

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
дополнительного профессионального образования  
«АКАДЕМИЯ МЕДИАИНДУСТРИИ»

На правах рукописи

**Кемарская Ирина Николаевна**

**ФОРМАТНАЯ ДРАМАТУРГИЯ  
ТЕЛЕВИЗИОННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ  
В МЕДИЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ЦИФРОВОЙ ЭПОХИ**

Специальность 10.01.10 – Журналистика

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
доктора филологических наук

Москва – 2021

Работа выполнена на кафедре телевидения и радиовещания ФГБОУ ДПО  
«Академия медиаиндустрии»

**Научный консультант:** доктор филологических наук, доцент  
**Уразова Светлана Леонидовна**  
*ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии»*

**Официальные оппоненты:** доктор филологических наук, доцент  
**Бережная Марина Александровна**  
*ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский  
государственный университет»*

доктор искусствоведения, доцент  
**Мариевская Наталья Евгеньевна**  
*ФГБОУ ВО «Всероссийский государственный  
университет кинематографии имени  
С.А. Герасимова»*

доктор филологических наук, доцент  
**Ершов Юрий Михайлович**  
*Филиал ФГБОУ ВО «Московский государственный  
университет имени М. В. Ломоносова»  
в г. Севастополе*

**Ведущая организация:** **ФГАОУ ВО «Российский университет дружбы  
народов»**, кафедра массовых коммуникаций  
филологического факультета

Защита диссертации состоится «27» января 2022 года в 13.00 часов на заседании Диссертационного совета Д 206.002.01 при ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии» («ИПК работников ТВ и РВ») по адресу: 127521, Москва, ул. Октябрьская, д. 105, корп. 2.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ФГБОУ ДПО Академия медиаиндустрии по адресу: 127521, Москва, ул. Октябрьская, д. 105, корп. 2, ком. 805.

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

Автореферат разослан «\_\_\_» \_\_\_\_\_ 20\_\_ г.

Ученый секретарь диссертационного совета  
кандидат филологических наук

В.М. Латенкова

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Диссертация представляет собой комплексное исследование драматургии телевизионной периодики в транзитивных условиях цифровой эпохи. Важность обращения к структурным особенностям телевидения в период, когда оно на глазах теряет роль ведущего СМИ (СМК), определяется не столько желанием рассматривать его с позиций «археологии эстетики современных телевизионных форматов» (термин Е.В. Сальниковой)<sup>1</sup>, сколько поиском не замечавшихся ранее закономерностей и необходимостью прогнозировать встроенность ТВ в разворачивающуюся всеобъемлющую систему медиaprостранства. Ретроспективный анализ феномена телевидения выводит разговор на позиционирование телезрелища как одного из вариантов неопысменности «постгутенберговской эпохи»<sup>2</sup>, обеспечения дистанционных коммуникаций в ходе новых ритуалов зрительских социальных практик.

Объективно сегодня гораздо понятнее факт того, что возникновение, развитие, «взлет» и «закат» ТВ в его традиционном аналоговом вещании, уже воспринимаемом как классическое воплощение, пришлось на относительно короткий исторический период, длившийся чуть более полувека. Несмотря на постоянно предпринимаемые попытки теоретически осмыслить статус телевидения (от технологии электросвязи до наиболее влиятельного мирового СМИ, от аудиовизуальной журналистики до массовых медиакоммуникаций, от развлекательного «дальновидения» до области мировой экономики и др.), целостное понимание феноменологии ТВ в каждом отдельном случае ускользало, оставляя «в тени» области, не укладывавшиеся в русло конкретных теорий. Функционалистский подход к позиционированию ТВ, неизбежно доминировавший в силу слишком близкого соприкосновения с объектом,

---

<sup>1</sup> См.: Сальникова Е.В. Из телестудии в большой мир и обратно. К предыстории одной модели телевизионного действия // Наука телевидения. 2018. Т. 14. № 2. С. 78.

<sup>2</sup> См.: Маклюэн Г.М. Галактика Гутенберга: становление человека печатающего. – М.: Академический проект, 2020.

отсутствия временной дистанции, вынуждал сосредоточивать исследовательское внимание на части явления, в ущерб целостности функционирования данной медиаструктуры. В наши дни открываются возможности для более объективных интерпретаций феноменологии ТВ, его креативных механизмов, заставляющих программы «работать», захватывать эмоции, производить впечатление и «привязывать» к себе миллиарды людей. Новые подходы предполагают *совокупность дискурсивных практик*<sup>3</sup>, объединяемых сводом новых методологических правил, переосмысление концептуальных понятий и описаний: «Объект больше не дан нам непроблемно, объект претерпевает многочисленные изменения, объект взывает к тому, чтобы все поле <...> исследований заново посмотрело на себя со стороны и задало себе вопрос о степени адекватности имеющихся наборов аналитических инструментов для осмысления всего происходящего в последние два десятилетия. <...> Трансформация объекта <...> становится вызовом и важным вопросом для теорий новых медиа»<sup>4</sup>.

Активно меняется и научное восприятие природы собственно телевизионного произведения, в частности, отход от исследования семантики телевизионного контента в сторону анализа его структурной поликодовой составляющей, выявления универсальных категориальных характеристик. Значимым фактором можно считать общее смещение вектора научного интереса (как в отечественных, так и в международных медиаисследованиях) в сторону изучения «приводных ремней» управления экранным действием, драматургических механизмов телезрелища, сопровождающееся перенастройкой научной «оптики» с внимания к конкретике содержательного наполнения отдельных выпусков ТВ-передач на поиск причин «живучести» (или – условной

---

<sup>3</sup> См.: Ключева Л.Б. К проблеме дискурсивного анализа художественного текста // Вестник ВГИК. 2019. Т. 11, № 4 (42). С. 55-66; Секерина М.А. Объектный дискурс: принципы ведения и специфика исследования // Вестник Челябинского государственного университета. 2013. № 14 (305). С. 65-70; и др.

<sup>4</sup> Самутина Н.В. Трансформация объекта как вызов науке о кино // М.: Новое литературное обозрение, 2011, № 109. С. 64.

«гибели») телепередачи как искусственного экранного «организма»<sup>5</sup>, обладающего визуально-вербальной природой и непредсказуемым сроком эфирной жизни. Направления подобных поисков указывают на необходимость объективного пересмотра теоретических положений анализа телепроизведений, ревизии традиционно укорененных методов и обоснований в свете новых, ассоциативных, междисциплинарных подходов, ориентированных на новую вербально-визуальную филологию, на понимание телепроизведения как единого многоуровневого поликодового текста. Вынужденная метафоричность описания вышеуказанных процессов, затрудненность использования устойчивого научно-легитимного понятийного аппарата проистекает из неразработанности в целом холистического дискурса по отношению к анализу телепроизведений, указывает на изыскательский, рекогносцировочный, первопроходческий характер данной диссертационной работы.

*Актуальность темы исследования.* Рассмотрение форматной драматургии телевизионного произведения в медийном пространстве цифровой эпохи предполагает неизбежное разворачивание процесса исследования от общего к частному, от переосмысления меняющейся проблематики объекта к результирующему позиционированию предмета анализа, от актуализации феноменологичности телевидения (через выделение телевизионной периодики в особый вид медийного подпространства) к формализации креативных механизмов создания сюжетно-образной концепции ТВ-произведения.

Современное понимание телевидения как одного из важных составляющих медийного пространства выходит далеко за пределы традиционных семантических, журналистских, эстетических, социологических и других разграничивающих толкований ТВ-зрелища. Обращение к структурным механизмам, запускающим длительное существование телепередач в эфире

---

<sup>5</sup> Термин С. Уорта, см.: См.: Worth S. The Development of a Semiotic of Film // Semiotica, NО 1-3, 1969. P. 282-321.

(исчисляемое порой годами, а то и десятилетиями), заставляет искать новые подходы к исследованию природы творческо-технологических процессов.

Революционным поворотом можно считать смену эстетической парадигмы рассмотрения феномена ТВ с позиций эстетики модерна на взгляд с позиций постмодерна, меняющий, в первую очередь, *ценностное* понимание телепроизведения. Цифровая эпоха, затронув все виды медиа, «обнулила» ценностные ориентиры эпохи модернизма, заставляя по-иному взглянуть на сравнение телевидения с кинематографом, исходно проигрышное для ТВ в плане требования принципиальной оригинальности и инновационности экранного произведения. Но в свете постмодернистских установок телевизионный контент обретает креативную ценность, подчиняясь «новой эстетике серийности», («сериальности», «вариативности»), которую Умберто Эко без тени иронии трактовал как широкое цивилизационное понятие или «...если угодно, синоним повторительного искусства»<sup>6</sup>. «Эстетика серийных форм», уступая произведениям модернизма (в частности, единичным кино- и телефильмам) в степени информационной насыщенности и в нахождении имманентно оригинальных решений, проявляет собственную состоятельность в области художественной изобретательности: «Нет ничего более серийного, чем рисунок на галстук, и в то же время нет ничего более индивидуализированного, чем галстук»<sup>7</sup>.

Само существование телевизионных программ как экранной периодики основывается на потенциально бесконечных вариациях уже однажды найденного, насыщении новым содержанием повторяющейся структуры, лежащей в основе отдельных программных выпусков. Эта единая основа телепрограммы обозначается обобщающим понятием «формат». Для конкретизации механизма функционирования формата в диссертации используется понятие «условная производящая (генеративная) модель программы». Форматная генеративная

---

<sup>6</sup> Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна. Сб. переводов и рефератов под ред. А. Усмановой. - Минск: Красико-Принт, 1996. С. 56.

<sup>7</sup> Там же, с. 65.

(порождающая) модель дает представление об уникальной многоуровневой драматургической конструкции, лежащей в основе любой ТВ-программы и ориентированной на упорядочивание элементов аудиовизуального текста, аналогичное функциям лексического коммуникативного синтаксиса.

Актуальность данного диссертационного исследования диктуется назревшей необходимостью переосмысления природы телепроизведения и, как следствие, сложных креативно-технологических процессов, связанных с его созданием, переноса акцентов с содержания контента на теоретическое осмысление особых драматургических приемов, обеспечивающих телепрограмме длительное существование в эфире. Сама методология исследования, системно меняющая дискурс анализа телепроизведений с текстоцентричного на внесюжетный, генеративно-структурный принцип разбора базовых порождающих моделей, может рассматриваться как актуализированный инструментарий, дающий возможность ранжирования и сравнительного изучения телепрограмм, уточнения классификаторов, несмотря на экспоненциально нарастающий объем эмпирических данных.

Актуальность выбранной темы подпитывается и развитием такого явления, как «глобальный культурный трансфер», переноса национальных телепроизведений на иную почву (культурную, социальную, этнически-религиозную), вкупе с обратным движением: адаптированию уже опробованных творческо-технологических решений к запросам местного телезрителя. Отражая концептуальные трансформации в понимании современных массмедиа, данное исследование обладает актуальностью и новизной, необходимыми для поиска современных трактовок специфики ТВ. Усиливающийся международный научный интерес к глобальному характеру телевизионных форматов повышает значимость и своевременность представленной диссертационной работы.

Холистически целостное изучение феноменологии телепроизведений через призму изменившихся медийных реалий представляет собой важную научную

проблему. Речь идет о попытке с помощью анализа накопленного разновременного эмпирического материала уловить возможности дальнейшего развития телевидения как подсистемы глобального над-лингвистического языка, нового аудиовизуального способа общения, обладающего поэтапно распознаваемой исследователями системой разного рода коммуникационных кодов.

***Степень разработанности научной проблемы.*** В теоретическом плане драматургия телевизионной периодики, в отличие от драматургии единичных экранных произведений, представляет собой слабо разработанное поле исследований. Редкие отечественные публикации в данной области затрагивали драматургию отдельных ТВ-жанров<sup>8</sup>, а также сценаристику игровых телесериалов, подробное рассмотрение которой не является задачей данной диссертации. Системных же исследований драматургической составляющей обширного класса программ, который можно охарактеризовать как неигровую телепериодику, ранее не проводилось.

Сложившаяся ситуация во многом уходит корнями в неразработанность понимания собственно телепрограммы как драматургически организованного произведения. В отличие от кино- или телефильма, представляющего собой единичный законченный продукт экранного творчества, подчиняющегося законам кинодраматургии, телепередача как таковая обладает иными значимыми признаками. Она представляет собой открытую для наращивания систему, дополняемую новыми, информационно различными, но структурно схожими вариациями. Говорить о драматургии телепрограммы как о самостоятельном явлении нужно в мультидисциплинарном ключе. «Проявление» драматургического статуса телепрограммы строится, в первую очередь, на концептуальных положениях общетеоретических работ, затрагивающих вопросы

---

<sup>8</sup> См., напр.: Гуленко П.В. Истоки и генезис формата «Общественно-политическое ток-шоу» // Вестник Моск. университета. Серия 10: Журналистика. – 2016. № 6. – С. 109-125 и др.

эволюционных трансформаций медийного пространства и влияния смены эстетических парадигм. Камертоном диссертационного поиска послужили изыскания отечественного медиафилософа В.И. Михалковича, посвященные природе ТВ<sup>9</sup>, однозначно опережавшие свое время. К когорте значимых концептуальных изысканий принадлежат также работы Н.А. Хренова, Н.Б. Маньковской, В.В. Савчука, И.В. Анненковой, Е.Л. Вартановой, Н.Б. Кирилловой, И.И. Волковой, С.Л. Уразовой, С.Н. Зенкина<sup>10</sup>. Понимание ориентированности драматургии на социальные практики зрительского восприятия складывалось и уточнялось во многом благодаря трудам социологов СМИ: В.М. Вильчека, В.П. Коломийца, И.Д. Фомичевой, И.М. Дзялошинского<sup>11</sup>. К группе теоретических источников, затрагивающих процессы медийных коммуникаций в цифровую эпоху, следует отнести классические труды зарубежных исследователей, посвященные осмыслению восприятия экранных произведений, а именно: публикации Г.М. Маклюэна, П. Бурдьё, И. Гофмана, Р. Кайуа, Э. Гидденса, Ж.-Ф. Лиотара, Й. Хёйзинги<sup>12</sup> и др. В диссертации подробно

---

<sup>9</sup> Михалкович В.И. Изобразительный язык средств массовой коммуникации. - М.: Наука, 1986; Михалкович В.И. Очерк теории телевидения. - М.: Государственный институт искусствознания, 1996; Михалкович В.И. О сущности телевидения. - М.: ИПК работников ТВ и РВ, 1998.

