесериала в рамках визуальной культуры представляет собой комплексное явление, фундаментом которого являются не только творческая составляющая, но и ограничения и возможности современных массмедиа.

Научно-теоретическая и практическая значимость работы.

Результаты данного диссертационного исследования представляют интерес для специалистов в области гуманитарных дисциплин, поскольку в научный оборот вводятся концепции (и труды) зарубежных исследователей, к которым ранее российская наука не обращалась.

В работе проведен разносторонний анализ драматургии сериала как в контексте общей истории драматургии экранных и классических искусств, так

и в контексте практики современного телевидения, поэтому полученные результаты могут быть использованы также для повышения профессиональной квалификации работников телевидения и кинематографа (сценаристы, режиссеры, продюсеры, актеры, художники и др.).

Представляется, что данное исследование привлечет внимание широкого круга специалистов к этой обширной области визуальной и массовой культуры, учитывая возрастающую популярность телесериала и перспективность этой формы в будущих цифровых средах распространения информационных объектов. Настоящая работа станет также несомненным вкладом в образовательную деятельность при подготовке новых кадров, которым предстоит работать в новых, постоянно усложняющихся условиях среды массовой коммуникации.

Апробация работы.

1. Результаты данной работы были опубликованы в ряде научных изданий, в том числе, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией РФ, и имели положительные рецензии.
2. В последние годы состоялся ряд выступлений автора на различных «круглых столах», организованных для специалистов и заинтересованных общественных и государственных деятелей (в частности, в Государственной Думе и перед студентами творческих вузов).
3. С 2003 по 2007 год диссертантом в качестве руководителя выпущены три мастерские во ВГИКе.
4. С 2007 года автором исследования активно ведется работа со слушателями, стажерами и аспирантами ИПК ТВ и РВ.

Структура диссертации подчинена логике, целям и задачам исследования и состоит из введения, двух глав, заключения, фильмографии и библиографии.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обозначены актуальность диссертации, ее научная новизна, степень научно-теоретической разработки проблемы, определяются рамки понятия драматургия телесериала, дается подробный обзор различных концепций телесериала в искусствоведении.

Первая глава – *«Художественный фильм и его драматургия в системах экранных искусств и массовых коммуникаций»* – состоит из двух параграфов.

В первом параграфе – «Экранная культура как новый этап истории визуальных искусств» – раскрываются особенности становления нового искусства.

Поиски моделей взаимодействия со зрителем в системах массовой коммуникации продолжались в течение всего XX века. Принято считать, что на раннем этапе своего становления кинематограф опирался на традиционные искусства, прежде всего, литературу и театр. Однако отечественные исследования 1970-х годов (Ю.Богомолов, Н.Зоркая, В.Михалкович, Н.Хренов и др.) убедительно доказали, что зрительское кино имеет более близкий к собственной эстетике источник – лубок (в России) и комикс (в Европе, США). Действительно, ранний кинематограф в значительной мере опирался именно на этот синтетический литературный жанр, сочетавший в себе текст и графику, выступавший для деятелей кино по сути готовыми «раскадровками». Киноповествование изначально эффективно сочетало «аттракционную» (зрелищно-развлекательную) природу кино, обеспечивая возможность самим эффектом «оживших героев»¹², подвижной «картинкой» поразить зрителя, что в равной мере сопровождалось и стремлением представить историю собственными выразительными средствами.

К 1908-1910-м годам (преимущественно во Франции и США) начинает складываться драматургия киносериала. Выход «фильмов сериями» уже на заре кинематографа (примером такого рода повествования могут служить работы французского режиссера Л.Фейяда) – прямой предшественник сериала телевизионного. В России возникают собственные герои киносериала и сюжеты, аналогичные зарубежным: «Сашка-семинарист» (1914), «Сонька-золотая ручка» (1915), «Антон-Кречет» (1915)¹³. Некоторые исследователи (Н.Зоркая) также указывают на то, что истоки этого типа сериала заключены в американской комической, для которой характерны устойчивые персонажи-маски в исполнении великих комиков – Макса Линдера, Чарли (Чаплина), Бастера Китона, Фатти (Роско Арбакла) и др. Вертикальный киносериал и вертикальный телесериал – это множество отдельных историй с общим героем, который не меняется от серии к серии.

¹² Михалкович В. Рождение киноповествования // Экранные искусства и литература: Немое кино. М.: Наука, 1991. С. 35.

¹³ Вишневецкий В. Художественные фильмы дореволюционной России. Фильмографическое описание. М.: Госкиноиздат, 1945. С. 48, 78, 115.

Второй тип драматургии киносериала – *горизонтальный тип*, или «chapter-play» – также зарождается во Франции, но несколько позже сериала вертикального. Расцвет этого направления ознаменован 18-серийной лентой Л.Пукталя «Граф Монте-Кристо» (1918). Позже телевидение (благодаря возможности ежедневного просмотра продолжающейся экранной истории) растиражирует горизонтальный сериал, являющий собой единую историю, разделенную на части с общим героем.

