

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
АКАДЕМИЯ МЕДИАИНДУСТРИИ**

Ю.М.БЕЛЕНЬКИЙ

О.Б. ШЕРГОВА

МЕЛОДРАМА, ДРАМА И СИТКОМ:

**ЗАРУБЕЖНАЯ ПРАКТИКА И ПЕРВЫЕ
РОССИЙСКИЕ ОПЫТЫ**

Научн. издание

Москва 2013

ВВЕДЕНИЕ

Сегодня невозможно представить программу любого канала общего профиля вещания без телевизионного сериала. При этом сериал играет ключевую роль в формировании образа вечернего эфира, будучи одним из главных инструментов в борьбе за зрительское внимание. Многосерийные телевизионные фильмы и сериалы являются одной из самых органичных для телевидения форм, так как соответствуют исконно телевизионному принципу «программности». Это справедливо отмечал исследователь В.Демин: «Именно она, внешняя или внутренняя программность, рождает типологию передачи, откликаясь ежевечерними, еженедельными или ежемесячными рубриками, сортируя информацию из большого мира не только по степени важности ее, но и по функции восприятия. Облюбованная для нужд художественного эффекта, такая программность еще больше индивидуализируется».¹

Когда речь заходит о функциях телевидения, то обычно упоминаются основные пять:

1. «Информационная функция: фактически основная функция телевидения, к которой относятся информационные выпуски.
2. Культурно-просветительская функция: следует признать, что для значительного числа россиян телевидение – одна из немногих возможностей познакомиться с классикой и лучшими работами современных мастеров искусства.
3. Интегративная функция, служащая сохранению «глобальности» телевидения, интегрирования каждого зрителя

¹ Демин В. Достижения и надежды/Многосерийный телефильм. Истоки, практика, перспективы. Москва, 1976. С. 7.

в общество. Доминанта вещания – выявление общих для аудитории (общечеловеческих, общенациональных, общеевропейских, общегородских и т.п.) ценностей, обсуждение путей решения общих проблем и противодействие деструктивным, опасным для общества тенденциям. Она напрямую связана со следующей функцией.

4. Социально-педагогическая и образовательная функции: предполагают прямую вовлеченность телевидения в систему административного воздействия на население, в пропаганду определенного образа жизни с соответствующим набором политических и духовно-нравственных ценностей, а также предполагает прямое «телеобразование»: регулярные циклы дидактического материала в помощь учащимся.

5. Рекреативная функция: иначе говоря – развлекательная функция»².

Разговор о сериалах обычно ведется в плоскости функции развлекательной. Но один из главных исследователей дневных сериалов в США Р.Аллен замечает, что сериал, особенно мелодраматический, выполняет объединяющую, то есть интегративную функцию, возможно, в большей степени, чем любые другие телевизионные передачи, так как «позволяет продлить удовольствие, полученное при просмотре, обсуждением увиденного».³ Другой критик, Д.Хобсон, также отметившая этот аспект, провела отдельное исследование, в котором зафиксировала подобные обсуждения, сравнимые со сплетнями как по своей сути, так и

² Шергова К. А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино. Дис... канд. иск. Москва, 2010. С. 45.

³ Allen R. Introduction/To Be Continued...: Soap Operas Around the World. London, 2003. P.4в.

по удовольствию, получаемому от участия в них.⁴ Также об интегративной функции многосерийных телевизионных фильмов пишет известный искусствовед Н.А.Хренов: «Массовый успех многосерийного телефильма как раз в немалой степени объясняется тем, что время демонстрации (несколько дней и даже недель) формирует не просто общность людей, обменивающихся на следующий день после просмотра мнениями по поводу фильма, но общность людей с едиными интересами, возникающими на основе просмотренного, но к нему не сводящимися, которая существует продолжительное время».⁵

При этом редко вспоминают еще об одной функции телевидения. Телевидение выступает связующим звеном между поколениями, служит «хранилищем» и средством передачи внеязыкового коллективного опыта. Эта функция выражается не только в простом фиксировании на электронных носителях информации в виде выпусков новостей, хроники и пр. Если раньше знания о быте и культуре отражались в литературе, то во второй половине XX века именно телевизионная игровая продукция в силу своих особенностей становится источником знаний о современной жизни. Сегодня, когда индустрия сериалов во всем мире уже в той или иной мере выстроена, можно говорить об истории репрезентации действительности на экране. Реальность, отражаемая в сериалах, переживает определенные трансформации, в частности, благодаря принципу программности: «Художественная модель реальности, возникающая при этом, заведомо рассчитана на многократное, с перерывами восприятия (отсюда условие параллельного бытия зрителя и произведения), но вместе с тем и на обязательную исчерпанность

⁴ Hobson D. Soap Operas at Work/Remote Control: Television, Audiences and Cultural Power. New York, 1989. PP 150-167.

⁵ Хренов Н. Восприятие многосерийного телефильма как социально-психологическая проблема/Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспектива. Москва, 1976. С. 119.

внутренней энергии показываемого (отсюда внутренняя цельность воспринятого, его, как говорят, структуралисты, «эквивинальность»⁶ – при любых формах и вариантах такого финала)».⁷

В данной работе предлагается рассмотреть процесс становления первых российских сериальных жанров, в том числе на примере мелодрамы «Мелочи жизни»⁸, драмы «Горячев и другие»⁹ и ситкома «Клубничка»¹⁰. Необходимость в этом ретроспективном и индуктивном анализе, по мнению авторов, связана с сегодняшним состоянием отечественного сериального производства. Согласно последним социологическим исследованиям (медиаизмерениям)¹¹ эта часть телевизионной индустрии переживает определенный кризис, особенно в сравнении с предыдущими успехами. И дело не только в общей тенденции потенциального кризиса эфирного телевидения, но и в том, как именно сформировался этот рынок. Можно констатировать ряд достижений, отразившихся в высоких рейтингах за 20 лет существования сериалов в России. Но былой успех повторить не удастся, а создание оригинального

⁶ Эквивинальность – переход различными путями из различных начальных состояний в одно и то же финальное состояние.

⁷ Демин В. Достижения и надежды/Многосерийный телефильм. Истоки, практика, перспективы. Москва, 1976. С. 7.

⁸ Реж. В.Бровкин, Г.Павлов, А.Покровский, сценарий - Ю.Каменецкий, Э.Щедрин, М.Стишов, Г.Полонский, А.Ставицкий, И.Берг, 1992 – 1995, 1 канал Останкино.

⁹ Реж. Ю.Беленький, сценарий - С. Назаров, Ю. Беленький, А. Новотоцкий-Власов, С.Василенко, А.Самсонов, З.Кудря, Е. Тарасова, В.Москаленко, О.Файнштейн, В.Фрид, 1992 – 1994, 1 канал Останкино.

¹⁰ Реж. Ю.Беленький, Е.Соколов, сценарий – коллектив авторов, более 20 человек, среди них – З.Кудря, Т.Фирсова, В.Моисеенко, С.Нефедов, Е.Соколов, А.Васютинский и мн. др., 1996 – 1997, РТР.

¹¹ Данное утверждение основано на данных, предоставленных компанией TNS, а также на исследованиях Солнцевой С.А. (см. в частности, Солнцева С.А. Динамика зрительского интереса к ТВ в модернизирующейся России. // Современные тенденции общественных наук: политология, социология, философия. (Материалы международной заочной научно–практической конференции)), а также Телевидение глазами зрителей. Под ред. Полуэхтовой И.А. М., 2012; Российское телевидение: индустрия и бизнес. Под ред. Коломийца В.П., Полуэхтовой И.А. – М., 2010.

контента постепенно заходит в тупик. Представляется, что в данный момент мы переживаем не закат, а некую «паузу» в ожидании нового поворота в развитии российской сериальной индустрии. Именно поэтому имеет смысл обратиться к тому моменту, когда уже однажды совершались попытки предложить оригинальную концепцию русского сериала. То есть российские производители пытались создать продукт, который, с одной стороны, должен заинтересовать зрителя, хоть и знакомого уже с концепцией многосерийного вещания, но в то же время существовавшего в иной визуальной культуре. А с другой – создание этого «нового жанра» было связано с уже существующим иностранным опытом. Мы предлагаем рассмотреть первые российские сериалы, используя междисциплинарный подход: как объект искусствоведческого анализа, анализа культурологического и с учетом зарубежной (в первую очередь, американской) практики программирования.

Почему мы считаем уместным обращаться именно к американской практике? (Речь идет непосредственно о самом опыте телепрограммирования и об истории развития основных сериальных жанров.) Объясняется это рядом причин. Во-первых, американский опыт на протяжении десятилетий является, возможно, самой успешной моделью телепрограммирования и развития коммерческого телевидения вообще и игрового в частности. Разумеется, никто при этом не отрицает динамичный и впечатляющий рост экспорта латиноамериканских сериалов и форматов, но это относительно недавнее явление заслуживает отдельного рассмотрения. Во-вторых, американский опыт в силу своей длительности уже осмыслен не только в рамках индустрии, но и учеными в контексте культурологических, искусствоведческих и различных междисциплинарных исследований.

Отечественная традиция исследования сериалов только начинает формироваться и при этом никак не отрицает факта влияния зарубежной индустрии на наш рынок. В работе не рассматриваются американские сериальные жанры, которые возникли сразу в вечернем эфире, как, например, детектив. Большая часть из них появилась под влиянием кинематографа, предложив первоначально естественную для этого телевизионную форму – цикл передач. Именно форма «дневных» сериалов повлияла на возникновение вечерних сериалов: от вечерней мелодрамы до «сериализации» вечерних форматов, к которым успел примкнуть и ситком. Кроме того, в США телевидение переняло от радио коммерческую модель вещания, которая повлияла и на формирование образа сериалов не только в Америке, но и как следствие в других странах. Также стоит отметить, что зрительское восприятие тематически и жанрово, что подтверждается социологическими данными, сходно именно с американским, что, возможно, объясняется рядом общих культурных и национальных черт.

В первую очередь, необходимо определиться с терминами. В советской искусствоведческой науке еще до появления большого количества иностранных сериалов на отечественном экране сложилась практика употребления дифференцированных терминов в отношении отечественных многосерийных художественных фильмов и зарубежных сериалов различных видов и типов.¹² Так, в частности, было принято называть «сериями»¹³ циклы фильмов, объединенные одними

¹² См., напр., Егоров В. Терминологический словарь телевидения: Основные понятия и комментарии М., 1997, Галушко Р. Драматургия буржуазного телевидения. М. 1977 и др.

¹³ В данной работе этот термин не используется, так как подобные подвиды сериалов отличаются от цикла фильмов лишь хронометражем. При этом большинство сериалов, которые первоначально претендуют на обладание «закрытой структурой», то есть исчерпывающей драматургической завершенностью каждой серии, преимущественно с течением времени (сезонов) обнаруживают драматургическое развитие, связывающее серии и сезоны между собой. Тем самым подобные «серии» вполне соответствуют общему представлению о сериалах.

персонажами, а «сериалами» – повествование, развивающее единую сюжетную структуру на протяжении нескольких серий. При подобном подходе возникает вопрос, в чем же заключается отличие сериала в этом или более общем понимании от многосерийного фильма. На сегодняшний день это противопоставление имеет смысл свести к следующим параметрам:

- технология производства;
- общий хронометраж всех серий;
- возможность продолжения (в случае с многосерийным художественным фильмом продолжение будет новым произведением, а продолжение сериала – это новый сезон).

Стоит подчеркнуть еще одно важное отличие: многосерийный художественный фильм является режиссерским проектом, а сериал по ряду причин – продюсерским.

Исследование телевизионного сериала в рамках искусствоведческой или культурологической науки уже проводилось, и даже совмещение этих двух подходов в изучении одного объекта вряд ли можно назвать новым. Тем не менее, как уже говорилось выше, мы предлагаем ввести в анализ сериала как объекта междисциплинарного исследования еще один фактор. Речь идет о телепрограммировании и месте сериала в программной сетке (эфирной позиции) как с точки зрения времени показа (дневное, предпраймное или праймное вещание), так и с точки зрения регулярности (ежедневные показы и так называемое вертикальное программирование, то есть раз в неделю). Этот аспект напрямую связан с еще одним важным фактором – рекламой. Здесь следует отметить, что первые зарубежные сериалы появились именно благодаря интегрированной в текст сериала рекламе спонсоров показа (сегодня это называется «продакт плейсмент»). И сегодняшнее место сериала в

телевизионной сетке, где разница между тайм-слотами определяет стоимость рекламы, прерывающей показ, находится в прямой связи с содержанием и художественно-эстетическим решением сериала.

В советские годы концепции жесткой программной сетки в ее современном представлении не было; требования к хронометражу передач были достаточно гибкими. Тем не менее существовали некоторые программы, время выхода в эфир которых было жестко регламентировано.¹⁴ По сути дела, именно программа «Время», выходящая в 21.00, и в постсоветские годы определяла «прайм-тайм». Премьерные показы многосерийных или документальных фильмов располагались до или после программы «Время», за которой в конце 1980-х следовала передача «Прожектор перестройки». Так, например, фильм «Жизнь Клима Самгина» (реж.В.Титов) впервые был показан в марте-апреле 1988 года и выходил ежедневно кроме выходных в 21.50 после «Времени» и «Прожектора перестройки». Нередко фильм, демонстрировавшийся перед главной информационной передачей, мог быть прерван ее выходом, а продолжение следовало опять же за программами «Время» и «Прожектор перестройки». К 1992 году, к моменту выхода первых двух российских сериалов, рассматриваемых в данной работе, на канале Останкино¹⁵ сложилась практика программных решений:

- Прайм-таймом считалось только время до программы «Время». Время после 22.00 на протяжении многих лет (примерно до конца 1990-х годов) таковым не считалось, его коммерческая ценность возросла

¹⁴ Например: «Утренняя почта» (воскр. 11:00), «Сельский час» (воскр. 12:00), «Служу Советскому Союзу!» (воскр. 10:00), «В гостях у сказки» (суб. 14:00), «Спокойной ночи, малыши!» (20:30 на второй программе ЦТ) и, конечно, программа «Время» (21:00).

¹⁵ Так назывался канал, вещавший на первой метровый частоте с 25 декабря 1991 года по 31 марта 1995 года. На его базе возник канал ОРТ, который сегодня называется «Первый канал».

благодаря введению закона «О рекламе», согласно которому запрещалась реклама табака и алкоголя, кроме пива, на рекламу которого накладывались ограничения с 07.00 до 22.00.¹⁶

- По пятницам зрителям предлагалось «вертикальное программирование» (например, «Приключения Черного Красавчика» (реж. Ч.Крайтон, 1972-1974, Великобритания) в 18.45, то есть до программы «Время»). Затем подобная модель вещания была использована и в понедельник: именно так были показаны сериалы «Мелочи жизни» и «Горячев и другие», но чуть позже, в 20.10. В другие будние дни в этом тайм-слоте шли отечественные и зарубежные мелодрамы.

- До программы «Время» обычно шли многосерийные художественные фильмы отечественного или зарубежного производства.

- Сохранялась с советских времен и традиция повторов игровых программ в утренние и дневные часы на следующий день после показа.

В контексте анализа важно отметить, что к моменту выхода первых российских сериалов отечественный зритель был знаком хотя и с небольшим количеством зарубежных «длинных» сериалов, но, безусловно, с крайне важными в истории развития телевидения. В октябре 1988 года в 19.55 был показан сериал «Рабыня Изаура» (автор идеи Ж.Брага, 1976-1977, Бразилия), а в августе 1989 года после программы «Время» начался показ первых четырех частей политического детектива «Спрут» (Д.Дамиани, Ф.Ванчини и др., 1984-2001, Италия).

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

¹⁶ «Законопроект о рекламе»// Еженедельник "Коммерсантъ", №19 (130), 23.05.1995

1984-1993, США). Для обоих сериалов не сразу было найдено место в сетке, после первой недели показ сериала «Богатые тоже плачут» был прерван более, чем на полгода и возобновлен с понедельника по четверг в 19.05. «Санта-Барбара» вначале демонстрировалась раз в неделю, но вскоре также начала выходить с понедельника по четверг в 20.30. При этом показ и того, и другого всенародно любимого сериала мог быть прерван (по различным причинам) на несколько дней или даже недель. В 1992 году в эфире канала «МТК» начинают выходить латиноамериканские теленовеллы.

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

Именно в контексте такой сетки вещания и возникают первые российские сериалы.

МЕЛОДРАМАТИЧЕСКИЙ СЕРИАЛ В ПРАЙМ-ТАЙМ

Появление коммерческой модели вещания в 1990-е годы означало, что вместо идеологически выдержанных пропагандистских передач в эфире должны появляться программы, привлекающие максимально широкую аудиторию. Выстраивание такой сетки предполагало, что существовавшая долгие годы практика просвещения через средства массовой информации должна быть заменена на политику развлечения, и самым простым решением было обращение к зарубежному опыту.

Нет ничего удивительного в том, что первым оригинальным российским сериалом на постсоветском телевидении оказалась мелодрама. Сериал «Мелочи жизни» вышел 26 октября 1992 года в 21.40 на канале Останкино. В вечернем эфире, который только начинал осознавать себя как прайм-тайм, к этому моменту уже прочно осели мелодрамы, но в основном зарубежные: на канале «Россия» со 2 февраля 1992 года после некоторых поисков модели показа в 20.30 шла «Санта-Барбара», растянувшаяся примерно на две тысячи серий и выходявшая вечером на протяжении нескольких лет. Первый показ «Богатые тоже плачут» в ноябре 1991 года провалился, но в мае 1992 был возобновлён. В этот период, с ноября по май, перед программой «Спокойной ночи, малыши!», выходявшей в тот момент перед «Информационным выпуском» в 21.00 (название «Время» тогда не употреблялось) уже шли отечественные или зарубежные мелодраматические фильмы («Аэлита, не приставай к мужчинам!», «Леди Гамильтон»). Показ сериала еще не был программным решением, но становился уже явлением привычным. И именно в этом контексте возникает на экране первый российский мелодраматический сериал «Мелочи жизни», который выходит раз в неделю по

понедельникам. Вначале в 21.40, а затем перемещается на 20.10. Потом в этом же тайм-слоте будет показан сериал «Горячев и другие».

Сегодня в сети Интернет можно найти следующее описание содержания «Мелочей жизни»: «Семья Кузнецовых переживает «кризис среднего возраста». Прежних чувств между Машей и Сергеем нет. Их дети – старшая Юлька и младший Саша – подросли, у них свои интересы. Как всегда туго с деньгами, а тут еще Сергей теряет работу. За Машей начинает ухаживать преуспевающий модельер Шведов, и ради него она готова оставить семью». И дальше на протяжении нескольких десятков серий мы с напряжением ожидаем, когда же главная героиня решится уйти от мужа. Параллельно с этим развиваются и другие сюжетные линии. Рядом с главной героиней – ее лучшая подруга и родственница Катя. Она выполняет обычную для сериалов функцию как наперсницы, так и носительницы комического начала: верит в астрологию, пытается устроить свою личную жизнь, используя оккультные науки и т.д. Она носитель тех женских стереотипов, над которыми в рамках мелодраматического сериала можно смеяться. Дочь главной героини Юлька привносит в действие конфликт матери и дочери, отличный от конфликта поколений «отцы и дети», так как имеет исключительно женский характер: противопоставление двух женщин, все еще молодой матери и ее повзрослевшей дочери. Благодаря этому персонажу в сериале появляются околкриминальные и авантюрные сюжетные линии. Криминальное начало связано также и с образом брата Маши Гоши (темы контрабанды и порнографии). Сергей, муж Маши, несмотря на то, что не может «кормить семью», все равно воплощает положительное начало: его доброта привлекает манекенщицу Елену, а из-за своей наивности и неспособности отказать в помощи другу он попадает в сложные ситуации.

Важно отметить, что первый мелодраматический российский сериал не предлагал зрителю историю поиска мужа для молодой девушки, например, очередной Золушки. В нем сразу затрагивалась проблема женщины, которая, уже вырастив детей, все еще хочет сохранить свою привлекательность и востребованность. Если проблема женской состоятельности домохозяйки со стажем захватила американский экран лишь к концу 1990-х годов (см. например, *Desperate Housewives*)¹⁷, то создатели «Мелочей жизни» довольно тонко почувствовали этот тренд еще на заре становления российских сериалов. Проблема осознания себя женщиной как нельзя более кстати подходила для мелодраматического сериала в вечернее время.

Стоит сразу обратить внимание на то, что все первые российские попытки предложить вниманию зрителя отечественный сериальный продукт были ориентированы на прайм-тайм. Лишь спустя 9 лет после выхода «Мелочей жизни» оригинальный российский сериал демонстрировался с утра и/или в предпрайм: «Ундина» в 9.45 и 17.40, т/к РТР, «Бедная Настя» – в 18.00 на СТС и второй показ в 11.50 на канале РТР. И если на сегодняшний день на российском ТВ более или менее сформировалась технология съемок сериалов под предпраймовый слот, то в дневном вещании, где вполне закономерно смотрелась бы большая часть современной предпраймовой и прайм-таймовой продукции, мелодраматических сериалов практически нет. Именно в дневное время еще во времена игрового радиовещания в Америке транслировались мелодраматические сериалы, широко известные как *soap opera* (мыльная опера).

¹⁷ Все американские сериалы даются в их оригинальном названии, перевод на русский и краткое изложение содержания приведены в Приложении.

К началу девяностых во многих странах, особенно в США, установилась практика показа мелодраматического сериала в вечернем эфире. Подобное программное решение наложило свой отпечаток на образ этой телепередачи, в результате чего и появился новый жанр *deluxe soap*. Это довольно значимое явление как с культурологической точки зрения, так и с точки зрения истории телепрограммирования. Именно подобные сериалы дали возможность говорить о появлении *качественного телевидения*, что в свою очередь позволяет рассматривать сериалы с искусствоведческой точки зрения.

Вечерний эфир изначально и в Америке, и в Советском Союзе, где понятия «прайм-тайм» как такового, естественно, не существовало, предполагал показ фильмов как односерийных, так и многосерийных, например, «Жизнь Клима Самгина» (преьера 29.03.1988 в 21.50) и циклов фильмов, объединенных одними персонажами («Следствие ведут знатоки», авторы сценария О. и А. Лавровы, 1971-1989). В США связь рекламы и концепции программирования, возникнув еще на радио и перейдя на телевидение, переосмысливалась и развивалась все эти годы. Еженедельные показы циклов фильмов и того, что теперь принято называть «вертикальным» сериалом, были явлением закономерным. При этом нельзя забывать и об отсутствовавшей в СССР конкуренции между телевизионными каналами и, следовательно, о контрпрограммировании, толкавшем американских производителей на поиск чего-то нового, что могло бы отобрать зрителя у конкурента. К ключевому моменту во «взаимоотношениях» зрителя и телевизора – появлению пульта дистанционного управления – американцы подошли уже достаточно натренированными в отличие от российских производителей, которым пришлось на фоне увеличивающегося в стране количества пультов учиться работать в условиях конкуренции, борьбы за рекламодателя и

прочих новых вводных. И все это при довольно скромных производственных бюджетах.

Роль мелодрамы в телевизионной сетке и в жизни общества

Американская *soap opera* в начале 1950-х стала ключевым элементом дневного программирования. Вокруг нее каналы выстраивали показы игровых шоу, повторов и ток-шоу. Мелодрама выходила в дневное время ежедневно. Широко известно, что мелодраматические сериалы получили название *soap opera* еще в бытность радиопередачами, благодаря спонсорству со стороны производителей мыла. Один из первых радиосериалов *Painted Dreams*, премьера которого состоялась 20 октября 1930 года, задумывался как самостоятельная программа без спонсорской поддержки. Фирма-производитель домашних продуктов *Lord and Thomas* в качестве спонсора появилась позже. Вскоре реклама спонсора интегрируется уже в сценарий и даже в проморолик: «Истинная история жизни женщины, чья жизнь такая же, как и ваша, чье окружение такое, как ваше, чьи проблемы, как ваши, как и тысячи других женщин в сегодняшнем мире... Но прежде всего хотелось бы сказать об одной жизненно важной для каждой домашней хозяйки вещи – о новом мыле» (о сериале *Ma Perkins*). В драматургию дневных радиосериалов, построенных в основном на модели «помоги себе сам», активно вводился «продакт плейсмент» как сюжетообразующий элемент. Если во время Великой депрессии, по мнению рекламодателей, проблемы женщин решали моющие и чистящие средства и полуфабрикаты, то с приходом дневных сериалов на телевидение главными действующими лицами стали шампуни, зубные пасты, кремы и другие средства по уходу за собой.

С окончанием послевоенного бэби-бума рейтинг дневных сериалов падает. Женщины, получив возможность работать вне дома, постепенно перестают интересоваться героинями, которые выполняют лишь функцию

домохозяйки и матери. Так возникает новый тип героини мелодраматического сериала, хорошо нам знакомый сегодня: молодая женщина, ориентированная на карьеру, которая, по мнению маркетологов, представляла интерес для максимально широкой аудитории.

Развитие жанровых традиций: американская и латиноамериканская мелодрама

Если в американских сериалах главных действующих лиц может быть несколько, то в латиноамериканском сериале сюжет строится вокруг одной героини. Латиноамериканские теленовеллы также возникли из радиопередач. Собственно, именно оказавшись на телевидении, жанр радионовеллы закономерно переименовался в теленовеллу и распространился от Мексики до Чили. Тем не менее возник он не без американского влияния. Например, радиопостановки на Кубе в 1940-е годы были местным форматом, замещающим американское *soap*. Одной из первых радиопостановок, перекочевавших на телевидение, был сериал *El Derecho de Nacer* («Право на рождение», 1948, автор Ф. Кайнэ). История о девушке, которую богатый папа заставляет сделать аборт, оказалась популярной до такой степени, что существуют три телевизионные новеллы, снятые на её основе (кубинская и две мексиканских, в одной из которых главную роль сыграла Вероника Кастро), а также два мексиканских кинофильма – 1952 года (реж. З.Г. Уркиза) и 1966 года (реж. Т.Дависон).

По мнению известного исследователя Х.Мартина-Барберо, из кубинских радиопостановок возник один из двух основных типов теленовеллы: интрига первого типа строится вокруг семьи, архетипического соперничества между членами семьи или разными

семьями.¹⁸ Второй тип возник благодаря бразильскому сериалу *Beto Rockefeller* (реж. Л. Дуарте, 1968-1969), в котором молодой человек из бедной семьи «втирается» в высшее общество, выдавая себя за своего. Данный вариант строится на социальных конфликтах, а не на семейных. Движущей силой сюжета обоих поджанров является проблема невозможности для влюбленных быть вместе либо из-за соперничающих семей, либо в силу социальных различий. И в любом случае героиня находит возможность преодолеть все препятствия ради истинной любви. Из-за присущей этому типу теме всепобеждающей любви подобные сериалы называют также *telenovela rosa* («розовая теленовелла»). Американские исследователи испаноязычных медиа М.Е.Гутьерез Рентерия и М.Медина Лаверон в работе «Глобализация с латиноамериканским духом» предлагают следующие четыре типа теленовеллы:

- история Золушки;
- теленовелла на исторические темы;
- детская теленовелла;
- социальная теленовелла.¹⁹

Американский исследователь Тимоти Хэвенс в «Жанровых трансформациях теленовеллы» отмечает, что несмотря на то, что радио и теленовеллы возникли и транслировались благодаря США, этот жанр смог выработать свои собственные характеристики, причем несколько различные в разных странах.²⁰ Так, мексиканская теленовелла в основном

¹⁸ Martin-Barbero J. Memory and Form in the Latin Soap Opera/Allen R. (ed) To Be continued: Soap Opera Around the World Ed. Allen R. New York, 1995. P. 278.

¹⁹ Gutierrez Rentería M.E, Laveron, Medina Laveron Globalization with Latin Flavour//Journal of Spanish Language Media, University of North Texas, 2011, v.5, p. 80-112.

²⁰ Havens T. The Generic Transformation of Telenovelas/ Edgerton G., Rose B., (eds) Thinking Outside the Box, Lexington 2008. P. 271 – 293.

– *telenovela rosa*, конфликт в которой находится на уровне семьи или семей. Бразильская фокусируется на социальных темах (хотя, отмечает автор, в последнее время продюсеры развивают другие поджанры, стараясь привлечь новую аудиторию), ей также свойственно большее разнообразие в выборе мест съемок. Из всех латиноамериканских сериалов бразильские – самые дорогие в производстве. Для венесуэльских сериалов характерно большее количество любовных сцен, в колумбийских преобладают политические вопросы, темы киднэппинга и насилия.

Латиноамериканская теленовелла отличается от американского дневного сериала:

1. ограниченным количеством серий – от 100 (Мексика) до 600 (Аргентина);
2. наличием одного главного героя (в основном, героини);
3. прописанными в сценарии началом, серединой и концом истории.

Американская же дневная мелодрама может идти сколь угодно долго. В статье с характерным названием «У истории нет конца никогда» телекритик К. Боулс отмечает: «Основное свойство дневных мелодрам – это фокусирование на жизни семьи, отношениях как внутри семьи, так и романтических, эмоциональных и моральных конфликтах, при этом местом для съемок являются обычно интерьеры семейных домов и крайне редко – натурные съемки. Большая часть *soap opera* – демонстрация жизни группы людей, связанных одним местом работы или семейными узами. *Soap* нарративу, как и любой мелодраме, свойственны неожиданные встречи, случайности, упущенные возможности, неожиданные разговоры, озарения и спасения в последнюю минуту, развязки *deus ex machina...*»²¹.