<sup>10</sup> Хренов Н.А. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов. – М.: Прогресс-Традиция, 2008; Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма – СПб.: Алетейя, 2000; Савчук В.В. Медиафилософия. Приступ реальности. — СПб.: Издательство РХГА, 2012; Анненкова И.В. Медиадискурс XXI века. Лингвофилософский аспект языка СМИ. – М.: Изд-во Моск. ун-та; Факультет журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова, 2011; Вартанова Е.Л. Теория медиа как перекресток научных подходов и методов // Вопросы теории и практики журналистики. 2018. Т.7. № 1; Кириллова Н.Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну. 2-е изд.; перераб. и доп. — М.: Академический Проект, 2006; Волкова И.И. Игра как системообразующий феномен экранных коммуникаций: дис. ... доктора филолог. наук: 10.01.10 / Волкова Ирина Ивановна; / ФГАОУ ВО РУДН. – М.: 2015; Уразова С.Л. От «зеркала Нарцисса к экранной реальности. ТВ в контексте трансформаций цифрового времени. Монография / Литература по культуре и искусству. – М.: Русника, 2013; Зенкин С.Н. Работы о теории. Статьи / С.Н. Зенкин — М.: Новое литературное обозрение, 2012

<sup>11</sup> Вильчек В.М. Под знаком ТВ. – М.: Искусство, 1987; Коломиец В.П. Социология массовой коммуникации в обществе коммуникативного изобилия // Социологические исследования. 2017. № 6 (398); Фомичева И.Д. Социология СМИ: Учебное пособие для студентов вузов / И.Д. Фомичева. – М.: Аспект Пресс, 2007; Дзялошинский И.М. Медиапространство России: коммуникационные стратегии социальных институтов. Монография / И.М. Дзялошинский. – М.: АПК и ППРО, 2013 и др.

<sup>12</sup> Маклюэн Г.М. Понимание медиа: Внешнее расширение человека / пер. с англ. В. Николаева; закл. ст. М. Вавилова. – М.: Кучково поле, 2017; Бурдьё П. О телевидении и журналистике / Пер. с фр. Т.В. Анисимовой и Ю.В. Марковой. Отв. ред. и предисл. Н.А. Шматко. – М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», Институт экспериментальной социологии, 2002; Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. - М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998; Кайуа Р. Игры и люди; Статьи и эссе по социологии культуры / Роже Кайуа; Сост., пер. с фр. и вступ. ст. С. Н. Зенкина. — М.: ОГИ, 2007; Гидденс Э. Устроение общества. Очерк

разбирается процесс становления такого спорного для многих исследователей термина, как «телевизионный формат», в частности, дискуссии, связанные с научной легитимизацией данного понятия, его лингвистическим статусом и смысловым наполнением<sup>13</sup>. К данному кластеру работ примыкают и публикации, связанные с пониманием мультимодальной природы формата, с пересечениями синонимии понятий «драматургия» и «наррация»<sup>14</sup>.

Необходимой основой для рассмотрения законов построения аудиовизуального зрелища были и остаются классические труды по кинодраматургии В.К. Туркина, В.Б. Шкловского, Н.Н. Фигуровского, Г.М. Фрумкина, Л.Н. Нехорошева, С.И. Фрейлиха<sup>15</sup>. Проблемы современного инструментария экранной сценаристики затрагиваются в диссертационных исследованиях и журнальных публикациях Л.Б. Ключевой, Ю.М. Беленького, В.В. Коршунова, А.З. Акопова<sup>16</sup>. Инновационными и методологически ценными являются работы Ю.Н. Арабова и В.А. Куренного<sup>17</sup>, касающиеся особенностей анализа жанровой драматургии массового кинематографа. Особняком стоит

---

теории структуриации. 2-е изд. — М.: Академический Проект, 2005; Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня / Йохан Хейзинга; пер. с нидерл. и примеч. В.В. Ошиса. — М.: Прогресс; Прогресс - Академия, 1992; Гофман И. Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта / Под ред. Г.С. Батыгина и Л.А. Козловой; вступ. статья Г.С. Батыгина. - М.: Институт социологии РАН, Институт Фонда «Общественное мнение», 2003.

<sup>13</sup> Речь идет о дискуссиях в профессиональных творческих сообществах: писательском, журналистском, кинематографическом начала 2000-х гг.

<sup>14</sup> См, напр.: Пронин А.А. Mass-док: презумпция нарративности. - СПб: Петрополис, 2017 и др.

<sup>15</sup> См.: Туркин В.К. Драматургия кино: Учебное пособие. 2-е изд. - М.: ВГИК, 2007; Шкловский В.Б. Как писать сценарии. Пособие для начинающих сценаристов с образцами сценариев разного типа. — М.-Л., ГИХЛ, 1931; Фигуровский Н.Н. Непостижимая кинодраматургия. Советы начинающим сценаристам. — М.: ВГИК, 2009; Фрумкин Г.М. Сценарное мастерство кино—телевидение — реклама : учебное пособие— 3-е изд.— М. : Академический Проект, 2008; Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма. — М.: ВГИК, 2009; Фрейлих С.И. Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского. — 9-е изд. — М.: Академический Проект, 2018.

<sup>16</sup> Ключева Л.Б. Трансцендентальный дискурс в кино. Способы манифестации трансцендентного в структуре фильма: дисс. ... доктора искусствоведения М.: ВГИК, 2013; Беленький Ю.М. Становление жанров отечественных сериалов (начальный этап формирования современной структуры телевидения): дисс. .... канд. искусствоведения / М.: Академия Медииндустрии, 2012; Коршунов В.В. Неклассические способы композиционного построения современного киносценария: дисс. ... канд. искусствоведения. М.: ВГИК, 2014; Акопов А.З. Телесериал начала XXI века в контексте традиций отечественной кинодраматургии: дис. ... канд. искусствоведения / М.: Академия Медииндустрии, 2011 и др.

<sup>17</sup> Арабов Ю.Н. Кинематограф и теория восприятия. Учебное пособие/ — М.: ВГИК, 2003; Куренной В.А. Философия фильма: упражнения в анализе. — М.: Новое литературное обозрение, 2009.

монографический труд Н.Е. Мариевской<sup>18</sup>, посвященный экранному времени как самостоятельной художественной категории. Экранный аттракцион как принципиально важный драматургический прием, рассматривается не только на базе классических трудов С.М. Эйзенштейна и М.И. Ромма<sup>19</sup>, но и через призму нестареющей монографии А.С. Липкова, а также афористичной современной медиапублицистики Н.В. Самутиной<sup>20</sup>. Линия поисков управления зрительским вниманием, заложенная Эйзенштейном, продолжена работами зарубежных ученых, в частности, программной статьей Т. Ганнинга (1991) и последующими исследованиями<sup>21</sup>, посвященными проблематике аттракционности экранного воздействия в условиях новых медиа.

Пониманию особенностей поликодовой знаковой природы телевидения способствовали труды по семиотике экранных зрелищ Ю.М. Лотмана и работы Ю. Стояновой-Кристева<sup>22</sup>. Семиотические подходы к пониманию медиа выстраивались также с опорой на публикации таких признанных теоретиков, как М.М. Бахтин, Р. Арнхейм, Р. Барт, Ж. Бодрийяр, Ж. Деррида<sup>23</sup> и др., а также на ключевые работы У. Эко, посвященные «эстетике серийности» постмодерна, и их аналитическую интерпретацию А.Р. Усмановой<sup>24</sup>. Проблематика культурного медиатрансфера и драматургических характеристик глобальных форматов

---

<sup>18</sup> Мариевская Н.Е. *Время в кино* – М.: Прогресс-Традиция, 2015.

<sup>19</sup> Эйзенштейн С.М. *За кадром. Ключевые работы по теории кино.* – М.: Академический проект; Гаудеамус, 2016; Ромм М.И. *Избранные произведения. Т. 1. Теория. Критика. Публицистика.* М.: Искусство, 1980

<sup>20</sup> Липков А.И. *Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона.* М.: Наука, 1990; Самутина Н.В. *Теория, история, аттракцион: раннее кино и новые медиа: Препринт WP6/2009/07.* – М.: ГУ ВШЭ, 2009.

<sup>21</sup> Gunning Tom. *The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde.* 1990 [Электронный ресурс] // URL: <https://film110.pbworks.com/f/Gunning+Cinema+of+Attractions.pdf> (дата обращения 20.07.2021); *The Cinema of Attractions. Reloaded* /Ed. W. Strauven. - Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

<sup>22</sup> Лотман Ю.М. *Об искусстве / Вступ. ст. Р.Г. Григорьева, С.М. Даниэля; послесл. М.Ю. Лотмана.* - СПб.: Искусство-СПБ, 1998; Кристева Ю. *Избранные труды: Разрушение поэтики* - М.: РОССПЭН, 2004.

<sup>23</sup> Бахтин М.М. *Эстетика словесного творчества.* — М.: Искусство, 1979; Арнхейм Р. *Искусство и визуальное восприятие.* – М.: Прогресс, 1974; Барт Р. *Мифологии.* — М.: Академический проект, 2008; Бодрийяр Ж.К. *критике политической экономии знака / пер. с фр. Д. Кралечкин.* — М.: Академический проект, 2007; Деррида Ж. *Позиции.* — М.: Академический проект, 2007.

<sup>24</sup> Эко У. *Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна. Сб. переводов и рефератов под ред. А. Усмановой.* Минск: Красико-Принт, 1996; Усманова А.Р. *Умберто Эко: парадоксы интерпретации.* — Минск.: Прополис, 2000.

рассматривалась с опорой на знаковые публикации А. Морана, Ж. Чалаби, А. Эссен<sup>25</sup>, теоретические наработки других западных исследователей.

Решению задач систематизации ТВ-процессов способствовали прикладные исследования таких практиков телевидения, как В.Я. Ворошилов, К.Б. Маринина, А.С. Каминский, С.Е. Медынский<sup>26</sup>, а также труды В.С. Саппака, С.А. Муратова<sup>27</sup>, публикации М.А. Бережной, Д.Б. Дондурей, К.Э. Разлогова<sup>28</sup>, связанные с этико-гуманитарной концептуализацией телепрограмм.

В качестве стимулирующих научный поиск междисциплинарных направлений следует отметить статьи искусствоведа Е.В. Дукова<sup>29</sup>, рассматривающего креативные поведенческие интенции бытовых ритуалов и социальных практик; лингвистическую теорию декодирования текста И.В. Арнольд<sup>30</sup>, дающую понимание роли защитных функций форматных структур с позиций лингво-информатики; теорию усиленного запоминания человеком незавершенных действий нейропсихолога Б.В. Зейгарник<sup>31</sup>, во многом объясняющую психологические механизмы возвращения зрителей к полюбившимся телепрограммам; а также разрабатываемые А.В. Козуляевым идеи

---

<sup>25</sup> Moran Albert, Malbon Justin. Understanding the Global TV Format. - Bristol, Intellect. 2006; Chalaby Jean K. At the Origin of a Global industry: The TV Format Trade as an Anglo-American Invention // Media, Culture & Society. 2012. 34(1). P. 36–52; Esser Andrea. TV Formats: history, theory, industry and audiences. Editorial // Critical Studies in Television, Manchester University Press, 2013, Volume 8, No. 2.

<sup>26</sup> Ворошилов В.Я. Феномен игры. - М.: Советская Россия, 1982; Маринина К.Б. Телевидение – любовь моя / К.Б. Маринина. – М.: 2012; Каминский А.С. Вектор замысла: От идеи к монтажному решению: Учеб. пособие по режиссуре и тележурналистике. – СПб.: РГИСИ, 2017; Медынский С.Е. Оператор: Пространство. Кадр: Учеб. пособие для студентов вузов / С.Е. Медынский. М.: Аспект Пресс, 2004.

<sup>27</sup> Саппак В.С. Телевидение и мы. Четыре беседы. - М.: Аспект Пресс, 2007; Муратов С.А. Телевизионная журналистика. Телевидение в поисках телевидения: учеб. пособие для вузов / С.А. Муратов. - 3-е изд., испр. и доп. - М.: Юрайт, 2016.

<sup>28</sup> Бережная М.А. Концепт героического в телевизионном контенте // Век информации. 2019. Т. 7. № 1. С. 16-23; Телевидение: режиссура реальности. Сост. Д. Дондурей. – М.: Искусство кино, 2007; Разлогов К.Э. Не только о кино. - М.: Совпадение, 2009.

<sup>29</sup> Дуков Е.В. А где же все-таки человек? В поисках самоидентификации //Наука телевидения. The Art and Science of Television. Научный альманах. 2011, выпуск 8. С. 262-269; Дуков Е.В. Бал как социальная практика в России XVIII–XIX веков // Музыка быта в прошлом и настоящем. Сб. статей. - Ростов: Ростовский гос. пед. ун-т, 1996. С. 142–156.

<sup>30</sup> Арнольд И.В. Стилистика декодирования. Курс лекций. Ленинградский государственный педагогический институт (ЛГПИ им. А.И.Герцена), 1974.

<sup>31</sup> См.: Зейгарник Б.В. Запоминание законченных и незаконченных действий. Пер. с нем. Д. Леонтьев, Е. Патяева. Впервые опубликовано: Zeigarnik В. Ober das Behaltenerledigter und unerledigter Handlungen. — Psychologische Forschung., Bd. 9. Berlin, 1927 [Электронный ресурс] // URL: <https://psychojournal.ru/books/1989-zeigarnik-b-v-zapominanie-zakonchennyh-i-nezakonchennyh-deystviy.html> (дата обращения: 14.03.2021).

интермедиального синкрезиса<sup>32</sup>, присущего аудиовизуальному переводу, перспективные в плане рассмотрения драматургии как аналога коммуникационного синтаксиса, присущего поликодовому аудиовизуальному тексту.

К сожалению, большая часть вышеуказанных работ (несомненно, значимых с теоретической точки зрения) лишь косвенно затрагивает тему драматургии целостного телевизионного произведения как такового. Адекватному восполнению пробелов способствовали выбор и конкретизация толкования объекта и предмета исследования.

**Объект и предмет исследования.** Основным объектом рассмотрения следует считать собственно телевидение как феноменологическое явление, создающее произведения экранной периодики и функционирующее в медиапространстве цифровой эпохи.

**Предметом** исследования является креативная сфера телепроизводства, реализующая типологические модификации телевизионных текстов, именуемые в дальнейшем «телевизионные форматы».

Для наглядного представления телевизионного формата используется условная генеративная (порождающая) модель произведения экранной телепериодики, базирующаяся на многократном использовании общей структурной основы, наполняемой в каждом конкретном выпуске семантически уникальным содержанием. Структурная основа форматной модели телепрограммы, набор значимых параметров и стратегии авторско-зрительской коммуникации вычленяются путем элиминации вариативной содержательной составляющей выпусков.