Отметим, что понятия «*вертикальный*» и «*горизонтальный*» в отношении форматов телепрограмм, сегодня активно используемых специалистами, не являются полными аналогами соответствующих англоязычных терминов *weekly* (еженедельный) и *daily* (ежедневный), поэтому в мировой практике не употребляются.

Еще в 30-е годы прошлого века В.Б.Шкловский отмечал, что «полнометражные фильмы» – это короткие рассказы на 1,5-1,75 часа, что сценарий фильма по своей емкости равен не роману, а рассказу. Соответственно, представляется правомерным рассматривать сюжетные построения «горизонтальных сериалов» («телевизионных романов», как мы их часто называем в России, «*telenovela*» в Латинской Америке, «*soap opera*» в США) по меркам литературных романов. Часовые серии вертикальных сериалов и полуторо-двухчасовое прокатное кино сравнивать с рассказами и повестями. Соответственно, «вертикальный сериал» – чаще всего аналог «цикла» рассказов или повестей в литературе.

В дотелевизионную эпоху сформировались многие принципы американской драматургической модели, доказавшей свою эффективность в коммерческом кино и затем – на телевидении. В первую очередь была сформулирована парадигма о трехактной композиции киноповествования, в которой задача первого акта – завязки (*setup*) – разъяснение зрителю расстановки сил в рамках основного конфликта; второй акт, развивающий этот конфликт через несколько последовательных сюжетных перипетий; третий акт, включающий обязательную «решающую битву» главного героя и главного злодея в кульминации (середина третьего акта – последней четверти фильма), и (почти обязательный) счастливый финал.

Телевидение и телевизионное кино были вынуждены внести коррективы во многие устоявшиеся к середине XX века принципы экранной культуры

кинематографа. Например, от немого кино идет важнейший принцип американской экранной культуры: обходиться без слов, *показать* все, что можно *показать* – через открытые эмоции, активное действие, движение. Звуковое кино здесь ничего не изменило: научившись *показывать*, а не *говорить*, американские кинематографисты и с приходом звука настаивали, что *внутренние* (и все остальные) конфликты должны быть выражены *внешне*, в действии; *эмоции* нужно показывать, а не сдерживать. Изучение поведения телезрителя быстро выявило, что телевидение не может рассчитывать только на внимательного зрителя (хотя внимательный телезритель ведет себя примерно так же, как зритель в кинозале: он больше видит, чем слышит) . Графики тв-метрии показывают, что в среднем не более половины телезрителей специально смотрит определённую программу или сериал. Вторая половина аудитории – зрители, которые попадают на тот или иной канал, бессистемно переключая пульт дистанционного управления. Да и те, кого тв-метрия фиксирует как смотрящих программу, часто делают это «в фоновом режиме», отвлекаясь на рекламные блоки, телефонные звонки, домашние дела. Эта рассеянность внимания телезрителя – не считая других факторов – заставила разработать специфические приёмы удержания зрителя у экрана, которые и составили основу принципов телевизионной драматургии.

Параграф второй ***«Эволюция выразительных средств экрана и их влияние на становление драматургических моделей кино - и телефильмов»*** посвящен анализу тех изменений, которые произошли в экранной драматургии в 1930–1950-е годы.

В рамках становления одной из самых грандиозных систем кинопроизводства в мире (и при этом самой экономически эффективной) оформляется классическая «американская» драматургическая модель, где складывается канон трехактного членения сценария. Три акта, известные со времен Аристотеля, были канонизированы как три части «пути» (journey) главного героя: от слабости к силе; от поражения к победе; от разрушения своего мира к строительству нового. Переход от акта к акту, от эпизода к эпизоду осуществляется за счет ключевого события (plot point) в рамках конфликта протагониста (protagonist) и антагониста (antagonist), который движет сюжет (plot). Теория драматургии и повседневная практика кинопроизводства оперируют системой взаимосвязанных понятий и

определений: персонаж (character) со своей аркой (character arc), кадр (shot), сцена (scene), бит (beat – «монтажная фраза» – отсутствующий в русском языке термин, обозначающий ритмически целостную часть сцены, например, короткий законченный обмен репликами; биты создают ритм сцены и делят её на легко усваиваемые зрителем части), эпизод (sequence – несколько сцен между ключевыми событиями; не путать с episode, что означает серию в сериале), акт (act), история (story), сюжетная линия (storyline). Таким образом, уже в 1930-1940-е годы структура американской драматургической модели реализуется как причинно-следственная цепь жестко детерминированных событий, основанных на последовательной системе конфликтов действующих в сценарии сил (персонажей).