²¹ Bowles K. No end of story, ever/ Turner G. and Cunningham S. (eds) The Australian TV Book, Sydney, 2000. P. 118.

«Бесконечность» американских дневных сериалов – это не просто фигура речи. В десятке самых длинных сериалов в истории телевидения первый, *The Guiding Light*, выходил на протяжении 57 лет. Общее количество только телевизионных серий – 18 262, а как радиопостановка сериал начал выходить еще в 1937 году. Даже при том, что у серий с течением времени менялся хронометраж (15 минут изначально, 1952 – 1968, затем 30 минут с 1968 по 1977 и 60 минут с 1977 по 2009), общее количество часов его чуть меньше четырех тысяч. Неудивительно, что у некоторых артистов вся жизнь прошла в этом сериале. Так, например, актриса Ч.Бауэр здесь больше сорока лет. Ее героиня прошла путь от молодой невесты до прабабушки, главы большой семьи. Со смертью актрисы из сериала исчез и персонаж. Ирна Филипс, создательница этого сериала еще в его радиоверсии, покинула его в 1958, уступив место главы сценарной группы своей протеже Агнес Никсон, чтобы создать другой сериал, который окажется вторым самым длинным в истории – *As the World Turns*. В десятку самых длинных сериалов, состоящую в основном из американских *soap opera*, входит и один австралийский, *Neighbours*, который начал выходить в 1985 году и выходит по сей день.

Не только «соседство» является продуктивной основой для создания мелодраматического сериала. Разумеется, одно из самых перспективных с точки зрения продолжительности начал – это рабочее место. Выходящий с 1963 года по настоящее время сериал *General Hospital* это с успехом демонстрирует. Популярность этого дневного сериала была всегда столь велика, что, например, киноактриса Элизабет Тейлор сама попросилась сняться в нескольких эпизодах как приглашенная звезда (*guest star*). Такая практика была довольно распространенной для дневных сериалов, что

свидетельствует о том, что при всем скепсисе звезды величины Э.Тейлор признавали их общественную значимость²².

В 1990-е годы в дневных американских сериалах даже была предпринята попытка адаптировать систему латиноамериканской теленовеллы: в сериале *Port Charles* сюжетная арка²³ впервые была рассчитана на 13-недельный сезон, оставляя, тем не менее, возможность для развития новых сюжетных линий. Согласно данным авторов книги «Смотрим ТВ: Шесть десятилетий американского телевидения», в это время руководством канала ABC даже обсуждалась концепция по использованию драматургического принципа теленовеллы во всех дневных сериалах, но она была отклонена²⁴. Но на самом деле этот принцип был давно интегрирован в сериалы, выходящие в прайм-тайм, хотя произошло это под влиянием других факторов.

Культурно-историческое значение мелодраматического сериала

Теоретическая структура изучения телевизионных сериалов строится на двух подходах. Первый фокусируется на изучении проблемы репрезентации пола, расы и прочих социальных характеристиках, основываясь на содержательных и структурных особенностях повествования в сериале. Второй тип ориентирован на исследования восприятия и востребованности этих сериалов, и здесь важную роль

²² В сериале *General Hospital* было принято решение, что любая приглашенная звезда вне зависимости от «калибра» получает одну тысячу долларов за участие. В случае с Э.Тейлор ее участие чуть было не повлекло за собой убытки, потому что, несмотря на фиксированный гонорар, ее присутствие на съемках обошлось производителям примерно в 100 000 долларов, так как пришлось оплачивать ее запросы, а также присутствие ее парикмахера, агента и даже специалиста по аквариуму, который она возила с собой.

²³ Подробнее об этом термине и «арочной» драматургии теленовеллы см. Акопов А.З. Телесериал начала XXI века в контексте традиций отечественной кинодраматургии. Дис... канд.иск. 2011. С. 122-128.

²⁴Castleman H., Podrazik W., *Watching TV: Six Decades of American Television*. Syracuse, 2010. P. 390.

играет культурно-этническая составляющая. До шестидесятых годов сериалы (в данном случае мы говорим о дневных мелодрамах и ситкомах, так как в вечернем эфире сериализация произошла чуть позже) особенно не привлекали внимания исследователей. Но с появлением критики потребления и образа действительности, создаваемого в СМИ, исследователи обратили внимание и на действительность сериальную. До этого, признавая за радиосериалами и впоследствии – телевизионными постановками преимущество сериальности в литературе (вспомним, например, методы издания английских романов Диккенса, Голсуорси и пр.), в них не видели в общем ничего нового, заслуживающего отдельного, в частности, культурологического исследования.²⁵

Конец 1960-х–начало 1970-х годов – это время, когда практически одновременно в разных странах происходит осознание важности роли, которую играют средства массовой коммуникации (особенно аудиовизуальные) в жизни общества. Социальные процессы, происходившие в то время (молодежные протесты, движения против дискриминации по половому и расовому признакам и пр.), были напрямую связаны с осознанием значения СМИ в обществе, что повлекло за собой возникновение науки коммуникативистики. Так возникла и критика мелодраматических сериалов, связанная с пропагандируемым ими образом жизни, который шел вразрез с требованиями общества нового типа, каким оно представлялось в то время.

Собственно возникновение мелодраматических сериалов на радио и телевидении предполагало впоследствии появление такой критики. Сериалы, возникшие благодаря рекламе, были не просто ориентированы на женщин, но действительно «предписывали» определенные нормы,

²⁵ Подр. об этом Puertas L.G. Research into TV Serials – Past and Present//Format, 4 vol., Barcelona, 2005

сочетая направление в потреблении с демонстрацией поведенческих моделей.

Дневные радиосериалы (а впоследствии и телевизионные) в Америке не просто существовали благодаря рекламе, они, по сути, были ею созданы. Еще в 1930-е годы производители моющих и косметических средств обнаружили огромные возможности для продвижения своих товаров при инкорпорированности рекламы в текст радиосериала. «Одно из самых ярких открытий в области создания сериалов было сделано фирмой «Procter and Gamble», взявшей на себя смелость самостоятельно структурировать сериал, что раскрыло его рекламный потенциал. Фирма, учитывая предпочтение зрителей, отдаваемое развлекательным программам, заказала сериал, транслирующий представление о значимости и занимательности домашней работы, причем запустила информацию о своей продукции как «облегчающей» выполнение этой работы. Программа реализовывалась на фоне Великой депрессии и отвечала не только экономическим запросам, но и идеологии, проводимой правительством того времени, которое пыталось преодолеть депрессию. Эксперимент «сериал+реклама+реальность» показал, что сериал, предлагаемый слушателям в дневные часы, предназначенный для семейного прослушивания, конституировал стратегию, схему, по которой реклама продукта “Procter and Gamble” срабатывала наиболее эффективно»²⁶. Перейдя на телевидение, компания *Procter and Gamble* продолжила сотрудничество с Ирной Филлипс, создавшей более десяти дневных сериалов, половина из которых входит в десятку самых длинных сериалов в истории телевидения. И на протяжении многих лет этого

²⁶ Зайцева С.А. Жанр телевизионного сериала как культурный текст. Дис... канд. философских наук. Москва, 2001, С. 14.

сотрудничества оттачивалась технология интеграции рекламных посланий в текст сериала.

Наличие подобной рекламы внутри сериала и в рекламных паузах позволило многим исследователям увидеть некоторую эстетизацию грязи в сериалах во всех смыслах: «грязные» секреты в жизни персонажей сочетаются с грязными полом, одеждой, детьми, ванной и раковиной в рекламных паузах.²⁷ Возможно, подобные выводы могут показаться чрезмерными, но заметим, что за годы существования сериала наметилось некоторое несоответствие между образом жизни женщины в сериале и тем, как он позиционирован согласно рекламным паузам. В частности, это объясняется тем, что образ женщины в сериале прошел некоторый путь – от домохозяйки, которая ищет способ решить маленькие домашние трудности до независимой женщины, которая самостоятельно поднимается по карьерной лестнице, параллельно решая проблемы в личной жизни.

Критика пропаганды потребления в сериалах вполне импонировала советской идеологии, так как позволяла обличать несостоятельность «буржуазного» образа жизни. «На массовую аудиторию постоянно оказывается давление: ее побуждают покупать, покупать и покупать, ей внушают уверенность в том, что удовлетворение от «маленьких радостей быта» и составляет настоящий смысл и интерес человеческой жизни»,²⁸ – отмечала Р.Галушко в конце 70-х прошлого века, анализируя основные послания дневных зарубежных сериалов. Этот уникальный момент глобального изменения роли рекламы в жизни американского общества скрупулёзно анализируется в сериале *Mad Men*. Интеллектуальная драма о

²⁷ См. например, Buckingham D. *Public Secrets: "East Enders" and Its Audience*. London, 1987 или Baldwin K. *Motezuma's Revenge: Reading Los Ricos Tambien Lloran in Russia/To Be Continued...: Soap Operas Around the World*, London, 2003. PP 285 – 301.

²⁸ Галушко Р. *Драматургия буржуазного телевидения*. М. 1977. С.109.

жизни сотрудников рекламного агентства в конце 1950-х – начале 1960-х пользуется оглушительным успехом в Америке, опровергая стереотипное представление о невозможности создания «умного» сериала для широких масс.

Развивающееся в те же годы феминистское движение критиковало сериалы за создаваемый ими образ женщины. В работах англичанки К.Герагти утверждается, что сериалы навязывают единственно приемлемую модель правильной жизни женщины: стремиться стать идеальной матерью.²⁹ Латиноамериканские истории о бедной девушке, обманутой молодым человеком из богатой семьи, а затем вышедшей за него замуж, под маской разговора о проблеме социального неравенства на самом деле пропагандируют идею «удачного» брака как предела мечтаний, считает телекритик А.Фадул в исследовании «Сериальный вымысел: латиноамериканские теленовеллы».³⁰ При этом он отмечает, что важным поворотом в создании образа женщин в теленовеллах было появление возможности карьерного восхождения. Однако героиням отводятся исключительно женские занятия, в основном шитье, достигающее своего максимального развития в открытии своего дома моды.

На самом деле производители сериалов довольно быстро откликнулись на перемены в обществе. Не изменяя себе, то есть оставаясь площадкой для пропаганды потребления, сериалы слегка подкорректировали отражаемую в них действительность. И содержание, и реклама с середины 1970-х годов ориентируются уже не на домохозяйку и мать, а на женщину, уверенную в себе и в своем будущем, независимую от дома. Теперь главную роль в сериале играет не женщина, а семейный клан

²⁹ Geraghty C. The Continuous serial: a definition. London, 1981.

³⁰ Fadul A. Serial fiction in TV: the Latin American telenovela. San Pablo, 1993.

или коллеги по работе (обычно в больнице). Анализ работы канала ABC за 1977 год показывает, что, став дешевле в производстве, сериалы постоянно увеличивают свой рейтинг популярности у зрителей, расширяя демографические группы, вовлекаемые в просмотр ТВ сериалов.³¹ Параллельно с дневными семейными сагами появляются аналогичные, но более дорогие истории вечером. К концу 1990-х годов в вечерний сериал приходят и одинокие женщины за 30, ищущие счастья в личной жизни (*Sex and the City*), новый тип домохозяйек (*Desperate Housewives*, *Lipstick Jungle*) и подростки, чьи мелодраматические истории предлагают зрителю на протяжении нескольких сезонов сопереживать в очередной раз Ромео и Джульетте в различных обстоятельствах (от вампирской эстетики (*The Vampire Diaries*) до моральных или социальных запретов (*Gossip Girl*)).

Доминирование слова над изображением, визуальная «бедность», объясняемая тем, что просмотр дневного сериала преимущественно совмещается с другими занятиями, и большое количество внутренних повторов, компенсирующих зрителям пропуски эпизодов или даже целых серий, драматургическая однообразность – все эти элементы мелодраматического сериала, с одной стороны, подвергались критике, но с другой, создавали в нем уникальную художественную условность. Как «женский роман», который считают предшественником *soap*, зачастую выкидывается из анализа литературного процесса в связи со своим несоответствием званию «искусства», так и дневной сериал занимает одну из самых низших ступеней в иерархии игровой продукции. После появления *soap* в вечернем эфире и некоторых поисков как визуального решения, так и определенного изменения драматургических конструкций внутри серий наступила определенная реабилитация мелодраматических сериалов

³¹ См. Vana E. What's on ABC?// Broadcasting. 07.11.1977.

вплоть до того, что многие из них стали называться «качественным телевидением». «В новых сериалах радикально усложнилась драматургия. Изменилась манера повествования – она стала менее прямолинейной, в ней появляются пропуски, большую нагрузку получают детали. Поэтому эти сериалы так интересно пересматривать: все время открываются новые, ранее не замеченные вещи. Ритм в новых сериалах или непривычно ускоряется, или же, наоборот, замедляется так, как это раньше случалось только в кино, а не на телевидении, которое так боялось наскучить зрителю»³², – так характеризует происходящие изменения с сериалами в последние годы телекритик И.Кушнарева.

Список претензий к мелодраматическим сериалам можно продолжать, но факт остается фактом: уникальная популярность мелодраматических сериалов заслуживает отдельного исследования. Собственно даже сама популярность мелодраматических сериалов неоднократно становилась объектом критики:

«Согласно опросу, проведенному по заказу правительства Бразилии, в этой тропической стране, где температура не опускается ниже +16 по Цельсию, телевизоров больше, чем холодильников. «Бразилец забывает о еде. Если у вас нет продуктов, вам незачем их хранить – вас накормит телевизор» – это из исследования, проведенного тележурналистами компании ARTE. Они утверждают: территория Южной Америки, от Аргентины до Мексики, – полигон для гигантского ТВ-эксперимента. Вот уже 20 лет ТВ активно формирует коллективное сознание, оно – главное средство массовой информации континента и чудовищная по силе влияния пропагандистская организация. «Телевидение Южной Америки постепенно вытеснило в конце семидесятых популярное тогда кино –

³² Кушнарева И. Что угодно, только не ТВ. Функции «качественных» сериалов // Искусство кино. №11, Москва, 2012. С. 15.

закрылись многие кинотеатры, особенно в глубинке. И становится монополистом. <...> Самое неприятное во всем этом то, что Россия местами больно уж смахивает на Южную Америку. Как говорится – найди 10 отличий. А судя по популярности латиноамериканского *soap* у нас, Россия потенциально готова присоединиться к гигантскому ТВ-эксперименту и стать частью «мыльного» полигона»,³³ – пишет Д. Пронина в конце 1990-х, стремясь образумить российского зрителя.

На значимость мелодраматического сериала в жизни латиноамериканского общества обращали внимание многие исследователи. Практически в любой работе о роли теленовеллы в этом регионе можно встретить упоминание о двух красноречивых фактах. Венесуэльский президент Карлос Андрес Перес вынужден был уйти в отставку из-за сериала «На этих улицах» (1993). Автором сериала был журналист Хосе Ранхель, который предложил снимать его как телегазету о жизни квартала, в котором зрители легко угадывали политическую модель управления Венесуэлой. Когда Ранхелю попали в руки документы, свидетельствующие о незаконном переводе денег на счет Переса, аналогичные события произошли с персонажем, похожим на президента страны, всего лишь через два дня. На фоне акций протеста Перес был подвергнут импичменту и покинул страну. В другом, ставшем уже классическим, примере импичмент президента, на этот раз бразильского Ф.Колора ди Мелу, прошел практически незамеченным ни средствами массовой информации, ни гражданами. Это было связано с тем, что в этот момент была убита исполнительница одной из главных ролей в сериале «Телом и душой» Даниэла Перез. Как выяснилось, убил ее партнер по сцене, который объяснил свой поступок тем, что перепутал съемки с реальностью.

³³ Пронина Д. Мыло — скользкий путь//Московский комсомолец. 07.09.1998.

Если актер, перепутавший сериальную действительность с реальностью, все-таки редкость, то, как хорошо известно, зрители сериалов зачастую принимают вымышленные события за настоящие, а персонажей считают близкими себе людьми. Как в свое время А.Конан-Дойла читатели забросали письмами, требуя спасти Ш.Холмса, так и зрители сериалов неоднократно предлагали свою помощь в решении конфликтов, возникающих у персонажей.

Об этом же феномене иронично пишет и один из рецензентов сериала *The West Wing*: «Одной из вещей, делавших жизнь сносной для левых либералов с того момента, как Джордж Буш стал президентом, был тот скромный факт, что на час по средам президентом был не он».³⁴ Телекритик И.Кушнарева добавляет: «Сериал создал терапевтическую фантазию о «правильном» демократическом президенте в ситуации наступления консерваторов. Сериал «Западное крыло» стирал границу между вымыслом и реальностью, зачастую по ходу сюжета переписывая реальные события текущей политической жизни».³⁵ В этом отношении показательна история критики сериала «Школа» (реж. В.Г.Германика, Р.Маликов, Н. Мещанина, 2010). Как это происходит с большинством телевизионных продуктов в последние годы, основным нападкам подвергались не художественные качества сериала, а его содержание. И главными критиками сериала выступили именно учителя, которые увидели в сериале действительность, не соответствующую их представлениям о реальности. При этом если убрать некоторые шокирующие подробности из школьной жизни и вернуть камеру на штатив, то сразу становится очевидной структура мелодраматического

³⁴ Цит.по: Кушнарева И. Что угодно, только не ТВ. Функции «качественных» сериалов.//Искусство кино. №10, Москва, 2012. С. 14.

³⁵ Кушнарева И. Что угодно, только не ТВ. Функции «качественных» сериалов.//Искусство кино. №10, Москва, 2012. С. 14.

сериала для подростков, напоминающая, например, один из первых отечественных сериалов в этом жанре «Простые истины» (реж.Ю.Беленький, Е. Старков, В. Шмелев, 1999-2003).

Загадку явления полной самоидентификации зрителя, несмотря на наличие множества исследований на эту тему, вряд ли можно считать однозначно разгаданной. Существуют разные, не исключающие друг друга объяснения этого. Если первые зрители пугались при просмотре «Прибытия поезда на вокзал Ла-Сьота», то сегодня сопереживание в кинотеатрах не может сравниться с неизменным и неисчезающим принятием сериальной реальности. Возможно, это объясняется природой телевидения, где соседство документального с игровым создает собственную реальность, пусть условную, но в то же время убедительную.

Нам представляется, что объяснения этого феномена, основанные на социально-культурных характеристиках зрителя, выглядят несколько упрощенными: «Исследования <...> показали, что основная масса телезрительниц, которые любят «мыльную оперу», – это женщины из семей, принадлежащих к так называемому «низшему среднему классу», то есть категория населения с невысоким, а зачастую и просто малым достатком. <...> Такое самоотождествление льстит самолюбию многих из тех, кто в условиях буржуазного общества тщетно стремится к преуспеянию. К тому же удел типичной любительницы «мыльной оперы» – дети и домашний очаг. Ее кругозор, как правило, узок, духовный мир скуден, жизненный опыт ограничен сферой бытовых забот. Будни такой женщины монотонны, скучны и унылы. Но именно поэтому ей необходим своего рода «выход в свет» – хотя бы воображаемый, если невозможен реальный»³⁶ – такая «советская» критика остается актуальной и с исчезновением критики «буржуазного общества». В то же время

³⁶ Галушко Р. Драматургия буржуазного телевидения. Москва, 1977, С. 63.

зрительницы и даже зрители некоторых сегодняшних мелодрам опровергают фактом своего существования подобные утверждения. С появлением вечерней «качественной» мелодрамы становится довольно сложно апеллировать к социальным и культурным различиям у зрителей подобных сериалов. А международный успех некоторых *soap opera* отрицает и аргументы, основанные только на национальных особенностях телезрителей.

Архетипичность сюжетов в мелодраматическом сериале, о которой неоднократно писали и наши исследователи³⁷, притягательность повторяемости действия, на которую обратил внимание еще Д.С.Лихачев, говоря о древнерусском фольклоре,³⁸ и, возможно, именно пропаганда определенного образа жизни – эти факторы, вероятно, наравне со многими другими и являются ключом к успеху мелодраматического сериала на глобальном уровне.

Критика сериалов с точки зрения их социально-педагогической функции отрицает возможность анализа их культурной и культурологической значимости. «Текст ТВ сериала репрезентирует, помимо набора типов взаимодействий и отношений, обыденную реальность, ежедневные социокультурные отношения, определяет значение семьи в обществе и влияние на нее факторов внешнего окружения, репрезентирует определенные стратегии достижения определенного социокультурного статуса, адаптируя ожидания реципиента. ТВ сериал концептуализирует место и время контекста – реальности, текстуализуя и репрезентируя ее на телеэкране, делая акцент на интересах аудитории, но и реализуя заказ... ТВ сериал представляет

³⁷ Например, см. Акопов А.З. Телесериал начала XXI века в контексте традиций отечественной кинодраматургии. Дис... канд. иск. 2011.

³⁸ Об этом подробнее Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.

«обобщенную реальность»³⁹, – утверждает С.А.Зайцева в социокультурном исследовании сериалов. Подобный подход не только позволяет лучше понять аудиторию сериалов как дневных, так и вечерних, но и исследуя эволюцию некоторых моделей, делать выводы о значимых тенденциях в обществе. **Сериал документирует эпоху чрезвычайно точно. Будучи крайне чувствительным, как и его создатель – реклама, к меняющимся запросам общества, сериал, оставаясь неизменным в своей практически архетипичной драматургической структуре, вводит в нарратив актуальные социальные вопросы. Изучение природы сериалов открывает возможности для большого количества культурологических исследований: от анализа эволюции образов женщины до изучения трансформации социальной проблематики в жизни общества в то или иное время.**

Сериал «Мелочи жизни» – первая российская мелодрама в вечернем эфире

Выбор вечернего тайм-слота для показа мелодраматического сериала о сложных внутрисемейных отношениях крайне важен не столько для понимания самого сериала, сколько для анализа процесса, который за этим последовал. Если апеллировать к американскому опыту, то стоит отметить, что «горизонтальные» мелодрамы⁴⁰ пришли в американский

³⁹ Зайцева С.А. Жанр телевизионного сериала как культурный текст. Дис... канд. философских наук. Москва, 2001. С. 20.

⁴⁰ Под «горизонтальным» сериалом принято понимать сериал, в котором серии связаны друг с другом, и каждая серия не имеет своего законченного и завершенного сюжета. Сериалы, состоящие из независимых историй, но связанные одними и теми же персонажами, принято называть «вертикальными». При этом «вертикальным программированием» называется еженедельный показ. Употребление термина «вертикальный» в этих двух случаях ведет к возникновению ошибочного представления, что именно «вертикальные» сериалы демонстрируются раз в неделю. Однако это не так: в прайм-тайм «вертикально» демонстрируются сериалы любой структуры.

вечерний эфир не сразу: первые попытки предпринимались еще в 1970-е годы. Предшествующий этап развития в американском эфире на протяжении двадцати лет принято называть «золотым веком» американского телевидения. Родоначальниками сериалов в прайм-тайм были так называемые антологии: например, фильмы, выходившие с 1948 года по понедельникам в 22.00 на канале CBS на протяжении десяти лет, связаны были лишь названием, *Studio One*. Эти фильмы снимались как по оригинальным сценариям, так и по существовавшим театральным пьесам. Интересно, что одной из передач в рамках этой антологии была первая экранизация написанной специально для телевидения пьесы Реджинальда Роуза «12 разгневанных мужчин». Фильм о заседании присяжных, затянувшемся из-за одного «обоснованного сомнения», получил в 1955 году сразу три премии «Эмми»: за лучший сценарий (Р.Роуз), за лучшую режиссуру (Франклин Шаффнер) и актерскую работу (Роберт Камминг). Спустя два года режиссерский дебют Сиднея Люмета был посвящен экранизации той же пьесы, где роль одного из присяжных сыграл Генри Фонда. С тех пор пьеса экранизировалась несколько раз, с 2004 года она снова идет на Бродвее, а ее адаптация, сделанная для российского зрителя Н.Михалковым, А.Новотоцким-Власовым и В.Моисеенко, вышла в 2007 году.

В 1956 году продюсер Уортигтон Майнер одним из первых предложил ввести в программную сетку канала CBS 90-минутный формат для очередной антологии *Playhouse 90*. В рамках этого цикла в 1959 году был показан фильм «Нюрнбергский процесс» по сценарию Эбби Манна, и лишь спустя два года возник знаменитый кинофильм Стенли Крамера.

Подобные программы формировали образ вечернего эфира как места для серьезных фильмов, в то время как ситкомы, вестерны и детективы

выходили в предпрайм⁴¹. Продюсеры каналов все время выискивали и новых актеров (например, Грейс Келли за два года до своей первой кинороли в «Ровно в полдень» (реж. Ф. Циннеман) снялась именно для телевидения), и новые серьезные сценарии, например, адаптации для телевидения театральных пьес («Стеклянный зверинец» по Т. Уильямсу с К. Хэпберн, реж. Э. Харви). Вечерний эфир стал одним из источников вдохновения для голливудского производства. Многие кинофильмы возникли именно из телевизионных передач, выходивших в прайм-тайм.

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

Влияние принципов телепрограммирования на художественную специфику мелодрамы

Первой *soap opera*, вышедшей в прайм-тайм, стал сериал *Peyton Place*. И показательно, что в качестве консультанта пригласили все ту же Ирну Филиппс, создательницу жанра дневного сериала. Сначала, в 1964 году, сериал выходил два раза в неделю, но в 1965-м в связи с успехом проекта было решено показывать его три раза в неделю: во вторник, четверг и пятницу в 21.30. Сериал, действие которого строится вокруг измен, брошенных и обретенных незаконнорожденных детей, подросткового интереса к сексу и свадеб с разводами, оказался хитом в вечернем телеэфире, когда обычно «обсуждались» совершенно другие

⁴¹ В России время после 22.00 стало считаться праймом лишь к началу 2000-х. До этого (как только этот вопрос стал актуальным) прайм-тайм – все, что с 19.00 и до 22.00.

вопросы. Программа, типологически дневная, показанная в вечернем эфире, заслужила самую лестную критику: *Peyton Place* – это сплетни, возведенные на самый высокий уровень визуального мастерства. Можно, конечно, осуждать появление подобного продукта в вечернем эфире, но, честно говоря, это добротная слезливая драма, где всегда есть место коме и амнезии. Актерская игра убедительная, производственная составляющая впечатляет, сценарий лихо закручен, а монтаж вполне тонок».⁴²

Несмотря на успех этого сериала, другие каналы еще долгое время не решались повторить подобный эксперимент. При этом надо отметить, что рейтинг *Peyton Place* стал постепенно падать, и уже к 1969 году сериал стал выходить лишь два раза в неделю и в предпрайм, а вскоре был отменен совсем, ограничившись 514 сериями. В течение семидесятых годов предпринимались разные попытки ввести мелодраму в прайм-тайм, но настоящим поворотным моментом стал знаменитый сериал *Dallas*. История о богатой семье тexasского нефтяного магната привлекла около 90 миллионов зрителей, что было абсолютным рекордом в то время. Третий, четвертый и шестой сезоны сериала (от 23 до 30 серий в каждом) занимали первую строчку в рейтинге программ, выходящих в вечернее время. Этот сериал принес в вечерний эфир не только такие составляющие мелодрамы, как измена, незапланированная беременность, незаконнорожденные дети и внезапные покушения, но и исключительно *soap* драматургический прием *cliffhanger*.⁴³ Клиффхэнгер окончания второго сезона, выстрел в главного героя, даже стал элементом американской поп-культуры, то есть тем, что сегодня называется «мем». Футболки со слоганом рекламной кампании третьего сезона “Who shot

⁴² *Variety*, 23.09.1964.

⁴³ Клиффхэнгер – драматургический приём, при котором герой сталкивается со сложной дилеммой или последствиями своих или чужих поступков или попадает в сложную ситуацию, но в этот момент повествование обрывается, таким образом оставляя развязку открытой до появления продолжения.

J.R.?” были хитом все лето 1980 года в ожидании осени, когда тайна – выжил ли главный герой и кто же в него стрелял, будет раскрыта. Этот слоган даже обыгрывался в проходившей в то время предвыборной кампании против Дж. Картера (“Democrats shot J.R.”), так как очевидно, что тexasский жадный и коварный нефтяник Дж.Р.Юинг был республиканцем.

Самым главным в данном случае программным решением канала CBS был показ вечерней *soap opera* раз в неделю. Популярность сериала *Dallas* повлекла за собой возникновение аналогичных мелодраматических сериалов о жизни богатых *Falcon Crest* и популярной *Dynasty*, которые также демонстрировались раз в неделю. Дальнейшие попытки более частых показов были оставлены, а успех подобных сериалов и сформировал образ вечернего *soap*, которое по сей день выходит только еженедельно. В историях о богатых, которые тоже плачут, не было больше места для «продакт плейсмента» моющих и чистящих средств. Дорогие в производстве, с большим количеством натуральных съемок – эти сериалы демонстрировали роскошь, рекламировали последние новинки с подиумов, ювелирные украшения. В Латинской Америке решения художников по костюмам и стилистов создавали спрос, чем ставили местных ювелиров в сложное положение: «Один мой друг, который работает в Рио ювелиром, сказал мне, что чаще всего его клиенты просят украшения (обычно серьги), которые они увидели на экране».⁴⁴ Хотя это не означает, что в латиноамериканских сериалах нет «продакт плейсмента». В той же статье А.Беллос пишет: «Помимо того, что стоимость каждой серии при продаже за границу доходит до 100 000 долларов (что означает 50% прибыль), телевизионные компании готовы использовать любой способ дополнительных продаж. Любой товар,

⁴⁴ Bellos A. Telenovelas: the story so far// The Telegraph. 07.01.2007.