**Цель исследования.** Научной целью исследования является доказательство присутствия драматургической составляющей в структуре генеративной

---

<sup>32</sup> См.: Козуляев А.В. Интегративная модель обучения аудиовизуальному переводу (английский язык): дисс. на соиск. учен. степ. канд. педагогических наук. М.: РУДН, 2019.

(порождающей) форматной модели телепроизведения, рассматриваемого с филологических позиций в плане создания ментальных конструкций аудиовизуального языка.

Представленное подобным образом форматное телепроизведение является собой совокупный единый самовоспроизводящийся искусственный организм, базовая структура которого воплощается в каждом выпуске программы в новом инновационном содержании. Соответственно, телевизионная программа подлежит рассмотрению в качестве целостного явления экранной периодики, а не как набор отдельных семантически оригинальных произведений (выпусков).

***Ключевые задачи исследования:***

- выявление основных методологических проблем осмысления феноменологии объекта исследования, т.е. собственно телевидения: анализ эволюции теоретических подходов и исторической смены оценочных парадигм;

- рассмотрение телевидения в свете мультиотраслевого дискурса в целях уточнения сущностных характеристик и категориального аппарата;

- определение подходов к позиционированию телевизионной периодической программы в свете эстетических принципов цифровой эпохи и зрительских социальных практик телесмотрения, выявление значимых критериальных характеристик;

- анализ становления понятия «формат» применительно к ТВ-теории и практике; особенности реального содержательного наполнения термина как языковой единицы (лексемы);

- рассмотрение условной модели функционирования форматного телепроизведения в медиапространстве; определение ее генеративной природы, набора сущностных параметров и эволюционного характера развития;

- исследование драматургического инструментария форматного воздействия на зрительское восприятие, как то: сочетание принципов аттракционности и повествовательной нарративности (визуальности и вербальности); дуализма

эквивалентности (завершенности / незавершенности) экранного действия, а также особенностей функционирования телевизионного времени как художественной категории;

- демонстрация холистического многоуровневого характера генеративных форматных моделей путем использования метода кейс-стади (на примерах углубленного анализа отдельных показательных телепрограмм).

- выявление причинно-следственных связей между креативной и индустриально-технологической составляющими телепроизведения, анализ конструктивной роли формата в творческих процессах эпохи глобального медиаобмена;

- изучение воздействия принципов форматной телевизионной драматургии на создание интерактивных аудиовизуальных произведений в условиях цифровой среды, тенденций изменения статусов участников коммуникации (авторов медиасообщения, его ретрансляторов и реципиентов);

- рассмотрение возможностей позиционирования форматной драматургии в качестве аналога синтаксиса аудиовизуального языка, рассматриваемого как комплексное универсальное средство медийной коммуникации.

***Методология и методы исследования.*** Методологической направляющей исследования на всем его протяжении является *филологический подход* к изучению медийных произведений как мультимодальных смыслодержащих аудиовизуальных текстов. В условиях трансформирующегося понимания гуманитарных наук категория филологического знания выражается, говоря словами С.С. Аверинцева, *в единстве человека и его языка*, с учетом проявляющейся «в осложненном и неявном виде» универсальности предмета, «пределы которой невозможно установить заранее»<sup>33</sup>. Вербально-визуальный язык экранных медиа в его полимодальном виде не тождественен языкам лексическим,

---

<sup>33</sup> Аверинцев С.С. Филология // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. — М.: Сов. энцикл., 1962—1978. Т. 7: Советская Украина, Флиаки. 1972. С. 974.

но он синкретическим образом соединяет семантику звучащего и письменного слова с содержанием динамичной экранной «картинки», образуя единый знаковый конгломерат особого рода, присущий, в числе других зрелищ, телевизионной неигровой периодике.

Дефиниции объекта и предмета в русле данного диссертационного исследования, в силу их поликодового характера, потребовали расширенного междисциплинарного научного поиска с привлечением материалов из области теорий медиа, коммуникативистики, культурологии, экранных искусств, лингвистики, семиотики, а также социологии и социальной психологии. Для решения исследовательских задач использовались такие методы анализа, как сравнительно-исторический, системно-эволюционный, сопоставительный, филологический, типологический, культурологический, описательный, прецедентный. Условное моделирование применялось в качестве инструмента для выделения базовых структур телепрограмм, обеспечивая наглядность и сопоставимость получаемых результатов.

Для выявления значимых сущностных характеристик телепроизведений применялся феноменологический подход, допускающий комбинирование количественных и качественных данных. Выявлению драматургических конструкций телепроизведений способствовал элиминирующий принцип, предполагающий редукцию контента (конкретного информационного наполнения отдельных выпусков программы), вплоть до обнажения базовой форматной структуры. Метод анализа кейсов (кейс-стади), характерный для социально-экономических и управленческих исследований медиа<sup>34</sup>, был выбран как наиболее адекватный задачам прецедентно-значимого рассмотрения конкретных ТВ-форматов в динамичном контексте телевизионного творчества.

---

<sup>34</sup> См., напр.: Кирия И. В., Чумакова В. П. Управленческий аудит медиакомпаний [Текст] : учеб. пособие / И. В. Кирия, В. П. Чумакова ; под общ. ред. М. В. Блиновой — М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014.

*Эмпирическая база исследования.* Эмпирическую базу диссертации сформировали материалы, распределяемые по трем основным направлениям. Первую группу составили многочисленные примеры ТВ-программ (отечественных и зарубежных), в том числе, – анализировавшиеся в ходе многочисленных лабораторных практикумов, курсовых и выпускных работ (бакалаврских и магистерских), осуществленных студентами под руководством автора во время его преподавательской деятельности на факультетах медиакоммуникации и социологии НИУ ВШЭ, а также на факультете журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова.

Во вторую группу вошли печатные публикации, не относящиеся к корпусу академических трудов, но обеспечивающие конкретику понимания технологий непосредственного создания экранных произведений и смены трендов массовых социальных практик и ритуалов телесмотра<sup>35</sup>.

Третий блок материалов сформировался на основе многолетней практической творческой деятельности автора диссертации в виде обширного персонального архива рабочих документов<sup>36</sup>. Эмпирическая база исследования также пополнялась материалами в ходе ведения автором разного рода семинаров, мастер-классов, тренингов и сценарных курсов<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> См., напр.: Зубок А.С. Телевизионный бизнес. – М.: АНО «Школа издательского и медиабизнеса», 2012; Келлисон К. Продюсирование на телевидении: практический подход / Кэтрин Кэллисон; перевел с английского Б.С. Станкевич; науч. ред. В.Е. Максимков. – Минск: Гревцов Паблшер, 2008; Корин А.А. Феномен «Что Где? Когда?». - М.: Эксмо. 2002 и др.

<sup>36</sup> Личный архив уникальных профессиональных рабочих документов комплектовался в бытность автора сценаристом и редактором научно-популярных программ «Под знаком Пи» и «Очевидное-невероятное» (1992-1996, канал Останкино); шеф-редактором публицистического ток-шоу «Старая квартира» (программа-лауреат премии «ГЭФИ» и Государственной премии РФ, 1996-1998, АТВ, канал РТР); руководителем и шеф-редактором еженедельной документальной программы-байопика «Женские истории» (1999-2001, ВИД, 1-й канал); сценарным разработчиком и редактором первого российского выездного реалити-шоу «Последний герой» (2001, ВИД, Панама, 1-й канал); сценаристом и креативным продюсером ряда документальных телефильмов (2001-2005, канал Культура); художественным руководителем научно-развлекательного телеальманаха «Галилео» (2007-2015, ТелеФормат, канал СТС), участником ряда других знаковых экранных проектов.

<sup>37</sup> В частности, в ходе мастер классов и семинаров при учебных центрах ведущих российских производящих телекомпаний, таких, как «АМЕДИА», «ТелеАльянс», в центре медиапрограмм «Школа телевизионного мастерства В. Познера» и др.

**Научная новизна исследования.** Научная новизна диссертации складывается из инновационных решений автора в концептуальной, аналитической и понятийно-терминологической областях, как то:

– предложен новый взгляд на проблему объектного позиционирования телевидения, проведен новаторский комплексный анализ ТВ с учетом уже упоминавшихся выше комплексных трансформаций медиасреды (в условиях так называемого «медиального поворота»<sup>38</sup>) и социокультурной глобализации цифровой эпохи;

– доказана принципиальная значимость целостного подхода к пониманию телевизионной периодической программы;

– впервые осуществлен анализ периодической телепрограммы как единого произведения, обладающего генеративными свойствами и набором уникальных признаков;

– принципиально обоснована значимость понятия «формат телевизионной программы»;

– в качестве методологической инновации произведена замена семантического текстоцентричного принципа анализа ТВ-программ на форматный структурный принцип;

– фокус исследовательского внимания целенаправленно перенесен с семантического наполнения отдельных выпусков программы на рассмотрение драматургических механизмов ТВ-формата как холистического целого;

– эффективно использованы возможности применения модельных методов в исследовании телепроизведения в целях выявления категориальной основы и диапазона возможных вариаций;

– впервые креативная природа телевизионного произведения рассматривается с позиций экранной драматургии, не сводимой к традиционной

---

<sup>38</sup> Содержательное наполнение термина «медиальный поворот» подробно разработано В.В. Савчуком. См., напр.: Савчук В.В. Феномен поворота в культуре XX века // Международный журнал исследований культуры. 2013, № 1(10). С.102-105.

драматургии кинозрелища, а обладающей особыми свойствами, выявляемыми с помощью форматного моделирования программы;

– в качестве нового аналитического аппарата выявлены значимые признаки ТВ-драматургии, определена логика подбора драматургического инструментария телепроизведения;

– определены инновационные принципы функционирования форматной модели телезрелища, а именно: критерии аттракционности, эквивиальности, специфики экранного времени, драматургической сопряженности всех элементов единичных выпусков телепроизведения, понимаемого как единый многоуровневый полимодальный аудиовизуальный текст, и др.

– наглядно продемонстрировано принципиальное изменение технологии аналитической работы с аудио-иконическими источниками, использована новизна подходов к эмпирическому материалу, проистекающая из возможности привлечения широких массивов представленных в Интернете оцифрованных телепроизведений отечественной и зарубежной телепериодики (в том числе - аналогового периода<sup>39</sup>).

– впервые введены в теоретический оборот новые понятийные термины, в частности, значимая категория «генеративная (порождающая) модель телепроизведения»;

– развернуто представлены специфические особенности таких ранее интегрированных в научный оборот терминов, как «формат телепрограммы», «эквивиальность», «аттракционность», «медиа речь», «художественное время»;

– произведено размежевание смыслового наполнения понятий теледраматургии и кинодраматургии, а также – теледраматургии и теленаррации, с уточнениями современного понимания значений терминов;

---

<sup>39</sup> Современные исследователи предлагают рассматривать весь корпус архивных аналоговых телепрограмм как вновь открытый эмпирический материал, подлежащий пересмотру и переоценкам. См., напр.: Самутина Н.В. Трансформация объекта как вызов науке о кино // М.: Новое Литературное обозрение, 2011, № 109. С. 62-81.

– произведена максимально возможная конкретизация смыслового наполнения лексем применительно к ряду значимых понятийных единиц, с целью снижения уровней многозначности, метафоричности, интертекстуальности значений, сопровождающих трансформации гуманитарной научной терминологии цифровой эпохи.

***Научно-теоретическая значимость исследования.*** Теоретическая значимость диссертации состоит в представлении телепроизведения как художественно состоятельного явления, обладающего особой природой существования в виде множества отдельных вариативных воплощений исходной генеративной структуры, функционирующей по законам форматной драматургии и подчиняющейся художественным принципам «эстетики серийности», системной открытости и биполярности, присущих постмодерну и метамодерну.

Рассмотрению феномена телевидения в контексте общих проблем функционирования медиа цифровой эпохи сопутствовал пересмотр научного инструментария, применение новой инструментально-аналитической «оптики», адекватной изменениям исследовательского пространства «в условиях, когда всего стало много»<sup>40</sup>.

Использование параметра условной генеративной (порождающей) форматной модели телепрограммы кардинально изменило парадигму анализа телепроизведения, выводя его за границы традиционных теорий тележурналистики и встраивая в русло современных медиаисследований с их принципиальной установкой на зрительно-ориентированные принципы коммуницирования.

Фокус исследовательского внимания, целенаправленно перенесенный с семантического наполнения отдельных выпусков передачи на анализ структурных драматургических механизмов телепрограммы как единого многовариантного

---

<sup>40</sup> Коломиец В.П. Социология массовой коммуникации в обществе коммуникативного изобилия // Социологические исследования. 2017. № 6 (398). С. 6.

полиmodalного текста, позволил рассматривать формат телевизионного произведения в качестве холистического целого.

Смещение акцентов с непосредственного содержания выпусков ТВ-программы на структурные особенности дало возможность говорить об актуальном фрагментировании ТВ-сообщения, функциональных задачах отдельных блоков, типологизации аудиовизуальных высказываний, то есть о выявлении проблемных областей, аналогичных проблемам изучения коммуникативного синтаксиса.

Предложенный в диссертационной работе форматно-модельный принцип анализа телепрограммы открывает возможности рассмотрения телевидения в контексте общих проблем функционирования аудиовизуального языка медиа цифровой эпохи и представляет собой научно-теоретическую и практическую ценность для индустрии электронных СМИ – как в области разработки креативных практик, так и в области познания закономерностей экранной культуры на разных витках ее развития.

***Практическая значимость исследования.*** Практическую значимость диссертационной работы можно рассматривать в организационной, дидактической и креативно-психологической плоскостях.

Организационно методологические конструкты, предлагаемые автором, применимы к технологиям управления контентом, к процессам повышения эффективности и рационализации труда тележурналистов за счет усовершенствования драматургической структуры форматной модели и высвобождения времени на поиски значимого информационного материала в условиях постоянного производственного прессинга.

Дидактически полученные в диссертации результаты полезны для корректировки вузовских программ профессионального обучения в плане формирования новых компетенций, сочетающих журналистские навыки с навыками сценаристики и развития драматургического мышления.

Креативно результаты исследования способны оказать стимулирующее влияние на повышение творческого потенциала авторов телепроизведений, испытывающих несомненный когнитивный диссонанс при переходе от модели создания единичного экранного произведения (подчиняющегося законам эстетики модерна) к парадигме форматной периодики (эстетически производной от принципов постмодерна и метамодерна). Само осознание созидательного характера телевизионной форматной драматургии, постижение ее ценностных ориентиров и ключевых особенностей реализации приводит к высвобождению творческой энергии креаторов, открывая возможности для поиска практиками телевидения самобытных индивидуальных решений в условиях жестких технологических регламентаций постиндустриального медиапроизводства.