Развертывание голливудской драматургической модели во времени и пространстве выражается в форме диалектики главного героя (героев), сопутствующих сюжетных линий и всего сюжетного корпуса (истории) в целом¹⁴. В отличие от моделей «авторского кино» (идеология которого была оформлена европейцами), где художник (режиссер) вправе заставить развиваться действие в любом направлении «без объяснения причин», американские студии разработали систему редакторской оценки сюжетов, сценариев и готовых сцен, где главным вопросом было: «Понятно ли зрителю, что происходит на экране?»

Отметим, что голливудская драматургическая модель формировалась, в значительной мере исходя из обобщения практических результатов (насколько повествование развлекает, увлекает зрителя, способствуя «бокс-офисам», высоким кассовым сборам), делая акцент на психологии восприятия зрителя (хронометраж общий, хронометраж отдельных актов, оптимальное время для ввода точки поворота сюжета и пр.)¹⁵. Американское кино, то есть успешное кино, прежде всего хороший рассказчик, а затем уже умный, более информированный, более одаренный собеседник. Его формула успеха – «good story well told» (хорошо рассказанная хорошая история). В максимально откровенных формулировках американских авторов задача кинодраматургии декларируется предельно просто: удержать зрителя в кресле в течение заданного времени.

¹⁴ McKee R. Story. Substance, structure, style, and the principles of screenwriting. NY.: Methuen, 1999. P. 42.

¹⁵ См., например, классическое пособие по кинодраматургии американского типа: Field S. Screenplay. The foundation of screenwriting. N.Y.: Dell Publishing, 1994. P. 157-166.

Диссертант рассматривает развитие, особенности функционирования американской драматургической модели и степень ее влияния (на раннем этапе) на формирование драматургии телесериала с точки зрения таких наиболее известных практиков, как Р.Макки¹⁶ и С.Филд¹⁷, не ставя перед собой задачу обобщить весь опыт мирового киноискусства к моменту формирования и развития телесериала. Автор также считает необходимым напомнить о том, что определенный вклад в драматургию телевизионного зрелища (не исключая информационные и документальные жанры) внесли и европейские кинематографисты, особенно итальянские неореалисты и мастера французской «новой волны». Однако в силу ряда обстоятельств именно американская модель оказала решающее влияние на развитие традиций телесериала как в Европе, так и в нашей стране, начиная с 1990-х годов.

Во второй главе – *«Взаимовлияние кинематографической и телевизионной драматургии в современном российском сериале»* – разрабатывается основная проблематика диссертации: определение особенностей эволюции и функционирования драматургических моделей многосерийного телефильма, телесериала, начиная с 1960-х годов и заканчивая современным этапом развития экранной культуры.

В первом параграфе – *«Особенности драматургии отечественного многосерийного телефильма 1960-1980-х годов»* – рассматриваются особенности формирования и развития драматургических моделей многосерийного телефильма указанного периода. Отечественный многосерийный телефильм проходит этапы активного формирования, обретения классических форм, расцвета (1960-1970-е гг.), затем закрепления достигнутого с последующей стагнацией творческих процессов к концу 1980-х годов, которые завершились коллапсом в 1990-е годы. Первые десять лет драматургия телефильма демонстрирует зависимость от кинодраматургии. Как отмечает Н.Зоркая, первые телепроекты представляли собой фильмы большого метража, механически поделенные на части-серии («Вызываем огонь на себя», 1964). В эти же годы активно ведется поиск новых, учитывающих специфику телевизионных форм в области драматургии, художественного решения и т.д. Переход к 1970-м годам, которые по праву можно считать расцветом

¹⁶ McKee R. Ibid.

¹⁷ Field S.Ibid.

советского сериала, ознаменован известной и чрезвычайно популярной 5-серийной лентой «Адъютант его превосходительства» (1969). По замечанию исследователей, в этот период в драматургии телефильма обнаруживаются черты, характерные именно для многосерийного повествования: внимание к драматургии отдельной серии, общая драматургия членится по ключевым узлам повествования, что усиливает интригу и интерес зрителя; появляется специфическая эстетика (стиль) сериала («Тени исчезают в полдень», 1971-1973; «Как закалялась сталь», 1973; «Вечный зов», 1973-1983; «Семнадцать мгновений весны», 1973 и др.). Авторы этих работ учатся прерывать повествование в конце серии «на самом интересном месте» и видят, что это простое требование приводит к определенным композиционным последствиям для всего фильма.

Постановщики начали учитывать и использовать специфику сериального времени (дискретность, протяженность повествования), а также и непосредственно сценарной структуры (большее число и детализация линий героев, возможность коллективного героя, развитие интриги, а также пропорциональное распределение элементов фабульной конструкции).