показанный в сериале, продается как горячие пирожки». Американские вечерние мелодраматические сериалы стали законодателями стиля, продвигая в массы образ жизни высших слоев общества.

Культ роскоши, как он представлен в вечерних сериалах, так и остался характеристикой вечерних *soap opera*. Здесь не обсуждаются остросоциальные вопросы, для этого есть «вертикальные» сериалы о полицейских, юристах и врачах. Это все те же истории об изменах, предательстве и амнезии, но главным атрибутом становится одежда, элементы интерьера, автомобили, а в последние годы – мобильные телефоны и прочие технические новинки. Из последних сериалов такого типа стоит упомянуть *Dirty, Sexy Money*, *Desperate Housewives* и, в определенной степени, *Sex and the City* (имеющий преимущественно все-таки законченные истории внутри каждой серии), а также молодежный *Gossip Girl*. Причем последние два сериала, один преимущественно про любовные похождения четырех состоятельных молодых женщин, а второй – об интригах и тайнах подростков из богатых семей, стали настоящей витриной брендов и пропагандой различных стилей в одежде и законов моды. При этом стоит отметить, что если сформировавшийся к середине 1980-х годов интерес к вечерним *soap opera* остается неизменным, то спрос на дневные сериалы постепенно снижается. Один за другим в связи с падением рейтинга закрываются «отцы-родоначальники» жанра: *Guiding Light* и *One Life to Live* в 2009 году, *As the World Turns* – в 2010. В марте 2012 года прекратил свое существование и специализированный на повторах дневных мелодрам канал SoapNet, на его месте компания *Disney* планирует начать вещание для подростков.

«Красивая жизнь» на российском экране

Дом моды Игоря Шведова принес в сериал «Мелочи жизни» нотку роскоши, внимания к одежде и внешнему виду. Уже в одной из первых

серий главная героиня Маша встречается со стилистом, который делает ей укладку, и ее внешний вид заставляет оборачиваться всех, кто пришел на ту же выставку, что и она. Собственно модельный бизнес оказался одним из самых простых решений для демонстрации «гламура и глянца», которые столь характерны для американского, а в последние годы и латиноамериканского прайм-тайма. Впоследствии этот же фон был использован в сериале «Воровка» (2001) и «Воровка 2. Счастье напрокат» (2002), только модельным бизнесом главная героиня занималась не в Москве, а в провинциальном городе Крутове. Тема модельного бизнеса активно использовалась в сериале 2004 года, снятом компанией «Амедиа» вместе с Sony Pictures, «Дорогая Маша Березина». В 2000-х после нескольких лет, когда богатство ассоциировалось лишь с бандитами (например, «Бандитский Петербург», В.Бортко, 2000), стильными и состоятельными оказались в основном персонажи, связанные с рекламой и индустрией красоты. Попытка (пусть и неудачная) создания первого российского 100-серийного сериала была связана именно с этой тематикой. («Салон красоты», реж.В.Харченко, продюсер В.Арсентьев, 2001 г.).

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

В «Мелочах жизни» авторы постарались не просто представить зрителю мелодраматическую историю женщины, которая не может решиться уйти от мужа к другому мужчине, но и вписать семью,

переживающую кризис среднего возраста, в современные обстоятельства – изменения политической и экономической ситуации в стране.

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

Фиксация реальности, безусловно, неотъемлемая составляющая искусства. Но в то же время мелодраматический сериал как жанр и как продукт, сформировавшийся под влиянием рекламного рынка, обычно тиражирует поведенческие и социокультурные модели, а не просто фиксирует их. Парадоксальный эффект самоидентификации зрителя с персонажами в мелодраматических *soap* сериалах заключается во вневременных обстоятельствах, в которых эти персонажи функционируют, что напрямую связано с их архетипичностью. Максимальная условность мелодрамы работает эффективнее, чем попытка создать «узнаваемых» персонажей в обстоятельствах известных, сегодняшних. С.А.Зайцевой пишет: «ТВ сериал представляет собой не настоящую реальность, а реальность

обобщенную, «квазиреальность»⁴⁵. Шаблонность же повествования, набор однотипных сюжетных ходов и поворотов добавляет сериалу некоторую унифицированность, которая также устраивает зрителя. А.З.Акопов в своем диссертационном исследовании, ссылаясь на работы Р. МакКи, говорит об архетипической природе и фольклорном мышлении в основе сериалов.⁴⁶ Хотелось бы обратить внимание, что в этой отсылке к сюжетным «шаблонам» заложено несколько больше, чем просто описание драматургической основы. Говоря о проблеме настоящего времени в фольклоре, Д.С.Лихачев заметил: «Слушатели былины верят в действительность героев, в действительность действия, ждут возможности иного исхода при повторном исполнении былины, как те мальчишки, которые по многу раз ходили смотреть кинофильм «Чапаев» в надежде, что в каком-нибудь из сеансов Чапаев все же выплывет и не утонет».⁴⁷ Д.С.Лихачев также отмечает: «Условность сказочного времени тесно связана с его замкнутостью. Сказочное время не выходит за пределы сказки. Оно целиком замкнуто в сюжете. Его как бы нет до начала сказки и нет по ее окончании. Оно не определено в общем потоке исторического времени».⁴⁸ Эта проблема условности настоящего времени, на которую обращает внимание и Ю.Богомолов в статье «ТВ и проблема художественного времени»,⁴⁹ и определяет вневременной характер мелодраматического сериала, который своей архетипической конструкцией зачастую напоминает сказку. И именно поэтому все те же сюжетные модели работают и для «исторических» мелодрам. В конце

⁴⁵ Зайцева С.А. Жанр телевизионного сериала как культурный текст. Дис... канд. философских наук. Москва, 2001, С. 22.

⁴⁶ Акопов А.З. Телесериал начала XXI века в контексте традиций отечественной кинодраматургии. Дис... канд.иск. 2011. С. 111.

⁴⁷ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М. 1979. С. 237.

⁴⁸ Там же, С. 226.

⁴⁹ Богомолов Ю.А. ТВ и проблема художественного времени/Проблемы телевидения. М. 1976. С. 72 – 93.

концов «историзм» «Петербургских тайн» (реж. В. Зобин, Л. Пчелкин, 1994-1995), «Бедной Насти» (реж. П.Штейн, А. Плоткина и др., 2003-2004) или «Института благородных девиц» (реж. Ю. Попович, С. Данелян, 2010-2011) является лишь антуражем.

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

У героинь «Мелочей жизни» исключительно женские занятия, что также очень характерно для большинства мелодраматических сериалов. Уже отмечалось, что основная часть исследований культурологической значимости мелодрамы посвящена именно образу женщины, как его моделирует экранная реальность. Безусловно, этот исключительно женский продукт, наравне с глянцевыми журналами, играет важную роль в формировании стереотипов поведения, исследование которых с 1960-х годов занимает чуть ли не центральное место в изучении средств массовой коммуникации в США. Многие исследователи (особенно феминистского толка) даже с некоторым возмущением отмечают, что в сериалах героини не просто выполняют чисто женскую работу, но более того, именно в них находят счастье в той части жизни, которая не связана с финальной

свадьбой, рождением детей и прочими счастливыми развязками мелодрамы. Так, например, как только сериал *Friends* перестает быть чистым ситкомом и встает на путь *soap*, вплоть до появления у некоторых серий в конце фразы «продолжение следует», перед героинями, помимо проблем в личной жизни, встает вопрос поиска своего призвания. По сути дела, перестав быть ситкомом, *Friends* становится классической «прайм-тайм мелодрамой» со всеми атрибутами рекламы роскошного образа жизни, где вчерашние соседи по квартире, с трудом на протяжении нескольких сезонов сводившие концы с концами, теперь стали представителями *urpeg-middle class* («верхний слой среднего класса»).

В России переходного периода, изображенной в сериале «Мелочи жизни», для героинь мало занятий: Маша учительница, ее дочь Юля что-то шьет, сестра Сергея Катя – парикмахер. Персонаж Юли демонстрирует собой классическую модель «восхождения» героини: от неуверенной в себе девочки из малообеспеченной семьи к большой победе на профессиональном фронте и как награда – на фронте личном. От маленькой швейной машинки до признанных профессионалами эскизов и потенциально большой карьере модельера – это довольно распространенный штамп мелодраматических сериалов, особенно латиноамериканских теленовелл. Стоит добавить, что по независящим от авторов сериала обстоятельствам (смерти актрисы М. Зубаревой) Юля стала главным действующим лицом второй части сериала. По сути, вопрос личной жизни и карьерного роста Юли стал с точки зрения специфики жанра более органичным содержанием продолжения, чем душевные метания главной героини Маши.

Хотелось бы обратить внимание на саму проблему противопоставления еще молодой женщины ее уже повзрослевшей дочери. Заявленный практически в первых сериях конфликт матери и

дочери из-за их влюбленности в одного мужчину счастливо разрешается неожиданным появлением неизвестного сына Шведова. При этом такой вполне узнаваемый штамп, как обмен одеждой, кочует из истории в историю. Бытовые сцены из жизни не очень обеспеченных российских женщин с взрослыми дочерьми довольно часто строятся вокруг обмена (или, наоборот, нежелания меняться) одеждой. Подобные сцены, пришедшие еще из советских фильмов, стали в какой-то степени обязательным атрибутом наших мелодрам, сопоставимым по своей заезженности с вечной мизансценой у входной двери в латиноамериканской теленовелле. Так, даже в якобы «антимассовом» сериале В.Г.Германики «Краткий курс счастливой жизни» (2012) дочь одной из главных героинь просит у нее одежду. Но эпатаж авторов заключается в том, что речь идет о нижнем белье.

Модельный бизнес и дорогие машины, незаконнорожденные дети, немного криминала и таинственности (история с певицей Мадлен) – все эти составляющие обычной мелодрамы идут несколько вразрез с образом главной героини. Ее нерешительность, неспособность совершить поступок, конфликт между чувством и долгом могут быть основой для мелодрамы, но скорее противоречат образу героини *soap*, пусть и вечернего сериала. Построенный создателями вокруг нее мир дневного сериала на самом деле противоречит тому конфликту, который она переживает. Таким образом, мы сталкиваемся со следующей проблемой: **последствия советской традиции требовали от создателей телевизионной продукции глубины большей, чем того на самом деле требовал жанр.** А смерть актрисы М. Зубаревой привела к возникновению настоящей драмы и на экране. При этом продолжение сериала вполне уже вписывалось в существующие *soap opera* каноны.

При всей нерешительности главной героини ее муж Сергей является образцом мелодраматической мужской неуверенности. Е.Грачева в «Ударной пятилетке отечественного сериала» утверждает: «Мужчина из отечественной мелодрамы слишком жалок и несамостоятелен, а женский мир самодостаточен».⁵⁰ Но именно это и является характерной особенностью «женских» сериалов – самостоятельность женщин на фоне слабых мужчин. При этом авторами сериала «Мелочи жизни» был сделан некий поворот в этой конструкции: освободившись от Маши, Сергей становится самостоятельным и даже принимает важные решения (в том числе и неправильные, что приводит к серьезным последствиям), а Игорь Шведов, наоборот, перестает быть «прекрасным принцем», который все понимает и стремится украсить жизнь, и теперь уделяет уже меньше внимания жене, так что Маша так и продолжает метаться между двумя мирами. Но в дальнейшем эта модель самостоятельной женщины и слабого мужчины будет использоваться все чаще: «Дальнейшее показало, что не любовь, а реванш (причем именно женский) стал главным источником энергии, питающим русские мелодраматические сериалы. В очень успешном сериале «Две судьбы» плохая женщина украла хорошего мужчину у подруги, и та (хорошая) вышла замуж за плохого. Но обмануть высшую справедливость не удалось. Плохого мужчину выбросили из окна, плохая женщина спилась и покончила с собой, хорошие мужчина и женщина все-таки поженились. Более того, по средневековой схеме дети воспроизвели судьбу родителей <...> Вот так и никак иначе, и любовь тут ни при чем».⁵¹

Если говорить о российской адаптации драматургических ходов зарубежных мелодрам, то стоит упомянуть и то, что реальность

⁵⁰ Грачева Е. Ударная пятилетка отечественного сериала//Сеанс. №19-20, Декабрь, 2004.

⁵¹ Там же.

девяностых годов сильно упростила задачу. Подлинные криминальные разборки позволили убедительно вплести в сюжеты колумбийских мафиози и прочие латиноамериканские преступные группировки. В сериале «Мелочи жизни» уже видны предпосылки будущих «наркодилеров и братков»: подопечные Иннокентия сначала под видом рекламных агентов некоего банка грабят квартиры, а затем участвуют в псевдопродюсировании певицы Мадлен. Но это составляющие молодежной линии, то есть линии Юли. У Маши, вернее, Игоря Шведова, враг другой – чиновничья дочь Е.Ползунова, воплощение «золотой молодежи» советского типа. С одной стороны, она пытается разрушить отношения главной героини с ее «прекрасным принцем», а с другой – ради того, чтобы захватить дом моды, она использует свое положение дочери высокопоставленного деятеля КПСС. При этом стоит отметить, что именно КПСС выступает главным врагом ряда положительных персонажей в фильмах начала 1990-х.

Можно и дальше подробно анализировать основные драматургические линии и персонажей в этом сериале, но уже из вышесказанного видно, что «Мелочи жизни», пусть и с некоторыми отклонениями от правил, обозначили основные направления развития мелодраматического сериала в России вообще и в прайм-тайм в частности. Как и американский *deluxe soap*, сериал выходил раз в неделю по понедельникам, что также накладывало свой отпечаток на драматургию, предполагая сезонность показа и расчет количества серий (первый сезон – 52, второй – 22). Американская мелодрама в прайм-тайм по сути унаследовала традицию латиноамериканской теленовеллы, так как сезонность предполагала конечность сюжета у небольшого количества серий (впрочем, значительно меньших, чем у южных соседей, 20-22 вместо 100-200), оставляя лишь место для клиффхэнгера следующего

сезона. Учитывая, что канал заключает контракт с производителями на следующий сезон только в случае успеха сезона текущего, «закрытость» сюжета, как в теленовелле, становится необходимостью. В силу того, что концепция еженедельного показа лишь сейчас, после почти двадцатилетнего перерыва, пытается вернуться на российское телевидение, неудивительно, что для наших каналов, а соответственно и для зрителей теленовелла оказалась более близким жанром. В то же время, как демонстрирует сериал «Мелочи жизни», в начале становления российских сериалов у нас были все предпосылки адаптировать именно американскую модель показа сериалов, не заполняя вечерний эфир относительно дешевыми мелодрамами дневного типа. Не было бы особой проблемы в продолжении однородного заполнения вечернего эфира мелодраматическими сериалами, снятыми в павильонах (вместо более визуально богатых «вечерних» мелодрам, соседствующих в течение недели с другими жанрами), если бы мы не констатировали сегодня падение зрительского интереса и, что более важно, практически полное отсутствие его со стороны тех групп, на которые ориентируются рекламодатели.

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

Влияние традиций телетеатра на эстетику отечественной телевизионной мелодрамы

Если американские еженедельные вечерние мелодрамы – это снятые на киноленту серии с большим количеством натуральных съемок и разнообразными интерьерами (зачастую даже настоящими), то

латиноамериканские теленовеллы снимались в павильонах преимущественно на три камеры. Latinoамериканская технология максимально ускоряла процесс съемки (о трехкамерной съемке см. ниже), позволяя избавиться от необходимости снимать дубли, а неторопливый сценарий предоставлял возможность операторам заранее менять крупность, снимая практически без остановки.

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

Телевизионный театр в Советском Союзе, начавшийся, как и во многих других странах, с прямых эфиров, стал за годы своего существования самостоятельным видом искусства. Е.С.Сабашникова в диссертационном исследовании «Поэтика телевизионного театра» отмечает: «Путь развития телевизионного театра – это в известной степени борьба за разрешение противоречий между традиционными условностями сцены и фиксаторскими, фотографическими свойствами телекамеры»⁵². Мы можем констатировать, что развитие это происходило в двух направлениях. С одной стороны, некоторые театральные по своей сути постановки стремились обрести более «телевизионный образ» за счет подражания другим, скорее документальным формам телевидения. С другой стороны, многие исследователи отмечали, что простая фиксация спектаклей,

⁵² Сабашникова Е.С. Поэтика телевизионного театра. Автореферат дис... канд. иск. Москва, 1980. С. 9.

идуших в театре, к сожалению, не позволяет передать человеку у телевизора всю ту гамму эмоций, которую испытывает зритель, сидящий в зале: «Поскольку меняется и характер восприятия зрелища, и аспект, в котором оно смотрится, постольку меняется и ракурс его показа. Если актер на сцене находится поблизости к зрителям первых рядов партера и далеко от зрителей верхних ярусов, то на телеэкране дистанция между актером и всеми зрителями – одинаковая, одна. А потому в телеспектакле неизбежно должен быть приведен в действие кинематографический принцип «смены планов» – общих, средних, крупных. Соответственно, понятие мизансцены трактуется иначе, нежели в театре. Как правило, внутреннее действие становится более важным и более заметным, движение мысли или эмоции прослеживается более тщательно, чем, например, перемещение персонажа в пространстве».⁵³

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

В этом отношении крайне интересным представляется визуальное решение первого советского «вертикального» сериала «День за днем»

⁵³ Там же. С. 13.

(реж.В.Шиловский, 1972 г.). Жанр этого произведения в титрах, которые появляются лишь на шестой минуте (что означает – первые сцены в какой-то степени застают зрителя врасплох), обозначен как «телевизионная повесть». Телевизионность этого спектакля обеспечивается, в частности, световым художественным решением. Использование света при совершенно театральной мизансцене позволило придать изобразительному ряду разнообразие и большую выразительность. Благодаря такому освещению снятые одним планом длинные монологи выглядят не просто не скучно, а даже напоминают ожившую живопись.

Телеспектакль – жанр, который занимает особое место в истории отечественного телевидения. Это работа многих выдающихся режиссеров, актеров, операторов, блестящих авторов – классиков мировой и русской литературы и многих современных драматургов, писавших не только для телевидения, но и для театра, и для кино. В Главных редакциях ЦТ было создано более 200 телеспектаклей, получивших признание зрителей и призы международных фестивалей. Среди них «Всего несколько слов в честь господина де Мольера» (реж.А.Эфрос, 1973), «Кола Брюньон» (реж.А.Гончаров, Л.Ишимбаева, 1966), «Мартин Иден» (реж.С.Евлахишвили, 1976), спектакли о комиссаре Мегре (реж.В.Бровкин, 1973-1977), «Метель» (реж.П.Фоменко,1984), «Обрыв» (реж.Л.Хейфец, 1973), «Следствие ведут ЗнаТоКи» (реж. В.Бровкин, Ю.Кротенко, В.Турбин, Г.Павлов, В.Давидчук, 1971-1989), «Тайна Эдвина Друда» (реж.А.Орлов, 1981), «Фиалка» (реж.В.Турбин,1976) и мн. др.

Анализ работ в жанре телеспектакля театральных режиссеров Р.Виктюка, М.Захарова, М. Козакова, В.Фокина, П.Фоменко, А.Эфроса и т.д., а также кино- и телережиссеров А.Белинского, С.Евлахишвили, С.Колосова, Л.Пчелкина, П.Резникова, В.Турбина, В.Храмова и др. позволяет продемонстрировать эволюцию понимания условности

театрального зрелища, фактор преодоления традиции «четвертой стены» и прочих выразительных средств телетеатра.

Идя по этому пути, телетеатр предложил не только свой собственный художественный язык, но и свою собственную условность, отличную как от театральной, так и от кинематографической. Этот фактор крайне важен при анализе актерской игры, которая оказалась одним из самых слабых звеньев российских сериалов. «Да и сама русская школа актёрской игры для «мыла» не годилась. Там, где нужно было просто обозначить требуемую по ситуации ревность или задумчивость, наши актеры по старой памяти играли Отелло или Гамлета – и нагружали роль ненужной глубиной, искажающей саму природу условности. Играя злого, они упорно искали, «где он добрый» – и тем уничтожали обязательный для сериальной интриги «расклад по персонажам». И, наконец, в Америке (что Латинской, что не-Латинской) звезды мыльных опер и звезды большого кино – это, за редким исключением, разные актеры. Когда российские зрители увидели в сериалах экс-советских «звезд театра и кино», то испытали настоящий шок от того, как плохо, оказывается, могут играть их кумиры».⁵⁴ Наблюдение Е.Грачевой представляется верным, но несколько поверхностным. Если театральная эстетика даже в телевидении предполагает сохранение в актерской игре всей многозначности мимики, то крупные планы в кинематографе могут сделать ее излишней. «Функциональная мобильность искусства актера имеет своей основой потенциальную многозначность конкретного исполнения. Ее экспериментальное выражение мы находим в «эффekte Кулешова», доказывавшем, что зритель прочитывает в одном и том же крупном плане И.Мозжухина разные эмоции в зависимости от того, с

⁵⁴ Грачева Е. Ударная пятилетка отечественного сериала//Сеанс. №19-20, Декабрь, 2004.

каким кадром он сопоставляется. Н.Клейман в статье «Кадр как ячейка монтажа» убедительно показал, что ключ к этому эффекту кроется в нейтральности выражения лица актера, где в скрытом виде можно обнаружить как бы в зародыше все те противоречивые чувства, которые частично «проявляются» (в фототехническом смысле) последующим кадром. Базой для этого эффекта (как и для всех прочих, на нем основанных) служит особенность человеческой мимики, позволяющей совместить в одном «выражении лица» множество эмоциональных оттенков», – пишет К. Разлогов в статье «Актер в фильме и телевизионном спектакле».⁵⁵

Американская вечерняя мелодрама, несмотря на свойственную этому жанру простоватость драматургии, визуально предоставляла уже кинематографическое решение в отношении крупности и длины планов. Возможно, это диктовалось фактом самого использования киноплёнки. Сериал «Мелочи жизни», обладая некоторыми характеристиками вечернего мелодраматического сериала, повторял школу телеспектакля. На крупных планах артист А.Лазарев, исполняющий роль Игоря Шведова, демонстрирует столь глубокие раздумья, как если бы он стоял на авансцене в театре. Переживания М.Зубаревой или С.Колесникова передаются зрителю не посредством монтажных решений, а именно благодаря игре артистов на крупном плане, как это делается в латиноамериканских теленовеллах. Если в многосерийном художественном фильме «Семнадцать мгновений весны» для изображения раздумий от артиста В.Тихонова требовались более простые размышления (знаменитая сцена со складыванием ежика, где, как известно, для съёмок крупного плана В.Тихонова режиссер попросила актёра думать о таблице

⁵⁵ Разлогов К. Актер в фильме и телевизионном спектакле. /Поэтика телевизионного театра. М. 1979. С.223.

умножения), и вся сложность достигалась благодаря монтажным решениям, то здесь возникает некоторая перегруженность образа, о которой и пишет Е.Грачева. И возможно, успешность одного из первых российских сериалов, снятого в традиции телевизионного спектакля (пусть даже с небольшим количеством натуральных съемок) – «Петербургские тайны» – объяснятся среди прочего тем, что режиссер фильма Л.Пчелкин имел большой опыт адаптации спектаклей для телевизионного экрана.

Российский мелодраматический сериал в вечернем эфире (и не только мелодраматический) и сегодня сочетает западную технологию производства с отечественной театральной традицией актерской игры, что и создает зачастую ощущение неестественности. В этом отношении очень показательны эксперименты В.Г.Германики как исключения, лишь подтверждающие правила. Сериал «Краткий курс счастливой жизни» (2012) при всей установке на якобы новую драматургию и новизну визуальных решений является, конечно, классическим примером мелодраматического сериала в прайм-тайм (равно как и ее предыдущий сериал «Школа»). Классические цепочки случайностей, независимая героиня и нерешительные герои, неожиданные беременности, измены и пр. – все эти обычные элементы *soap opera* прикрыты, возможно, излишней откровенностью сцен сексуального характера и также, возможно, излишней подвижностью камеры. И точно так же, как это и положено в вечерней мелодраме, важную роль начинают играть туфли, сумки и прочие аксессуары, лишённые, впрочем, благодаря некоторым режиссерским решениям, своей обычной привлекательности. При этом попытки придать сериалу «документальный» вид, что достигается, в частности, и движением камеры, повлияли и на актерскую игру, которая принципиально отличается от обычной отечественной телевизионной традиции. Подобный поиск «правильной интонации» для

отечественной прайм-тайм мелодрамы от театральной игры в павильоне до псевдодокументальной нейтральности нам представляется крайне важным, и его вряд ли можно считать оконченным.

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

«ГОРЯЧЕВ И ДРУГИЕ»: ОТ МНОГОСЕРИЙНОГО ФИЛЬМА К СЕРИАЛУ

Вслед за «женщиной» в прайм-тайм должен был прийти и «мужчина», новый российский герой, демонстрирующий позитивную модель поведения в новых российских обстоятельствах. В иностранных мелодраматических сериалах ни для женской, ни для мужской аудитории героя не было. Разумеется, российским женщинам очень нравился противоречивый персонаж «Санта-Барбары» Мейсон Кепвелл в исполнении Лейна Дэвиса, серьезного артиста, вложившего в роль практически гамлетовскую глубину. Но считать его полноправным героем, которому хотелось бы подражать, вряд ли возможно. Латиноамериканские сериалы, построенные вокруг образа женщины, независимой и собственным трудом взбирающейся наверх, вообще не предлагали зрителю положительный мужской образ. Мужчины рядом с Марианнами, Ракелями и Мариями не обладали набором качеств, необходимых настоящему герою: они совершали плохие поступки, в которых впоследствии раскаивались, они были нерешительны, а самое главное, их нельзя было назвать целеустремленными в отличие от их подруг. В свою очередь, советский многосерийный телевизионный фильм неоднократно предлагал зрителю такого героя или группу таких героев: от одинокого Штирлица в «Семнадцати мгновениях весны» до нескольких борцов с заговором в «ТАСС уполномочен заявить...» (реж. В. Фокин, 1984).

Мужской характер, образ героя проще всего раскрывается в детективных историях, фильмах с погонями, мафией или любыми другими криминальными элементами, позволяющими продемонстрировать противопоставление добра и зла и создать на пути героя к цели необходимые препятствия. И как следствие понимания этой проблемы в январе 1993 года после окончания первого сезона «Мелочей жизни» в

этом же тайм-слоте (понедельник, 20.10) вышел сериал «Горячев и другие». В этой первой попытке создания телевизионного продукта по американской модели видна преемственность традиции советских многосерийных художественных фильмов. Опуская экономический фактор, повлиявший на ряд художественных решений, отметим, что именно эта преемственность сделала сериал «Горячев и другие» неоднозначным в жанровом, монтажном, визуальном и пр. отношениях.

Жанровое своеобразие отечественной драмы

Жанровая неоднозначность сериала выражается, в первую очередь, в его сюжетной структуре. Рассмотрим несколько вариантов определения жанра этого произведения.

Краткое содержание 1

Главный герой сериала «Горячев и другие» в 1992 году выходит из тюрьмы. На свободе его встречает друг Павел Боровских, который явно также участвовал в «бизнесе» Валерия Горячева в советское время, но герой его «не сдал». Вскоре Горячев начинает работать на Павла, генерального директора фирмы, которая в действительности принадлежит некоему Владлену Степановичу Крюкову. Главный отрицательный персонаж в сериале Крюков – в прошлом следователь КГБ, а ныне работающий на мафию специалист по сомнительным финансовым операциям, позволяющим неким образом воровать деньги у государства и отправлять их на зарубежные счета. Горячев, в прошлом инженер, разрабатывает уникальный компьютерный алгоритм, который заинтересовал американскую компанию Пайнэппл (намек на компанию Эппл). Приехавшая из США Елена Корн, компьютерный специалист, прожившая в СССР до 12 лет, узнает в Крюкове виновника смерти ее матери. Она собирает данные о махинациях Крюкова и перед смертью передает их Горячеву. К этому моменту Горячев понимает, как опасен

Крюков не только узнав историю Елены, но и сам попав однажды из-за Крюкова в руки мелких мафиози. Главный герой передает информацию отважной журналистке. Из ее публикации главари, на которых работает Крюков, понимают, что он их обкрадывал, и его сбрасывают с крыши ГУМа прямо на Красную площадь.