*Апробация результатов исследования.* Основные концептуальные положения диссертации нашли отражение во публикациях автора в российских рецензируемых научных журналах из Перечня ВАК (11,2 п.л.), а также в профессиональных отраслевых изданиях, главах коллективных монографий и в тематических учебных пособиях (18,7 п.л.). Ряд ключевых вопросов диссертационного сочинения апробирован во ходе проведения вузовских лекций и семинаров, в частности: спецкурса «Форматы медиапроизводства» (ф-т медиакоммуникаций НИУ ВШЭ, 2011-2016); спецкурса «Сценарий телевизионной программы» (ф-т социологии НИУ ВШЭ, 2013-2014); спецкурса «Драматургия телевизионного зрелища» (ф-т журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова, 2008–2011) и др. Отдельные положения исследования совершенствовались автором в ходе выступлений на научных конференциях<sup>41</sup> (объем опубликованных тезисов – 1,8 п.л.).

---

<sup>41</sup> Социальная практика восприятия экранного зрелища как стратегический фактор драматургии //Креативные индустрии в реиндустриализирующемся мире: медиапрактики Запада и Востока. Шестые Международные Научные Чтения в Москве. СМИ и Массовые Коммуникации. 2014; III научно-практическая конференция «Творческая индивидуальность или драматургия формата?», 25-й Международный фестиваль ВГИК им. С.А. Герасимова, 2015; Научно-практическая конференции «Учимся говорить по-русски. Проблемы современного языка в электронных СМИ», факультет журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова, 2016, 2017; 6-я Научно-практическая конференция

Общий объем публикаций по теме диссертационного исследования составил порядка **30** п.л.

Как отдельное направление практической апробации и внедрения положений диссертации следует рассматривать деятельность автора (действительного члена Академии Российского телевидения - АРТ) в качестве члена жюри профессиональных телевизионных фестивалей: «ТЭФИ-Регион» (Воронеж, 2010, Сочи 2011); «ТелеПрофи» (Саратов, 2010, 2012); «Разум. XXI век» (Томск, 2013, 2015); «Наука 360» (Москва, 2014) и других; а также проведение профессиональных мастер-классов по драматургии форматной телепериодики в Гильдии редакторов Союза кинематографистов РФ (Москва, 2013 - 2015); тематически специализированных тренинг-семинаров по драматургии телевидения для сотрудников производящих телекомпаний: Алма-Ата (2010), Киев (2013), Новосибирск (2014), Саров (2014), Бишкек (2015), Горный Алтай (2015) и др.; дистанционных обучающих онлайн-практикумов по созданию телевизионных и сетевых аудиовизуальных произведений: Березники (2016), Томск (2017, 2019), Бишкек (2020) и др.

***Гипотеза научного исследования.*** Рассматривая телепроизведение как открытую систему вариативных модификаций драматургически структурированного базового поликодового текста, автор выдвигает для проверки следующую **гипотезу**:

- Создание телевизионного произведения представляет собой творческо-технологический процесс, нацеленный на выработку эффективной условной внеконтентной модели, именуемой «форматом программы», обладающей

---

«Игра в драматургии фильма», 38-й Международный фестиваль ВГИК им. С.А. Герасимова, 2018; 3-я Международная научно-практическая конференция «Язык и речь в Интернете: личность, общество, коммуникация, культура». М.: РУДН, 2019; Международная научно-практическая конференция «Медиа чтения СКФУ», посвященная 25-летию профессионального журналистского образования в университете. Ставрополь, 2019; «Медиа в современном мире. 59-е Петербургские чтения», Международный научный форум. СПб, СПбГУ, 2020; Международный научный онлайн-семинар «Диалог культур в медиапространстве». Ставрополь, 2021; «Медиа в современном мире. 60-е Петербургские чтения», Международный научный форум. СПб, СПбГУ, 2021 и др.

присущим только ей набором значимых параметров и генеративными (порождающими) свойствами. Механизм форматной модели функционирует на основе законов драматургии телевизионного зрелища посредством использования драматургического инструментария, представляющего собой комплекс средств, различных по природе коммуникационного воздействия (визуальных, аудиальных, вербально-текстовых), холистически коррелирующих друг с другом.

***Положения, выносимые на защиту:***

1. Рассмотрение ТВ-произведений с помощью генеративных форматных моделей предполагает выбор комплексного мультимодального дискурса обоснования теоретической парадигмы собственно телевидения как объекта исследования для понимания роли ТВ в качестве одной из значимых подсистем глобального медиапространства.

2. Изменение акцентов в осознании природы медийных художественных произведений (что является неизбежным в ходе сверхбыстрых организационно-технологических трансформаций цифровой эпохи) существенным образом корректирует логику исследования, выводя телепроизведение из оценочной парадигмы эстетики модерна и выдвигая на передний план подчиненность принципу серийности, присущему культуре постмодерна, включая биполярные колебания и открытость, характерные для эстетики метамодерна.

3. Выявление и укрепление форматных параметров создаваемых телепрограмм повышает защитные системные свойства ТВ-произведения как элемента коммуникационной цепи, одновременно способствуя снижению уровня так называемого информационного «шума» при передаче сообщения от его создателей к получателям (зрителям) и элиминации сопутствующих рисков разного рода. Применение форматного подхода открывает возможности управления процессами креативного создания креолизированных (вербально-невербальных) экранных (и безэкранных) мультимодальных текстов:

– на уровне эффективного выстраивания коммуникационной цепи «авторы – аудитория»;

– на уровне создания генеративной самовоспроизводящейся драматургической структуры;

– на уровне холистического понимания внутренних механизмов функционирования модели, ее исходно инновационной природы при потенциально бесконечной вариативности возможных повторений.

4. Фокус научного внимания применительно к изучению телепроизведения осознанно переносится с текстоцентричной конкретики семантического наполнения отдельных выпусков (непосредственное содержание, тематика, выбор и ранжирование объектов, привлечение определенных участников съемок и т.д.) на структурно-знаковые особенности ТВ-формата как холистического целого, на общую драматургическую состоятельность телепроизведения, на механизмы форматной типизации значимых признаков (топосов) и, в конечном итоге, на рассмотрение телевизионной программы в качестве целостного искусственного организма с присущим ему жизненным циклом.

5. Эффективное практическое применение форматных моделей опирается на переоценку иерархичности драматургического инструментария телепрограммы, существенно отличающегося по ряду критериев от инструментария других экранных зрелищ (в частности, кинофильма). Это касается таких категорий, как исходная известность / неизвестность зрителю знаковых кодов разворачивающегося экранного текста; завершенность / незавершенность (эквифинальность) телевизионного действия и его отдельных элементов; линейность / цикличность экранного времени; нарративность / аттракционность телеповествования и др.

6. Изменение социальных практик зрительского поведения (с пассивного получения извне готовой структурированной информации на самостоятельный активный ее отбор и даже на формы соавторства в виде последующих

ретрансляций) меняет драматургические структуры и механизмы функционирования генеративных моделей экранных произведений на принципиально значимом уровне. Эффективное управление процессом создания экранного произведения в цифровую эпоху требует корректировки творческих установок его создателей, а именно: переноса интенции авторского внимания с собственно содержания сообщения на прогнозирование его восприятия конечным субъектом коммуникации (аудиторией).

7. Транзитивное положение телевидения в момент перехода от старых к новым медиа повышает эмпирическую ценность архивных фондов уже созданных телепроизведений как особого кластера медиаобъектов, доступных ретроспективному изучению в свете новых подходов. Обладающие двойственными характеристиками смежных информационных эпох, телевизионные генеративные форматные модели демонстрируют выраженные признаки оформления грамматического строя нового универсального (мультимодального) визуально-вербального языка в его коммуникативно-синтаксической области.

*Структура работы.* Диссертационная работа состоит из введения; пяти глав, разбитых на параграфы; заключения; библиографии (списка литературы); приложений.

Список использованной литературы включает 297 публикаций отечественных и зарубежных авторов.

Общее количество страниц - 377.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность и научная новизна проблемы исследования, анализируется степень ее изученности, определяется методология и методы исследования, его цели и научные задачи, научно-теоретическая и практическая значимость; формулируются объект и предмет изучения;

выдвигается научная гипотеза и положения, выносимые на защиту; указываются данные по апробации и внедрению результатов исследования; целостно очерчивается структура работы, подтверждается ее соответствие паспорту специальности, отмечается междисциплинарный характер подходов к изучаемым проблемам при общей филологической направленности поиска, трактуемой в современном понимании статуса филологии в условиях трансформирующихся парадигмальных оснований гуманитарных наук.

**Первая глава «Феноменология телевидения в историко-филологическом аспекте»** посвящена проблеме целостного рассмотрения телевидения как объекта исследования. Телевидение на всем протяжении существования изучавшееся представителями разных наук (таких, как филология, теория журналистики, искусствоведение, культурология, философия, социология, политология, социальная психология, теория массовых коммуникаций и других) обрело детальное понимание его природных характеристик в ущерб целостному анализу его функционирования. Получаемые результаты слабо коррелировались друг с другом: «В результате одни компоненты изучаемого феномена абсолютизировались и противопоставлялись остальным, другие же игнорировались как незначительные»<sup>42</sup>. Актуальной задачей первой главы стал выбор научной «оптики», определение исходных теоретических позиций для понимания ТВ как комбинаторно сложного трансформационного объекта, параметры которого не укладываются в традиционные линейные схемы, а демонстрируют многомерность, пронизанную взаимосвязанностями и взаимозависимостями. Работами, заложившими основы концептуального поиска, стали труды В.И. Михалковича, первым среди отечественных медиаисследователей заговорившего о размытости позиционирования телевидения как феноменологического объекта.

---

<sup>42</sup> Мясникова М.А. О научных подходах к исследованию сущности телевидения // Ученые записки Казанского государственного университета. Т. 151, кн. 5, ч. 2. Гуманитарные науки. 2009. С. 257.

**В параграфе 1.1. «Медиаальный поворот и смена оценочных парадигм телевидения»** рассматриваются исторические этапы смены концептуальных подходов (*сравнительного, художественного, журналистского* и других) к пониманию ТВ в традициях отечественных научных школ. Сравнительный дискурс, имевший внятные исторические истоки, отражал методически укоренившееся позиционирование объекта «по аналогии, соотнося ТВ с опытом литературы, кино, периодической печати»<sup>43</sup>. Такой подход заставлял изначально сравнивать телевидение с другими видами искусства, искать сходства или отличия, ставя ТВ в положение априори «оправдывающегося субъекта», подвергающегося «эстетическому демпингу»<sup>44</sup>, по выражению В.С. Саппака.

Иной подход понимания телевизионности, предложенный самим Саппаком, основывался на признании художественной суверенности ТВ, оставляющей шанс при благоприятных условиях развиваться в целостный раздел эстетической деятельности. Идея «телевидение как искусство»<sup>45</sup> упиралась в тождество художественных аудиовизуальных языков телевидения и кино.

Парадигма телевидения как области журналистики практически не затрагивала механизмы художественного воздействия ТВ-произведений, а акцентировалась на информационной, пропагандистской и, в значительной степени, социальной направленности ТВ-продукции (впоследствии, подчиняясь общемировым тенденциям, сместившихся на коммуникационную сферу медиа). При этом из зоны теоретического рассмотрения выпадали передачи, обладавшие, по мнению исследователей, низкой информационной и социальной ценностью, к примеру, обширный пласт развлекательных программ. Опыт осмысления

---

<sup>43</sup> См.: Кисунько В.Г. О сущности телевидения. Предисловие // Михалкович В.И. О сущности телевидения - М.: ИПК работников ТВ и РВ, 1998. С. 4.

<sup>44</sup> Термин В.С. Саппака. См.: Саппак В.С. Телевидение и мы. Четыре беседы. - М.: Аспект Пресс, 2007. С. 89

<sup>45</sup> В некотором роде Саппак, ратуя за ТВ как искусство, предвосхитил будущее разделение телевидения на два условных направления, документальной периодики и игровых сериалов, дав прогноз, казавшийся современникам фантастичным: «Может быть, подобно тому, как это было в кинематографе, «документальное телевидение» и «художественное (игровое) телевидение» будут развиваться параллельно и дадут даже не одно, а два новых искусства. Они могут встречаться, образовывать самые неожиданные сочетания. Они могут дать — на высшем этапе — некий синтез» (Саппак В.С. Телевидение и мы. Четыре беседы. - М.: Аспект Пресс, 2007. С. 88).

телевидения, нарабатываемый принципиально различными аналитическими подходами, распадался на отдельные самодостаточные теории, слабо поддающиеся объединяющей корреляции.

**В параграфе 1.2. «Телевидение в свете эстетик модерна, постмодерна, метамодерна»** основной научной задачей ставилось обоснование принадлежности телевидения эстетическим принципам эпохи постмодерна. Важность постановки и решения данной задачи диктовалась не столько историческими предпосылками, сколько необходимостью доказательно подтвердить независимый ценностный статус ТВ. Корректное эстетическое позиционирование телевидения как явления несло за собой перемены в понимании ценностных характеристик результирующего элемента, а именно: собственно телепроизведения. В практическом плане это оказывалось не менее важным, чем в теоретическом: создателям телепродукции требовались подтверждения все той же «художественной суверенности», о которой говорил В.С. Саптак. Выбор плюсов и минусов в оценках творческой состоятельности результатов их работы напрямую зависел от исходных эстетических принципов рассмотрения этих результатов, от вектора критического взгляда.

Дискурс модернизма признавал в качестве искомого высокого достижения семантическую уникальность и новизну экранного зрелища, выводя повторы уже найденных решений за границы эстетических критериев: «Приятное повторение известного мотива рассматривалось модернистскими теориями искусства как нечто характерное для ремесленничества – не для искусства – и для промышленности»<sup>46</sup>. В отличие от кинематографа, телевизионная экранная периодика в ее классической аналоговой ипостаси изначально не могла соответствовать требованиям инновационности и уникальности каждого отдельного произведения, используя множественность повторений,

---

<sup>46</sup> Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна. Минск: Красико-Принт, 1996. С. 52.

последовательности программных выпусков, оценивавшихся по законам эстетики постмодерна. В качестве новых значимых категорий выступали серийность в противовес единичности, вариативность вместо уникальности, повторяемость вместо принципиальной новизны. Каждая из этих категорий предполагала кардинальное изменение эстетических норм, определявших оценочные подходы в русле модерна, заставляя говорить об идее новой парадигмы средств художественной выразительности. Важными для ТВ оказывались принципиальные установки постмодернистской эстетики: игровое начало, ирония, интертекстуальность, мозаичность (децентрация), фрагментарность, коллажность, изменчивость и незамкнутость смысловых построений. Постмодернистская тенденция отрицала устои модерна «в силу своей принципиальной асистематичности, сознательного эклектизма, установки на расшатывание понятийного аппарата классической эстетики, ее норм и критериев. Ее каноном становится отсутствие канона. <...> Ее символы — лабиринт, ризома»<sup>47</sup>.