Советское телевидение в 1960-е – 1980-е годы, как и телевидение большинства европейских стран в этот период, не рассматривалось как коммерческое предприятие. Оно развивалось в малоконкурентной среде, где доминировали государственные телеканалы, выбор зрителя был ограничен техническими и финансовыми обстоятельствами. Перед телевидением (в отличие от кино в те же годы) не ставилась задача зарабатывать средства на свое существование. Переход к чисто коммерческой модели многоканального телевидения (по-прежнему, в основном, бесплатного для зрителя) с его опорой на рекламные поступления, произошел в нашей стране всего на десятилетие позже, чем в Западной Европе, в то время как американское телевидение и кино не было государственным (некоммерческим) никогда в своей истории. И в целом до начала 1990-х годов телевизионное кино во всем мире (за исключением США) во многом носило печать «авторского», некоммерческого кино, хотя и выполняло «государственный заказ» своих стран. Так или иначе, во всем мире к началу 1990-х некоммерческие модели (*плюсы*: «штучность» продукта; *минусы*: ограниченность возможностей) уступили место коммерческим (*плюсы*: конкуренция; *минусы*: коммерциализация), а

правительственные назначенцы в руководстве индустрией были заменены на «представителей акционеров», провозгласивших приоритет «интересов аудитории».

Во втором параграфе – *«Телесериал 2000-х: процессы глобализации и новые драматургические решения»* – рассматриваются важнейшие черты кардинальных изменений, которые претерпели жанры российского телевидения (на примере телесериала) в начале XXI века.

1990-е годы для российского сериала стали началом активного сравнения, а затем – слияния отечественной и западной драматургических традиций, изменений тематического диапазона, а также трансформации культурных образов, восходящих к архетипам «коллективного бессознательного» массового зрителя, без которых не может обойтись ни одно экранное искусство. При очевидном спаде темпов российского производства сериальных проектов этот период имел далеко идущие последствия вследствие накопления зрительского опыта, освоения аудиторией особенностей западных драматургических моделей. Просматривая большие объемы иностранной продукции, отечественный зритель быстро усвоил и драматургические принципы с их фабульными конструкциями, типами и функциями героев.

Становление российского сериала во многом повторяет путь, пройденный голливудским кинематографом, ориентированным на результат, а, следовательно, зрелищность и полный контроль над повествованием (жесткая драматургическая структура) оказываются сущностными чертами обоих секторов экранной культуры. Р.Макки и С.Филд, опираясь на достижения классической голливудской кинодраматургии, указывают на ряд специфических черт в отношении телесериала, заключающиеся в методике построения истории, принципах удержания внимания зрителя, в типологии героев. Важным тезисом американской драматургической школы становится утверждение, что драматургия любого конкретного фильма должна и может быть подвергнута анализу чисто логическими, системными, математическими методами, прежде чем она попадет к режиссеру, а на производство начнут тратить сколько-нибудь значительные деньги.

Правила драматургии начинаются с правил организации процесса работы над сценарием, а это – по определению – процесс коллективный, в котором участвуют несколько авторов. В работе над фильмом или сериалом появился

длительный период «разработки» проекта (development), проходящий под руководством продюсера, основная задача которого – максимально снизить производственные и маркетинговые риски, убедиться, что фильм «работает» сначала на бумаге¹⁸. Writing is rewriting – писать (сценарий) – значит «переписывать», то есть работа группы авторов над сценарием под управлением редакторов и продюсера – это многошаговый *итерационный* процесс. Его организация со строгим делением на зоны ответственности, этапы, «закреплением» промежуточных результатов типична для алгоритмов оптимизации, широко применяемых, например, в инженерной деятельности (авиаконструировании, строительстве), откуда эта техника и была заимствована. Трехуровневая иерархическая конструкция текста сценария (синопсис – сценарный план – диалоги) позволяет контролировать работу коллектива авторов и сохранить целостность истории и персонажей на разных этапах работы. В процессе разработки участвует большой отряд специалистов по производству, так как уже на этом этапе разработки (так же, как это происходит в инженерном конструировании) уточняются все производственные и финансовые параметры, связанные с будущими съемками. Отметим, что разработок на студии делается на порядок больше, чем впоследствии снимается фильмов, на это тратятся существенные средства, и сам факт возможности выбора наилучшего из уже подробно расписанных проектов увеличивает уверенность в успехе.

В процессе разработки участвует большой отряд специалистов, так как на этом этапе решаются все производственные и финансовые вопросы, связанные с будущими съемками. Отметим, что разработок на студии делается на порядок больше, чем впоследствии снимается фильмов, на это тратятся существенные средства, но сам факт возможности выбора наилучшего из уже подробно расписанных проектов увеличивает уверенность в успехе.

Важной аксиомой для американских специалистов является утверждение: люди смотрят кино только из-за героев, персонажей, с которыми они могут себя ассоциировать, а не из-за темы, антуража, костюмов, декораций и даже самой истории. В сериале особое значение приобретает сквозной характер действия линий всех героев (главные герои, второстепенные персонажи), целостность персонажей, непротиворечивость (continuity) информации,

¹⁸ Вспомним знаменитые слова Р.Клера о том, что фильм готов, его осталось только снять.