Перед нами краткое содержание сериала, который можно характеризовать как криминальную драму. Здесь есть все необходимые составляющие: мафия с «разборками», отмывание денег, перестрелки и противопоставление главного героя беспринципному вору и убийце. Эта история развернута на 35 серий с большим количеством вспомогательных сюжетных линий. При этом противостояние Горячева и Крюкова возникает как бы интуитивно, на подсознательном уровне. Оснований для этого вначале нет, они возникают по ходу сюжета с появлением Елены Корн, и постепенно конфликт усиливается. Сначала Крюков шантажирует Горячева, затем, опасаясь за свою безопасность, приказывает убить Корн, а после нанимает убийц и для Горячева. Финал с падением Крюкова под ноги туристов на Красной площади – масштабная смерть для крупного злодея – киноход, возможно, несколько более эффектный, чем другие художественные решения и детали этой криминальной драмы, выбивается из общей стилистики сериала. Но, с другой стороны, это вполне сочетается с жанровыми установками криминальной истории, в которой, наконец, главный злодей побежден, а главный герой при этом не принимает физического участия в его гибели.⁵⁶ В роли карающей руки выступают охранники-убийцы Альфреда, напарника Крюкова по преступной деятельности. То есть ближе к финалу линия Горячев/Крюков,

⁵⁶ К тому же, создателям сериала была предоставлена уникальная возможность снимать на крыше ГУМа, которую нельзя было упустить. Тем не менее эта крыша в силу своих конструктивных особенностей, с лесенками и маленькими площадками, не позволила снять эту сцену настолько масштабно, как она того заслуживала. В ней не хватает «воздуха» и пространства, которые необходимы для кино.

возможно, не очень динамичная вначале, развивается согласно канонам этого жанра. Появление в качестве «шефа» Крюкова и главы преступной организации руководящего сотрудника органов безопасности вполне органично вписывается в модель боевика безо всякой, в данном случае российской, специфики. Если в западных боевиках воплощенным злом, помимо простых мафиози и главарей банд, зачастую оказывались сумасшедшие миллионеры и прочие стремящиеся к абсолютной власти бывшие полицейские, политики из окружения президента и т.д, то в отечественных боевиках начала 1990-х годов сложно было представить иного источника зла, чем КГБ и бывшие партийные руководители (например, «Черный квадрат» (реж.Ю.Мороз, 1992), «Золото Партии» (реж.А.Иванов, 1993), «Мафия бессмертна» (реж.Л.Партигул, 1993).

Краткое содержание 2

Валерий Горячев возвращается из тюрьмы. Ему некуда идти: мать живет в комнатухе коммунальной квартиры, а жена не рада его возвращению. Пока он сидел, она изменяла ему с его лучшим другом, Павлом. Через некоторое время она уезжает, оставляя его с 15-летней дочерью. После несостоявшегося романа с американкой русского происхождения, погибшей при трагических обстоятельствах, Горячев знакомится с молодой актрисой Оксаной. Вначале Валерий, который должен содержать не только себя, но и дочь, не готов к серьезным отношениям с нервной и немного странной Оксаной. Однако после того, как она попадает в кризисный центр, где под гипнозом рассказывает о том, как в 18 лет оказалась в руках садиста, который до сих пор ее преследует, он понимает, что не только не готов ее оставить в трудной ситуации, но, наоборот, хочет защитить и провести с ней остаток жизни. Садист Филипп объявляется в Москве и с помощью ничего не подозревающей дочери Горячева Кати заманивает Оксану в свое логово.

Горячев пытается ее спасти, но и Филипп, и Оксана погибают. Жена Горячева ненадолго приезжает, чтобы забрать Катю с собой в Америку. Коварный Павел после аварии раскаивается и становится настоящим другом, он находит любовь. И даже мама Горячева встречает свою половину. В последней сцене сериала Горячев сидит возле могилы Оксаны, но мы понимаем, что его ждет новая жизнь и новая любовь.

Довольно сложно назвать чистой мелодрамой цепочку смертей возлюбленных главного героя. При этом, если история с Еленой Корн является частью сюжета противостояния Горячева и Крюкова, то трагическая судьба Оксаны к нему никакого отношения не имеет. Это отдельная сюжетная линия, лишь слегка открывающая новые черты в главном герое. К моменту появления Оксаны мы уже знаем, что главный герой – честный и порядочный человек. Так что эти взаимоотношения лишь вводят новую любовную линию в общую сюжетную канву: изменница-жена уже покинула главного героя, Горячев строит новую жизнь, и здесь необходима новая мелодраматическая линия. Тема «лучший друг оказался предателем» является частью криминального сюжета, но обретает полностью мелодраматический образ, когда Павел в лучших традициях латиноамериканских сериалов после аварии и комы становится положительным героем. Трогательная второстепенная линия отношений мамы Горячева и Ивана Афанасьевича вносит дополнительную мелодраматическую интонацию латиноамериканской теленовеллы или дневной американской *soap opera*, которым свойственно демонстрировать счастье в личной жизни и родителей главных героев (например, «Богатые тоже плачут», «Дикая Роза», «Санта-Барбара» и пр.). Сцена возле могилы Оксаны вполне могла бы стать отправной точкой для следующей части мелодрамы, как это неоднократно делалось в теленовеллах (например, «Просто Мария»).

Краткое содержание 3

Валерий Горячев, в прошлом инженер, отсидел пять лет, скорее всего (это особо не обговаривается) за спекуляцию, что повлекло также и конфискацию имущества. Россия 1992 года – совершенно новая страна, уже не та, которую он покинул. Как говорит его друг детства Павел, то, за что его посадили, – теперь бизнес из известного анекдота про поиск денег и вагонов, который приводится в первой серии. Горячев хочет работать, но он не готов торговать, как принято в эти годы, воздухом. Он устраивается ночным сторожем в фирме Павла, но вскоре организует компьютерный клуб для молодежи, в котором они начинают разрабатывать игровые компьютерные программы. Так начинается первый бизнес Горячева. Затем ему и его новым друзьям приходят новые идеи: от поставки в Корею говорящих кукол до строительства «топ-хаусов» – домов на крышах существующих московских зданий. И как знак признания его таланта бизнесмена предел, о котором только и можно было мечтать в тот момент, – контракт с иностранными инвесторами. В финале Горячев покупает квартиру для своей матери, жившей все эти годы в коммуналке.

Это история о честном парне, практически невинно осужденном, который пытается построить свою жизнь заново, но уже в совершенно иных обстоятельствах. История восхождения того, кто готов работать и работать честно, история довольно распространенная, особенно в американском кинематографе и литературе. «Американская мечта», уже давно ставшая драматургическим штампом, все равно остается одним из самых популярных и востребованных сюжетов: байопики (фильмы-биографии) или выдуманные истории о тех, кто честным и упорным трудом добился высокого положения, богатства и пр., регулярно становятся бестселлерами. Трудно найти более подходящее время для

такой истории в России, чем девяностые годы прошлого века. Теперь их редко называют иначе, чем «лихие», но тогда казалось, что это время открытых возможностей для всех. И в этот непростой период отечественной истории прекрасно вписывался целеустремленный герой, который, следуя принципам и не нарушая закон, идет к успеху и богатству не ради денег как таковых, а именно потому, что хочет работать. Подобная сюжетная конструкция располагает к фиксации времени, в котором разворачиваются события, тем самым сериал несет и культурологическую нагрузку, то есть выполняет кумулятивную функцию телевидения.

Каким образом в рамках одного по современным меркам небольшого сериала возникает три разных жанра, выполняющих разные функции, направленные, по сути, на разные аудитории? Сложно обвинить в непрофессионализме группу пусть и начинающих в новом жанре, но все равно известных и талантливых авторов во главе с Валерием Фридом.⁵⁷ В.Фрид для работы над сценарием собрал группу из 12 авторов, в которую входили среди прочих и Зоя Кудря⁵⁸, ставшая впоследствии одним из руководителей существующих сегодня сценарных мастерских по разработке и написанию сериалов, Виталий Москаленко,⁵⁹ Александр Новотоцкий-Власов⁶⁰ и другие.

⁵⁷ в соавторстве с Ю.Дунским автор сценариев «Служили два товарища», реж. Е.Карелов, 1968, «Старая, старая сказка», реж. Н.Кошеверова, 1968, «Шерлок Холмс и доктор Ватсон», реж. И.Масленников, 1980, «Экипаж», реж. А.Митта, 1980 и др.

⁵⁸ автор сценариев «Граница. Таежный роман», реж.А.Митта, 2000, «Охота на Изюбря», реж.А.Карпыков, 2005, «Адмирал» (сериал), реж.А.Кравчук, 2009.

⁵⁹ автор сценариев «Волкодав», реж.М.Туманишвили, 1991, «Дорога в рай» реж.В.Москаленко, 1993, «Ширли-Мырли», реж.В.Меньшов, 1995, «Китайский сервис» реж.В.Москаленко, 2002, «Бухта страха», реж.В.Москаленко, 2007, «На крючке», реж.Н.Углицких, 2011.

⁶⁰ в соавторстве с В. Моисеенко автор сценариев «Старые клячи», реж.Э.Рязанов, 2000, «Возвращение», реж. А.Звягинцев, 2003, «12», реж.Н.Михалков, 2007, «Утомленные солнцем 2: Предстояние», реж.Н.Михалков, 2010, «Утомленные солнцем 2: Цитадель», реж.Н. Михалков, 2011.

Разножанровость сериала «Горячев и другие» является, в первую очередь, прямым следствием еще не исчезнувшей в то время традиции многосерийного художественного фильма. К многосерийному телефильму практически с момента его возникновения всегда предъявлялись повышенные требования. Сегодня уже сложно представить, что когда-то «Семнадцать мгновений весны» воспринимали как слишком развлекательное повествование о важных страницах отечественной истории: «Дискуссия велась в основном вокруг того, что вымышленный сюжет (советский разведчик, ставший одним из видных чинов германской контрразведки в годы Второй мировой войны) жестко сцеплялся с реальным течением времени, указывавшегося с точностью до минуты. Противники этого принципа выдвигали по адресу фильма серьезный упрек в «мифологизации» истории, в подчинении зрительского восприятия, зрительских представлений о реальной истории представлением искусственным, сконструированным»⁶¹. Критике подвергались и другие аспекты: и образ главного героя, и даже некоторая неторопливость в действиях персонажей и в игре актеров.

В критике режиссерского решения того или иного многосерийного телевизионного фильма нередко звучал вопрос обоснованности выбора этого, как теперь говорят, формата. В данном случае речь идет именно о фильме, состоящем из нескольких серий, а не о цикле телевизионных фильмов, каковыми являются «Следствие ведут Знаатоки», экранизации «Приключений Шерлока Холмса и доктора Ватсона» и т.д.

«Достаточно сравнить трехсерийный фильм «Кортик», снятый по заказу телевидения («Беларусьфильм», режиссер Н. Калинин), с одноименным кинофильмом двадцатилетней давности (режиссеры

⁶¹ Кисунько В. Герой и его драматургическое воплощение / Многосерийный телефильм. Истоки, практика, перспектива. Москва, 1976. С.59.

В.Венгеров и М.Швейцер), чтобы убедиться в том, что признаки телевизионности в нем присутствуют лишь в чрезвычайной замедленности повествования. Компактный и драматичный сюжет повести А. Рыбакова разделен на три части-серии. <...>. Для того, чтобы заполнить пустоты в рассказе, авторы вставляют в фильм долгие жанровые сцены, повествующие о суетливом дедушке, ворчливой бабушке и их непоседливом внуке Мише. <...> В отличие от старого фильма, где всякая предыдущая сцена рождала последующую, где, говоря словами Чехова, каждое ружье «стреляло», в новом телевизионном варианте значительная часть метража (чуть ли не половина!) уводит зрителя в сторону от главного действия. Словом, метраж картины не пропорционален заключенной в ней художественной информации. Подробности и детали происходящего не увеличивают драматизма, как это было в «Операции «Трест» и других удачных произведениях телевизионного кинематографа, а растворяют его в частностях, лишенных серьезного смысла».⁶²

Мы приводим столь длинную цитату из статьи Анри Вартанова вовсе не для того, чтобы ставить под сомнение художественные достоинства популярного фильма Н. Калинина «Кортик». Это скорее пример требований, которые выдвигались к новой в то время форме телевизионного повествования. Мы видим, что никакой поправки, как это принято сейчас, на «носитель» не было, а ровно наоборот, ожидалось, что телевидение предложит новую эстетику в этом новом формате. История, рассказанная на несколько серий, должна оставаться динамичной, лишенной «уходов в сторону» ради раздувания метража, ее отличие от кинофильма может заключаться лишь в визуальном решении с учетом особенностей телевидения. Подобное сочетание факторов приводило к

⁶² Вартанов Ан. О характере многосерийного повествования/Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспектива. Москва, 1976. С. 103.

тому, что основанием для многосерийных фильмов становились в основном большие литературные формы, в особенности эпического характера. Осмысление эпохи, ее документирование – телевидение в силу своей природы предоставляло для этого еще больше возможностей, чем кинематограф. Сложно в рамках одного кинофильма попробовать осмыслить 70 лет Советской России, как это сделано в фильме «Тени исчезают в полдень», или глубоко представить жизни и судьбы внутри закрытого пространства, всю сложность человеческих отношений («День за днем») и так далее. Именно в силу такой традиции сериал «Горючев и другие» не смог стать драматургически линейной историей о восхождении некоего нашего бизнесмена. Невозможно исключить из российского варианта рассказа об «американской мечте» обстоятельства, в которых она должна реализовываться, и эти обстоятельства не просто возникают как конструкции сюжета, а делают историю настоящей, привязанной к действительности и вызывающей сопереживание. Рассказ об «одном из нас» ведется не в вакууме драматургической конструкции, а в контексте той эпохи, в которой жили и зрители. Именно этот эффект «документальности» и «эпичности» повлиял на жанровое своеобразие сериала «Горючев и другие»: **пробуя новую для российского экрана форму, авторы стремились ее обосновать в рамках сложившейся к тому моменту традиции.** Как мы видим из истории и практики не только нашей, но и зарубежной драмы в прайм-тайм в формате сериала, такая глубина анализа окружающей героя действительности вовсе не представляется необходимой, достаточно вводить адекватные обстоятельствам препятствия, которые возникают на пути героя к его цели. Тем не менее, «опробуя» жанр сериала, авторы сценария во главе с В.Фридом не смогли показать зрителю сухую «форматную» историю. В частности, к этому располагала и сама эпоха, которая представлена в

«Горячеве». Девяностые годы сами по себе стали неоднозначным периодом в нашей истории: от открытых возможностей до ощущения потерянности поколений, от освобождения от СССР до непонимания сложившейся политической ситуации, от личной свободы до бандитского беспредела. В этом плане драматургическое решение использовать тюрьму как элемент прошлого главного героя играет принципиальную роль. Тюремное заключение позволяет нам представить героя, который вошел в этот новый мир с «незамыленным» взглядом. Нам предлагается смотреть на 1992-й год его глазами, глазами нового человека. Для этого выбран и срок – пять лет. То есть Горячев как бы покидает страну, как она представлена в Москве в момент, когда принципиальные изменения уже наметились, но вряд ли чувствуются большинством, и возвращается вскоре после либерализации цен в новую Россию. Перед нами, конечно, не Кандид, так как все-таки образ тюрьмы используется не только как временное укрытие, но и своя «школа жизни», которую прошел главный герой.

Эта тема, заявленная сразу в экспозиции, возможно, несколько неторопливо растянувшаяся на несколько серий, усиливается неспособностью главного героя помочь, в первую очередь, материально людям, которых он любит. Так, например, ему приходится просто смотреть, как мать, стоя у метро, продает его хоккейное обмундирование, которое она собиралась подарить внуку подруги. Собственно, первые серии сериала, несмотря на появление в них главного злодея Крюкова, – начало серьезной драмы о маленьком человеке в новой для него системе координат, который после отсутствия узнает, как трудна была жизнь его близких, которым он не может помочь. Но он должен это сделать. Измена жены с лучшим другом добавляет ощущения выброшенности из этого странного мира, в котором руководитель научного института вынужден

торговать кухонными комбайнами. И как раз история восхождения героя в такой ситуации вполне обосновывает и сам замысел, и его реализацию в многосерийной форме. Еще одним параметром, связывающим «Горячева» с традицией многосерийного фильма, является характер экспозиции. Разумеется, встает вопрос, к какому именно из трех основных конфликтов подводит нас эта экспозиция? Так как основная мелодраматическая линия появляется лишь во второй половине сериала, то мы можем уверенно сказать, что несколько серий, посвященных попытке Горячева найти свое место в новой Москве, вряд ли являются непосредственной прелюдией именно к ней.

В статье об американских сериалах С.Фурцева писала: «Временной регламент требует быстрого развития действия, в сериях практически отсутствует экспозиция, действие начинается прямо с конфликта. Динамика действия стремительна, конфликт развивается непрерывающейся вереницей напряженных ситуаций, приводящих к быстротекущей и бурной развязке в самом конце».⁶³ То есть этот подход явно контрастирует с существовавшей в то время телевизионной традицией. И действительно, рассмотрим один из самых, наверное, динамичных советских телевизионных детективов, пятисерийный фильм «Место встречи изменить нельзя» (реж. С.Говорухин, 1979). Перед нами герой, Шарапов, который после войны попадает в отдел по борьбе с бандитизмом. И в первый же день становится свидетелем провалившейся операции по внедрению агента в банду «Черная кошка». Вряд ли следует считать завязкой детектива убийство бандитами Сеньки Тузика на одиннадцатой минуте фильма. К этому моменту Шарапов, и мы вместе с ним, даже не знаем, о каких бандитах идет речь. Но зато в эту подробную

⁶³ Фурцева С. Американские серии и сериалы: путь или тупик?/Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы. Москва, 1976. С. 228

экспозицию, где нам показаны основные герои, их принципы и образ их работы, сцена убийства вносит необходимый колорит. А вот убийство Ларисы Груздевой, которое играет важную роль и в раскрытии антагонизма Шарапова и Жеглова, и в основной детективной линии, так как в результате приводит к той цели, которая была заявлена еще вначале, происходит лишь на 30 минуте. Учитывая, что хронометраж серий в фильме С.Говорухина – 60 минут, даже по формальным показателям мы можем говорить о продолжительной экспозиции.

Описываемая в сериале о Горячеве реальность сама предложила более подходящие для того времени жанровые характеристики истории об «американской мечте». Так как основные препятствия, с которыми сталкивается или столкнулся бы любой герой в эти годы – мафия, рэкет и прочие проявления беззакония, то именно это и определило жанр сериала как «криминальную драму». Временные слоты, в которые выходил «Горячев» (где до этого, как указывалось, выходила мелодрама «Мелочи жизни»), на других каналах были заполнены иностранными сериалами-мелодрамами преимущественно для женской аудитории. Вероятно, это был один из основных факторов, повлиявший на то, что начиная с 11-12 серии, любовная линия вышла вперед. На это также, возможно, повлияла и зрительская реакция, так как технология съемки и выход в эфир всего лишь один раз в неделю позволяли вносить коррективы в соответствии со зрительскими пожеланиями. **Таким образом, сериал «Горячев и другие» уже на уровне содержания оказался переходным звеном от традиции многосерийных телевизионных фильмов к российским сериалам прайм-тайм.**

Категории экранного времени и дискретность повествования

Этот переход нашел свое отражение не только в содержании, но и в формальных и художественных характеристиках сериала. В первую

очередь, продолжая разговор о требованиях к повествованию в многосерийных фильмах и драматургии данного сериала, стоит обратить внимание на насыщенность и плотность действия в каждой серии. За 35 серий проходит два года, и каждая серия, несмотря на небольшой хронометраж в 25 минут, наполнена эпизодами, богатыми и содержанием, и непосредственно действием. Разумеется, речь не идет о бесконечных погонях и перестрелках, но при этом содержания каждой серии по сегодняшним меркам хватило бы если не на две серии, то на 44 минуты точно. И каждая серия не является ни историей с законченным сюжетом, как это бывает в цикле фильмов, ни линейно-последовательным элементом в целом повествовании сериала. Второстепенные сюжетные линии в каждой серии получают свое развитие, они начинаются и заканчиваются сами по себе, не дожидаясь финальной развязки. Так, например, линия романа мамы Горячева с Иваном Афанасьевичем начинается не в первой серии и даже не во второй, а в шестой: интрига развивается постепенно, и кульминация с развязкой – в 28-ой серии, задолго до конца всего сериала. А история похищения и неудачной попытки освобождения Оксаны занимает всего одну серию, хотя в традиции сериального повествования ее можно было бы вполне растянуть на несколько серий. И в этом ключевая особенность сериала «Горячев и другие» – как в повествовании реализуется категория времени.

Сериалам с разветвленным сюжетом, с несколькими сюжетными линиями зачастую свойственна временная неоднородность. Иными словами, в одной сюжетной линии время может идти быстрее, чем в другой. Приведем утрированный пример параллельного монтажа: в одной сцене люди идут по улице, в то время как другие герои, например, бегут, стреляют, уезжают в погоне за город и пр. И дальше зрителя возвращают к героям первой сцены: они так и идут по улице и прошли совсем немного.

Отметим, что в приведенном примере действие прервано, а потом мы возвращаемся к нему снова. И это прерванное действие как с помощью параллельного монтажа внутри одной серии, так и при делении на серии, создает дополнительный эффект.

На такое безразличие именно сериалов к временной достоверности обратил внимание Ю.Богомолв: «Персонажи находятся в более или менее достоверно меблированных интерьерах, но вместе с тем в каком-то временном вакууме. Они что-то обсуждают, чего-то ожидают, как-то реагируют. Но все этические и моральные проблемы, в общем узнаваемые, кажутся слишком общими и призрачными именно в силу того, что условное действие заключено в условное время. Оно может быть произвольно прервано, чтобы показать параллельную ситуацию, и столь же произвольно сокращено, чтобы скорей перейти к развязке».⁶⁴ В сериале «Горячев и другие» иногда встречаются подобные несоответствия, но преимущественно эпизоды не прерываются, доведены до драматургического конца. То есть перед нами противопоставление повествования в сериале (мы говорим в данном случае о сериалах, известных некоему обобщенному зрителю, которым являются и создатели фильма) и многосерийном фильме: **в многосерийном фильме время разворачивается в единой повествовательной плоскости, включая отсылки в прошлое. Контраст при параллельном монтаже может возникнуть лишь в силу художественного замысла. В сериале обычно разное время в разных эпизодах особенно ничего не означает – это побочный эффект значительно большего, чем в многосерийном фильме, количества сюжетных линий, опосредованно связанных с основным повествованием.**

⁶⁴ Богомолв Ю. Телеэкранный сериал и проблемы художественного времени / Многосерийный телефильм. Москва, 1976. С. 145.

Стоит отметить, что сами серии «Горячева и других» крайне редко заканчиваются прерванным действием. И для сериала с горизонтальной драматургией – это довольно редкое явление, даже, согласно американской традиции, не совсем правильное. Наведенный пистолет, оборванный разговор и прочие клиффхенгеры, столь свойственные не только сериальному формату в целом, но и криминальной драме в особенности, здесь практически отсутствуют. «Действие, представляемое непосредственно, очень трудно разорвать или прервать. Когда в «Семнадцати мгновениях весны» одна из серий обрывается в самой кульминационной точке: гестаповец наводит пистолет на радистку, то это сильно компрометирует саму драматическую ситуацию. Ибо прерванное действие ощущается как не вполне реальное, не вполне серьезное. Так могут прерываться детективы, с поправкой на иронию» – продолжает об этом явлении Ю. Богомолов. Это не значит, что в сериале «Горячев и другие» нет «крючков»: просто вопреки знакомой сегодня традиции сериальной криминальной драмы здесь прерывается не действие, а само повествование. И дальше повествование не только не возобновляется с места, на котором нас оставили в прошлой серии, но более того, подчеркивая временной разрыв между сериями, начинается с новой точки. При этом стоит отметить отсутствие пересказа «в предыдущих сериях». Этот прием не был бы новым для российского зрителя: например, в десятисерийном фильме «ТАСС уполномочен заявить...» такой пересказ присутствует, причем не предыдущей серии, а всего основного сюжета. В то же время в большинстве иностранных сериалов, показанных по российскому ТВ к тому времени (а это в основном были мелодрамы), в силу их жанровых особенностей такого пересказа не было. Мелодраматические сериалы создаются в расчёте на возможность

привлечь зрителя в любой момент, поэтому ключевые элементы сюжета предыдущих серий пересказываются в диалогах персонажей.

На значение членения на серии с точки зрения временного разрыва между ними, или говоря театральным языком, антракта, неоднократно обращали внимание российские исследователи телевидения. Ю.Богомолов отмечал: «Членение на серии в кино кажется только вынужденной неизбежностью, а вовсе не сознаваемой необходимостью. Паузы не могут быть столь же равномерными, как сами серии, и потому они лишены структурного значения, поэтому они «не работают». Оттого сама временная протяженность перестает действовать как конструктивный элемент, и кинематографический многосерийный фильм не воспринимается как целостное произведение».⁶⁵ Про значение возможности телевидения делать паузы, в отличие от кинематографа, пишет и Н.Зоркая: «Временной промежуток между сериями приобретает содержательный смысл. Если бы структуралисты стали создавать модель многосерийного телефильма, они, безусловно, учли бы интервалы, цезуры между сериями, включив их в саму структуру. Потому что в условиях многосерийного телефильма эти промежутки имеют семантическое значение, они становятся элементами самого произведения. Вот область, где прямо сходятся социология и искусствоведение, теория и практика! Интервалы между сериями, когда впервые демонстрируется новое многосерийное произведение, наполнены оживленными дискуссиями за домашним столом, в троллейбусе, в парикмахерской и т.д. – многосерийный телефильм буквально нависает над городом».⁶⁶

В сериале «Горячев и другие» действие не прерывается, прерывается повествование, а недельные интервалы между сериями подчеркиваются не

⁶⁵ Там же. С. 142.

⁶⁶ Зоркая Н. Чары многосерийности/ Многосерийный телефильм. Москва, 1976. С. 32.

только отсутствием пересказа, но и началом новой серии из новой временной точки. И эта дискретность усиливается еще и за счет названий серий, носящих преимущественно литературно-эстетический, романтический, а не содержательный характер:

серия 13. Тайное и явное

серия 14. Время выбора

серия 15. Экскурсия в прошлое

серия 16. Другое небо

серия 17. Покушение

серия 18. Брызги шампанского

серия 19. Царь обезьян

Если можно хоть как-то предположить, о чем пойдет речь в сериях 15 и 17, то названия остальных серий в той или иной степени носят скорее эстетический характер. Но при этом сам факт их наличия подчеркивает дискретность повествования.

В то время как вышедшие к тому моменту на российские экраны иностранные сериалы демонстрировали павильонную съемку в нескольких декорациях, позволяющую максимально ускорить производство, создатели «Горячева» не стали отказываться от натуральных съемок, имея, впрочем, техническую возможность использования ПТС. Это подчеркивало преемственность традиции кинотелевизионной, а не театральной (как в случае с «Мелочами жизни»).

Характерно, что при всей плотности повествования, о которой уже говорилось выше, визуальный язык сериала скорее неспешный, неторопливый. Вряд ли можно утверждать, что длинные планы и преимущественно средняя крупность свидетельствуют о чем-либо, кроме как об экономических и технических возможностях создателей фильма. Естественно, что в павильонных условиях снимать общий план сложно и

несмотря на то, что телевидение располагает к использованию крупных планов, это предъявляет определенные требования к монтажу и вдобавок предполагает меньшую выработку. А судить сегодня о длине планов в «Горячеве» с точки зрения сериальных форматов уже довольно сложно, мы все больше привыкаем к коротким сценам с клиповым монтажом, но в тот момент этого, разумеется, еще никто не предлагал. Так, например, в сериале *Dirty, Sexy Money* (по сути, он является очередной историей о богатых, которые тоже плачут, то есть в центре сложные взаимоотношения внутри семьи миллиардеров) нет ни одной сцены, которая длилась бы больше 40 секунд. Для сериала такого жанра – это довольно неожиданное монтажное решение. В постсоветском телевидении такого нельзя было представить. Кроме того, съемка длинного плана одной камерой на средней крупности заметно удешевляла производство, так как позволяла обходиться меньшим количеством дублей.

Структурные и художественно-эстетические характеристики сериала

Мы рассмотрели ряд факторов, подчеркивающих сходство сериала «Горячев и другие» с многосерийным художественным фильмом. Тем не менее эти художественные и формальные характеристики являются лишь следствием традиции, и речь идет именно о сериале, а не о фильме, так как, в частности:

- сериал обладает рядом сюжетных линий, которые начинаются и завершаются безотносительно к основному повествованию;
- сериал имеет полуоткрытую структуру, то есть возможность продолжения (следующего «сезона»), в то время как фильм, пусть и многосерийный, обладает закрытой структурой.

«Горячев и другие» имеет производственные и технологические особенности, отличающие его от многосерийного фильма:

- хронометраж серий составляет 25 минут, тогда как в многосерийном телевизионном фильме от одного часа до полутора;
- съемки сериала продолжались, когда уже начался показ, то есть перед выходом первой серии еще не был не только смонтирован, но даже отснят весь материал;
- «Горячев» выходил в эфир раз в неделю («вертикальное» программирование).

Собственно технология производства и «вертикальность» показа являются уникальными для того времени характеристиками. Первоначально был снят первый блок серий. Затем, пока первые десять отснятых серий шли в эфире, съемки продолжались (с небольшим перерывом в несколько месяцев после 20-й серии). И продолжалось написание сценария. То есть артисты, снимаясь даже во втором блоке серий, не знали, чем закончится сериал, какая судьба ждет их персонажей. По ходу написания сценария некоторые образы корректировались, появлялись новые сюжетные линии, ранее не запланированные. Большой шаг в показе, целая неделя, давал серьезный запас времени, что позволяло вносить в сценарий будущих серий изменения, например, в соответствии со зрительскими ожиданиями. Выработка в день по тогдашним стандартам для телевизионных фильмов – 8 минут (ср. с сегодняшними 26 минутами). При хронометраже в 25 минут одну серию можно было снять за три дня. Но учитывая, что сериал снимался блоками с небольшими вариациями внутри блока, получалось, что съемки шли практически линейно повествованию. Это свойственно именно сериалам, особенно длинным: довольно сложно и зачастую финансово невыгодно снимать, например, «конец», потом «начало» или все эпизоды вперемешку, т.е. пообъектно, как это зачастую делается в кино и многосерийных фильмах.