Идеи новой эстетики определяли способы генерации художественно состоятельных образов, встраивая телевидение в расширяющееся медиaprостранство: «Составляющими постмодернистской (информационной) цивилизации стали: спутниковое ТВ, видео, ЭВМ, Интернет, электронная почта, сотовая связь, CD-Rom — все то, что смешивается, пополняется, комбинируется, расширяя социальную память индивида, общества, всей планеты»<sup>48</sup>.

Эпоха метамодерна, которую можно рассматривать как новый виток развития постмодернистских принципов, высветила открытость телевизионных продуктов как систем, их принципиально незавершенный, колеблющийся характер развития, нацеленный скорее на поисковые процессы, чем на достижение безусловных эстетических результатов. Метамодернизм как принцип признает

---

<sup>47</sup> Маньковская Н.Б. От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм / Н. Маньковская // Коллаж-2: социально-философский и философско-антропологический альманах. М., 1999. С. 19.

<sup>48</sup> Кириллова Н.Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну. 2-е изд.; перераб. и доп. — М.: Академический Проект, 2006. С. 9.

множественную вариативность, которая «движется ради самого движения, пробует, несмотря на неизбежный провал; бесконечно ищет истину, которую никогда не ожидает найти»<sup>49</sup>. Понятие метамодерна следует рассматривать в качестве обобщающего, «зонтичного» культурологического термина, описывающего положение медиа между энтропией и системностью, между противоположностями при одновременности их использования (так называемые «осцилляции метамодерна»), а также новое понимание художественной ценности финального результата творчества: «Свободное сочетание любых художественных практик и стилей прошлого и свобода историко-культурных ассоциаций не препятствуют в его эстетике стремлению к подлинности»<sup>50</sup>.

**В параграфе 1.3. «Зрительский фактор, его роль в определении феноменологии телевидения»** затрагивается такое системообразующее начало в определении феноменологии ТВ, как роль телеаудитории. Позиционирование массового зрителя неоднократно менялось в ходе развития отечественной и мировой медиатеории. Эволюция подходов к пониманию роли «человека у экрана» в коммуникационной цепи указывала на повышение значимости для креаторов реакции тех, кто смотрит телевизор. Теория социальных практик телесмотра, получившая развитие в начале XXI века, опирается на свободу зрительского выбора в потреблении телевизионного произведения как медиасообщения. Зрительно-ориентированный подход изменил угол зрения на креативную составляющую телепроизводства, «инструментально-аналитически» сместив его на прогнозирование реакций так называемого «внутреннего зрителя», т.е. потенциального реципиента телевизионного произведения как сообщения (термин В.И. Михалковича)<sup>51</sup>, условно-идеальное присутствие которого

---

<sup>49</sup> Ермолин Е.А. Трансметареализм, постреализм, метамодернизм и трансавангард как ситуативные характеристики русского литературного процесса в начале XXI века // XV Виноградовские чтения. Сборник научных трудов Международной научно-практической конференции. Ответственный редактор Н.М. Миркурбанов. – М., 2019. С. 107.

<sup>50</sup> Там же. С. 106-107.

<sup>51</sup> Михалкович В.И. О сущности телевидения. - М.: ИПК работников ТВ и РВ, 1998. С. 10.

обязательно сопровождает создание любого телевизионного произведения. Привычки (устойчивые практики) телесмотрения определяют форму «упаковки» экранной информации, способы авторского воздействия на целевые аудитории.

**Выводы** к Первой Главе подтверждают статус телевидения как независимого объекта многоотраслевого дискурса. Целостное рассмотрение характеристик ТВ позволяет говорить о продуктивности рассмотрения его в качестве медийного подпространства особого рода, обладающего рядом ключевых категориальных признаков, а именно: феноменологичностью (с выходом за пределы разноотраслевых сравнительных парадигм); встроенностью в философско-эстетические системы постмодерна и метамодерна (с выходом за границы ценностных дефиниций эстетики модерна); принципиальной ориентированностью на зрительские социальные практики телепотребления (с переносом акцентов внимания в коммуникационной триаде с автора-коммуникатора на зрителя-коммуниканта, его ценностные установки и перцептивные привычки).

**Вторая глава «Форматная генеративная модель как основа телепроизведения»**, принципиально опираясь на выводы Главы 1 о базовых характеристиках телевидения как медийного подпространства, сужает сектор научного поиска, рассматривая в качестве нового объекта отдельное телевизионное произведение. Актуальной задачей этой части исследования становится позиционирование ТВ-программы как медийной единицы, ее типизация и условное моделирование.

**В параграфе 2.1. «Формат как медийный термин: смыслообразующие дискуссии»** анализируется история научной легитимизации понятия «формат». Отраслевые дискуссии о содержании спорного термина, вызвавшие острую полемику в литературно-кинематографических кругах, в сообществах

медиаореетиков, а также непосредственных создателей телепроизведений<sup>52</sup> в начале 2000-х гг., сегодня можно рассматривать как реакцию научной общественности на революционную ситуацию «медийного поворота», на смену ценностных эстетических ориентиров и нарастающую необходимость изменения постиндустриального управления творчеством. Один из крупнейших мировых авторитетов в области исследования телевизионных форматов А. Моран (Albert Moran, Австралия) так определяет этот получивший глобальное распространение термин: «Формат (существительное) представляет собой полный пакет информации и ноу-хау, позволяющий увеличить адаптивность программы при реализаации ее в другом месте и в другое время»<sup>53</sup>. Данную дефиницию не следует рассматривать как научно-легитимную из-за отсутствия точного определения понятия «ноу-хау», но она подтверждает значимость для практиков ТВ самого факта наличия у программы форматных свойств.

Российские филологи в ходе отраслевых дискуссий отмечали парадокс семантической ограниченности термина «формат» в сочетании с крайне широким ареалом его употребления, его лексическую «пустотность», «потенциальную почти не ограниченную сочетаемость и возможность вхождения в огромное количество тематических областей»<sup>54</sup>, что является признаком термина переходного периода, находящегося в процессе семантического становления.

Лингвисты-семиотики, в частности профессор И.В. Арнольд, рассматривают структуры, подобные форматным, как системы, повышающие коммуникативную адаптивность текста, адекватность декодирования получателем исходного

---

<sup>52</sup> См., напр.: Быков Д., Кибиров Т., Звягинцев А., Парфенов Л., Лесневский Д., Роднянский А., Гладильщиков Ю., Соколов М., Долецкая А., Ценципер И., «Сеанс». For Mat // Телерадиоэфир: история и современность / под ред. А.Г. Качкаевой. – М.: Элиткомстар, 2008; Что такое идеальный сценарий? / Материалы конференция «Герой в современной драматургии» // Вестник ВГИК, 2012, № 12-13; а также публикации в целевом выпуске Вестника Московского Университета (Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10. Журналистика. 2010. № 6).

<sup>53</sup> См.: Moran Albert, Malbon Justin. Understanding the Global TV Format. - Bristol, Intellect. 2006. («Format (noun) essentially, this is the total package of information and know-how that increases the adaptility of a programme in another place and time». Glossary, P. 5. – *англ.* (Перевод наш. И.К.)

<sup>54</sup> Сурикова Т.И. Смысловое поле понятия «формат» в массовой коммуникации // Вестн. Моск. Ун-та. Серия 10. Журналистика. 2010. № 6. С. 28.

медиаобщения и защиту телепроизведения от постороннего «информационного шума»: «Упорядоченность в художественном произведении выполняет целый ряд функций, главнейшими из которых являются эстетический эффект, компрессия информации и защита от помех»<sup>55</sup>.

**Параграф 2.2. «Формат как генеративная (порождающая) модель»** посвящен идее условного моделирования и описанию формата телепрограммы как эффективного самовоспроизводящегося коммуникативного механизма. О порождающей модели телепроизведения писал В.И. Михалкович, развивая идею Ю.М. Лотмана о «модели порождающего типа»<sup>56</sup>, аналогичной двухполюсной модели итальянской комедии дель арте, сочетающей жестко канонизированные правила с максимально вариативной импровизацией. Идея порождающей модели как двигателя креативности согласуется с принципом сериальности эстетики постмодерна, с осцилляциями (колебательными характеристиками) открытости метамодерна, со зрительскими привычками и рутинными социальными практиками.

Креативное моделирование как принцип построения формата опирается на идеи создания прецедентного текста в его последующей возобновляемости, на противостояние уникальности и тиражирования, подобия и тождества. Аналогами могут служить генеративные модели речевой деятельности, которыми занимаются лингвисты-филологи, включающие в себя понятие «прецедентный текст», ключевыми характеристиками которого являются «значимость, известность (популярность) и возобновляемость»<sup>57</sup>.

К созданию структуры форматной модели могут быть применены идеи *фрейминга*, подробно разрабатываемые социологами, изучающими упорядоченные действия индивидов, сплетенные из «отрезков деятельности»:

---

<sup>55</sup> Арнольд И.В. Стилистика декодирования. Курс лекций. Ленинградский государственный педагогический институт (ЛГПИ им. А.И. Герцена), 1974. С. 15.

<sup>56</sup> Лотман Ю.М. Об искусстве / Лотман Юрий Михайлович; Вступ. ст. Р.Г. Григорьева, С.М. Даниэля; послесл. М.Ю. Лотмана. - СПб.: Искусство-СПБ, 1998. С. 182

<sup>57</sup> Селютин А.А. Генеративная модель речетворчества в медиасреде: прецедентный текст и его рецепция // Вестн. Сев. (Арктич.) федер. ун-та. Сер.: Гуманит. и соц. науки. 2018. № 3. С. 118.

«Структура «фрейма», – в отличие от «ситуации», – устойчива и не подвержена влиянию повседневных событий. Она аналогична правилам синтаксиса»<sup>58</sup>. Идея параллелизма драматургических структур и устойчивых правил синтаксиса выглядит перспективной в плане понимания упорядоченной синтаксической природы драматургических конструкций аудиовизуального языка как такового.

Близким к форматному моделированию может рассматриваться и воздействующий принцип авторско-зрительского общения, подробно исследованный Ю.Н. Арабовым<sup>59</sup> применительно к массовому кинематографу, имеющему много общего с ТВ в его классическом, до-интернетном воплощении. Получивший наименование «суггестологический», такой подход предполагает триаду коммуникативных практик, ведущих зрителя по траектории развития экранного произведения: узнавание, доверие и субординацию, - применимым к пониманию воздействия на ТВ-зрителя драматургических принципов форматной порождающей модели.

**В параграфе 2.3. «Принципы функционирования генеративной форматной модели ТВ-произведения»** рассматриваются непосредственные механизмы самовоспроизводства телепрограммы на основе генеративной модели, тиражирования повторяющегося устойчивого «ядра» программы с целью «извлечь из оригинала нечто общее, клишированное»<sup>60</sup>, но не копии, а, повторяющиеся и одновременно неповторимые вариации.

Методологически для выявления структурной основы формата используется внеконтентный подход, предложенный в свое время В. Куренным, и представляющий собой поиск структурного канона путем последовательного «снятия», элиминирования конкретных содержательных слоев-уровней вплоть до

---

<sup>58</sup> Вахштайн В.С. Драматургическая теория Ирвинга Гофмана: два прочтения // Социологическое обозрение, Т. 3. № 4. 2003. С. 109.

<sup>59</sup> Арабов Ю.Н. Кинематограф и теория восприятия. Учебное пособие – Москва: ВГИК, 2003.

<sup>60</sup> Богомолов Ю.А. Эстетические основания телевизионной репродукции// Телевидение вчера, сегодня, завтра. Вып. 1/ Сост. Э.Ефимов. – М.: Искусство, 1981. С. 126.

выявления базового набора элементов и их функций, то есть описание экранного произведения «как функционально организованной системы элементов»<sup>61</sup>.

На основе рассмотрения форматных принципов, ограничений и правил делается вывод о присутствии в основе телепроизведения эффективной открытой порождающей внеконтентной модели, воплощающейся в цепи последующих воспроизведений. Примечательно, что форматная структуризация повышает управляемость разного рода рисками, сопровождающими телепроизводство: инновационными, репутационными, прецедентными и др.

**Выводы** ко Второй Главе подтверждают продуктивность научной полемики в плане научной легитимизации профессиональных «рабочих» терминов, креативный характер порождающей форматной модели в ходе создания ТВ-произведения и присутствие многочисленных аналогий, позволяющих конкретизировать поиски условий эффективной работы форматной модели, в первую очередь – драматургические.

**Третья глава «Драматургия телевизионного формата»** посвящена собственно драматургическим механизмам, обеспечивающим функционирование форматной генеративной модели телепроизведения. Форматная ТВ-драматургия обладает особой спецификой, не сводимой к простому заимствованию отдельных творческих приемов из других аудиовизуальных сред. Двойственная природа телепроизведения заключается в том, что каждый выпуск любой программы представляет собой в содержательном плане инновационный продукт, единственный в своем роде. В то время, как структурно-драматургически он является вариативным повторением форматной основы. Вариативность повторов колеблется в определенном диапазоне, не скатываясь в прямое копирование, но и не выходя далеко за рамки форматной модели. В ходе вариаций происходит так называемое «отстраивание» (дифференциация) ТВ-программы от других

---

<sup>61</sup> Куренной В. Философия фильма: упражнения в анализе. — М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 7.

медиапродуктов, обеспечивается ее узнаваемость и предсказуемость зрительских реакций.

**Параграф 3.1. «Теледраматургия как синтез ожиданий и неопределенности»** построен на адаптации к телевизионным процессам одного из классических определений драматургии: «ожидание, смешанное с неопределенностью» («expectation mingled with uncertainty» - *англ.*)<sup>62</sup>. Именно по линии определенности/неопределенности ожиданий проходит размежевание между принципами драматургии кино и телевидения. Несмотря на использование тождественных аудиовизуальных языков, принципы функционирования одной медийной системы отличаются от креативных механизмов другой коренным образом. Это различие в свое время подчеркивал М.Ю. Лотман, обозначая кинофильм как произведение, кодовая природа которого «не известна аудитории до начала художественного восприятия»<sup>63</sup>. В случае же телепередачи кодовая природа форматного экранного зрелища известна зрителю заранее (если, конечно, он смотрит не «пилотный», а очередной выпуск программы). Но он все равно смотрит его – не ради неизвестных заранее поворотов сюжета, а ради деталей и нюансов уже известной схемы.