получаемой зрителем в разных точках истории. Конструкция драматургии сериала «рассчитывается» от общего к частному, при этом сначала основная арка сюжета излагается в синопсисе. Арка соответствует одной сюжетной линии (каждой сюжетной линии, если их в сериале несколько). Отличие понятий «арка» и «сюжетная линия» в том, что арка – термин, обязывающий сюжетную линию иметь вполне определенную форму и составляющие *сквозного, событийно ориентированного* действия – завязку, развитие, кульминацию, финал. Соответственно, арка – фундаментальное понятие для проверки «правильности» построения сюжета, поскольку наличие всех её элементов – протагониста, антагониста, конфликта их интересов, нарастание напряжения конфликта от завязки к кульминации каждой сцены – легко вычленимые компоненты повествования. Самостоятельная арка как несущая конструкция драматургии экранного произведения должна быть вычленена *для каждого персонажа* как в сюжете сериала в целом, так и в каждой отдельной серии, акте, сцене.

Анализ любой арки можно начинать не с завязки, а с конца, с того события, к которому сцена, акт или серия должны привести. В этой кульминационной точке – будь то последняя реплика сцены, последняя сцена перед рекламным блоком, последняя сцена серии – повествование прерывается («Штирлиц знал – запоминается последняя фраза», а Шахерезада сохранила себе жизнь, прерывая рассказ на самом интересном месте). Эту точку американцы называли cliffhanger¹⁹ (так обозначается последнее, самое яркое событие, которое заставляет зрителя вернуться к экрану после рекламной паузы или по окончании серии). Если речь идет о горизонтальном сериале, то клиффхэнгером должна заканчиваться каждая серия, самый мощный клиффхэнгер помещают в конце четвертой или пятой серии, – после них последуют два или три выходных дня. Кроме того, «небольшим» клиффхэнгером должен заканчиваться каждый акт – перед рекламным блоком. При вертикальном программировании зритель должен сохранить воспоминания о предыдущих сериях целую неделю, чтобы иметь достаточную мотивацию к просмотру следующей серии²⁰. Наличие кульминационных сцен

¹⁹ Англ.: скалолаз; висящий на краю пропасти. – Прим.авт.

²⁰ Этот важнейший в сериалах прием не является «изобретением» кинематографистов. Он, в частности, лежит в основе «1001-й ночи», где Шехерезада прерывает повествование «на самом интересном месте», чтобы продлить свою жизнь. – Прим.авт.

(клиффхэнгеров) перед перерывами в просмотре – главный ритмообразующий элемент конструкции сериала.

Другой опорный компонент арки – это ее начало, вход в серию или вход в сцену. В начале серии должны следовать несколько сцен, содержащих завязки сюжетных линий (арок): их объединяют общим термином *teaser*²¹ (*teaser* – «дразнилка»). Так называют одну или несколько сцен – всю сумму экспозиций серии, помещенную, как правило, перед начальными титрами. Если в серии есть три сюжетных линии, то все они завязываются в *тизере* (то есть, в первом акте очередной серии), каждая линия – в отдельной сцене. Все эти линии доходят до кульминации и разрешаются в последнем акте. Средняя продолжительность *тизера* – четыре сцены, поскольку классическая схема тизера требует, чтобы он начинался и заканчивался сценами, посвященными одной, главной, сюжетной линии, а две «внутренние» сцены тизера – вторая и третья – начинали, соответственно, вторую и третью арку.

Таким образом, конструкция рядовой серии, например, с тремя сюжетными линиями становится достаточно детерминированной. Если типовой формат «часовой» серии от 44 до 52 минут (в зависимости от вещательной политики канала), то в такой серии (в зависимости от жанра, диктующего темпоритм повествования) будет от 22-24 до 35-40 сцен. Известно также, что в системе вещательной политики каналов рекламные блоки разделят серию на четыре (реже – три) «акта». (В стыках между программами рекламы, как правило, нет: вещатели обеспечивают *lead-in* – поддержку следующей программы предыдущей). Отсюда становится понятным число сцен в каждом акте, и принцип «арочности» позволяет выстроить сцены из каждой сюжетной арки внутри каждого акта. Например, решено, что распределение количества сцен по четырем актам будет такое: 5-8-8-7, всего 28 сцен. Тогда распределение сюжетных линий А,В,С по 28 сценам и 4 актам, скорее всего, будет таким:

1 акт (тизер): АВАСА, 2 акт: АВСАВАСА, 3 акт: АВСАВАСА, 4 акт: АВСАВСА.

То есть, в типовой серии 15 из 28 – сцены главной арки А, в начале и в конце каждого акта стоят сцены только из этой линии. Кроме того, в каждой серии по 7 сцен из второстепенных линий В и С вписываются в главное действие. В реальности, конечно, число сцен, их «перевязка» (*juxtaposition*)

²¹ Англ.: дразнить, заманивать, привлекать. – Прим.авт.