Линейная съемка, с одной стороны, упрощала, с другой – усложняла артистам работу. Постепенное развитие истории и характеров персонажей позволяло точнее создать образ, вносить в него свои коррективы, так как в процессе съемок происходит некое сращивание артиста с его персонажем. С другой стороны, естественно, это было довольно непривычно: не знать, что будет с твоим героем, к чему он идет и т.п. Но это делало из артистов более заинтересованных участников творческого процесса, в какой-то степени первых зрителей.

Эксперименты с «вертикальным» программированием для сериала проводились на российском телевидении вовсе не в середине двухтысячных, как это представляется сейчас, а уже в начале девяностых. Еще в семидесятые годы российские исследователи отмечали, что подобный показ выглядит более естественным для телевидения: «Центральное телевидение демонстрирует выпуски каждой серии (в том числе зарубежной) ежедневно, в разное время, а то и по два-три фильма подряд. <...> Возможно, такой режим демонстрации серий вызван опасением, что если показывать их раз в неделю, аудитория забудет, о чем шла речь в предыдущем выпуске, и не сможет в полной мере следить за ходом действия. <...> В паузе между сериями совершается – бессознательно или в прямых зрительских дискуссиях – духовное приобщение к содержанию фильма, что помогает сформировать (а может быть, даже и сформулировать) свое отношение к героям или проблеме. В результате возникает особая форма взаимодействия между нами и постоянными персонажами».⁶⁷

В американской сериальной практике особенно сегодня, когда услуги почты уже не нужны для того чтобы выразить создателям сериала свое мнение о героях и их судьбах, изменение сюжетных линий и выход

⁶⁷ Муратов С. Парадоксы многосерийности/ Проблемы телевидения. М. 1976. С. 59.

на первый план понравившихся героев эпизодов – явление довольно распространенное. **Интерактивность, зрительская реакция и влияние на дальнейшее содержание подчеркивают, что сериалы в этом отношении ближе по духу к самой природе телевидения, чем многосерийные художественные фильмы,** несмотря на то, что те снимались специально для телевидения. Как будто исчезает четвертая стена, выдвигаемая многосерийным фильмом, чей просмотр с точки зрения интерактивности ближе к кинематографу, чем к телевидению. А сериал в этом отношении можно рассматривать как одну из еженедельных телевизионных передач, учитывая при этом особенность ряда передач использовать в своей драматургии письма зрителей.

Съемка блоками не только способствовала изменению содержания, но и оказала влияние на стилистику, её единство. Заставки в начале каждой серии меняются, они соотносятся лишь с несколькими сериями. Меняется и внутреннее художественное решение все по тому же принципу: от многосерийного фильма к сериалу. Для сериала, в отличие от многосерийного телевизионного фильма, характерно, в частности, наличие стандартизованных переходов между эпизодами-сценами. В первых сериях «Горячева» их практически нет, встречаются лишь некоторые художественные планы (например, крупно снят лист дерева с капельками воды и пр.). Ближе к середине появляются как переходы образы города, они так и не становятся унифицированными, то есть одинаковыми, но как монтажный прием используются все чаще в более или менее стандартизованном виде.

Не только в связи с традицией многосерийного художественного фильма, но и в силу стремления создать принципиально новый оригинальный российский телевизионный продукт, к работе привлекались серьезные профессионалы, люди с именем. Мы уже писали о составе

сценарной группы под руководством В. Фрида. Оператором в «Горячеве» был Валентин Железняков, известный не только по таким фильмам, как «Дети Ванюшина» (реж. Е.Ташков, 1973), «Тегеран 43» (реж. А.Алов, В.Наумов, 1980) или «Десять лет без права переписки» (реж. В.Наумов, 1990), но, что, возможно, важнее в данном случае, по четырехсерийному фильму «Операция «Трест» (реж. С.Колосов, 1967). Подход к кастингу и работа с актерами также осуществлялись в этой традиции. При всем негативном отношении к этому формату в тот момент нельзя сказать, что артисты «подхалтуривали». Безусловно, для многих это была возможность и заработать, и оставаться в профессии, но это никак не сказалось на самой работе. Сценарий сериала был написан специально для Игоря Бочкина, то есть герой создавался под него, а не проводилась серия проб в поисках артиста, который смог бы сыграть Горячева. Подобная традиция довольно распространена в кинематографе. На телевидении (зарубежном) написание сценария под конкретного артиста явление также довольно распространённое, но обычно это происходит в ситкомах. Актерский состав сериала сочетал как «звездных», известных зрителю артистов, так и тех, кто благодаря сериалу, как это часто бывает на телевидении, «проснулись знаменитыми». Так, например, произошло с Алексеем Гуськовым, исполнявшим роль Павла.

Актерская игра в этом сериале, в отличие от всех прочих характеристик, как и в сериале «Мелочи жизни», восходит не к художественно-телевизионной эстетике, а к театральной с ее длинными «мхатовскими» паузами, которые, к сожалению, так свойственны вечерним сериалам и сегодня. В тот момент правильная интонация еще не была найдена, но и сегодня лишь немногие отечественные сериалы могут похвастаться органичной актерской игрой, соответствующей телевизионной эстетике. В этом сериале также довольно линейно была

решена проблема ухода по тем или иным причинам артиста из проекта. Если в «Санта-Барбаре» появлялся закадровый голос, анонсирующий подобную замену, то в «Горячеве» на нового исполнителя просто накладывался титр.⁶⁸ К счастью, это свободное отношение к исполнителю любой, пусть даже второстепенной роли, так свойственное дневному эфиру, не прижилось в отечественном прайм-тайме.

Отдельного внимания заслуживает работа художника по костюмам. В отношении большинства персонажей художественное решение выглядит скорее как «естественная одежда» для данных обстоятельств и персонажа: сотрудник банка в костюме, «свой парень» Горячев – в свитере и джинсах, журналистка – в пальто-тренч. Однако некоторые решения являлись как бы продолжением персонажа, дополнительным раскрытием его образа, и в то же время – данью той моде, которая царила не только на улицах Москвы, но и в иностранных сериалах. Так, например, дочь Горячева Катя регулярно появляется в леггинсах, и эта форма одежды даже стала основой небольшого эпизода. Елена Корн, деловая американка, носит пиджаки нестандартного, слишком широкого покроя, с джинсами – это подчеркивает ее «заграничность». На натурных съемках к этому добавляется норковая шуба, которая в те годы была признаком благосостояния. Павел Боровских практически всегда одет в белое: пальто, свитер, костюм... Ездит на белой машине. В оформлении его кабинета также очень много белого цвета. И вопреки привычному восприятию этого цвета как символа чистоты здесь он как раз транслирует образ богатства, легкое отношение к легко заработанным деньгам. Довольно забавно сегодня выглядят туалеты Ольги, бывшей жены

⁶⁸ Сложности с участием одного и того же артиста в многосерийном телевизионном проекте возникали и в советское время, но решалась, разумеется, иначе. Так, например, в цикле фильмов «Следствие ведут знатоки» при невозможности участия Г.Мартынюка, исполняющего одну из главных ролей, происходила не замена артиста, а замена персонажа.

Горячева, после ее возвращения из Америки. Они, безусловно, были придуманы под сильным влиянием моды в иностранных сериалах. Роль одежды в мелодраматических сериалах, как уже отмечалось выше, была всегда значимой. И под влиянием этих образов Ольга появляется в шитом золотом вечернем платье в 11-12 часов утра, что никак не определяется сюжетом, это вроде ее нынешний стиль. И далее различные детали туалета свидетельствуют, что теперь её одежда отличается от обыденных нарядов бывших соотечественниц. Некоторая эксцентричность присутствует и в нарядах Оксаны (в исполнении И.Ильм), возможно, даже экзальтированность, которая полностью соответствуют образу этого персонажа: Инга Ильм играет настоящую неврастеничку, в то время как Екатерина Семенова – это уже более спокойная Оксана. С изменением актрисы меняются и костюмы: от рваной ярко-красной ткани вместо юбки к каким-то концептуальным, но спокойным нарядам. Можно и дальше продолжать описание костюмов, но даже на основании приведенных примеров видно: в этом отношении была проделана уникальная работа, сочетающая в себе признаки и фильма, и сериала, но в любом случае демонстрирующая соотнесенность с действительностью и крайнюю современность.

По ряду признаков драматургические, художественные и технологические особенности сериала позволяли не просто реализовать концепцию «вертикального показа» (что и было сделано). При готовности канала к концепции «сезонности», свойственной в целом прайм-тайм эфиру, могла бы возникнуть возможность разбить сериал на части-сезоны. Если бы эксперименты, подобные «Горячеву» и «Мелочам жизни», не были практически единичными в тот момент, картина сегодняшнего программирования могла выглядеть иначе, более близкой к американской модели. **Ежедневный показ дневных сериалов, *soap opera* и теленовелл**

противопоставлялся бы вечерней драме и комедии в формате еженедельного показа, предполагающего сезонность и возможность в дальнейшем при следующих повторах предложить уже ежедневную трансляцию.

Поиск нового героя для отечественного ТВ

Сериал «Горячев и другие» – это первая попытка не только выступить в новом формате, но и предложить в подобной форме образ нового героя, героя в современных обстоятельствах. В первую очередь, как это ни парадоксально, речь шла о создании позитивного образа предпринимателя. Бизнесмен в начале девяностых в массовом сознании – все равно тот же спекулянт, и если деятельность его не считалось «подсудным делом», то все равно воспринималось как не слишком достойное занятие. Образ эксплуататора и нувориша – прямое наследие советского культивирования презрительного отношения к деньгам и накоплениям. Для большей выразительности позитивного образа предпринимателя, который добивается многого, не имея практически ничего (и для этого служит «конфискация»), Горячеву противопоставлены не просто злодеи, жадные до чужого богатства, как, например, характерные для того времени рэкетеры, а как раз спекулянты и торговцы воздухом. Подобное противопоставление позволяло еще и продемонстрировать, что в руках положительного героя бизнес может быть честным на фоне действительно «отрицательных» бизнес-моделей. То есть изначальной установкой для создателей сериала была попытка создать «героя нашего времени», переломить негативное отношение к этому виду деятельности. Герой нашего времени совершенно не обязательно должен быть положительным, об этом, в частности, свидетельствует и роман М.Ю.Лермонтова. Но для российского экрана в

тот момент было еще слишком рано предлагать неоднозначного героя, который бы вызывал восхищение своим профессионализмом и уважением к своему труду, но при этом не демонстрировал выдающихся личных качеств, как, например, доктор Хаус. Поэтому новый герой, Горячев, выполнял сразу несколько функций: и реабилитация бизнесмена, и возникновение положительного героя нового типа (как противопоставление советским героям), и появления образа героя (мужчины) в сериале с сильной мелодраматической составляющей и т.д.

Вниманию зрителей предлагалось становление положительного образа бизнесмена. Поэтому его главные черты: целеустремленность, честность и любовь к труду. Появление этих качеств в сериале работало не только на развитие идеи «бизнесмен может быть и хорошим», но и на формирование общего образа нового героя на ТВ. Ценность целеустремленности как человеческого качества вновь возвращается на экраны после некоторого забвения. В советском кинематографе это качество положительного героя, также представленное как необходимое, было адаптировано под идеологически правильные нужды. Начало девяностых, как это время представлено в отечественном искусстве, не только демонстрировало тему «выброшенности поколения» из новых условий рыночной экономики, но и при позитивном подходе свидетельствовало о необходимости стремлений и целей для того, чтобы считаться героем. Так, в частности, в фильме Д.Астрахана «Все будет хорошо!» (1995) в общем положительный, вернувшийся из армии Николай (А.Журавлев) проигрывает битву за сердце Ольги (О.Понизова) не из-за того, что его соперник Петя (М.Горонок) сын богатого бизнесмена Смирнова (А.Збруев) и нобелевский лауреат. А потому, что у него, в отличие от Пети, по меткому наблюдению Смирнова, нет мечты, а значит, и никаких стремлений. При этом стоит отметить, что для российского

экрана тема денег и благосостояния никогда не представлялась самоценной и значимой, а следовательно, и приемлемой мотивацией для положительного героя. То есть герой фильма «В погоне за счастьем» (реж. Г.Муччино, 2006), который ради мечты стать брокером (он случайно узнал, что это возможность быстро и много заработать) идет на бесплатную стажировку, чем обрекает себя и сына на проживание в приюте для бездомных, вряд ли мог стать российским героем в силу материальности подобной мечты. Именно поэтому положительный Горячев стремится не к обогащению, а к возможности работать и работать не ниже своих способностей. Он готов идти на уступки и работать сторожем, но только с надеждой, что этот промежуточный шаг для инженера его уровня приведет его туда, где его способности будут реализованы и заодно соответственно оплачены. Это гимн именно труду, а не стремлению к деньгам.

Как уже отмечалось, российским зрителям демонстрировались в основном целеустремленные женщины. Именно они являются «двигателем сюжета», их мотивации обеспечивают появление напряжения в мелодраме. При таком драматургическом «раскладе» ожидать от мужчин особо ничего не приходится. Но в первых российских сериалах был сразу заявлен образ другого (не латиноамериканского) мужчины: Игорь Шведов в сериале «Мелочи жизни», создавая модели, которыми восторгался весь мир, знал, как завоевать любимую женщину. И Валерий Горячев, как бы ни важна была для него его цель, не символизирует погруженного в работу человека, который не в состоянии отвлечься на нужды женщины, которую он любит. С появлением сильно выраженной отдельной мелодраматической линии появляется и герой, который способен ценить любовь и семью больше, чем это от него ожидается. Стоит отметить, что в первых российских сериалах тема мужского внимания в контексте

занятости в новых экономических условиях представляется довольно важной. Лишь спустя много лет она найдет свое развитие в историях о судьбах заброшенных жен и детей олигархов, которые, работая с утра до ночи, постепенно разрушают семью (например, романы Оксаны Робски и их экранизации). Но для этого необходимо было, чтобы сформировался целый класс людей, чьи профессиональные занятия позволяют говорить о конфликте семьи и работы. В сериале «Горячев и другие» в рамках создания положительного образа главный герой не является ни мачо, ни застенчивым простаком. Он принимает решения в соответствии со своими принципами, и это распространяется на личную жизнь. Если искусство обольщения и некоторая непоследовательность в отношениях присуща антагонисту Горячева – Павлу, то сам Горячев, немного неумелый и иногда неуклюжий, даже не может оказаться в ситуации «легкой интриги»: если он погружается в отношения, то это навсегда. Его принципиальность, честность и открытость немедленно завоевывают женские сердца, практически с первого взгляда и неожиданно для самого героя. При этом для усиления положительного образа главного героя ситуация, которая сначала заявлена как легкий флирт, довольно быстро требует от него принятия важных решений и серьезности намерений. Так, в случае с Оксаной нам продемонстрировано несколько сцен, где его интерес к ней носит скорее необязательный характер: при встрече в магазине, где она благодарит его за покупку для незнакомой девочки куклы, которую ее мама не могла себе позволить, он ей отвечает в пошловатой манере «поцелуйте меня в щечку». И довольно быстро оказывается в ситуации, где этот первоначально ни к чему не обязывающий флирт должен перейти в фазу ответственности, которую он после некоторых раздумий принимает. То есть перед нами герой, который способен принимать важные решения и брать на себя ответственность, но

кроме того, и это также очень важно, принимает эти решения не эмоционально мгновенно, а после различных сомнений, что подчеркивает, что он не супергерой, а нормальный человек. И дальше этот еще вчера плохо ориентировавшийся в отношениях с эксцентричной женщиной человек пытается защищать ее от злодея как настоящий рыцарь из девичьих грез.

Вместе с таким типом героя в мелодраматической линии было заявлено и несколько других тем, которые впоследствии стали общим местом в российских сериалах: насилие над личностью, сексуальные извращения, гипноз, ретроградная амнезия и так далее. Это можно объяснить не только влиянием иностранных сериалов, где то и дело персонажи впадали в кому, вдруг переживали посттравматический синдром или под гипнозом освобождались от неожиданно возникших детских травм. Возникшая свобода в отношении определенной тематики позволяла использовать не описанные ранее ужасы сексуального раскрепощения в драматургических целях, при этом поражая зрителя неожиданно серьезным контентом. Кроме того, при уникальной в тот момент популярности методов А.Чумака, А.Кашпировского и пр. экстрасенсов сеанс гипноза в сериале выглядел, с одной стороны, органично, а с другой – в исполнении Б.Романова – научно.

Иными словами, практически все новые веяния, новые сюжеты и темы из тогдашней повестки дня так или иначе нашли свое отражение в сериале и дальше продолжили жить в сериальной традиции, став уже неотъемлемой составляющей жанра.

Такой темой стал и образ тюрьмы, неразрывно связанный с главным героем сериала. Вполне ожидаемо, что тюрьма или зона, которая всегда была важным мотивом в русской литературе, довольно быстро появится и в телевизионных фильмах или сериалах. Тюремное прошлое дает образу

Горячева в этих уникальных обстоятельствах дополнительные положительные характеристики. Помимо «возвращения после отсутствия» это свидетельствует о некоем опыте, благодаря которому главный герой во многом превосходит своих соперников. В первую очередь этому способствует тот факт, что в понимании многих тюрьма – это место торжества закона своего собственного, отличного от законов мира цивилизованного, но неукоснительно устанавливающего для всех правила-«понятия». Для мира начала девяностых знание тех «понятий» и навык выживания в них – безусловное преимущество, внушающее уважение. С одной стороны, персонаж, вышедший после пятилетнего срока, обладает некоторыми способами выживания в сложных условиях, так как это соответствует любым стереотипным представлениям о тюрьме, а тем более российской. С другой стороны, тюрьма как царство некой законности противопоставляется беззаконию, которое наблюдает главный герой. И вдобавок само наличие уголовного срока в его жизни, пусть и не «за дело», периодически позволяет ему рассуждать о целесообразности нарушения закона в тех или иных случаях. Тюремный опыт Горячева не является ни первостепенной темой, ни даже второстепенной сюжетной линией. Этот образ, здесь лишь слегка романтизирующий зону и тюремный опыт, появится в российских сериалах впоследствии, дойдя до своего апогея в 50-серийной «Зоне» (реж.П.Штейн, 2006). Тюрьма, ее философия и эстетика, интеграция с жизнью «вне зоны» создали свою субкультуру, значительно увеличившую свое присутствие в российской культуре и даже влияющую на нее в течение последних 20 лет, в частности, благодаря средствам массовой информации. Эта тема и ее осмысление в российской телевизионной продукции, с одной стороны, в контексте традиции нашей культуры (от писателей XIX века до творчества С.Довлатова и А.Солженицына), а с другой, под влиянием американских

образов (яркий пример: недавняя адаптация – американского сериала *Prison Break*, «Побег» реж. А. Малюков, 2010) заслуживают, на наш взгляд, отдельного исследования.

Вместе с темой тюрьмы в сериал приходит тема справедливости и довольно часто связанная с ней проблема законности. В советском кинематографе проблемы нарушения закона ради торжества справедливости практически не существовало. В детективных, шпионских и любых криминальных историях большинство героев были наделены особыми полномочиями, которые в целях борьбы со злом оправдывали любое нарушение закона. При этом самым важным фактором в борьбе с преступностью была заключенная в работе главных героев миссия служения государству и народу. Тема обворовывания российского народа, хоть и присутствует в сериале «Горячев и другие», но скорее выглядит данью детективам советского времени. Противостояние Горячева и Крюкова – это не противопоставление государства и воров у народа. Государство как таковое, даже в лице милиции, в сериале не присутствует. Простые хорошие милиционеры появятся лишь в «Улицах разбитых фонарей» (реж. С. Снежкин и др., 1998). Более того, положительный герой Горячев для того, чтобы развлечь Оксану, рассуждает не просто об оптимизации налоговых выплат, а вообще о классическом способе уклонения от уплаты налогов в виде демонстрации нулевой прибыли. Действительно, в момент становления рыночной экономики довольно сложно было пропагандировать ценность уплаты налогов и предлагать российскому зрителю, имевшему к этому моменту довольно негативный опыт в этом отношении, американскую модель, при которой уплата налогов приравнивается к гражданскому долгу, а уклонение – черта отрицательного персонажа. И, к сожалению, эта модель так и не смогла прижиться на российском телевидении, возможно, в силу ее

неубедительности для зрителей. Даже в этом аспекте государство как мотивационный образ в данном сериале отсутствует. Герой сериала скорее руководствуется принципами целесообразности, честности и справедливости. И до тех пор, пока зритель чувствует, что «правда на стороне героя», ему позволительно нарушать закон. Тем более, что мир, в котором оказывается Горячев, поражает своим пренебрежением к закону; знание, как его нарушить и остаться безнаказанным, ценно, а любой другой образ жизни вызывает удивление. Для Горячева здесь больше преступников и жуликов, чем там, в тюрьме, откуда он только что вышел. Поэтому практически не вызывает осуждения его попытка выступить посредником при купле-продаже долларов, но его наивность играет с ним злую шутку, и он становится жертвой обмана. Интересно, что дальше этот сюжетный ход получает довольно неожиданное развитие: по сути, он не должен отдавать довольно большую сумму денег мафиози Альфреду (какая разница, они же все равно нажиты нечестным путем), он становится жертвой шантажа со стороны Крюкова, и его спасает Елена Корн. То есть изначально перед нами лишь очередной эпизод, раскрывающий и эпоху, и образ героя, который пытался совершить незаконную и неэтичную по отношению к фирме, в которой он работает, операцию. Но из него вырастает одна из сюжетных линий, которая находит свою развязку лишь в самом конце, а Горячев превращается в борца с преступностью.

Американский кинематограф богат образами одиноких борцов с преступными кланами. Это необязательно полицейские, а если вдруг ими и оказываются, то рано или поздно их либо отправляют в отпуск, либо лишают работы. Но в любом случае американский борец – обычно одиночка, противостоящий какой-нибудь банде. И именно так представлена борьба со злом в появившемся несколько позже 18-ти серийном сериале «Д.Д.Д. Досье детектива Дубровского» (реж.А.Муратов,

1999). Русская традиция, как это было отмечено еще В.Проппом в «Морфологии сказки», предполагает, что у героя должны быть помощники. Горячев довольно быстро обрастает такими помощниками, и что показательно, это молодежь, они ближе по возрасту к его дочери. И к финалу сериала из одиночки, который самостоятельно пытался решить проблемы, Горячев превращается в «командного игрока». Это не команда равных партнеров, как в «Великолепной семерке», здесь он старший учитель, а они его помощники, уважающие его безусловно, готовые практически на все ради босса. Выбор возраста «группы поддержки» тоже не случаен. Для выброшенного на несколько лет из жизни Горячева молодежь оказалась ближе, чем его ровесники, прошедшие в последние годы через неоднократные нарушения закона. А для них он – старший товарищ, помогающий добиваться чего-то своим трудом, чью ценность он демонстрирует своим примером, и следящий за тем, чтобы они не оступились. Создатели сериала тем самым представили в этой команде положительный образ российского бизнеса: честная молодежь вроде свободная от советского опыта их родителей во главе с таким же честным парнем.

При этом стоит подчеркнуть еще раз, что Горячев не является супергероем, знающим ответы на все вопросы. Его путь к цели – это путь через ошибки и сомнения, но в целом это дорога положительного персонажа. Некоторая неоднозначность в ценностных ориентирах главного героя, продиктованная временем, могла бы послужить началом для появления противоречивых персонажей, как это и произошло в Америке, в которой в 2000-е годы наступил настоящий бум таких персонажей – *House MD*, *Lie to me*, *Mentalist*, *Mad Men* и т.д.). Подобные попытки предпринимались и у нас, например, в 16-серийном «Пятом ангеле» (реж.В.Фокин, 2003), но особого успеха не имели. Может быть,

именно поэтому создатели российского сериала «Доктор Тырса», безусловно вдохновленные американским доктором Хаусом, так и не смогли решиться сделать главного героя настолько же неоднозначным с морально-этической точки зрения, каковым является его прототип.

В драматургической конструкции сериала антагонистом Горячева является не злодей Крюков, а друг детства Павел. Это противопоставление выражено не только на содержательном уровне, его можно увидеть и в художественном решении. Уже говорилось о роли белого цвета в создании образа Павла, но помимо символа благосостояния он еще и противопоставляется темным цветам одежды Горячева. Для большей убедительности А.Гуськов был перекрашен в блондина. Но в результате отрицательный Павел, швыряющий деньгами дамский угодник, нравился зрителям больше, чем этого требовал сценарий. Как тут не вспомнить письмо третьеклассников Л.Броневому, которое заканчивалось словами «Дедушка Мюллер! Мы вас любим и хотим быть похожими на вас...». Как и Л.Броневой после роли в «Семнадцати мгновениях весны», А.Гуськов «проснулся знаменитым» и, возможно, даже более знаменитым, чем исполнитель главной роли. Популярность Гуськова объяснялась не только его талантом, но и тем, что сценаристы, стараясь создать объемный образ антагониста, предложили зрителю, возможно, того самого противоречивого героя. Любые попытки создателей сериала сделать Павла отрицательным в глазах зрителей (в частности, на протяжении нескольких серий ему красили волосы в желтовато-пергидрольный цвет, который должен был оттолкнуть зрительниц) приводили только к еще большему количеству писем, свидетельствующих о народной любви. Когда же по сценарию Павел погиб (в двадцатой серии), некоторая техническая пауза в съемках позволила ответить на массовый запрос аудитории и, внося поправки в сценарий всех оставшихся пятнадцати серий, отправить Павла

в кому, из которой он вышел другим человеком, а роль антагониста занял новый персонаж – Виктор в исполнении И.Верника. Тут противопоставление выразилось уже не с помощью цветовой гаммы, а через физические и типажные особенности персонажей Игоря Бочкина и Игоря Верника.

Сериал «Горячев и другие» как первая попытка создать отечественную прайм-тайм драму демонстрирует не только преемственность традиции многосерийного художественного фильма, но и весь спектр проблем, который актуален для российского вечернего эфира и сегодня: от жанровой неоднозначности и образа главного героя до актерской игры. Сегодня, когда западная традиция в основном эксплуатирует образ неоднозначного главного героя (с большим количеством отрицательных качеств, но в то же время привлекательного, как доктор Хаус в *House M.D.* или Дон Дрейпер в *Mad Men*), в отечественных сериалах все еще пытаются решить те вопросы, которые были поставлены в 1990-е годы. В этом отношении крайне показательны адаптации последних лет: герои российского сериала «Побег» не достигли привлекательности персонажей *Prison Break*, так как в традиционно свойственные нашему экрану размеренность повествования, многозначительные крупные планы и манеру исполнения американская сюжетная динамика не вписывается. Это противоречие между актерской игрой и предполагаемой динамикой сюжета создает ощущение неубедительности происходящего. В результате возникает продукт, не соответствующий ожиданиям ни старшей, ни более молодой аудитории.

Можно утверждать, что некоторые характеристики данного сериала свойственны и сегодняшним телевизионным продуктам. Жанровая неоднозначность сериала «Горячев и другие» возникла среди прочего и в результате совмещения принципов и традиции

советских многосерийных художественных фильмов с иностранными сериальными моделями. Этот синтез, присущий ряду отечественных сериалов, влияет не только на драматургию, но и на режиссуру и актерское исполнение. Спустя многие годы после выхода сериала «Горячев и другие», за которые уже могло вырасти новое поколение сценаристов и режиссеров, это противоречие так и не было преодолено, и возникающий благодаря этому синтезу конфликт негативно сказывается на художественно-эстетических свойствах ряда «больших» сериалов. В то же время данный сериал демонстрирует не только достоинство отвергнутой впоследствии еженедельной модели показа, к которой пытается сейчас вернуться отечественное телевидение, но и основные темы и круг вопросов (как, например, образ главного героя), которые на протяжении двадцати лет становились ключевыми для российских сериалов, идущих в прайм-тайм.

СИТКОМ ПО-РУССКИ: В ОЖИДАНИИ УСПЕХА

Ситком – один из самых популярных жанров как на телевидении американском, так и на отечественном. Сегодня на российских телеэкранах идет более 10 комедийных сериалов в неделю. Некоторые ситкомы в истории российского телевидения занимали верхние строчки в общих телевизионных рейтингах при том, что ситком воспринимается как низкий жанр, а его востребованность обычно объясняется «падением нравов».