В отличие от драматургии кинематографа с ее установкой на принципиальную единичность произведения, непреложность авторской интенции и присутствие значимых драматургических поворотов как важнейших элементов воздействия на зрительское восприятия, драматургия телевидения функционирует в рамках иной парадигмы. Ее определяющими параметрами являются установка на повторяемость и вариативность, большую свободу зрительского выбора и замену «невозвратности» драматургического поворота на возврат к схожей

---

<sup>62</sup> Формулировка принадлежит британскому театральному критику Вильяму Арчеру (William Archer), автору учебника по театральной драматургии «Создание пьесы. Руководство для мастеров» (1912). См.: Archer W. Play-Making. A Manual of Craftsmanship / Forgotten Books. Classic Reprint Series, 2018 [Электронный ресурс] // URL: <https://www.gutenberg.org/files/10865/10865-h/10865-h.htm> (дата обращения: 28.03.2021).

<sup>63</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998. С. 183.

исходной ситуации, т.е. «обнуление» результатов финального разрешения экранного действия (так называемый «неудавшийся катарсис»<sup>64</sup>).

Характерной чертой телепроизведения является его интермедальность, сочетание вербальной (диегетической) и визуальной (миметической) составляющих, характерной чертой которой является «обладание драматургической структурой»<sup>65</sup>. Многие принципы и приемы теледраматургии (например, усиление воздействия на зрителя до и после вставок рекламных пауз, необходимость удерживать внимание аудитории в момент смены программных продуктов и т.д.) объясняются маркетинговыми причинами, что само по себе не несет негативных коннотаций, а лишь констатирует индустриальный и постиндустриальный характер существования ТВ как медиа.

**Параграф 3.2. «Слагаемые форматной модели»** включает ряд параметров, которые могут рассматриваться как типологические категории («топосы», по В.И. Михалковичу<sup>66</sup>), репродуцируемые при каждом новом повторе форматной модели. Набор форматных признаков складывается из стандартизируемых узнаваемых элементов, образуя свод правил, применяемых при создании каждой конкретной программы: «Под телеформатом понимают сложный объект, который составляют: идея телепередачи, ее воплощение, интерьер, дизайн, образы, стиль и манеры ведущих, технические нюансы, музыка и все прочее, что создает целостность передачи»<sup>67</sup>. К основным составляющим формата ТВ-программы можно отнести такие показатели, как хронометраж выпуска; бренд канала-вещателя; время выхода в эфир в программной сетке; жанр (тип) программы; стиль; информационная насыщенность; целевая аудитория; образ ведущего; темпоритм и ряд других признаков.

---

<sup>64</sup> Термин Умберто Эко. См.: Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна. - Минск: Красико-Принт, 1996. С. 56.

<sup>65</sup> Пронин А.А. Mass-док: презумпция нарративности. - СПб: Петрополис, 2017. С. 133.

<sup>66</sup> См.: Михалкович В.И. Очерк теории телевидения. - М.: Государственный институт искусствознания, 1996. С. 62.

<sup>67</sup> Донская Д.А. Особенности создания и использования телеформатов на отечественном телевидении // Материалы Всероссийской конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, посвященной Году российского кино, 31 октября - 2 ноября 2016 г. : в 3-х ч. / С.-Петербург. гос. ин-т кино и тел. – СПб.: СПбГИКиТ, 2017. Ч. 2. С. 135

Драматургия игровых телесериалов (детальное рассмотрение которой, как уже отмечалось, выходит за границы данного диссертационного исследования) обогатила технологии ТВ-творчества навыками управления зрительским вниманием, угадывания возможных реакций и авторскую готовность к ним. Во многом социально-психологические практики телевосприятия связаны с технологическим совершенствованием собственно ТВ. Так, изобретение пульта дистанционного управления просмотрами заставила креаторов разработать систему зрительно-ориентированных драматургических контрприемов, подтверждая мысль о том, что в творческих решениях телевидение зачастую «руководствуется отнюдь не соображениями искусства»<sup>68</sup>.

К форматным характеристикам программы относится и ее композиционная схема, в основе которой всегда лежит инновационное драматургическое решение, оттачиваемое и совершенствуемое в ходе многочисленных репликаций (отдельных выпусков). Особое место отводится так называемым «композиционным блокам» – заранее запрограммированным эпизодам, предполагающим возможность импровизационного «бессценарного» развития действия на телеэкране. Композиционные блоки являются стандартными драматургическими конструкциями, рассчитанными на вариативность поведения участников съемок, поставленных в схожие исходные условия. Они могут быть однотипными (например, структурно схожие эпизоды неожиданных для героев встреч в программе «Жди меня», *Первый* канал); эмоционально нарастающими (этапы знакомства с потенциальными невестами/женихами, нацеленные на финальный выбор, в «Давай поженимся», *Первый* канал); разнохарактерными (цепь необычных переделок автомобилей и проверок их на прочность в британском автомобильном шоу «Топ Гир» – «Top Gear», *BBC-2*); другими.

---

<sup>68</sup> Балсер Р. Семинар по телесериалам // Портал Кинодраматург, 20.02.2011 [Электронный ресурс]. // URL: <https://kinodramaturg.ru/rene-balser-seminar-po-teleserialam/> (дата обращения: 25.02.2021).

В контексте композиционных блоков и ТВ-импровизаций следует рассматривать и такое свойство телевизионного зрелища (целиком или его отдельной части), как *эквивинальность*<sup>69</sup>, обозначающее цельность, завершенность и «обязательную исчерпанность внутренней энергии показываемого <...> при любых формах и вариантах такого финала»<sup>70</sup>. Создатели экранного зрелища мысленно моделируют, примеряют на себя будущую реакцию зрителя, прикидывая, насколько быстро может быть исчерпана энергия фрагмента (или всего выпуска целиком). Если зритель «считал» кажущуюся ему достаточной информацию, а эпизод еще длится, интерес зрителя к происходящему на экране падает. Падения, а не подъемы зрительского интереса удерживают вместе целостную фрагментарную структуру форматной модели: «Механизм инерции внимания, если представить его образно, выступает в качестве натурального “клея” разных сцен, из которых состоит фильм или телевизионная программа»<sup>71</sup>.

**Параграф 3.3. «Драматургия глобальных форматов»** посвящен исследовательскому повороту от индустриально-экономических к креативно-структурным оценкам процессов, сопровождающих растущее участие форматов в геокультурном обмене цифровой эпохи (Global Format Trade – *англ.*). Многочисленные адаптации форматных телепроизведений меняют палитру национальных медиа, высвечивая приемы новой телевизионной драматургии. Отмечая расширение креативных практик, от «рассказывания историй» (*storytelling*) в ключе локальной вертикальной коммуникации, от авторов – пользователям, до уровня создания обширных «миров историй» (*storyworlds*), сочетающих разнонаправленные коммуникации в ходе развития исходного формата на разных медиаплатформах, западные исследователи выделяют

---

<sup>69</sup> Данный термин, используемый в математике, психологии, социологии, в русскоязычной медиатеории впервые был применен к анализу аудиовизуальной продукции В.П. Деминим в 1976 году. - *Прим. авт.*

<sup>70</sup> Применительно к экранному произведению термин был впервые использован В.П. Деминим. См.: Демин В.П. Достижения и надежды // Многосерийный телефильм. Истоки, практика, перспективы. - М.: Искусство, 1976. С.7.

<sup>71</sup> Васильева Э.П. Психологические аспекты восприятия телевидения (реферативный обзор). // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 11: Социология. Реферативный журнал. 2002. № 3. С. 113-114.

универсальность генеративных моделей лучших форматов, адаптируемых к исторически сложившимся культурным канонам, рутинным поведенческим практикам и психологическим установкам национальных аудиторий: «Формат – это не просто набор правил или свойств, которые передаются от владельца формата местным производителям, <...> но принадлежность гораздо более широкой “форматно-ориентированной логики”, пронизывающей производство и весь контекст зрительского просмотра»<sup>72</sup>. (Перевод наш – *И.К.*).

Основными особенностями форматной драматургии, выработанными в ходе масштабного глобального коммерческого обмена, можно считать четкость композиционных структур; драматургически организующую роль рекламных вставок; открытость драматургических ситуаций; сменяемость ролей ведущих и рядовых участников программы, а также растущее присутствие импровизационных блоков в ключе так называемого «бессценарного ТВ» (*unscripted TV – англ.*), что фактически означает использование различных вариантов реалити-шоу, основанных на наблюдении за поведением реальных людей в драматургически сконструированных обстоятельствах.

**Выводы** к Третьей Главе подводят итоги понимания роли различных слагаемых генеративной форматной модели, образующих находящийся в процессе становления собственный дискурс, поддерживаемый отечественными и зарубежными исследованиями.

**Четвертая глава «Особенности аудиовизуального языка форматной драматургии»** переводит разговор в плоскость инструментария телевизионного экранного повествования, с помощью которого выстраиваются форматные генеративные модели. Поликодовость ТВ-произведений заставляет снова говорить о моделировании креативных процессов, сложных и нерасчленимых в своем

---

<sup>72</sup> Oren Tasha. On the Line: Format, Cooking and Competition as Television Values // *Critical Studies in Television*, Manchester University Press, 2013, Vol. 8, No. 2. P. 21 («Here, format is not a set of rules or properties that are licensed from the format owner to various local producers, <...> but part of a broader “format-centric logic” that imbues its production and viewing context» - *англ.*).

естественном течении. Ради наглядности демонстрации исследуемых принципов форматные программы рассматриваются в образно-визуальном, вербально-аудиальном и временном ключах.

**Параграф 4.1. «Инструменты визуализации: экранные аттракционы»** посвящен проблеме разворачивания самоиграющих эпизодов, представляющих собой наиболее притягательную сторону экранного зрелища, так называемых «аттракционов». Понятие, введенное в киноведческую терминологию С.М. Эйзенштейном еще в эпоху «немого кино», обозначало момент активизации авторской агрессии, необходимой для эмоционального воздействия на аудиторию: «Аттракционом <...> в нашем понимании является всякий демонстрируемый факт (действие, предмет, явление, сознательная комбинация и т.д.), известный и проверенный как нажим определенного эффекта на внимание и эмоцию зрителя»<sup>73</sup>.

Телевизионный экранный аттракцион представляет собой действие, развитие которого начинается в исходной (заданной) точке и завершается взрывным меняющимся образом с высокой степенью неопределенности результата, представляя собой своеобразное воплощение на телеэкране классической перипетии, полярной смены эмоционального состояния как героев, так и зрителей. Именно эмоции в ходе просмотра аттракциона оказываются «крючками», заставляющими аудиторию возвращаться к новым выпускам программы, чтобы заново пережить волнующую неопределенность ожидаемого события.

Подробная классификация экранных аттракционов, разработанная в монографии А.С Липкова, базируется на их смысловом разграничении. Но именно Липков доказательно подтвердил, что сила аттракциона зависит не столько от принадлежности приема к той или иной тематически ограниченной группе,

---

<sup>73</sup> Эйзенштейн С.М. Монтаж киноаттракционов (1924) // Эйзенштейн С. М. За кадром. Ключевые работы по теории кино. - М.: Академический проект; Гаудеамус, 2016. С. 19.

сколько от энергии воздействия на системы образов, уже существующих в мозгу зрителя, от «комплекса зрительского реагирования» (по выражению Эйзенштейна<sup>74</sup>). Расчет на конечный эффект приема (смех, шок, сопереживание) строится на соответствии его развития ожиданиям зрителя или их обмана. Программируемое воздействие аттракциона неустойчиво, оно коррелируется с жизненными установками аудитории, определяемыми большим числом динамичных переменных: «В одной аудитории аттракцион может сработать именно так, как ожидалось, а в другой – дать результат противоположный: вместо ужаса вызвать, допустим, смех»<sup>75</sup>. Чем спокойнее предваряющее аттракцион повествование, тем контрастнее и сильнее окажется переход от него к аттракционному воздействию на зрителя.

Аттракцион как инструмент экранной драматургии глубоко исследовал кинорежиссер М.И. Ромм, предостерегая от переноса содержательных коннотаций из ткани экранного материала на сам термин «аттракцион»: «Оно просто выражает, это слово, крайнюю, предельную выразительность необычайно страшного или смешного, пугающего или удивляющего, веселого или, наоборот, зловещего характера»<sup>76</sup>. Применительно к ТВ роль термина анализировал В.И. Михалкович, трактовавший идеи Эйзенштейна об аттракционах как философ-семиотик, видевший в «воздействующих моментах» базовые элементы визуально-аудийного языка, «единицы, действительно воспринимаемые»<sup>77</sup>.

Наиболее значимой работой западных исследователей в этом плане стала программная статья американского специалиста по раннему кинематографу Тома Ганнинга (Tom Gunning): «Кино аттракционов: ранние фильмы, их зритель и

---

<sup>74</sup> См.: Клюева Л.Б. С. Эйзенштейн. Агрессия дискурса: теоретическое обоснование // Вестник ВГИК, 2020, ТОМ 12, № 3 (45). С. 14.

<sup>75</sup> Липков А.И. Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона - М.: Наука, 1990. С. 36.

<sup>76</sup> Ромм М. Возвращаясь к «монтажу аттракционов» // Ромм М.И. Избранные произведения. Т. 1. Теория. Критика. Публицистика. - М.: Искусство, 1980. С.319.

<sup>77</sup> Михалкович В.И. Изобразительный язык средств массовой коммуникации. - М.: Наука, 1986. С. 15.

авангард»<sup>78</sup>. Анализируя зрелище в дискурсе постмодерна, Ганнинг видел аттракционность в любом активном экранном действии и даже ввел эпатажный термин «экспозиционистское кино» (exhibitionist cinema - *англ.*), в противоположность кинематографу повествовательному, запечатлевающему «подсмотренные» сцены, которые Ганнинг называл «вуайеристическим» (voyeuristic cinema – *англ.*), подразумевая под «аттракционным экспозиционизмом» обнажение наиболее драматичных, фатально необратимых элементов зрелища. «Бесстыдство» аттракционного подхода, описанного Ганнингом, весьма условно: речь идет о наборах приемов, ломающих рутинное восприятие зрелища (через стресс, внезапность, ошеломление), использование контркоммуникативных драматургических стратегий ради большей эффективности собственно процесса авторско-зрительской коммуникации. Л.Б. Клюева убедительно доказывает свойство аттракционных приемов вызывать реакции аудитории, далекие от непосредственных аттракционных триггеров: «Эмоциональные потрясения, чувственная встряска нужны <...> для того, чтобы этот живой чувственный процесс поднялся до своей максимальной отметины, за которой начинается включение понятийных процессов»<sup>79</sup>.