отличаются от схемы настолько, насколько хватает смелости авторов и продюсеров.

Наконец, «теория успешного» многое может подсказать о героях сериала, прежде всего, о главном герое. Р.Макки отмечает, что кино должно рассказывать *архетипические* истории об *архетипических* героях. Архетипы – это персонажи, которые очень точно передают сущность человека, шире границ конкретной личности и границ национальных культур²². С понятием архетипа тесно связано понятие масштаба конфликта. Именно архетипический герой делает историю интересной и понятной всем людям, где бы они ни жили. (Например, героиня сериала «Не родись красивой» Катя Пушкарева, в оригинале – «Я, Бетти-дурнушка», оказалась востребованной в культурах таких разных стран, как Германия, Россия, Индия, США, Китай и многих других, будучи придуманной колумбийским автором на основе архетипа Золушки). Противопоставляя архетипы стереотипам (банальностям, которые не вызывают особого внимания аудитории), Р.Макки фактически предлагает считать создание, «открытие» авторами сериала нового узнаваемого массовой аудиторией героя главным фактором успеха истории. По тому, как быстро и на сколько долго такие архетипические герои, как, например, «Менты», «Няня», «Катя Пушкарева», «Глухарь», «Доктор Хаус», «Девушки-из-секса-в-большом-городе», принимаются массовым сознанием и способствуют успеху проекта, следует признать, что Р.Макки не далек от истины. Даже отрицательные герои (Саша Белый из «Бригады») могут восприниматься с сочувствием, если авторы достоверно показали, как общество «загоняет» обычного человека в ситуацию отверженного, бандита: архетип, соотнесение со зрителем здесь создается простым намеком – «такое и со мной могло произойти»). К сожалению, отсюда следует и другое «родовое пятно» телевидения (и кино!) как индустрии: однажды созданный архетипический герой эксплуатируется настолько долго, насколько это позволяют обстоятельства, что не всегда положительно отражается на других элементах драматургии – свежести и оригинальности сюжетов, событийности, диалогах, проработке второстепенных персонажей.

Критика телесериала как явления экранной культуры зачастую ведется в терминах, далеких от понимания коммуникационного контекста существования сериалов, их встроенности в систему телевизионного вещания со

²² McKee R. Ibid. P. 4.

специфическими требованиями к форматам, аудитории, конкурентной среде и, конечно, к бюджетам и срокам производства. Так, прямое сравнение режиссерско-постановочных достоинств телесериала и прокатного кино вряд возможно в принципе, поскольку, например, стандартные для кинематографа 30-45 съемочных дней на час экранного времени несопоставимы по своим возможностям с одним-тремя съемочными днями на час экранного времени для ежедневных сериалов. Бюджеты в десятки и сотни миллионов долларов на час невозможно сравнить с сотнями тысяч, которыми могут распоряжаться производители сериалов. Это ограничивает производителей сериалов, диктуя необходимость многокамерной съемки (с соответствующими ограничениями на работу со светом и сложностями при монтаже), синхронной записи чистового звука, ограничения числа объектов (особенно, натуральных), использования минимального количества костюмов, грима, реквизита, декораций, графики, наконец, минимального числа дублей каждой сцены. Но эти же обстоятельства заставляют авторов сериалов из всего многообразия выразительных средств фильма опираться, прежде всего, на качество драматургии и элементы режиссуры, которые решаются до начала съемок – подбор актеров и режиссерская подготовка сценария. Полная формула успеха гласит: сериал – это сценарий плюс кастинг. И, хотя художественные открытия в режиссуре, постановочных и монтажных средствах сериалов, конечно же, тоже случаются, очевидно, что большинство режиссерско-постановочных приемов сериалов прямо заимствует из кинематографа, реализуя их упрощенными средствами. Фактически вся специфика сериала как объекта экранного искусства выражена почти исключительно в его драматургии.

К началу 2000-х годов в рамках компании «Амедиа» (автор настоящей работы – руководитель названной компании), как и в структурах других производителей российской сериальной продукции, рассматривались в первую очередь проблемы поисков архетипического героя и сюжета, а также расширение жанрового диапазона, то есть выявление наиболее продуктивных жанровых моделей. Так, сериал «Бедная Настя» (2003-2004) – костюмная драма (costume drama), историческая драма (period drama) на материале русской истории первой половины XIX века во многом оказался результатом синтеза американской системы драматургии (конструкция сцен, функции героев) и традиций отечественного кино и литературы. В этом проекте американский

автор (Лиза Сейдман) отвечала за общую структуру повествования и событийный ряд, а российские авторы – за диалоги и характеристики персонажей. Этот синтез во многом удался потому, что в проекте предпочитали в целом следовать отечественным культурным традициям в области литературы и кино, которые предполагают не резкую поляризацию героев на отрицательных и положительных (американский вариант) чертах характера, но допускают промежуточные формы. Одна из задач состояла в том, чтобы придать отдельным отрицательным героям и положениям иронический характер. Такие персонажи знакомы массовому российскому зрителю со школьной скамьи по произведениям А.С.Пушкина, А.В.Сухово-Кобылина, И.С.Тургенева и др. Русская литературная традиция здесь опиралась на сюжетный каркас, выстроенный американским автором на 120 часов экранного времени. Видимо, не случайно именно этот российский сериал стал первым, который успешно прошёл на телеэкранах 26 стран.