Ситком, то есть ситуационная комедия, вполне закономерно считается жанром, недостойным серьезного анализа. Закономерность эта заключается в том, каким жанром он предстает в традиционном общественном восприятии смешного, а восприятие это крайне противоречиво. В.Пропп в «Проблемах комизма и смеха» исследует устоявшуюся традицию различения двух противоположных видов комизма: комизма высшего порядка и комизма низменного. Он обращает внимание на то, что презрительное отношение к комическому как к чему-то низменному, ничтожному, материальному и безыдейному, было еще свойственно немецким философам: Шопенгауэру, Гегелю и др. Сама же теория двух видов комического, то есть теория, при которой какой-то определенный вид смешного все-таки имеет право на существование, возникла в XIX веке. Пропп отмечает, что в «поэтиках XIX века нередко утверждается, что не вся область комического представляет собой нечто низменное, а есть как бы два вида его: один вид комизма относится к области эстетики, понимаемой как наука о прекрасном, и такой комизм включается в понятие прекрасного; но есть и другой вид комического, лежащий вне области эстетики и прекрасного и представляющий собой

нечто весьма низменное».⁶⁹ Далее Пропп приводит пример, как понимал это противопоставление немецкий философ и эстетик Йоханнес Фольклет. К природе «грубого» комизма он относит все, что связано с человеческим телом и его отправлениями. Образцом другого вида комедии Фольклет считает комедию Скриба «Стакан воды», восхищаясь «остроумным и тонким диалогом между герцогом Болингброком и герцогиней Мальборо. Такой вид комизма вызывает не грубый смех, а тонкую улыбку».⁷⁰

Представляется, что для такой дихотомии «высокий/низкий комизм» интуитивно любой человек будет приводить типологически одинаковые примеры. Возможно, примеры «высшего» порядка будут различаться в зависимости от вкусовых пристрастий респондента, но «грубый», «низший» комизм будет описываться примерно так же, как это сделал Йоханнес Фольклет. Иными словами, мы живем в устоявшейся парадигме восприятия шуток и комических ситуаций определенного типа как чего-то практически самого низкого в иерархии жанров произведений искусства. Именно поэтому предпринимались попытки определить «низменно-комическое» и через форму: к нему, согласно такому подходу, принадлежит фарс, балаган, клоунада со всеми их элементами в виде красных носов, толстых животов, драк и летающих тортов.

Интрига романа Умберто Эко «Имя розы» строится вокруг якобы уцелевшей второй книги «Поэтики» Аристотеля, в которой тот говорит о комедии. Слепец Хорхе совершает ряд преступлений, чтобы скрыть от всех эту книгу, так как в ней убедительно доказывается необходимость смеха. Для него смех – «это слабость, гнилость, распущенность нашей плоти. Это отдых для крестьянина, свобода для винопийцы. Даже церковь в своей бесконечной мудрости отводит верующим время для смеха –

⁶⁹ Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха, М., 2002. С. 8.

⁷⁰ Там же

время праздников, карнавалов, ярмарок. Установлены дни осквернения, когда человек освобождается от лишних гуморов, от лишних желаний и замыслов.... Самое главное – что при этом смех остается низким занятием, отдушиной для простецов, поруганьем таинства – для плебеев». Вкладывая в уста отрицательного персонажа подобное определение смеха, У. Эко заставляет задуматься о смехе как о крайне значимом явлении в нашей жизни. Слепец Хорхе, пересказывая Аристотеля, говорит следующее: «Но тут, тут, – и Хорхе упорно долбил пальцем по столу рядом с книгой, лежавшей перед Вильгельмом, – тут пересматривается функция смеха, смех возводится на уровень искусства, смеху распахиваются двери в мир ученых, он становится предметом философии и вероломного богословия».⁷¹ Мы все, как и автор романа «Имя розы», признаем высокую значимость смеха: смех освобождает, смех позволяет переживать трудности, считается, что он даже продлевает жизнь. В то же время различные формы и жанры смешного преимущественно считаются низкими. Иными словами, уже в самом нашем восприятии смеха заложено противоречие: смех наделяется значимыми культурными свойствами, но большая часть окружающего нас смешного, тем более смешного как продукта средств массовой коммуникации, является чем-то низменным.⁷²

Естественным следствием дифференциации видов комизма является и социальное определение реципиента. Тонкий юмор – это для образованных, интеллигентных людей, второй вид – удел малограмотной толпы. Подобное восприятие юмора, комизма, всего смешного, то есть

⁷¹ Эко У. Имя Розы. М., 2011. С.622.

⁷² О сочетании «низменного» смеха и смеха «возвышающего» см. подробнее Бахтин М.М. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура)/Вопросы эстетики и литературы. М., 1975. С. 484 – 495.

определение «социальной принадлежности» по тому, над чем человек смеется, свойственно практически любому.⁷³

Сегодняшняя популярность ситкома и ряда других комедийных телевизионных форм объясняется, в первую очередь, именно присущим им комизмом «низшего» уровня, комизмом для «толпы»: несмотря на свою популярность, а может, именно благодаря ей, в иерархии телевизионных видов искусства ситком занимает обратно пропорциональное место тому, которое ему принадлежит в телерейтингах. Автор книги «Телевизионный ситком» Бретт Миллз пишет, что его студенты часто недоумевают, почему он посвящает свое время изучению подобного жанра. То есть даже в странах, которые не только создали ситком, но и являются лидерами как по производству, так и по потреблению подобного телепродукта, в США и Великобритании, серьезное изучение его воспринимается как нечто странное и не является распространенной практикой. И если в Великобритании и Америке, тем не менее, ситкому посвящается все больше и больше работ, то в России он изучается пока только в рамках исследований сериалов вообще. Объясняется это не только его относительной «молодостью» на наших экранах, но и тем, что он предлагает зрителю комизм, как всем кажется, «низшего уровня».

Но где проходит грань между «низким» и «высоким» смешным? Любые попытки провести ее окажутся результатом крайне субъективного анализа. Никто не отрицает, что существуют шутки плоские, неудачные, что юмор, в том числе и на наших экранах, бывает пошлым, а многие попытки рассмешить – несостоятельными. Но несоответствие ряда

⁷³ Как пример философского осмысления природы смеха и его восприятия см. Аверинцев С.С. Бахтин, смех, христианская культура/М.М. Бахтин как философ, Москва, 1992. С. 7 – 19. Также типологию комического в Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха, Москва, 2002.

телепродуктов нашим ожиданиям с точки зрения качества как телевизионного, так и смешного не является основанием для исключения, вернее, невключения ситкома в поле исследований экранных искусств.

Культурно-историческое значение ситкома

Ситком, как, впрочем, и большинство телевизионных программ, может быть рассмотрен с разных точек зрения. Возьмем для примера, один из самых изучаемых ситкомов в американской науке, мультипликационный сериал «Симпсоны». Ряд исследований посвящен проблеме воздействия этого сериала на аудиторию, анализу тех ценностей, которые он пропагандирует, особенно в контексте образа Барта (его нельзя назвать носителем высоких моральных качеств). Его гордость тем, что он учится значительно ниже своих способностей и не реализует свой потенциал (“Underachiever and proud of it, man!”), неоднократно вызывала беспокойство со стороны американских учителей. В результате футболки с изображением Барта Симпсона и его изречениями были запрещены в некоторых средних школах США.⁷⁴ Неоднократно изучалось влияние этой программы на прайм-тайм вообще,⁷⁵ и возникновение анимации для взрослых, особенно в этом слоте.⁷⁶ Также немалое внимание уделяется месту данного сериала в истории ситкома и образу Гомера Симпсона (признанного журналом *Men’s Health* в 2005 году философом десятилетия) среди других мужских комедийных персонажей.⁷⁷ Большая часть исследований посвящена тому, как данный сериал отражает современное

⁷⁴ Подробнее об этом, см., например, Turner C. *Planet Simpson: How a Cartoon Masterpiece Defined a Generation*. Cambridge 2005.

⁷⁵ См., например, Mittel J., *Genre and Television: From Cop Show to Cartoons in American culture*. New York 2005. – P. 147 – 188.

⁷⁶ См., например, Stabile C. *Prime Time Animation: Television Animation and American Culture*. New York 2003. – P. 165 – 185.

⁷⁷ См., например, Butsch R. *Ralph, Fred, Archie, and Homer: Why Television Keeps Recreating The White Male Working-Class Buffons / Dines G., Humez J (eds). Gender, Race, and Class in Media*. Thousand Oaks, 2011. – P. 101 – 111.

американское общество, как и что говорят персонажи, то есть «среднестатистические» американцы, о современном американском обществе и о его проблемах.⁷⁸ Телекритик Дж.Уоллис пишет: «“Симпсоны”, как всякий продукт культуры, продолжают и отражают материальные и исторические условия той эпохи, в которой они и были созданы. Другими словами, они отражают идеологию американского капитализма конца 20 века».⁷⁹ Существуют также работы, в которых «Симпсоны» рассматриваются как произведение эпохи постмодернизма.⁸⁰ Сериал также провоцирует возникновение споров о социальных⁸¹ и даже философских вопросах.⁸² Кроме того, являясь телевизионным мультипликационным продуктом, сериал становится объектом исследования с точки зрения своих визуальных и эстетических качеств.⁸³ И, разумеется, во всех упомянутых работах, а также во многих других обсуждается феноменальный успех «Симпсонов», успех, которого не достигали даже самые популярные на американском телевидении ситкомы. Иными словами, данный сериал рассматривается в различных

⁷⁸ См., например, Alberti J., *Leaving Springfield: the Simpsons and the Possibility of Oppositional Culture*. Detroit 2003

⁷⁹ Уоллис Дж. Маркс (Карл, не Гручо) в Спрингфилде. / Симпсоны и философия. Екатеринбург. 2005. С. 350.

⁸⁰ См., например, Henry M., *The Triumph of Popular Culture: Situation Comedy, Postmodernism and The Simpsons*/ Morreale J. (ed) *Critiquing Sitcom: A Reader*. Syracuse, 2003.

⁸¹ Кантор П. Семейка Симпсон// Искусство кино, 2002, 12. С. 97 – 101, Cantor P. *The Simpsons: Atomistic Politics and the Nuclear Family* // *Political Theory*, Vol. 27, No. 6 (Dec., 1999), pp. 734-749.

⁸² В сборнике эссе «Симпсоны как философия» затронуты различные сложнофилософские темы, возникшие у группы авторов при просмотре сериала. Вот примеры названий некоторых статей из этого сборника: «Лиза и американский антиинтеллектуализм», «Зачем нужна Мэгги: Звуки тишины, Восток и Запад», «Так говорил Барт: Ницше и добродетели порока», «Нравственный мир семьи Симпсонов в свете учения Канта» и пр. Цитируется по «Симпсоны как философия: эссе» Екатеринбург, 2005.

⁸³ См., например, Wells P. *Animation in America*. Edinburgh 2003, также Korte D. *The Simpsons as Quality Television*. 1997.

аспектах гуманитарных наук: культурологии, искусствоведения, социологии, политологии и даже философии.

Мы привели примеры анализа этого мультипликационного сериала не только потому, что он популярен у американских исследований. Несмотря на то, что «Симпсоны» – мультфильм, это самый длинный ситком в истории телевидения, сочетающий в себе различные характеристики за исключением закадрового смеха. Именно тот факт, что этот ситком является нарисованным, позволил решить главную проблему этого жанра – требования к повествованию, которые накладывает «сезонность», то есть протяженность сериала во времени больше, чем один сезон. Эта проблема влияет на драматургию ситкома, изменяя ее в сторону мелодрамы: герои не только стареют, между ними завязываются отношения, которые развиваются по драматургическим шаблонам уже другого жанра, мелодрамы. Но мультипликационные «Симпсоны», наделенные временным парадоксом (за 11 лет герои не постарели, детям столько же лет, как в 1989 году, при этом они ежегодно отмечают Хэллоуин, День Благодарения, Рождество и свои дни рождения), остаются «чистым» ситкомом, освобожденным от появления элементов мелодрамы.

Обратим внимание на культурологическую составляющую исследований ситкома. **Ценность ситкома с культурологической и даже социологической точки зрения заключается в том, что этот жанр, равно как и большинство других видов массовой коммуникации, позволяет аккумулировать знания о жизни общества. В случае с ситкомом это особенно ценно, так как технология съемки дает возможность оперативно реагировать на реальные события в жизни общества, а сам жанр располагает к привнесению в него элементов сатиры.** В сериале «Симпсоны» мы имеем дело с традицией сатирического отражения жизни общества на примере города-модели. Не

беремся утверждать, знакомы ли были авторы сериала с творчеством Н.В.Гоголя, но именно с его именем в российском литературоведении, а впоследствии и культурологии, связан подобный комедийно-сатирический прием. Уездный город, в котором происходит действие «Ревизора», воспринимался уже современниками Гоголя как модель русской жизни. Ю.Манн в «Поэтике Гоголя» отмечает, что подобный метод ранее до Гоголя не использовался, «то обстоятельство, что русская жизнь была осмыслена в «Ревизоре» в образе города, имело далеко идущие последствия, прежде всего это предельно расширяло кругозор комедии».⁸⁴

В американских ситкомах редко ставились такие сложные задачи, как сатирическое обличение окружающей действительности через призму города-модели, как это сделано в *The Simpsons* или *South Park*. Большинство исследований посвящено истории репрезентации американского общества через образ семьи: от идеальной в пятидесятые, как, например, в *Father Knows Best*, к сюрреалистичной в шестидесятые в *Bewitched* и *The Addams Family*, затем к обеспеченным семьям эпохи Рейгана, как в *Family Ties* или *The Cosby Show*, приходя к суррогату семьи в виде рабочего места, как в *Cheers* и *Taxi*.

Рассмотрим кратко, как же эволюционировал образ американской семьи в ситкомах. Прежде всего отметим, что американские ситкомы строятся в основном вокруг семей двух типов: семьи, принадлежащие к рабочему классу или к среднему классу (*middle-class family* и иногда к *upper-middle*). При этом и те, и другие символизируют собой среднестатистические семьи.

Важной характеристикой сериалов 1950-х и 1960-х годов было наличие в них цензуры. Каждый канал имел свой отдел, отвечающий за нормы и практику вещания. Данный отдел не допускал появления в

⁸⁴ Манн Ю. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М. 1996. С. 173.

сериалах упоминаний о неоднозначных вопросах в жизни общества: не было Вьетнама, холодной войны и ядерной угрозы, протестных движений, секса и наркотиков. То есть в сериалах показывались лишь семьи со своими внутрисемейными проблемами, которые, однако, не мешали им быть довольными «ячейками общества». Подобный подход делал персонажей сильно упрощенными и совсем шаблонными.

Родители из семьи среднего класса в сериалах этого периода – образованные, чувствительные и зрелые люди. Обычно источниками проблем, а, следовательно, и комичных ситуаций являются дети (иногда жены). Родители помогают им найти правильное решение, и в конце каждой серии зрителя ожидает мораль. Отцы, как правило, обычно являются успешными, небедными людьми престижных профессий. Если он актер, то звезда и не ищет работу; он, скорее, доктор, чем медбрат, юрист, а не бухгалтер и так далее. Персонажи успешны, либо, если они молоды, подают большие надежды. Именно такие семьи мы можем увидеть в сериалах 1950-х – *I Love Lucy*, *Father Knows Best*, *The Adventures of Ozzie and Harriet*, *Make Room for Daddy* и т.д. Одно название сериала *Father Knows Best* свидетельствует о не подвергаемой сомнению мудрости главы семейства, уверенного и в себе, и в своей правоте, у которого всегда есть ответы на все вопросы. Он спокоен и разумен. Когда его жена Маргарет в одной из серий выходит из себя, потому что дети забыли о дне рождения отца, он недоволен именно ее яростью, а не забывчивостью детей. Он вызывает восхищение у своей жены и детей, он символ идеального мужа и отца, настоящего мужчины 50-х годов. Герой сериала Джим Андерсон не только воплощал собой идеального главу идиллической семьи. Андерсон стал неотъемлемой частью поп-культуры 1950-х и именно так и вошел в историю. В сериале *The Young and the Restless* новобрачные Билли и Виктория Эбботт покупают дом, который

является копией дома семьи Андерсон, они смотрят этот сериал на dvd и называют друг друга «Джим» и «Маргарет». *Father Knows Best* при этом был настолько популярен, что в 1959 году американское министерство финансов заказало производство отдельной серии, которую не показали по телевизору: ее распространяли в школах, церквях и прочих общественных заведениях. Целью этой серии была реклама сберегательных сертификатов. Автор другого знакового ситкома *The Adventures of Ozzie and Harriet* и исполнитель в нем роли другого «идеального» отца, Оззи Нилсон, видел своей задачей отражение в сценарии своих взглядов на воспитание детей в развлекательной и в то же время поучительной манере.

Иногда роль шута в ситкомах об обеспеченных семьях исполняет жена. Учитывая более низкий социальный статус женщины в семье того времени, эксцентричное или даже глуповатое поведение жены, как в *I Love Lucy*, не подрывало в глазах аудитории цельный и гармоничный образ обеспеченной семьи, сохраняя репутацию ее главы, мужа.

В этот период муж в ситкомах о семьях, принадлежащих к рабочему классу, как раз, наоборот, является глупым и безответственным. Зрители тем не менее его любят, потому что он добр и заботится насколько может о своей семье. Он просто не способен быть настоящим отцом и мужем. И это несоответствие заявленным социальным ролям мужа и отца становится поводом для смеха. В таких семьях источником мудрости является как раз жена. Дети иногда даже превосходят отца в ответственности и интеллекте, а их успехи противопоставляются его постоянным неудачам. Именно такие семьи можно увидеть в *The Honeymooners*, *The Life of Riley* или *I Remember Mama*. В *The Honeymooners* главные герои живут в полупустой квартире в Бруклине. Ральф мечтает разбогатеть, желательно очень быстро, но все его попытки оказываются

безуспешными.⁸⁵ Практически каждая серия – это ссора мужа и жены, где победителем выходит острая на язык Элис. После любой неудачи Элис победно произносит «Я же говорила!», что не останавливает Ральфа разрабатывать новые планы скорейшего обогащения. В *Life of Riley* добросердечный, но неуклюжий и глуповатый Честер Райли все время пытается помочь кому-то из членов семьи, а юмор строится на его способности превращать легкие неприятности практически в катастрофы.⁸⁶ Его жене и детям, безусловно, превосходящим его своими интеллектуальными способностями, иногда удается спасти ситуацию и «сохранить лицо».

В 1960-е годы на экранах можно было увидеть только один комедийный сериал о жизни «простой» семьи: мультипликационный сериал *Flintstones*. Карикатурный Фред Флинтстоун, работяга из каменного века, был единственным противопоставлением образцовым мужьям из обеспеченных семей. Однако стоит отметить, что общественное мнение о семье, роли женщины и пр. постепенно менялось, что нашло свое отражение в «улучшенных» образах обеспеченных жен-домохозяек. Так, например, при всем стремлении слушаться мужа, Саманта из *Bewitched* все-таки использует колдовство, чтобы помочь Даррину в работе. Ее нельзя считать просто взбалмошной блондинкой, это уже сообразительная героиня, пытающаяся сделать выбор между, возможно, необоснованными требованиями мужа и своими желаниями.

⁸⁵ При этом он не ищет огромного богатства, он просто хочет позволить себе вещи довольно обычные как, например, купить жене телевизор. Так, в частности, в одной из серий он продумывает план продвижения на рынке того, что он считает соусом, сделанным по рецепту Элис. Этот предположительный соус оказывается кормом для собак. Или он решает за три дня научиться играть в гольф, чтобы произвести впечатление на начальника и тем самым добиться повышения.

⁸⁶ Так, например, в одной из серий он пытается подтасовать результаты школьных выборов в пользу своей дочери, чем в результате позорит ее на всю школу. Каждую свою неудачу он комментирует одной и той же фразой “What is revoltin’ development this is” («Как же все отвратительно обернулось»).

Стоит отметить, что изменения, затронувшие общество, сказались и на рейтинге сериалов, символизировавших идеальную семью 1950-х, *The Adventures of Ozzie and Harriet* стал терять свою популярность к середине 1960-х. Общество рассматривало ценности и идеалы воспетой Оззи Нилсоном так называемой нуклеарной семьи как элементы прошлого. Нилсон предпринимал различные попытки вернуть ситкому былой рейтинг – от технологических, перейдя к цвету (в 1965 году), до сюжетных. Он пытался вернуться к первоначальной успешной истории, когда его дети были еще маленькими, и ввел новых персонажей в возрасте от 9 до 11 лет, которые должны были общаться с семьей Нилсонов. Но эта иллюзия «возрожденной» молодой семьи не вернула зрителей, и сериал пришлось закрыть.

Если в 1960-е годы канал CBS был абсолютным сериальным лидером, то в 1970-е лишь незначительное количество его сериалов пользовалось большим успехом. Многие из них начались еще в 1950-е, и их аудитория за это время постарела и сократилась. Не ставя более перед собой задачу удовлетворить любого зрителя, рекламодатели, а вслед за ними и телевизионные сети решили сфокусироваться на молодой, более перспективной аудитории в возрасте от 18 до 49 лет. Так на канале CBS возник ситком *All in the Family*. И таким образом после «молчания» в 1950-е и 1960-е в сериалах заговорили о проблемах расизма, бедности и прочих социальных вопросах. Ситкомы начинают строиться не на внутрисемейных проблемах, а на конфликте между поколениями, на различии взглядов. При этом в *All in the Family* глава семьи из рабочего класса Арчи все тот же «глупец», над которым все смеются. Только теперь его «глупость» демонстрируется не через его несоответствие социальной роли мужа и отца, а через его консервативные, практически возмутительные взгляды. Автор идеи и продюсер сериала Норман Лир

специально сделал Арчи нелепым, его предрассудки преимущественно нелогичны и зачастую лишены какого-либо смысла. Он символизирует собой невежественную и высокомерную Америку 1950-х, при этом он не лишен привлекательности, в то время как его антагонист Майкл, представитель поколения хиппи, является носителем разумного начала. Именно младшему поколению передается функция «голоса разума», которая раньше в сериалах о жизни «синих воротничков» принадлежала жене. В этом ситкоме жена Арчи Эдит в основном в силу своей социальной роли поддерживает мужа и вроде бы разделяет его взгляды. По сравнению со своими предшественницами она нерешительная и мягкая и лишь изредка очень робко пытается противостоять мужу. Хотя в тех редких случаях, когда она решает поднять голос, мы видим, что это все та же мудрая жена простака.

В ситкомах 1970-х и 1980-х суперродители из обеспеченных семей могут заблуждаться, совершать ошибки и даже расстраиваться, что невозможно было представить в семье Андерсон или Нилсон. Правда, они способны быстро взять себя в руки, исправить ошибку, признать вину. Теперь они разрешают детям говорить с ними почти как с равными в отличие от своих предшественников. Но любая серия заканчивается моралью, уроком, который должны усвоить и дети, и зрители. Продолжая традицию, заявленную в *Father Knows Best*, родители в *The Brady Bunch* точно так же знают ответы на все вопросы своих детей. Так, например, путешествуя по Большому каньону, они рассказывают о нем и об обычаях живущего там племени Хопи как профессиональные гиды. Они всегда спокойно и взвешенно подходят к решению проблем, даже когда в одной из серий один из детей пропадает. Этот сериал не был первым, в котором показывалась «объединенная» семья. Семьи с детьми от разных браков были до этого: и в ситкоме *Make Room for Daddy*, и в сериале-вестерне

Bonanza. Тем не менее именно в этот момент Америка переживала всплеск разводов и следующих за ними новых браков. Поэтому взаимоотношения внутри большой новой семьи казались достаточно интересными зрителю, что позволило сериалу просуществовать 5 сезонов. При этом показательно, что канал ABC, заказчик сериала, не позволил явно сформулировать, как Кэрол осталась одна с тремя детьми (перед тем, как им пожениться, Майк был вдовцом, а Кэрол по замыслу сценаристов – в разводе), поэтому причины неудачи ее первого брака в сериале не обсуждались. Несмотря на другие изменения, коснувшиеся общества за последнее десятилетие, в сериале крайне редко поднимались социальные вопросы, такие как права женщин, проблемы расизма и т.д. Лишь в начале 1980-х в сериале *Family Ties* можно увидеть конфликт между поколениями обеспеченных «отцов и детей», основанный на противопоставлении их политических убеждений. И теперь мы уже видим семьи среднего класса, где бывшие хиппи стали родителями, а их дети – республиканцами-консерваторами. При этом несмотря на то, что дети разделяли идеи действующего в тот момент президента Р.Рейгана и победившей республиканской партии, родители со всеми их изъятиями и слабостями, которых не было у родителей 1950-х, все равно «знали все лучше». Стоит отметить, что аудитории сериала оказался ближе образ молодого республиканца в исполнении Майкла Дж. Фокса, поэтому вскоре центральным персонажем сериала стал именно он, а не его родители. Роль Алекса Китона принесла М.Дж.Фоксу такую популярность, что вскоре ему была предложена роль в кинофильме *Back to the Future* («Назад в будущее», 1985, реж. Р.Земекис), ставшем впоследствии культовым.

Широкое распространение видеоманитонов, развитие сетевого и спутникового вещания и появление новых независимых каналов навсегда изменили привычки телевизионной аудитории, предоставив им большую

свободу выбора. В 1990-е годы три главные сети вещания, которые на протяжении 30 лет собирали до 90% аудитории в прайм-тайм, констатировали неуклонное снижение своих рейтингов. Тем временем Федеральное агентство по связи (Federal Communications Commission, FCC) ослабило ограничения на использование в телевизионной продукции тем и языковых норм, которые ранее считались недопустимыми.

Этим незамедлительно воспользовался возникший в 1986 году канал Fox, предложив зрителю шокирующий на тот момент *Married... with Children* и провокационный и сатирический *The Simpsons*. Герои ситкома *Married... with Children* – люди неприятные. Это пародия на «благочестивые» телевизионные семьи, какими их представляли ранее. Отец, продавец обуви, привычно для главы семьи рабочего класса глуп, но при этом он лишен обаяния героев ситкомов 1950-х. Эл Банди врет, постоянно всех оскорбляет, он туповатый неумеха. Его жена Пэг регулярно его обвиняет в отсутствии денег и сексуальной несостоятельности. Сама Пэг и ее дочь Кэлли тоже не блещут интеллектом, например, мать не в состоянии запомнить канал, по которому показывают ее любимый сериал, Кэлли не знает значения элементарных слов. Относительно разумным можно назвать Бада, помешанного на сексе подростка. Мы можем увидеть, что сериал *The Simpsons* одновременно вписывается и в модель ситкома о семье «синего воротничка» и является пародией на сентиментально морализаторские сериалы о жизни семей среднего класса. Возможно, это случайное совпадение, но семья Симпсон живет в городе с таким же названием, как и семья Андерсон из *Father Knows Best*, Спрингфилде. Скорее всего образ «философа» Гомера Симпсона является пародией не только на мудрого Джима Андерсона, но и на весь собирательный образ отцов, которые

«лучше знают». В подтверждение этой теории добавим, что одна из серий «Симпсонов» называется *Father Knows Worst* («Отец хуже знает»).

Внутрисемейные неурядицы, безусловно, никуда не исчезают из ситкомов об обоих классах. Но если обеспеченные люди, некоторые из которых с определенными причудами, просто разводятся, то в ситкомах о небогатых семьях мы можем увидеть более серьезные проблемы: алкоголизм, насилие в семье, отказ от детей и их последующее усыновление другими. Так, в сериале *Grace under Fire* отец, ни на что не годный алкоголик, бросил свою семью, и Грейс приходится идти работать на нефтеперерабатывающий завод. Нам почти не показывают отца, но в образе матери-одиночки Грейс мы можем увидеть черты, унаследованные от ее замужних предшественниц. С работой она справляется лучше многих мужчин, к ней обращаются за советом, и по ходу развития сериала она все больше начинает напоминать суперродителя из семьи другого класса. И, что показательно, мужчины, с которыми она вступает в отношения, представители именно среднего класса.

Конец 1990-х–начало 2000-х – время еще большего смешения ситкома с мелодрамой. Тогда же этот жанр приходит и в Россию. Сразу отметим, что в силу традиции путь ситкома на отечественном телевидении не был таким же простым, как в Америке. Е.Грачева отмечает: «Ситком, *situation comedy*, безразмерная комедия положений с сериями по 26 минут, была изобретена американскими телевизионщиками именно для дневного эфира. В сопровождении патологического закадрового смеха зрителям демонстрировались злоключения какой-нибудь дружеской компании, ненормальной семейки (по-американски — *disfunctional family*) или просто одинокого идиота.<...> Найти правильную «дурацкую» интонацию, сыграть анекдот оказалось делом непростым. Решение пришло не от киношников, а от создателей «серийных» телевизионных

комик-шоу. Именно «Маски-шоу» (Георгий Делиев, Борис Барский и Ко.), «Городок» (Илья Олейников и Юрий Стоянов), «Осторожно, Модерн!» (Дмитрий Нагиев и Сергей Рост), «Каламбур» (Юрий Володарский и Юрий Стыцковский), «О. С. П. – студия» (бывшие кэвээнщики) постепенно приучили зрителей к иронической клоунаде, к идиотизму ситкомовских ситуаций и интонаций, даже к пресловутому закадровому смеху».⁸⁷

По сути, сам жанр «дурацкого» юмора и его эстетика были чужды отечественному экрану. Показательно, что наибольшим успехом в России пользуются либо ситкомы с ярко выраженной мелодраматической составляющей, как, например, «Моя прекрасная няня», (реж. А.Кирющенко, Э.Ливнев, Э.Радзюкевич, А.Кузнецов, А.Румынский, И.Глебова, 2004-2009), либо скетч-шоу «Саша+Маша» (реж. К.Чашей, Д.Федоров, 2003 – 2005), «6 кадров» (реж. А.Жигалкин, 2005-наст.время) и др., восходящие к существовавшему в советское время аналогичному жанру («Кабачок «13 стульев»», гл.реж. Г.Зелинский и др., в т.ч С.Евлахишвили, Р.Виктук, М.Захаров, С.Мишулин, 1966 - 1980).