**В параграфе 4.2. «Аудиальный инструментарий: телевизионная речь»** рассматриваются элементы второй интермедиальной составляющей телепроизведения – аудиальной (вербальной, лексической), а именно: функциональность закадрового текста и способы его создания, а также речь экранных персонажей в кадре. *Синхрон* и *закадр* (сокращенно именуемые так в профессиональной рабочей терминологии) представляют собой подвиды аудиальной телевизионной речи, обладающие особыми, исторически трансформирующимися характеристиками.

---

<sup>78</sup> Gunning Tom. The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. 1990 [Электронный ресурс] // URL: <https://film110.pbworks.com/f/Gunning+Cinema+of+Attractions.pdf> (дата обращения 20.03.2021).

<sup>79</sup> Клюева Л.Б. С. Эйзенштейн. Агрессия дискурса: теоретическое обоснование // Вестник ВГИК, 2020, Т. 12, № 3 (45). С. 13.

Создание классического закадрового текста представляет собой управляемую трехэтапную креативную конструкцию: 1) изначально, как любой вариант текста, выстраиваемую в уме; 2) фиксируемую автором в форме вторичной (письменной) речи; 3) возникающую в виде голосовой записи при произнесении написанного вслух. Закадр семантически выверен, логически упорядочен, и содержит сильную интенционную компоненту, рассчитанную на привлечение и удержание внимания телезрителя как слушателя.

Синхрон, то есть синхронизированное по видео и аудиально оформленное высказывание экранного персонажа в кадре, воспринимается зрителем как прямая речь, но, по сути дела, таковой не является, представляя собой *квази-прямую* речь, аналог *«несобственно-прямой речи»* в лингвистическом понимании термина: автор использует высказывание рассказчика без обязанности передать его в точности (как в случае с подлинно прямой речью), но и не переводит воспроизводимые чужие слова в косвенное высказывание, сохраняя внешнюю буквальность цитирования<sup>80</sup>. Синхронно записанная речь персонажа сама по себе представляет собой «вторую реальность», отчужденную от носителя и подвергшуюся монтажу: «Монтируя синхрон, всегда приходится не только менять местами куски, но и, добиваясь внятности смысла, переставлять отдельные предложения и даже слова, вычищать весь текстовой «мусор», который мы спокойно воспринимаем в прямом диалоге с человеком»<sup>81</sup>.

С нарастанием коммуникационного дискурса само членение аудиальной медиаречи на закадр и синхрон в зависимости от «видимости» говорящего для зрителя стало отходить на второй план, уступая место пониманию интегративной полимодальности телевизионного текста. Первыми о синкретизе слова и «картинки», об интермедиальном слиянии аудиовизуальных дискурсов, «каждый из которых обладает собственным неповторимым набором семантических

---

<sup>80</sup> См.: Успенский Б. А. Семиотика в искусстве. - М.: Школа «Языки русской культуры», июль 1995. С. 54.

<sup>81</sup> Каминский А.С. Вектор замысла: От идеи к монтажному решению: Учеб. пособие по режиссуре и тележурналистике. – СПб.: РГИСИ, 2017. С. 224.

систем»<sup>82</sup>, заговорили исследователи синхронного перевода иностранных фильмов, столкнувшиеся с локальной задачей лексического перекодирования аудиальной составляющей экранного зрелища: «Было неопровержимо доказано, что в ходе просмотра аудиовизуального произведения документального содержания примерно 60% внимания и общего объема перцептивной деятельности посвящено дешифровке и пониманию визуального потока, и лишь 40% – вербально-текстовому. Для художественного аудиовизуального произведения эта пропорция составила: 68% – визуальный и невербальный ряд и лишь 32% – текстовый»<sup>83</sup>. Сочетание аудиальности и вербальности на телеэкране, бесконечно вариативное сопряжение транслируемых смыслов и корреляции знаковых структур представляют собой наборы данных, нуждающиеся в адекватных инструментах сопоставительного анализа, переводя изучение экранного языка в междисциплинарный дискурс, сочетающий медиатеорию, семиотику, искусствознание и культурологию<sup>84</sup>.

**Параграф 4.3. «Время на телеэкране как драматургическая категория»** посвящен дуализму линейного и циклического времени применительно к телевизионной периодике, «псевдореальности» художественного времени на телеэкране, лексической лакунарности термина «время» и его открытости для разночтений.

*Линейное* время на телеэкране движется от начала выпуска передачи к его финалу. Это время в целом воспринимаемое как настоящее: «Зрительно воспринимаемое действие возможно лишь в одном модусе – реальном»<sup>85</sup>. Его можно рассматривать как хронологический каркас программы, заполняемый

---

<sup>82</sup> Козуляев А.В. Основы инновационной методики формирования профессиональных компетенций аудиовизуального переводчика // Инновационные проекты и программы в образовании. 2017. № 6. С. 57.

<sup>83</sup> Козуляев А.В. Интегративная модель обучения аудиовизуальному переводу (английский язык): диссертация... кандидата педагогических наук. - М.: Российский университет дружбы народов, 2019. С. 35.

<sup>84</sup> Подробнее см., напр.: Кириллова Н.Б. Языковые трансформации медиатекста как фактор репрезентации реальности // Вестник ВГИК, 2017, № 3 (33). С. 98-108.

<sup>85</sup> Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Об искусстве / Вступ. ст. Р.Г. Григорьева, С.М. Даниэля; послесл. М.Ю. Лотмана. - СПб.: Искусство-СПб, 1998. С. 349.

эпизодами, последовательно «привязанными» к определенным мгновениям хронометража. Разными исследователями к линейному времени применяются различные, синонимичные по смыслу определения: «единое длительное настоящее время» (Клименко)<sup>86</sup>, «хронологическая парадигма» и теория «кайротического времени», проявляющегося во «фрагментарности создаваемого экранного пространства» (Пронин)<sup>87</sup>, «горизонтальное время» (Мариевская)<sup>88</sup>. Размышления В.Ф. Познина о *горизонтальной* и *вертикальной* реальности времени экранного действия расширяют понимание художественных приемов использования времени на телеэкране, о разновременных вставках в ткань повествования, типа «замороженного» времени, об идее художественной концентрации времени, т.е. сочетания временной протяженности экранного действия и его информативности, обуславливающей энергетический потенциал зрелища<sup>89</sup>.

*Цикличное* время древнее линейного, оно сопряжено с космологичностью смены дня и ночи, времен года, жизненных циклов от рождения до смерти. По образному выражению В. Коршунова, цикличное время – «это время вечности, бесконечное повторение фаз, коловращение мифа»<sup>90</sup>. Роль базовой мифологемы в телепрограмме выполняет форматная генеративная (порождающая) модель, воспроизводимая в вариативных повторениях. Цикличность экранного времени сохраняет постоянную возможность возврата к исходной точке, условное игнорирование результатов развития сюжета завершившегося выпуска ради просмотра нового. У. Эко, исследовавший характерные для эпохи постмодерна возвраты к циклическим действиям на экране, называл такие законченные, но

---

<sup>86</sup> См.: Клименко Н.В. Приемы репрезентации автора в фильмах Александра Сокурова // Вестник ВГИК, 2020, № 3 (45). С. 83.

<sup>87</sup> См.: Пронин А.А. Mass-док: презумпция нарративности. – СПб.: Петрополис, 2017. С. 29; 77.

<sup>88</sup> См.: Мариевская Н.Е. Время и смысл. Опыт темпорального анализа кинопроизведения // Вестник ВГИК, 2014. № 4 (22). С. 37.

<sup>89</sup> См.: Познин В.Ф. Время в экранной документалистике // Медиаскоп. 2017. Вып. 2. [Электронный ресурс] // URL: <http://www.mediascope.ru/2305> (дата обращения: 06.03.2021).

<sup>90</sup> Коршунов В.В. Неклассические способы композиционного построения современного киносценария: дисс. ... канд. искусствоведения. - М.: ВГИК, 2014. С. 60.

драматургически постоянно «обнуляемые» и открытые для продолжения финалы «неудавшимся катарсисом»<sup>91</sup>, при котором финальный катарсический поворот в каждом отдельном произведении срабатывает не полностью и цикл возобновляется.

Реальное и псевдореальное время на телеэкране являются предметами интереса исследователей с момента появления массового ТВ. «Непрерывность» времени на телеэкране изначально виделось его характерной чертой, в противовес прерывистой, «монтажной» природе кинематографа. Тот же Саппак уподоблял телезрителя уличному зеваке, который с наслаждением глазеет на текущую «живую жизнь экрана»<sup>92</sup>. Но время в финальном изображении представляет собой неизбежное совмещение нескольких временных пластов: зафиксированное на камеру «внешнее время» обретает искусственную структуру. Более того, время на телеэкране обладает собственной аттракционностью: все изменения в развитии линейного времени превращаются в полноценные экранные аттракционы, в «машины времени», то есть в «зрелище, разрывающее нарратив, прямо атакующее пороги зрительской чувственности и одновременно тестирующее технологические возможности кино [*и телевидения – И.К.*] вплоть до обнажения его природы»<sup>93</sup>. Зритель точно считывает с экрана так называемую «позицию повествователя во времени», понимает, в каком времени находится конкретный экранный персонаж или авторы, запуская ход действия.

**Выводы** к Четвертой Главе подводят итог разговору об инструментах форматной драматургии, понимании роли различных слагаемых генеративной форматной модели и использовании драматургических конструкций в качестве универсальных единиц языка медиа.

---

<sup>91</sup> Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна. - Минск: Красико-Принт, 1996. С. 56.

<sup>92</sup> Саппак В.С. Телевидение и мы. Четыре беседы. - М.: Аспект Пресс, 2007. С. 45.

<sup>93</sup> Самутина Н.В. Раннее кино как теория настоящего // Киноведческие записки, 2010, № 94. С.17.

**Пятая глава «Кейс-стадиз: генеративные форматные модели отдельных телепроизведений»** представляет собой конкретизацию теоретических выводов предыдущих глав на примерах углубленного анализа становления и функционирования форматных генеративных моделей и драматургии знаковых отечественных телепрограмм.

***Кейс 1: "Что? Где? Когда?". Форматная генеративная модель интеллектуальной игры.*** Кейс представляет собой форматно-драматургический анализ программы, существующей в эфире более сорока лет и являющейся оригинальным отечественным интеллектуальным продуктом, получившим мировое распространение и признание. Последовательно разбираются этапы становления форматной модели, поиск ключевого аттракциона («минуты на размышление»), доказывающаяся эффективность открытых финалов и импровизационности в рамках форматных правил. Уникальный формат программы «Что? Где? Когда?», органично вписавшийся в мировой телевизионный контекст, являет пример проявления «эстетики серийности», образец стремящейся к бесконечности вариативности телевизионного произведения.

***Кейс 2: "Старая квартира". Выстраивание форматной генеративной модели студийного ток-шоу.*** Кейс реконструирует этапы превращения указанной телепрограммы (лауреата Государственной премии РФ), исходно во многом опиравшейся на эстетические принципы документальных киносериалов, в чисто телевизионное произведение эпохи постмодерна. Кодовая форматная структура программы «прорастала» из семантического материала, проявляясь в ходе целенаправленного отбора содержания через устойчивую систему механизмов эмоционального воздействия на зрителя. Деление на четкие стабильные композиционные блоки подтверждало фрагментарный принцип теледраматургии, присутствующий у всех произведений, включаемых в систему глобального форматного медиаобмена.

Технологически вынужденный (в силу уплотнявшихся условий телепроизводства) переход к форматным принципам сценарной драматургии подтвердил исторически обусловленную естественность и неизбежность трансформации телевизионных зрелищ: от единичного к серийному, от неформата к формату, фиксируя сдвиг суггестологической авторской однонаправленной интенции в сторону интерактивной коммуникации со зрителем (как присутствовавшем на съемках, так и находившимся у экрана ТВ).

**Кейс 3: “Галилео”. Форматно-неформатная генеративная модель научно-развлекательного альманаха.** Кейс представляет собой пример национальной адаптации форматной модели, исходно разработанной для немецкого телеальманаха «Galileo» (канал *Prosieben*, Германия), жанр которого определяется как «сайдстейнмент», означающее «развлекательная наука» (слово-гибрид, образованное от *science* – наука и *entertainment* – развлечение, *англ.*).

В творческом плане национальная адаптация альманаха оказалась школой новейшей экранной драматургии, переходом от журналистского понимания фиксационно-новостной формы экранизации событий реальной жизни к конструированию «особых нарративных ситуаций», овладению техниками создания телепроизведений в рамках форматной модели неформатными средствами. Подчиняясь общим форматным принципам, каждый сюжет в «Галилео» создавался как оригинальное произведение, подобно эквифинальным новеллам «вертикальных» сериалов, «катарсически» обнуляясь в финале – и оставаясь открытым для продолжения. Российский альманах, официально закрытый в 2015 году, продолжает существовать на многочисленных сайтах, представляя собой пример прорастания телевизионного зрелища в Интернет и возможностей гибридизации экранных зрелищ как таковых.

**Выводы** к Пятой Главе подтверждают мысль о трудности исследований экранных зрелищ в силу многозначности динамичных зрительных образов и сложности их структурной интерпретации, уводящей исследователя «в область

феноменологической рефлексии»<sup>94</sup>. Кейс-метод позволяет осуществлять анализ ТВ-программы, не углубляясь в бесконечно расширяющуюся семантику, но высвечивая ключевые механизмы функционирования креативной порождающей модели в значимых подробностях.

В **Заключении** подводятся основные итоги проведенного исследования, дается теоретическое обоснование перспективной значимости разбираемой темы, делаются выводы о подтвержденности изначально выдвинутой научной гипотезы о феноменологическом характере телевизионной драматургии, обеспечивающей эффективную коммуникацию между создателями ТВ-произведения (авторами) и его потребителями (аудиторией) с помощью холистически связанных конструкций аудиовизуального языка. Заявленное как *цель* данного диссертационного исследования положение о фундаментальной значимости форматной генеративной модели, представляющей собой оптимальный способ креативного создания телевизионной периодической программы, также объявляется доказанным.

Обобщенно под драматургией телевизионного произведения следует понимать набор форматных приемов и правил, запускающих, регулирующих и удерживающих интерес зрителя к динамике экранного действия и обеспечивающих возвраты аудитории ради повторного переживания полюбовавшихся эмоций.