Адаптация зарубежного сериала, которая начинает активно развиваться в России в первой половине 2000-х годов – характерный пример реализации межкультурной, транснациональной или, по замечанию Р.Макки, архетипической природы ряда сюжетов в мировой культуре. Если рассмотреть с точки зрения тематики первые зарубежные сериалы («Рабыня Изаура»; «Богатые тоже плачут» и т.д.) и первые адаптации, имевшие место в российском телепроизводстве («Моя прекрасная няня», «Не родись красивой» и др.), становится ясно, что в основе лежит все то же фольклорное мышление, которое позволяет человеку найти точки опоры в обыденной жизни, поставить себя на место героев. Успех адаптации зависел от того, насколько органично производители смогли приложить национально-культурные доминанты к четко структурированной иностранной сериальной модели. С другой стороны, сам факт возможности успешных адаптаций свидетельствует о наличии наднациональных свойств определённых персонажей и «универсальности» многих сюжетов.

В адаптации при сохранении фабульной и сюжетной конструкции, основных характеристик героев вносятся изменения в соответствии с культурными особенностями страны-покупателя. Такой «нерастворимый осадок» именуется «форматом», который можно весьма продуктивно переносить из одной страны в другую с достаточно высокими шансами (но ни в

кчем случае – не гарантиями) успеха. Этапным событием в производственной практике компании стал сериал в жанре комедии положений (ситком) «Моя прекрасная няня», исходной версией которой является американский проект «The Nanny» (1993-1999). Здесь адаптация усложнялась необходимостью переработки не только перипетий сюжета, но и трансляции американского юмора (и сатиры) в российский, которая, конечно, оказалась возможной в форме поиска аналогов, а не в прямом переводе.

Еще один заметный проект – колумбийский «Yo soy Betty, la fea» («Я, Бетти-дурнушка», 1999-2001) – до российской версии был адаптирован в Германии и Индии. Российское название сериала «Не родись красивой» было сориентировано на «фольклорный», «народный», «сказочный» характер истории: сказочность классической истории Золушки, которая преобразуется в красавицу, была подчеркнута пословицей, давшей название проекту. Катя Пушкарева, главная героиня сериала, оказалась архетипическим персонажем из архетипической истории и для российской аудитории. «Не родись красивой» во многом был сориентирован на осмысление опыта жизни наших соотечественников «в офисах из стекла и бетона», ставших воплощением новой для страны культуры коммерческой жизни, продолжив линию «производственных драм» недавнего советского прошлого. При этом не скрывалось, что офисная драма 2000-х делается, насколько это возможно, в духе фильма Э.Рязанова «Служебный роман» (1977), при этом без стеснения провозглашая определённое доминирование «интересов коллектива» над частными интересами даже в эпоху развивающегося капитализма в нашей стране.

В США в 2000-е годы в сериальных формах определилось художественное лидерство платных спутниковых телевизионных каналов, таких, как HBO (Home Box Office), экономическая модель которых к этому моменту позволила сконцентрировать для сериалов производственные бюджеты, приближающиеся к принятым в «большом кино»: первая серия «Преступной империи» (Boardwalk Empire, 2010) стоила 15 миллионов долларов. В то же время относительная узость, «подготовленность» аудитории платных каналов телевидения позволила обратиться к творческим формам и сюжетам, немислимым на «массовых» бесплатных каналах. Но и бесплатные каналы были вынуждены соответствовать уровню, установленному платным

телевидением. Американские сериалы нового поколения, такие, как «Клан Сопрано» (The Sopranos, 1999-2007), «Доктор Хаус» (House M.D., 2004-2011), «Рим» (Rome, 2005-2007), «Грань» (Fringe, 2008-2011), «Безумцы» (Mad Men, 2007-2011) пришли и на бесплатные каналы во всем мире, показав, что аудитория в целом готова к такой необычной для массового телевидения продукции. Существенную часть зрителя уже не отталкивает достаточно сложная, часто перегруженная профессиональной терминологией, нередко требующая достаточно высокого уровня информированности тематика и такого же типа сюжетные конструкции, не пугают неоднозначные и противоречивые персонажи. Характерным показателем зрелости сериала, как формы экранного искусства, стали высокие оценки «новой волны» сериалов со стороны серьезной кинокритики и «взыскательной аудитории».