Путь адаптации, особенно когда речь идет о «гонке за лидером» в лице США (вначале ситкомы, в последние годы драмы) и Латинской Америки (телероманы), после некоторых собственных неудач представлялся единственным логичным быстрым освоением новых жанров. Индустрия производства сериалов росла огромными темпами, в результате чего вместо оригинального контента на российский экран в начале 2000-х пришли купленные форматы. Об этом явлении пишет Я.А.Пархоменко в своем исследовании о художественной природе ремейка, утверждая, что «ремейк оказывается чрезвычайно удобным

⁸⁷ Грачева Е. Ударная пятилетка отечественного сериала//Сеанс. №19-20, Декабрь, 2004.

инструментом для социального манипулирования, что особенно отчетливо проявляется в так называемых коммерческих ремейках и телесериальных адаптациях, провоцирующих социальное мифологизирование и мистифицирование зрительской аудитории. <...> На телевидении очевидная тенденция к адаптации и заимствованию сериальных сюжетов вызвана значительным снижением продюсерских рисков».⁸⁸ В большинстве случаев говорить о культурологической ценности отечественных сериалов, в которых отражение действительности возникает в результате адаптации и локализации, не представляется возможным. Скорее десятки ситкомов, снятые за последние годы для российского телевидения (вместе с некоторым количеством мелодраматических сериалов), могли бы стать объектом другого довольно важного исследования, посвященного методам адаптации и локализации телевизионного продукта в российских реалиях. Изучение ситкомов, где как в зеркале отражаются основные черты мелодраматических сериалов, показывает, что они в гипертрофированной форме демонстрируют ту же тенденцию, что и мелодрама: при неизменности глубинной структуры на первый план выходят социальные вопросы, меняющиеся вместе с обществом (например, высмеивание в ситкомах стереотипов, моделируемых в мелодраматических сериалах). Причем ориентация на сатиру и юмор позволяет затронуть их даже раньше, чем они становятся «общим местом». Тем не менее отечественных ситкомов, основанных на оригинальных сценариях, постепенно становится все больше («Папины дочки», авторы идеи – В.Муругов, А.Роднянский, 2007 – наст.время), «Зайцев плюс 1», реж.М.Пежемский, 2011 – наст.время и др.), и таким образом возникает поле для культурологических и искусствоведческих

⁸⁸ Пархоменко Я.А. Художественная природа римейка в контексте современного экранного искусства. Дисс. канд. искусствоведения, Москва, 2011. С. 14.

исследований этого крайне важного, на наш взгляд, вида экранного искусства.

Место ситкома в жанровой системе

На первый взгляд, жанр ситкома – один из самых понятных и простых в определении, причем для самой широкой аудитории. Но это ощущение ошибочно. Если мы смеемся при просмотре получасового (хронометраж от 22 до 26 минут плюс реклама) телевизионного сериала, это еще не значит, что мы смотрим ситком. А если мы не слышим при этом закадровый смех, это еще не значит – то, что мы смотрим, ситкомом не является. Так как ситком – это сокращение от английского *situation comedy*, то довольно распространенным мнением считается, что он соответствует давно существующему жанру «комедия положений».

Жанровые разновидности комедии традиционно определяются через драматургическую структуру (план выражения), через содержательный аспект (план содержания) или через типологию и метод смешного (комического), представленного в произведении. Названия этих поджанров часто смешиваются, даются противоположные определения. Возьмем типологию, предложенную в «Словаре литературоведческих терминов» И.А.Книгина:

- античная комедия (посвященная Дионису культовая драма, исполняющаяся хором и актерами);
- комедия-балет (драматическая форма, созданная Ж.Б.Мольером, включавшим в действие комедии балетные сцены);
- бытовая комедия (наиболее общее название комедий на темы повседневной жизни);
- комедия масок или комедия дель арте (главный элемент жанра – коллективное творчество актеров, которые выступали не только

как исполнители, но и как авторы пьес, причем каждый вносил что-то новое, используя свой профессиональный и культурный опыт);

- комедия идей (пьесы, в которых в остроумной форме обсуждаются различные теории и идеи);

- комедия интриги или комедия положений (жанр комедии, основанный на сложном сюжете с несколькими линиями и резкими поворотами действия);

- комедия нравов (жанр, в котором основное внимание уделено манерам и поведению героев, живущих по определенным общественно-этическим правилам);

- комедия «плаща и шпаги» (жанр испанской комедии, получивший свое название от костюмов главных персонажей – дворян, наделенных чувством собственного достоинства, верой и преданностью королю);

- сатирическая комедия (форма комедии, созданная с целью обличать и высмеивать пороки и глупость общества);

- сентиментальная комедия (пуританская чувствительная драма);

- слезная комедия (содержание такой комедии носило морально-дидактический характер, а трогательные сентиментальные сцены вытесняли в ней комические);

- ученая комедия (жанр, распространенный в Италии XVI века, возникший в результате подражания античной комедии, использовавший традиции остросюжетной итальянской новеллистики);

- комедия характеров (здесь изображалась гипертрофированная односторонность человеческих качеств – лживость, ханжество, хвастовство и т.п.).

В данной классификации комедия интриги приравнивается к комедии положений, но можно найти определения, согласно которым это не так. Есть определения, в которых комедия нравов и характеров считаются синонимами. Существуют также определения, согласно которым комедия нравов идентична бытовой комедии. То есть с точки зрения терминологии существует явная неоднозначность в определении комедийных поджанров. К вышеприведенному списку можно добавить еще и такие виды комедии, как «черная комедия», скетч, популярная сегодня стэнд-ап комедия и пр. Нас интересует именно определение жанра ситкома: действительно ли его можно рассматривать как комедию положений, как он соотносится с другими комедийными поджанрами и как определить ситком через его принадлежность к жанру комедии в целом.

Представляется, что недостаток большинства типологий комедийных жанров связан не только с проблемой терминологии, но и с параметрами классификации. Можно разделять классификации видов комедий по следующим признакам (на основе определений, данных И.Книгиным):

- антураж (бытовая комедия, комедия «плаща и шпаги», возможно, «черная комедия»);
- драматургическая структура (комедия положений, характеров, комедия масок и пр.);
- типология комического (сатирическая комедия, фарс, слезная или сентиментальная комедия);
- исполнение (театральные драматические пьесы, скетч-шоу, стэнд-ап комедии, и здесь логично видеть ситком как сугубо телевизионный продукт).

Данные параметры, разумеется, также не позволяют исчерпывающе описать весь типологический спектр данного жанра. Пародия, например, также может считаться самостоятельным видом комедии. Существуют уже вполне устоявшиеся жанры «трагикомедия» и «романтическая комедия», к которым не применим ни один из этих параметров. Терминологическая размытость и неоднозначность типологии сегодня может объясняться самим феноменом комедийного жанра.

Исторически определение комедии основывалось на противопоставлении трагедии. Что точно объединяет любые определения этого вида драматических произведений – это то, что в комедии, в отличие от трагедии, обязателен счастливый конец, победа добра над злом. Сегодня, особенно в контексте экранных искусств, комедия становится жанром довольно свободным.

Называя комедию «свободным жанром», мы имеем в виду тот факт, что в экранных искусствах это **скорее форма, чем жанр**. Как пишет английский киновед Дж.Кинг, **«любой жанр может стать комедийным»⁸⁹**: романтическая комедия (комедийная мелодрама), комедийный фильм ужасов, комедийный фантастический фильм, драмеди (драма и комедия) и т.д. То есть комедийная трактовка накладывает свой отпечаток на свойства основного жанра, не меняя их в сторону появления нового жанра. Романтическая комедия – это именно мелодрама со счастливым концом, при этом сам термин «романтическая комедия» является скорее маркетинговым ходом, так как комедийного или смешного, типологически относящегося к приемам комического в драматургии, в фильме может и не быть. Подобное явление «гибридности» присуще не только кинематографу. При анализе телевизионной продукции сегодня все чаще и чаще мы имеем дело с

⁸⁹ King G. Film Comedy. London, 2002. P. 17.

гибридными жанрами, и это касается не только игровых фильмов, но и документальных, выпусков новостей и т.д. В телевизионных сериалах наличие ярко выраженного комедийного аспекта зачастую вносит неоднозначность в определение жанра телепродукта. Так, например, сериалы *Sex and the City* или *Six Feet Under* часто определяются как комедии. Вплоть до того, что последний получил в 2003 году премию *British Comedy Award* в номинации «Лучшая иностранная комедия». При этом, несмотря на большое количество элементов смешного в этих сериалах, их вряд ли можно считать комедиями, так как каждая серия далеко не всегда завершается согласно требованиям классической комедии, а присутствие смешного ограничено рамками основного жанра – мелодрамы и драмы соответственно. И именно поэтому смех во время просмотра подобного сериала не означает его принадлежность к жанру ситкома.

Учитывая драматургические характеристики комедии, ситком, безусловно, является самостоятельным подвидом комедии, а не гибридом некоего жанра с комедийными элементами: «Ситком – сериал, серии в котором длятся не больше получаса и построены вокруг одних и тех же персонажей в одинаковых предлагаемых обстоятельствах. Таким образом, раз в неделю мы видим одних и тех же людей, практически в одних и тех же декорациях. Каждая серия имеет свой законченный сюжет, развиваемая тема в серии закрыта, объяснена, все, кто ссорились, помирились, а проблемы все решены. <...> Самая важная особенность структуры ситкома – появление угрозы изменения привычных обстоятельств, в которых существуют персонажи, и устранение ее в конце каждой серии. Счастливое разрешение проблемы – одно из главных свойств комедии, согласно большинству определений этого жанра».⁹⁰

⁹⁰ Mills B. *Television sitcom*. London, 2008. P. 27

Вернемся к определению ситкома как комедии положений. «Интерес к комизму положений обычно влечет безразличие к разработке характеров героев комедии; последние обнаруживают тенденцию застывать в схематические образы, условные обобщения, лишённые индивидуальных черт и потому легко переносимые из пьесы в пьесу. Такие схематические ходовые образы называются *масками*».⁹¹ Есть основания сравнивать ситком, благодаря его малоподвижной структуре и в отношении композиции, и в отношении персонажей, с комедией дель арте (*commedia dell'arte*), то есть комедией масок. Действительно, и в комедии дель арте, и в ситкоме персонажи довольно схематичны и линейны. Но главной отличительной чертой комедии дель арте является импровизация, что в ситкомах бывает крайне редко, и это характерно для другого комедийного жанра, **стэнд-ап комедии**.

Комедия положений обычно определяется через противопоставление комедии характеров. «Комедия различалась также и принципом преобладания в них одного из двух важнейших элементов композиции: комедия положений и комедия характеров. В первой сюжет строится на случайных и непредвиденных стечениях обстоятельств; в комедии характеров источником смешного является одностороннее развитие характера, гипертрофия какого-либо качества. Классический образец комедии положений – «Комедия ошибок» Шекспира, а комедия характеров – его же «Укрощение строптивой»».⁹²

Совершенно очевидно, что для ситкома такого противопоставления не существует: здесь смешные персонажи с гипертрофированными чертами попадают в смешные и курьезные ситуации. Для ситкома не применим ни один из вышеуказанных параметров, кроме исполнения:

⁹¹ Мокульский С. Комедия // Литературная энциклопедия: В 11 т., М., 1929–1939. Т.6.

⁹² Журчева О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века. Самара, 2001. С. – 43.

ситком может быть «черной» комедией, комедий положений, характеров и содержать элементы сатиры и фарса внутри одной серии. А появление в ситкомах таких элементов, как живая аудитория, разыгранные «по ролям» репризы и пр., сближает жанр ситкома с популярным на западе жанром скетчей.

Скетч-шоу состоит из «смешных сценок» общей длительностью от одной до пяти минут. При этом важным отличием скетч-комедии от ситкома является отсутствие драматургической связи между скетчами-эпизодами. На российском ТВ в последнее время этот жанр также становится популярным: вслед за существующей с 1993 года передачей «Городок» подобные программы стали появляться и в 2000-х годах («Одна за всех», «Шесть кадров», «Женская лига» и пр.). Для ситкома драматургическая связь принципиальна между эпизодами внутри одной серии, но не столько важна между сериями, что отличает его от других жанров телевизионных сериалов.

Говоря о месте ситкома в системе комедийных жанров, имеет смысл использовать отдельный термин, переводя с английского дословно – «ситуационная комедия». Ситком обладает своими собственными жанровыми характеристиками, возможно, частично сходными с другими поджанрами, но не пересекающимися полностью. Ситком, безусловно, являющийся комедией, а не, например, мелодрамой с комедийными элементами, нельзя отнести ни к одному из существующих жанрово-тематических видов комедии. И это объясняется, в первую очередь, его телевизионной природой.

Специфика формата: производственные и режиссерские задачи

Исторически, как и многие другие жанры сериалов, ситком возник на радио. Первым радиоситкомом считается *Sam 'n' Henry*, вышедший на радиостанции WGN в Чикаго. Большинство телевизионных ситкомов

были либо телевизионной версией радиоситкома, как, например, *The Jack Benny Program*, либо использовали популярность радиозвезд. (*Burns and Allen, Abbot and Castello*). Принято считать, что первым телевизионным ситкомом был выходивший раз в неделю *Mary Kay and Johnny*, а что само слово «ситком» возникло только после выхода в эфир знаменитого сериала *I Love Lucy*.

Авторы книги «Смотрим ТВ: Шесть десятилетий американского телевидения» считают, что день, когда телевидение в Америке стало действительно значимым элементом массовой культуры, наступил 19 января 1953 года. В этот день исполнительница главной роли в сериале *I Love Lucy* Люсиль Болл родила ребенка, а чуть позже, в 21.00 на канале CBS в очередной серии этого популярного ситкома героиня Люси Рикардо также родила сына. Эти два счастливых события, настоящее и вымышленное, привлекли 44 млн. зрителей и своей «общественной значимостью» практически затмили состоявшуюся на следующий день инаугурацию 34-го президента США Д.Эйзенхауэра.

Возможно, не стоит отсчитывать историю популярности американского телевидения от возникновения сериала *I Love Lucy*, но историю ситкома – безусловно, стоит. *I Love Lucy* – считается первым в истории телевидения сериалом, сделанным с учетом природы носителя – телевидения. До этого, сочетая в себе элементы радио и театра, сериалы и ситкомы в особенности не могли продемонстрировать черт, свойственных именно телевидению. Создатели этих телепродуктов пока еще не осознавали его природу и возможности.

Адаптированные для телевидения радиоситкомы или комедийные шоу водевильной стилистики разыгрывались перед зрителями, транслировались «вживую» и далеко не всегда записывались. Качество записанных с монитора шоу оставляло желать лучшего, изображение было

низкого разрешения, картинка – зернистая. Это было сомнительной заменой просмотру программ, выходивших в прямом эфире. В то же время зрители, телевизоры которых не были подключены к кабелю Восточного побережья, были вынуждены довольствоваться именно такими программами, так как они не могли получать сигнал из Нью-Йорка. Поэтому к 1950 году вопрос качественной записи игровой продукции стоял очень остро.

Трехкамерная съемка

Принято считать, что именно в *I Love Lucy* была впервые использована технология записи при трехкамерной съемке. Это не так. Первый сериал, снятый тремя кинокамерами, *Silver Theater*, сначала транслировался вживую из Нью-Йорка, а затем после переезда на Западное побережье в феврале 1950 г. записывался на три камеры. Более того, еще в 1947 г. режиссер и продюсер Джерри Фэйрбанкс вместе с режиссером Фрэнком Тэлфордом предлагал каналу NBC такой метод съемки: «Если вы просто используете три или четыре камеры, работающие одновременно, вы тратите огромное количество пленки. Но мы разработали систему многокамерной съемки, при которой звуковая дорожка записывается непрерывно. По усмотрению режиссера камеру можно включить или выключить, а запись на каждой камере все равно будет связана со звуковой дорожкой. Это сильно удешевит производство».⁹³ И, действительно, записанное на три камеры получасовое шоу пусть и нуждалось в монтаже, но требовало на производство всего лишь три дня. При том, что на шоу, выходящее в прямом эфире,

⁹³ Цит. по Castleman H., Podrazik W., *Watching TV: Six Decades of American Television*. Syracuse, 2010. P. – 50 (If you used three or four cameras, all running continuously, you were using up a tremendous amount of film. We developed a Multicam system where the soundtrack ran continuously. Cameras could be switched on and off at will, and the film from each camera could still be keyed to the soundtrack. That brought the cost way down).

требовалось пять дней с учетом репетиций. Поэтому довольно скоро снимаемые и записываемые на три камеры шоу на Западном побережье стали реальным конкурентом программам, выходившим в прямом эфире в Нью-Йорке. В прошлом оператор немого кино, Д.Фэйрбанкс не запатентовал свое открытие, так как ставил перед собой иную задачу, а именно популяризацию кинотехнологий в телевидении. Первым ситкомом, снятым подобным образом в Лос-Анджелесе, а не транслируемым в прямом эфире из Нью-Йорка, был сериал *Amos 'n Andy*. Однако первое использование трехкамерной съемки на киноплёнку приписывается именно Дэзи Арнэзу, сопродюсеру сериала *I Love Lucy* и исполнителю роли Рикки Рикардо, и кинооператору Карлу Френду. Скорее всего, это связано с тем, что ни один из снятых подобным образом сериалов до этого не становился популярным. Что действительно было сделано в этом сериале впервые – это запись перед живой аудиторией. При этом, поскольку сериал записывался, это позволяло решить и некоторые неожиданно возникающие проблемы. Так, например, вопрос с беременностью и родами главной героини разрешился благодаря возможности записи. Наличие записанных программ позволяло их впоследствии повторить. Так как все права на эти записи принадлежали Люсиль Болл и ее мужу, именно повторы и сделали их миллионерами впоследствии.

Использование трехкамерной съемки перед живой аудиторией в ситкоме определило на многие годы его эстетику. И в первую очередь расширяло возможности смешного. При наличии камеры, снимающей диалог на общем плане, две другие предоставляли крупные планы собеседников. Так появилась возможность показать не только говорящего, но и продемонстрировать реакцию слушающего. В случае с комедией и, в частности, с *I Love Lucy* это было особенно важно, так как позволяло

режиссеру воспользоваться импровизационными способностями Люсиль Болл. Появлялась возможность посмеяться над одной шуткой дважды: первый раз – в момент ее произнесения, а второй – при реакции на нее. Спонтанность и импровизация в значительной степени провоцировались живой аудиторией, которая, с одной стороны, требовала непрерывности действия, что стало возможным, так как не возникало необходимости останавливать игру актеров ради записи крупных планов, а с другой – помогала артистам на сцене играть «на публику», а не на камеру.

Чтобы обеспечить непрерывность съемок, Дэзи Армоз пригласил Карла Френдера, кинооператора, работавшего до переезда в США с корифеями немецкого кинематографа Фритцем Лангом и Робертом Вине, и успешно практикующего в Голливуде. К существующей к тому моменту технологии съемки на кинокамеру для телевидения Френдер добавил несколько новых решений. Для 35 мм кинокамер (до этого использовалась 16 мм киноплёнка) были построены рельсы, на центральную камеру был установлен 40 мм объектив (достаточно широкий угол), на две боковые – объективы длиннофокусные. За время репетиций операторы обычно размечали траекторию движения камер, а координатор съемок (script-girl) контролировал их движение с помощью двустороннего переговорного устройства. Система, разработанная Френдером, позволяла сократить паузы между эпизодами до 1,5 минут. В результате на съемки 22-минутной серии требовался лишь один час, что делало весь процесс экономически выгодным.

Основной проблемой являлся свет – его изменение потребовало бы остановки съемок. Поэтому Френдер предложил сделать все освещение верхним, не считая накамерного света. А раз все осветительные приборы находились наверху, провода не мешали передвижению камер. Он предложил сделать освещение максимально универсальным, так как

эстетика комедийного шоу требовала яркого света. Освещением управляли с пульта, таким образом был устранен еще один фактор, препятствующий непрерывности съемок.

Итак, сочетание трех кинокамер и живой аудитории помогло сериалу *I Love Lucy* сохранить театральную природу комедии, соединив ее с телевизионными возможностями. Именно это позволило ситкому оформиться в самостоятельный жанр, так как он приобрел свои собственные характеристики.

«Представление» и «переживание»

Актерская игра в ситкоме, восходящая к традиции водевиля и мюзик-холла, скорее относилась к «представлению», чем к «переживанию», используя терминологию Станиславского. В системе Станиславского «работа актера над собой» заключается в способности шагнуть от «искусства представления» к «искусству переживания». Если в первом случае актер воспроизводит внешний рисунок роли, не отождествляя себя со своим персонажем, то во втором – образ на сцене рождается в результате подлинных переживаний артиста. История американского ситкома демонстрирует нам отсутствие необходимости слияния артиста со своим персонажем. Скорее, наоборот, в силу жанровых особенностей ситкома (сходство с комедий дель арте, синтез свойств комедии положений с ее схематичными персонажами и комедии характеров с гипертрофированными чертами) именно «представление» оказывается самой естественной манерой исполнения.

По сценарию *I Love Lucy* героиня Люсиль Болл – несостоявшаяся актриса, которая реализует свое стремление к сцене дома. Громкий голос, резкие ненатуральные движения, застывшие позы в ожидании реакции зрителей – все это столь гармонично вписывалось в сценарий, что стало впоследствии визитной карточкой ситкома. И сегодня отличительной

особенностью ситкома является подобная дистанция между артистом и его ролью. В силу того, что наша театральная традиция основана на системе Станиславского, «представление» не было особо свойственно и нашей кино- и телекультуре. Из множества кинокомедий лишь несколько было сыграно в этой манере: «Покровские ворота» (реж.М.Козаков, 1982), «По семейным обстоятельствам» (реж.А.Коренев, 1977) и некоторые др. Возможно, именно неестественность подобной манеры исполнения для России создала серьезные трудности для становления ситкома. Первый российский ситком «Клубничка» (реж. Ю. Беленький, Е.Соколов, 1996 - 1997) появился спустя четыре года после «Мелочей жизни» и «Горячева и другие». В нем была предпринята попытка принести на российский экран эту манеру исполнения. В сериале снимались известные и популярные артисты: Г.Польских, А.Демьяненко, М.Аронова и др. Латиноамериканские телероманы и американские полицейские истории уже успели подготовить зрителя к появлению российской сериальной драмы и мелодрамы, но для эстетики ситкома, возможно, было еще рано. И, вероятно, именно поэтому следующий, значимый в истории становления российских сериалов ситком «Моя прекрасная няня» (реж. А.Кирющенко, Э.Радзюкевич и др., 2004 – 2008) вышел на экран лишь в 2004 году. Стоит отметить, что «Моя прекрасная няня» был купленным форматом, а не оригинальным произведением. Оригинальный российский ситком «Солдаты» (реж. С.Арланов и др., 2004 – 2010) вышел тогда же. То есть российской индустрии понадобилось восемь лет, отсчитывая от даты выхода первого комедийного сериала, чтобы найти золотую середину между «представлением» и «переживанием».

Успешному, существующему несколько сезонов ситкому трудно оставаться «чистым» жанром. Появление продолжения, изменение облика самих артистов и необходимость создания новых комедийных ситуаций

требуют появления драматургических связей за пределами одной серии. Так, в частности, получилось и с сериалом *I Love Lucy*: популярность ситкома не позволила остановить съемки из-за беременности Люсиль Болл. Поэтому беременность появилась и в сценарии. То есть мы имеем дело с неким событием, которое явно связывает между собой серии, требует развития. Такие драматургические связи в ситкомах основаны обычно на мелодраматических приемах: между героями завязываются отношения, они женятся, расстаются, сходятся опять. На протяжении восьми из десяти сезонов зрители нескольких стран наблюдали за развитием отношений между Россом и Рейчел в сериале *Friends*. Сложные отношения няни с ее работодателем в *The Nanny* (и, разумеется, в российском формате «Моя прекрасная няня») были не только источником комического, но и основанием для сопереживания. Так как главные герои телевизионного сериала, пусть и ситкома, должны располагать зрителя к самоидентификации, то мы естественным образом сопереживаем их проблемам и ожидаем радостных событий в их жизни. Все это приводит не только к появлению мелодраматических линий, связывающих серии между собой, но и влияет на актерскую игру. При мелодраматической составляющей в ситкоме актер не может только изображать, «представлять» переживания. Если «представление» подходит для достижения комического эффекта, то в случае необходимости сопереживания от актера уже требуется другое исполнение, другая манера игры. Поэтому зачастую артисты, играющие в «длинных» ситкомах, вынуждены демонстрировать оба типа актерской работы. Так возникает некоторая «раздвоенность» героя ситкома: с одной стороны, это обычно шаблонный персонаж, «представляющий» шутки, а с другой – с течением времени (сезонов) и с появлением сюжетных линий у него появляются переживания, которые исполняются артистом в привычной для

российских зрителей манере. Если говорить о советской традиции, то подобную «раздвоенность» можно увидеть в персонажах вышеупомянутого фильма «По семейным обстоятельствам»: смешные репризные диалоги произносятся громко, «на публику». Но в ситуациях менее комических, артисты Г.Польских, Е.Стеблов, М.Дюжева «переживают», а не «представляют». И нам представляется, что именно поэтому на российских экранах «чистый» ситком – большая редкость. Наши производители предпочитают комедийные мелодрамы, как, например, «Не родись красивой» (автор идеи Ф.Гаитан, рук.сцен. отдела Т.Беличенко, сценарист-консультант Д.Крамер, реж.А.Назаров, И.Глебова, 2005-2006 гг.) Это облегчает и труд сценаристов, позволяя заменять юмор мелодрамой, и артистов, которым проще, в силу российской театральной традиции, играть «переживание».

Зарубежный формат на российском экране

Советская традиция располагала к возникновению скетч-шоу, а не ситкомов. Одна из главных развлекательных передач в истории советского телевидения «Кабачок «13 стульев» демонстрировала именно тип сатиры и юмора, облеченные в форму анекдота, репризы. Самая продолжительная в истории того периода передача по сути дела была сериалом, отвечающим требованиям о единстве времени, действия и пространства. Каждая серия состояла из нескольких новелл, объединенных одними и теми же персонажами. «Эпизоды-сюжеты komponуются по схеме: Моника и пан Профессор, Спортсмен и Катарина, пан Гималайский и его приятели; каждый раз внутри схемы происходят перестановки, сохраняющие самостоятельность репризы и эпизода. Зритель, сидя у себя дома, посмотрев одну новеллу, может выйти, прийти к началу другой, и от этого не нарушится целостность восприятия. Это удобно; потому, наверное, «Кабачок» – одна из самых «домашних» передач, близких по

духу всем», – так описывает структуру «Кабачка» исследователь Анри Вартанов.⁹⁴

Эта телевизионная передача обладала всеми составляющими, необходимыми для того, чтобы стать предшественником ситкома в его классическом понимании: именно той манерой актерского исполнения, которая свойственна ситкому, ограниченным количеством мест съемки (в данном случае вообще одним, ср. с американским ситкомом *Cheers*) и небольшим количеством постоянных персонажей. «У «Кабачка» есть еще одно неповторимое свойство – *постоянство*. Годами сложившееся постоянство масок-персонажей, постоянство сюжетных ходов, казусов и анекдотов, постоянство общей и конкретной ситуации в каждом спектакле (режиссер Г.Зелинский). Эта его профессиональная черта идет от традиций ярмарочных представлений, театра Петрушки и театра-кабаре».⁹⁵

Сходства поверхностного и глубинного уровня, тем не менее, не делали из этой передачи ситкома. Более того, обладая такой же связью с эстрадой, как и ситком с мюзик-холлом, «Кабачок» не трансформировал эту связь в новое художественное телевизионное произведение, а на протяжении многих лет оставался, по верному заявлению Ан.Вартанова, «детищем телевизионной эстрады». Именно «эстрадность» подчеркивает отличия этой передачи от ситкома: отсутствие драматургии внутри одной серии, которая связывала бы эпизоды, разный хронометраж серий, фигура ведущего и вставные музыкальные номера. Жанр скетча, монолога, разыгранного анекдота нашел свое отражение в ряде телевизионных передач советского времени как игровых («Люди и манекены»

⁹⁴ Вартанов Ан. Советский телетеатр и проблемы его изучения/Поэтика телевизионного театра. Москва, 1979. С. 42.

⁹⁵ Вартанов Ан. Советский телетеатр и проблемы его изучения. / Поэтика телевизионного театра. Москва, 1979. С. 42.

(реж. В. Храмов, А. Райкин, 1974 – 1975), так и неигровых («КВН», «Вокруг смеха»). Но несмотря на популярность комедийного жанра вообще, художественного произведения, аналогичного ситкому, на советском ТВ не выходило, жанр скетча был ближе. Возможно, именно поэтому первыми на российском экране появились скетч-шоу: «Маски-шоу» (реж. Г. Делиев, 1992 – 2006) и «Городок» (реж. Ю. Стоянов, 1993 – 2012).