Результаты диссертационного исследования, опирающиеся на анализ медиатеории и медиапрактики, позволяют сделать выводы о решенности поставленных во введении научных задач:

**1. Выявление основных методологических проблем осмысления феноменологии телевидения** зафиксировало эволюцию теоретических подходов и смену актуальных оценочных парадигм в нескольких областях: в области

---

<sup>94</sup> Зенкин С.Н. Семиотика зрительного образа: Ролан Барт и Юрий Лотман // Зенкин С.Н. Работы о теории. Статьи (Научная библиотека) — М.: Новое литературное обозрение, 2012. С.167.

эстетических критериев (от принципов модерна к художественным принципам постмодерна и метамодерна); в области векторности коммуникации (от строго вертикальной, однонаправленной, к вертикально-горизонтальным смешанным коммуникационным стратегиям); в области принципов создания ТВ-креатива (от прямого интенционно-информационного воздействия на зрителя к реверсивному (обратному) принципу ориентирования на прогнозируемые зрительские ожидания и реакции).

**2. Рассмотрение телевидения как объекта мультимодального дискурса** подтвердило необходимость пересмотра и уточнения категориального аппарата, адекватно определяющего сущностные характеристики ТВ, большинство из которых следует рассматривать в более широком ключе, как критериальные параметры комбинаторно сложного медийного подпространства цифровой эпохи, описываемого набором сущностных уникальных характеристик.

**3. Определение подходов к позиционированию телевизионной периодической программы** в свете эстетических принципов цифровой эпохи и зрительских социальных практик телесмотрения выявило необходимость опоры на структурно-лингвистические теории<sup>95</sup>, в противовес традиционным эмпирико-функционалистским подходам, с привлечением дополнительного спектра значимых категориальных параметров.

**4. Анализ становления понятия «формат» применительно к ТВ-теории и практике**, особенностей реального содержательного наполнения термина дало возможность проанализировать эволюцию семантического наполнения данной лексемы в ходе плодотворных профессиональных дискуссий как закрытого («внутрицехового»), так и общекультурологического характера.

**5. Рассмотрение условной модели функционирования форматного телепроизведения** в медиапространстве позволило сделать выводы о сущностных

---

<sup>95</sup> Подробнее см.: Кирия И. В., Новикова А.А. История и теория медиа [Текст]: учебник для вузов / И.В. Кирия, А.А. Новикова: Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2017. С. 285-303.

характеристиках, описывающих генеративный характер модельного механизма, порождающего потенциально бесконечное число семантически уникальных вариаций (отдельных программных выпусков) и об эволюционном характере развития форматных моделей.

**6. Исследование драматургического инструментария** позволило не только вычлнить разного рода приемы воздействия на зрительское восприятие (принцип аттракциона; сочетание аттракционности и нарративности; дуализм *эквивинальности* (завершенности / незавершенности) экранного действия; категорию телевизионного экранного времени и др.), но и исследовать их в холистическом единстве, как взаимозависимые и взаимодополняющие интермедиальные креативные средства, функционирующие аналогично устойчивым структурам коммуникационного синтаксиса.

**7. Использование метода кейс-стади** (углубленного анализа отдельных показательных телепрограмм) для демонстрации холистического многоуровневого характера генеративных форматных моделей позволили проиллюстрировать целостный многоуровневый характер форматов, а также проследить тенденции жанрово-стилистических изменений телепродукции в условиях вхождения ТВ в реалии цифровой эпохи.

**8. Анализ конструктивной роли формата**, выявление причинно-следственных связей между креативной и индустриально-технологической составляющими телепроизведения дало возможность говорить об управлении творчеством в плане снижения разного рода технологических рисков и переносе креативно-организационных акцентов с поиска структурно-семантической инновационности отдельных выпусков на усиление стандартизации и диверсификации телепроизведения в целом как медийного субъекта.

**9. Изучение воздействия принципов форматной телевизионной драматургии в условиях цифровой среды** выявило усиление интерактивности аудиовизуальных произведений в цифровых условиях, перерождение

традиционных генеративных форматных моделей, изменение статусов участников коммуникации («размывания» главенства авторов медиасообщения и усиления роли зрителей, с возможностью кардинальной смены коммуникативных позиций: с объектно-субъектных на субъектно-субъектные).

**10. Позиционирование форматной драматургии в качестве аналога синтаксиса аудиовизуального языка,** подтвердившиеся в ходе исследования, может рассматриваться как новое направление комплексного изучения универсальных средств экранной выразительности и коммуникации в глобальном масштабе, в соответствии с теоретическими результатами аналитики, наработанными в области изучения международного обмена форматами (Global Format Trade).

Результаты исследования позволяют сделать выводы о значимости драматургической составляющей форматных телепроизведений, складывающейся из набора повторяющихся композиционно-интенционных приемов (универсальных «топосов»), доказавших свою творческую эффективность в ходе «обкатки» формата, а также о возможностях повторения удачных единичных креативных находок, превращения их в выверенные «агрессивно воздействующие» сценарные элементы, аналогичные синтаксическим конструкциям лексических языков. Этому соответствует взгляд на телепроизведение как на единый текст особого рода, обладающий свойством поликодовости и сопряженностью знаковых подсистем, взаимодействующих в нерасторжимом единстве.

Главным перспективным результатом исследования остается его направленность на формирование медиаграмотности будущего путем осмысления процессов экранного творчества и тенденций его развития. Предложенная в диссертации концепция генеративной форматной модели, основанная на мультидискурсивной интеграции подходов к пониманию креативной природы телевизионной периодики, может рассматриваться как основа для дальнейших

построений, объясняющих и прогнозирующих процессы трансформаций экранных зрелищ цифровой эпохи. Само обращение к структурной, внеконтентной составляющей телевизионного произведения дает возможность взглянуть на телевизионный способ разговора на языке форматных моделей как на один из «диалектов» нарождающегося всеобщего аудиовизуального языка.

**В Приложениях** приводятся неопубликованные тексты из личного профессионального архива автора, иллюстрирующие драматургические особенности форматных программ в моменты креативного становления их генеративных моделей.

**Основные положения диссертации отражены в тридцати двух опубликованных материалах, семнадцать из которых опубликованы в изданиях из Перечня ведущих рецензируемых и реферируемых научных журналов и изданий ВАК:**

**Статьи в изданиях, входящих в Перечень ведущих рецензируемых и реферируемых научных журналов ВАК:**

1. *Кемарская И.Н.* Формат как способ позиционирования программы // Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика. 2010. № 6. С. 66-69. – **0,3** п.л.

2. *Кемарская И.Н.* О драматургии телевизионного зрелища в контексте категорий постмодерна / И. Н. Кемарская // В мире научных открытий. — № 9.3 (57), Красноярск, 2014. - С. 1037-1048. – **0,8** п.л.

3. *Кемарская И.Н.* Телевизионное зрелище: от зрительских привычек к принципам драматургии / И. Н. Кемарская // Вестник ВГИК. – 2014. - № 4 (22). - С. 146-155. – **0,7** п.л.

4. *Кемарская И.Н.* Телевизионная драматургия: форматный подход // Вестник ВГИК. - 2015. - № 4 (26). - С. 130-142. – **0,8** п.л.

5. *Кемарская И.Н.* Профессия сценариста на российском телевидении; ее трансформации в условиях мультимедийности // Меди@льманах, Москва: Партнерство факультетов журналистики. 2016, № 2 — С. 77-84. - **0,5** п.л.

6. *Кемарская И.Н.* Драматургия электронных медиа // Известия Уральского федерального университета. Серия 1. Проблемы образования, науки и культуры. 2016 г. № 3 (153). - С. 50-60. – **0,7** п.л.

7. *Кемарская И.Н.* Драматургические особенности российской телевизионной игры «Что? Где? Когда?» // Вестник РУДН. Литературоведение. Журналистика. 2017. № 2. С. 321-332. – **0,8** п.л.

8. *Кемарская И.Н.* Время на телеэкране как инструмент драматургии / Кемарская И.Н. // Меди@льманах. 2017, № 5 (82) С. 46-55. – **0,7** п.л.

9. *Кемарская И.Н.* Третья парадигма телевидения: зрительский фактор / Кемарская И.Н. // Меди@льманах. 2018, № 3 (86) С. 112-122. – **0,7** п.л.

10. *Кемарская И.Н.* Аттракцион как элемент экранной драматургии // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. М.: 2018, № 3. С. 17-30. – **0,9** п.л.

11. *Кемарская И.Н.* Форматный подход как принцип драматургии телевизионного зрелища // Меди@льманах. 2018, № 6. С. 68-76. – **0,6** п.л.

12. *Svetlana L. Urazova, Irina I. Volkova, Natalia D. Desyaeva, Leila O. Algavi, Irina N. Kemarskaya, Evgenia S. Kilpelyaynen.* Creative Designing of Personalized Game Model in Modern Media Education// EEIA-2018 2018 International Conference "Education Environment for the Information Age"; 2018-09-21 | conference-paper; DOI: 10.15405/epsbs.2018.09.02.93/ WoS - 0,7 п.л.

13. *С.Л. Уразова, И.И. Волкова, Д. Десяева, И.Н. Кемарская, Л.О. Алгави, Е.С. Кильпеляйнен.* Креативное проектирование персонализированной игровой модели в современном медиаобразовании //Сборник научных трудов международной научно-практической конференции «Образовательное пространство в информационную эпоху» (International conference “Education

Environment for the Information Age”) (EEIA – 2018) / Под ред. С.В. Ивановой. - М.: ФГБНУ «Институт стратегии развития образования РАО», 2018. С. 462-472. – **0,7** п.л.

14. *Кемарская И.Н.* Телевизионный формат как порождающая модель // Меди@льманах. 2019, № 4. С. 22-29. - **0,5** п.л.

15. *Кемарская И.Н.* Аттракцион на телеэкране: правила коммуникационной игры // Вестник ВГИК. 2019. - № 1 (39) - С. 120-128. – **0,6** п.л.

16. *Кемарская И.Н.* Телевизионная речь: поликодовый характер вербальных включений // Вестник ВГИК. 2020. - № 4 (46) - С. 132-141. – **0,7** п.л.

17. *Кемарская И.Н.* Драматургия телевизионного зрелища как аналог синтаксиса аудиовизуального языка. // Вестник РУДН. Литературоведение. Журналистика. 2021. Т. 26, № 1. С. 99-106. - - **0,5** п.л.

#### **Публикации в коллективных монографиях и профессиональных изданиях:**

18. *Кемарская И.Н.* Особенности драматургии научно-развлекательной ТВ-программы // Массмедиа в мультимедийной среде. Основные проблемы и зоны риска. Научный сборник под ред. С.Л. Уразовой. – М., 2014. 129 с. С. 64-78. – **0,9** п.л.

19. *Кемарская И.Н.* Зрительские привычки и драматургия ТВ-зрелища // МедиаПрофи № 10 (79), 2014. С. 38-41. - **0,3** п.л.

20. *Кемарская И.Н.* От инфо-молекул к инфо-атомам: коды драматургии электронных медиа. Межвузовская коллективная монография «Экранные коммуникации как фактор социализации медиaprостранства»/ Под редакцией С.Л. Уразовой. Научно-исследовательский сектор. – М: Академия медиаиндустрии, 2019. - 398 с. С. 160-176. –**1,2** п.л.

21. *Кемарская И.Н.* Телевизионные форматы: археология и футурология // Экосистема медиа: цифровые модификации: монография / И.И. Волкова И.Н.

Кемарская Л.К. Лободенко и др.; под ред. С.Л. Уразова. – Челябинск: Издательский центр ЮУрГУ, 2021. – 246 с. С. 110-155. – **2,9** п.л.

#### **Учебные пособия:**

22. Телевизионный редактор: Учеб. пособие для студентов вузов / И. Н. Кемарская. (Серия «Телевизионный мастер-класс») — М.: Аспект Пресс, 2009. — 191 с. – **12** п.л.

#### **Тезисы конференций:**

23. *Кемарская И.Н.* Профессия «сценарист экранного зрелища» и ее трансформации в условиях мультимедийности //Креативные индустрии в реиндустриализирующемся мире: медиапрактики Запада и Востока. Шестые Международные Научные Чтения в Москве. СМИ и Массовые Коммуникации. 2014. – **0,1** п.л.

24. *Кемарская И.Н.* Драматургии медиаконтента: стратегии в условиях коммуникационной революции // Национальная ассоциация массмедиа исследователей (НАММИ). IV Научно-практическая конференция. Актуальные проблемы медиаисследований. 2015». – **0,1** п.л.

25. *Кемарская И.Н.* Драматургия формата телевизионной программы как способ коммуницирования со зрителем // Сборник по результатам III научно-практической конференции «Творческая индивидуальность или драматургия формата?». XXXV Международный фестиваль ВГИК 19 ноября 2015 г. ВГИК им. С.А. Герасимова. 2015. – **0,1** п.л.

26. *Кемарская И. Н.* Проблемы создания закадрового текста для телеальманаха «Галилео» // Вторая научно-практическая конференции «Учимся говорить по-русски. Проблемы современного языка в электронных СМИ». Факультет журналистики МГУ имени М.В.Ломоносова. 2017. – **0,1** п.л.

27. *Кемарская И.Н.* Экранный аттракцион как игра со зрителем // Сборник по результатам 6-й научно-практической конференции «Игра в драматургии

фильма». 38-й Международный фестиваль ВГИК им. С.А. Герасимова. 2018. – **0,2** п.л.

28. *Кемарская И.Н.* Трансформации субъекта коммуникации на примере альманаха «Галилео» // Материалы 3-й Международной научно-практической конференции «Язык и речь в Интернете: личность, общество, коммуникация, культура». - М.: РУДН, 2019. – **0,2** п.л.

29. *Кемарская И.Н.* Трансформация драматургии телевизионного зрелища при переходе его в интернет // Международная научно-практическая конференция «Медиаотчетия СКФУ», посвященная 25-летию профессионального журналистского образования в университете. Ставрополь, 2019. – **0,2** п.л.

30. *Кемарская И.Н.* Телевизионная медиаречь: «закадр» и «синхрон» как сопряжение нарративных и аттракционных элементов // «Медиа в современном мире. 59-е Петербургские чтения». Сборник материалов Международного научного форума. - СПб, СПбГУ, 2020. С. 199-201. – **0,2** п.л.

31. *Кемарская И.Н.* Глобальные ТВ-форматы как явление культурного трансфера // Международный научный онлайн-семинар «Диалог культур в медиaprостранстве». - Ставрополь, 2021. – **0,1** п.л.

32. *Кемарская И.Н.* ТВ-формат как способ управления риском // «Медиа в современном мире. 60-е Петербургские чтения», Материалы международного научного форума. - СПб, СПбГУ, 2021. – **0,1** п.л.

**Общий объем опубликованных по данной проблеме работ составил 29,9 п.л.**