Существенная часть современных российских сериалов производится в традиционных форматах «многосерийного телефильма» (по мировой классификации – «мини-сериала») – мелодрамы, исторической драмы или детектива с *горизонтальным* развитием сюжета, продолжительностью от двух до двадцати серий («Граница», 2000-2003; «Ликвидация», 2007; «Адмираль», 2009, и др.). В качестве примера постепенного освоения новых жанров на нашем телевидении можно назвать медицинские сериалы («Личная жизнь доктора Селивановой», 2007, «Общая терапия», 2008), мистический триллер («Здесь кто-то есть», 2010-2011), черную комедию («Интерны», 2010), фильмуар («Монтекресто», 2008; «Побег», 2010) и другие. Важным этапом в развитии отечественного сериала должно стать заявленное Первым каналом направление программирования, стимулирующее освоение «вертикальных», еженедельных форматов, рассчитанных на активную аудиторию, не имеющую возможности включать телевизор ежедневно в одно и то же время. Не случайно и обращение экспериментальных проектов к молодежной аудитории: гиперреалистичная «Школа» (2010), вышедшая на Первом канале, «антигламурная комедия» «Реальные пацаны» (2010), молодежный триллер «Закрытая школа» (2011) напрямую адресованы новому поколению телезрителей. Творческий потенциал многоканального коммерческого телевидения далеко не исчерпан, и, наоборот, в ближайшем будущем очевидный рост коммерческой состоятельности телевидения сулит «серьезному кино», качественным сериалам новые перспективы на «малом экране».

Телевидение в начале XXI века перехватило у кинематографа эстафету лидерства как в направлении осмысления современной нам действительности, так и собственно художественном эксперименте. Перед визитом в Москву в ноябре 2011 года Р.Макки в интервью российскому изданию Cinemotion (№ 24, 2011) описал ближайшее будущее телевидения и кино: «...самые лучшие истории сегодня можно увидеть не в кино, а на телевидении. Кино теперь – чистое зрелище, а маленький экран телевизора предлагает использование крупных планов и, следовательно, хороших диалогов... Наступил «золотой век» телевидения – сериалы стали большими, насыщенными, невероятно интересными. Говорят, что изменилась сама аудитория. Говорят, что поскольку сериалы относительно дешевы, в них можно позволить себе поэкспериментировать, попробовать то, что не рискнешь сегодня сделать в кино. Поскольку сериалам нет смысла стремиться к зрелищности, сценаристы вновь обращаются к сути межличностных, глубоких конфликтов. А в результате на свет появляются замечательные истории. Так что, искусство не потеряно, оно просто поменяло прописку, переехав на телевидение. Телевидение сочетает в себе все лучшее, что есть в литературе, театре и кино, – простор для творчества просто безграничен!»

Мировая практика адаптации сюжетов телесериалов в разных странах в 2000-е годы, позволила вычлениить и изучить как общие, кросскультурные, так и частные, национальные факторы, влияющие на восприятие сюжета аудиторией. К общим можно отнести все структурные факторы, определяемые встроенностью сериала в систему коммуникации – будь то современное многоканальное телевидение или развивающаяся интерактивная среда интернет. Однако учет этих факторов, хотя и является абсолютно необходимым для успеха проекта у зрителя, не является достаточным. Вторым решающим компонентом является выбор архетипического героя, тематики, жанра, актуального для аудитории выбранного средства коммуникации и вписанного в историко-культурный контекст страны. Последний и, возможно, критический фактор успеха – талант и интуиция авторов – по-прежнему находится за пределами возможностей научного исследования.

В **Заключении** приводятся общие выводы диссертационного исследования.

Основные положения диссертации отражены в следующих научных публикациях:

Акопов А.З. Задачи продюсера по разработке аудиовизуального проекта // Мастерство продюсера кино и телевидения. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2008. С. 127-145. – 1 печ.л.

Акопов А.З. Размышления телепродюсера: сериалы сегодня и завтра // Научный альманах «Наука телевидения», вып. 5. М.: ГИТР, 2008. С. 171-176. – 0,5 печ.л.

Акопов А.З. Драматургия телесериала в контексте экранной культуры (на материале компании «Амедиа») // Вестник МГОУ, №3, 2010. С.192–198. – 1 печ.л. *Издание из перечня ведущих рецензируемых и реферируемых научных журналов и изданий ВАК РФ.*

Акопов А.З. Драматургия телесериала в контексте экранной культуры // Экранная культура в XXI веке. М.: ИПК, 2010. С. 331-342. – 1 печ.л. (проект РФФИ № 08-06-00439-а)

Общий объем публикаций – 3,5 печ.листа.

Подписано к печати 20.10.2011 г.
Формат 60x84 1/16. Объем 1,2 п.л. Тираж 100 экз.
Заказ №67 РИО ИПК