В 1996 году на российский экран вышло два ситкома – «Клубничка» и провокационный «Осторожно, модерн!» (реж. А. Пармас, 1996 – 1999). Ключевой особенностью последнего была еще связь с предыдущей традицией: актеры переодевались для исполнения разных ролей, серии не были связаны одними и теми же персонажами, они были соединены только двумя артистами Д. Нагиевым и С. Ростом. Кроме того, в силу различных причин, в том числе и экономических, сериал снимался не только одной камерой, но и одним планом.

Таким образом, сериал «Клубничка» появился на российском экране, не имея аналогов ни с точки зрения производства, ни с точки зрения зрительского восприятия, что также немаловажно. Известные российские артисты (Г. Польских, М. Аронова, А. Демьяненко и др.) оказались в новых для зрителя амплуа. Если опыт игры «представления» у многих артистов, игравших в этом ситкоме, и был, то он был либо незначительным, либо совмещался с «переживанием» (как в вышеописанном случае в фильме «По семейным обстоятельствам»). Эстетика ситкома, довольно точно воссозданная в «Клубничке», была скорее раздражающим фактором, так как, в первую очередь поражала своим визуальным однообразием. Подобное художественное решение могло бы показаться достаточным для мелодрамы, как в сериале «Мелочи жизни», где это было компенсировано сюжетными линиями, которые так или иначе создавали напряжение. Единство времени, действия и

пространства, вполне органично смотревшееся в «Кабачке «13 стульев»», в данном случае для неподготовленного зрителя входило в противоречие с драматургией внутри каждой серии.

Чужеродность этого формата накладывала свой отпечаток и на драматургию сериала. У каждой серии «Клубнички» был свой автор, который пытался по аналогии с зарубежными образцами следовать единой схеме повествования. Связь внутри серии осуществлялась благодаря завязке, обычно предполагающей комизм положений или характеров.⁹⁶ Сама завязка получала минимальное развитие, и действие переходило от репризы к скетчу.⁹⁷ Попытки внести дополнительное «смешное» можно увидеть на всех уровнях: вставные анекдоты, игра слов, юмор на грани дозволенного, постоянное подслушивание разговоров, из которых делаются неправильные выводы, и даже имена персонажей (например, Клотильда Павловна Кошкина). И как обязательный признак ситкома, оказавшийся в тот момент скорее фактором раздражающим, в сериале был использован закадровый смех.

При переключении каналов именно закадровый смех позволяет сразу понять, какой жанр сериала перед нами. Расхожее представление о записанном смехе в комедийном сериале заключается в том, что это просто наследие тех времен, когда ситкомы разыгрывались при зрителях в студии. (Заметим, кстати, что зрители до сих пор иногда присутствуют на съемках ситкомов). Существует масса примеров телевизионной

⁹⁶ Так, например, в серии «Петля» Леонид предлагает своей жене выдать себя за его сестру, чтобы он смог заинтересовать пришедших в кафе манекенщиц. В серии «Килеры» действие разворачивается вокруг подслушанного, но неправильно понятого разговора, из которого следует, что замышляется убийство. Эта завязка, кстати, сильно напоминает одну из серий *I Love Lucy*.

⁹⁷ В данном случае противопоставление этих терминов построено на различной композиции явлений, которые они определяет: анекдота, имеющего свою кульминацию в последней фразе, и юмористической сценки, которая может иметь не кульминацию, а просто развязку.

продукции, в которой мы слышим реакцию тех, кто наблюдает показываемые события «живьем»: спортивные соревнования, концерты, публичные выступления и т.д. Закадровый смех в ситкоме принципиально отличается от этих «шумов»⁹⁸. В первом случае «шум», создаваемый аудиторией, существует вне зависимости от того, была камера на месте событий или нет. Именно этот эффект используется и в ток-шоу со зрителями, даже если зрителей нам не показывают. То есть этот «шум» нужен для того, чтобы подчеркнуть естественность происходящего. Закадровый смех в ситкоме, даже если создается живыми зрителями, ровно наоборот, подчеркивает искусственность того, что мы видим, напоминает нам о том, что мы смотрим телевизор. И это сочетается с актерской манерой игры, характерной для ситкома. Закадровый смех также является проявлением сочетания театральной и телевизионной природы ситкома: мы все знаем, что «вместе смешнее», поэтому, сидя дома на диване, смеемся как бы вместе с другими зрителями.

Сериал «Клубничка», абсолютно точно вписывавшийся во все требования к этому жанру за границей, в России, пожалуй, нельзя назвать успешным. (Система медиаизмерений в нашей стране тогда находилась в зачаточном состоянии, и точно определить степень успеха или неудачи в сегодняшних параметрах невозможно). И дело не в его художественных или содержательных достоинствах, а именно в жанровых характеристиках, так как понимание природы ситкома пришло к зрителям и многим производителям несколько позже. Но с другой стороны, именно история этого первого ситкома демонстрирует оптимальный путь развития новых игровых жанров на отечественном ТВ. Вышедший вначале в дневное

⁹⁸ Можно уверенно утверждать, что впервые появившийся на российском экране в 1989 году очень успешный во всем мире сериал с закадровым смехом «Да, господин премьер-министр!» (реж. П.Уитмор, С.Лоттерби, Великобритания) не пользовался большим успехом в первую очередь именно из-за этого приёма, к которому совершенно не был подготовлен отечественный зритель.

время (16.45) этот формат пережил ряд экспериментов, чтобы в результате в вечернем эфире смогли появиться ситкомы не только «заимствованные», но и оригинального производства. Возможно, именно чужеродность этого вида игровой продукции для российского экрана позволила ему полностью оформиться в новый самостоятельный жанр, практически свободный от советской традиции.

В последние годы в эстетике ситкома наметились изменения: авторы начинают отказываться от закадрового смеха, особенно в более поздних сезонах в связи с появлением дополнительных сюжетных линий. Все реже встречается трехкамерная съемка, крупные планы теперь больше свойственны драме, так как они необходимы для передачи психологического состояния героев. Иногда зрителям даже предлагаются совершенно новые для этого жанра визуальные решения: так, например, сериал *The Office* (и английский, и американский) снят в псевдодокументальной манере, пародирующей репортажную съемку. Поиски новых эстетических решений только начались, и, возможно, жанр ситкома претерпит ряд изменений и в визуальном, и в драматургическом аспектах. Но пока мы можем утверждать, что это особый жанр, наделенный характеристиками, в основном не свойственными никаким другим телевизионным или театральным произведениям. **Ситком, унаследовав черты народной комедии, балагана и пройдя через «прямой эфир», вырос в отдельный комедийный жанр именно как телевизионный продукт со своими требованиями как к композиции и структуре повествования, так и к актерской игре и освещению.**

Ситком едва ли не в большей степени, чем другие средства массовой коммуникации, аккумулирует знания о жизни общества, его эволюции и социокультурных изменениях. Устоявшаяся технология съемки позволяет оперативно реагировать на актуальные события и

тем самым вводить и сатирическую составляющую. Эти факторы делают ситком, ценность которого признается обычно лишь с коммерческой точки зрения, уникальным объектом исследования в культурологии и даже социологии. При этом ситком органично сочетает признаки жанра со свойствами телевизионного формата, благодаря чему возникает особая художественная эстетика, отличающая эту телевизионную программу от любой другой, игровой или развлекательной передачи.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ первых отечественных сериалов в сравнении с зарубежной практикой позволяет нам сделать ряд выводов о становлении нового типа телевизионной продукции в России. Постановка этого вопроса особенно актуальна, так как по мнению маркетологов и согласно социологическим исследованиям мы подходим к определенному кризису той модели сериального вещания, которая сформировалась на сегодняшний день. На наш взгляд, для преодоления этого типа кризиса необходимо осмыслить природу основных сериальных жанров, их культурно-исторические и художественно-эстетические особенности и изучить эти вопросы в контексте телепрограммирования.

В первую очередь хотелось бы обратить внимание на художественную и социокультурную специфику такого сериального жанра, как мелодрама. Зарубежный опыт демонстрирует, что эфирная позиция накладывает определенные требования к художественно-эстетическим решениям мелодраматического сериала. Это обуславливает различия между «дневными» и «вечерними» сериалами.

Формирование жанровой и художественной специфики «дневной» мелодрамы за рубежом позволило с течением времени появиться новой

телевизионной программе: «вечернему» мелодраматическому сериалу, который впоследствии стали называть «качественным», подчеркивая тем самым художественные недостатки дневных *soap opera*. В то же время развитие «качественной» еженедельной вечерней мелодрамы со всеми ее атрибутами люкса и гламура возможно, с одной стороны, при параллельном развитии других «вечерних» жанров, но с другой, при условии установившейся индустрии производства более дешевой мелодрамы, выходящей ежедневно днем.

Именно этот этап становления жанра мелодраматического сериала был пропущен в истории отечественного телевидения. После небольшого количества экспериментов с «вертикальным» программированием в начале 1990-х годов (по сути дела, лишь двух), телевизионные каналы решили повторить модель латиноамериканского вещания в отношении сериалов, то есть предложили ежедневный показ и днем, и вечером. При этом программы, выходившие в вечернем эфире (как пред-прайм, так и прайм), в большинстве случаев были именно недорогими мелодрамами, снятыми по зарубежным форматам и технологиям. И здесь необходимо отметить влияние советской традиции, в данном случае, традиции телетеатра. За многие годы существования у этого типа телевизионной программы успела сложиться определенная художественная условность, отличающаяся от кинематографической. И ряд выразительных средств телетеатра, включая и актерскую игру, достался в наследство отечественным павильонным мелодрамам. Именно поэтому и на сегодняшний день в режиссерских и операторских решениях сериалов скрыто некое противоречие, которое не удалось преодолеть за эти годы. Российский мелодраматический сериал в вечернем эфире (и зачастую не только мелодраматический) сочетает западную технологию производства

с отечественной театральной актерской традицией, что и создает ощущение неестественности.

Несмотря на значимость мелодраматического сериала в формировании программной сетки, большая часть первых отечественных сериалов была посвящена проблеме поиска героя. В этом отношении показательным примером является сериал «Горячев и другие», в котором впервые была заявлена тема появления героя нового типа, не похожего рядом характеристик на героев советских многосерийных телевизионных фильмов.

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

Совмещение принципов и традиции советских многосерийных художественных фильмов с иностранными сериальными моделями, свойственное ряду отечественных сериалов, влияет не только на драматургию, но и на режиссуру, и на актерское исполнение. Спустя многие годы после выхода сериала «Горячев и другие», за которые уже могло вырасти новое поколение сценаристов и режиссеров, это противоречие так и не было преодолено, и возникающий благодаря этому синтезу конфликт негативно сказывается на художественно-эстетических свойствах ряда «больших» сериалов.

Как исключение, подтверждающее правило, в российском эфире самым органичным образом развивался жанр ситкома. Ценность этого жанра с искусствоведческой и социологической точек зрения заключается в том, что ситком, равно как и многие другие виды массовой коммуникации, позволяет аккумулировать знания о жизни общества. Ситком сочетает в себе свойства сериала (одни и те же персонажи преимущественно в одинаковых декорациях) и комедии (счастливое избавление от возникающей в завязке проблемы), он органично сочетает признаки жанра со свойствами телевизионного формата, благодаря чему возникает особая художественная эстетика, отличающая эту телевизионную программу от любой другой, игровой или развлекательной передачи. Первое время ситком, один из самых популярных жанров сегодня, казался абсолютно чужеродным во всем: от специфики формата до закадрового смеха и эстетики. И возможно, именно преодоление этой чужеродности обеспечило этому сериальному жанру наиболее органичное развитие в отечественном эфире: от первых не очень удачных опытов дневного показа до появления сегодня ряда крайне популярных ситкомов, выходящих в прайм-тайм и имеющих в своей основе оригинальные сценарии, а не адаптированные зарубежные форматы.

Мы проследили становление оригинальных сериальных жанров в России, лишь наметив круг вопросов, которые могли бы лечь в основу будущих исследований: от культурологического анализа мелодраматического сериала до практики адаптации иностранных форматов на российском экране. Впоследствии на отечественном экране возникли и новые структуры: триллеры, фэнтези, спортивные, производственные, молодежные и пр. сериалы. Но по большей части это штучные жанровые эксперименты, которые лишь доказывают необходимость развития новых форм, особенно в контексте развития

интернет-вещания, где значение эфирной позиции утрачивается, а возрастает ценность оригинальности контента и визуального решения.

БИБЛИОГРАФИЯ

I.

- Аверинцев С.С.** Бахтин, смех, христианская культура/М.М. Бахтин как философ, М.: Наука, 1992.
- Арабов Ю. Н.** Кинематограф и теория восприятия. Учебное пособие. М.: ВГИК, 2003.
- Багиров Э.Г.** Место телевидения в системе средств массовой информации и пропаганды. Учебное пособие. М.: Изд-во МГУ, 1976.
- Барабаш Н.А.** Телевидение и театр. Игры постмодерна. М.: КомКнига, 2010.
- Барт Р.** Система Моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003.
- Бахтин М.М.** Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990.
- Библер В.С.** От наукоучения – к логике культуры. Два философских введения в двадцать первый век. М.: Политиздат, 1991.
- Богомолов Ю.А.** Комедия дель арте и некоторые проблемы поэтики телевизионного театра/ Поэтика телевизионного театра. М.: Искусство, 1979.
- Богомолов Ю.А.** Телеэкран, серийность и проблемы художественного времени/Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы. М.: Искусство 1976.
- Богомолов Ю.А.** ТВ и проблема художественного времени/Проблемы телевидения. М.: Искусство, 1976.
- Бодрийяр Ж.** К критике политической экономии знака. М.: Библион-Русская книга, 2003.
- Бодрийяр Ж.** Общество потребления. Его мифы и структуры / Пер. с фр., послесл. и примеч. Е. А. Самарской. М.: Республика; Культурная революция, 2006.
- Вартанов А.С.** Проблемы телевизионного фильма. М.: Искусство, 1978.
- Вартанов А.С.** Телевизионные зрелища. М.: Искусство 1986.
- Вартанов А.С.** О характере многосерийного повествования /Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспектива. М.: Искусство 1976.
- Вартанов А.С.** Советский телетеатр и проблемы его изучения/Поэтика телевизионного театра. М.: Искусство 1979.
- Галушко Р.И.** Драматургия буржуазного телевидения М.: Искусство, 1977.
- Голядкин Н.А.** Краткий очерк становления и развития отечественного и зарубежного телевидения. М.: ИПК работников ТВ и РВ, 2001.
- Голядкин Н.А.** История отечественного и зарубежного телевидения: Учеб. пособие для студентов вузов. М.: Аспект-Пресс, 2004.
- Демин В.П.** Достижения и надежды/Многосерийный телефильм. Истоки, практика, перспективы. М.: Искусство, 1976.
- Егоров В. В.** Терминологический словарь телевидения: Основные понятия и комментарии. - 3-е изд., доп.- М.: ИПК работников телевидения и радиовещания ФСТР, 1997.
- Жабский М.И.** Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись (1969–2005 гг.) М.: Канон+, 2009.

- Журчева О.В.** Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века. Самара Изд-во СамГПУ, 2001.
- Зайцева С.А.** Телевизионный сериал: язык, дискурс, текст // Языки культур: взаимодействия, М.: М-во культуры РФ, Рос. ин-т культурологии; сост. и отв. ред. В.Рабинович ; науч. ред. А.Рылева. 396 с., 2002.
- Землянова Л.С.** Современная американская коммуникативистика. -М.: МГУ, 1985.
- Зоркая Н.М.** Чары многосерийности/ Многосерийный телефильм. Москва, 1976.
- Зоркая Н.М.** Зрелищные формы художественной культуры. М.: Искусство, 1981.
- Зоркая Н.М.** Уникальное и тиражированное. М.: Искусство, 1981.
- Зоркая Н.М.** Фольклор. Лубок. Экран. М.: Искусство, 1994.
- Кафтанджиев Х.** Герои и красавицы в рекламе. СПб.: Питер, 2008.
- Качкаева А.Г., Кирия И.А.** Российское телевидение: между спросом и предложением. М: Элиткомстар, ГУ-ВШЭ, 2007.
- Кисунько В.Г.** Герой и его драматургическое воплощение /Многосерийный телефильм. Истоки, практика, перспектива. М.: Искусство 1976.
- Комедия / Книгин И.А.** Словарь литературоведческих терминов. Саратов, Лицей, 2006.
- Комедия /** Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987.
- Липков А.И.** Проблемы телефильма-спектакля/Поэтика телевизионного театра. М.: Искусство 1979.
- Лихачев Д.С.** Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979.
- Лотман Ю.М.** Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления. Санкт-Петербург: Искусство - СПб, 1998.
- МакКи Р.** История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только/Пер. с англ. М.: Альпина нон-фикшн, 2008.
- Маклюэн М.** Понимание медиа: внешние расширения человека Пер. с англ. В. Николаева; М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2003.
- Манн Ю. В.** Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М.: Coda, 1996.
- Массовые виды искусства и современная художественная культура /** под ред. Богомоллов Ю. А., Боров В.Ю., Вартанов А.С. и др. М.: Искусство, 1986.
- Мелетинский Е.М.** Поэтика мифа. М. : Наука, 1976.
- Мокульский С.С.** Комедия /Литературная энциклопедия в 11 т., М.: Ком. Акад.; НИИ лит. и искусства; 1929–1939. Т.6.
- Муратов С.А.** Парадоксы многосерийности/ Проблемы телевидения. М.: Искусство 1976.
- Новикова А.А.** Телевидение и театр: пересечения закономерностей. М.: Едиториал УРСС, 2004.
- Огнев К.К.** Реалии истории в зеркале экрана. М.: РОФ Эйзенштейновский центр исследования кинокультуры, 2003.
- Падейский В.В.** Проектирование телепрограмм. Учебник. Издательство Юнити-Дана, 2004.

Поэтика телевизионного театра / Отв. редакторы Ю.А. Богомолов, А.С.Вартанов, А.И.Липков. – М.: Искусство 1979.

Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха, М., Лабиринт, 2009.

Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1986.

Пропп В.Я. Фольклор и действительность. — М.: Наука, 1989.

Пропп В.Я. Русский героический эпос. — М.: Лабиринт, 2006.

Разлогов К.Э. Актер в фильме и телевизионном спектакле. /Поэтика телевизионного театра. М. 1979.

Российское телевидение: индустрия и бизнес/ под ред. Коломийца В.П., Полуэктовой И.А. – М.: ООО «НИКПЦ Восход – А», 2010.

Солнцева С.А. Динамика зрительского интереса к ТВ в модернизирующейся России. // Современные тенденции общественных наук: политология, социология, философия. (Материалы международной заочной научно-практической конференции). - Новосиб., 2011.

Телевидение глазами зрителей/ под ред. Полуэктовой И.А. – М.: ООО «НИКПЦ Восход – А», 2012.

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

Телевизионные спектакли. Аннотированный каталог/ сост.Е.И.Олейник, А.Ю.Соколова/ под ред. Высторобца А.И. – М.: Гостелерадиофонд, Современные тетради, 2000.

Тынянов Ю.Н. О пародии. /Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.

Уоллис Дж. Маркс (Карл, не Гручо) в Спрингфилде. / Симпсоны и философия. Екатеринбург, У-фактория, 2005.

Фурцева С.П. Американские серии и сериалы: путь или тупик?/Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы. М: Искусство, 1976.

Хренов Н.А. Восприятие многосерийного телефильма как социально-психологическая проблема/Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспектива. М: Искусство, 1976.

Эко У. Имя розы. М.: Астрель, 2011.

Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М.: Симпозиум, 2007.

II.

Alberti J., Leaving Springfield: the Simpsons and the Possibility of Oppositional Culture. Detroit 2003.

Allen R. Introduction/To Be Continued...: Soap Operas Around the World. London, 2003.

Baldwin K. Motezuma's Revenge: Reading *Los Ricos Tambien Lloran* in Russia/To Be Continued...: Soap Operas Around the World, London, 2003.

Bowles K. Soap opera: No end of story, ever/ Turner G. and Cunningham S. (eds) The Australian TV Book, Sydney, 2000.

Buckingham D. Public Secrets: "EastEnders" and Its Audience. London, 1987.

Butler J. «I'm not a doctor, but I play one on TV»: Characters, actors and acting in television soap opera/To Be Continued...: Soap Operas Around the World, London, 2003.

Butsch R. Ralph, Fred, Archie, and Homer: Why Television Keeps Recreating The White Male Working-Class Buffons /Dines G., Humez J (eds). Gender, Race, and Class in Media. Thousand Oaks, 2011.

Butsch R., Five Decades and Three Hundred Sitcoms about Class and Gender/ Edgerton G., Rose B., (eds) Thinking Outside the Box, Lexington 2008.

Cantor P. The Simpsons: Atomistic Politics and the Nuclear Family // Political Theory, Vol. 27, No. 6 (Dec., 1999).

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

Fadul A. Serial fiction in TV: the Latin American telenovela. San Pablo, 1993.

Geraghty C. The Continuous serial: a definition. /Dryer R. Coronation Street. London, 1981.

Havens T. The Generic Transformation of Telenovelas/ Edgerton G., Rose B., (eds) Thinking Outside the Box, Lexington 2008.

Henry M., The Triumph of Popular Culture: Situation Comedy, Postmodernism and The Simpsons/ Morreale J. (ed) Critiquing Sitcom: A Reader. Syracuse, 2003.

Hobson D. Soap Operas at Work/Remote Control: Television, Audiences and Cultural Power. New York, 1989.

Jones G., Honey, I'm Home! Sitcoms: Selling the American Dream, New York, 1992.

King G. Film Comedy. London, 2002.

Korte D. The Simpsons as Quality Television. 1997.

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

Lovell T. A Genre Of Social Disruption? // B.F.I. Dossier 17: Television Sitcom. Ed. Cook J., London, 1982.

Marc D. Comic Visions: Television Comedy and American Culture. Malden, 1997.

Marc D., Thompson R. Prime Time, Prime Movers: From *I Love Lucy* to *L.A. Law* America's Greatest TV Shows and the People Who Created Them. Syracuse, 1995.

Martin-Barbero J. Memory and Form in the Latin Soap Opera/Allen R. (ed) To Be continued: Soap Opera Around the World Ed. Allen R. New York, 1995.

Mills B. Television sitcom. London, 2008.

Mittel J., Genre and Television: From Cop Show to Cartoons in American culture. New York 2005.

Puertas L.G. Research into TV Serials – Past and Present//Format, 4 vol., Barcelona, 2005.

Rapping E. Law and Justice as Seen on TV. New York, 2003.

Schneider A. The Gatekeeper: My 30 Years as a TV Censor. Syracuse, 2001.

Seiter E., Wilson M.J. Soap Opera Survival Tactics/Thinking Outside the Box. Lexington, 2008.

Stabile C. Prime Time Animation: Television Animation and American Culture. New York 2003.

To Be continued: Soap Opera Around the World. Ed. Allen R. New York, 1995.

Turner C. Planet Simpson: How a Cartoon Masterpiece Defined a Generation. Cambridge 2005.

Wells P. Animation in America. Edinburgh, 2002.

III.

Акопов А.З. Телесериал начала XXI века в контексте традиции отечественной кинодраматургии. Диссертация... канд. искусствоведения, Москва, 2011.

Бакулев Г. П. Современные концепции и теории массовой коммуникации в контексте новых медиа. Диссертация ... доктора филологических наук, Москва, 2003.

Виноградов Д. Н. Аудитория российского телевидения: Факторы формирования и тенденции развития. Диссертация ... кандидата социологических наук: - Москва, 2005.

Давтян А.А. Персонаж как элемент телевизионной рекламы. Диссертация... кандидата филологических наук.: Воронеж, 2006.

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

Кармалова Е.Ю. Мифопоэтические и жанровые коды в телекоммуникации: реклама и "развлекательная" тележурналистика. Автореферат дисс. ... доктора филологических наук: СПб., 2009.

Косенкова Н. Г. Особенности воспроизведения экранного изображения и их воздействие на зрителя. Диссертация ... кандидата искусствоведения, Москва, 2006.

Малошик М.В. Культура современного российского телевизионного пространства. Диссертация... кандидата культурологии. Улан-Удэ, 2004.

Михалкович В.И. Телевидение и зритель: Феноменология общения. Диссертация ... доктора философских наук. Москва, 1996.

Новикова А.А. Роль драматического театра в развитии выразительных средств телевидения. Диссертация ... канд. искусствоведения, Москва, 2000.

Новикова А.А. Экранная интерпретация реальности средствами телевидения. Диссертация.... доктора культурологии, Москва, 2011.

Пархоменко Я.А. Художественная природа римейка в контексте современного экранного искусства. Диссертация... кандидата искусствоведения, Москва, 2011.

Покровская С.И. Жанр минисериала Би-би-си в условиях коммерциализации телевидения Великобритании. Диссертация...канд. филологических наук. Москва, 2010.

Полуэхтова И.А. Социокультурная динамика российской аудитории телевидения. Диссертация ... доктора социологических наук, М., 2008.

Сабашникова Е.С. Поэтика телевизионного театра. Автореферат дис... канд. иск. Москва, 1980.

Ткачева Е.П. Мифосемиотика тюремной субкультуры в контексте маргинального сознания. Диссертация... канд. культурологии, Киров, 2009.

Хабибрахманова Р.Р. Зрелищное искусство как социальное явление. Диссертация... кандидата философских наук: Уфа, 2001.

Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино. Диссертация... кандидата искусствоведения.: М., 2010.

IV.

Акопов А. Сериал как национальная идея //Искусство кино, 2000.- № 2.

Арсеньев В. Эпоха сериалов в России только начинается // Искусство кино, 2000. - № 2.

- Бахтин М.** Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура)/Вопросы эстетики и литературы. М., 1975.
- Грачева Е.** Ударная пятилетка отечественного сериала//Сеанс. №19-20, Декабрь, 2004.
- Донец Л.** Из мрака в тьму перелетая//Искусство кино, 2000.- № 2.
- Дроздова М.** Пятьдесят граммов сливок внутримышечно// Искусство кино, 1999. - №5.
- Законопроект о рекламе**// Еженедельник "Коммерсантъ", №19 (130), 23.05. 1995.
- Кантор П.** Семейка Симпсон// Искусство кино, 2002, № 12.
- Кушнарева И.** Что угодно, только не ТВ. Функции «качественных» сериалов.//Искусство кино, 2012, №11.
- Луков М.** Телевидение: телевизионная картина мира/Информационный гуманитарный портал “Знание. Понимание. Умение”. Культурология. 2008. №4.
- Листова Е.** Огонь, вода и медные трубы// Искусство кино, 1993, № 12.
- Матизен В.** Немыльная Россия // Искусство кино, 1996, № 12.
- Пронина Д.** Мыло - скользкий путь//Московский комсомолец. 07.09.1998.
- Солнцева С.** История и методология исследований зрительских предпочтений качественными методами социологии. // МедиаПрофи, 2011. - № 3.
- Солнцева С.** О влиянии телевизионного контента на общество (на примере новелл, цикловых программ/сериалов с контентом скандалов, происшествий, криминала и т.п.). //МедиаПрофи, 2011. - № 7-8.
- Солнцева С.** Технология применения качественных методов социологии на ТВ. //МедиаПрофи, 2011. - № 4.
- Тодоровский В.** Между качеством и скоростью//Искусство кино, 2000. - №2.
- Фомин С.** Успех безнадежного дела// Искусство кино, 1999. - № 5.
- Фомин С.** «Простые истории», или особенности национальной драматургии// Искусство кино, 2000. - № 2.
- Уитчел А.** К высокой степени безумства // Афиша, 23.03.2012.
- Bellos A.** Telenovelas: the story so far// The Telegraph. 07.01.2007.
- Gutierrez Renterí M.E, Medina Laveron** Globalization with Latin Flavour//Journal of Spanish Language Media, University of North Texas, 2011.
- Vana E.** What’s on ABC?// Broadcasting. 07.11.1977.

ПРИЛОЖЕНИЕ

СПИСОК УПОМЯНУТЫХ АМЕРИКАНСКИХ СЕРИАЛОВ

All in the Family (Все в семье или *Дела семейные*). Автор идеи, продюсер – Норман Лир, CBS, 1971 – 1979. Ситком на протяжении пяти лет (1971 – 1976) занимал верхнюю строчку в рейтинге Нильсена⁹⁹. Сериал основан на британском ситкоме *Till Death Us Do Part (Пока смерть не разъединит нас)*. Главный герой, Арчи Бункер, ветеран Второй Мировой войны. Он консерватор, полный предрассудков, неприкрытый расист и гомофоб, презирующий всех, кто родился за пределами США, и считающий любое мнение, кроме своего, неправильным. Его жена Эдит, наоборот, мягкая и понимающая женщина, в чем-то даже наивная, обычно считающаяся с мнением мужа. Их дочь Глория замужем за Майклом. Он студент, немного хиппи, приверженец контркультуры 60-х. Сериал строится на противопоставлении религиозных, политических и социальных взглядов двух поколений.

As the World Turns (Пока вернется мир). Автор идеи – Ирна Филлипс, CBS, 1956 – 2010. Шоу возникло как «ответвление» от сериала *Guiding Light*. Этот сериал стал одним из первых, хронометраж которого увеличился с 15 минут до 30. Действие сериала происходит в городе Окдейл, недалеко от Чикаго. Сюжет строится вокруг жителей городка, их мечтаний и бытовых проблем. В сериале начинали карьеру такие известные артисты, как Мартин Шин, Мег Райан, Уильям Фихтнер, Эмми Россам, Кортни Кокс и др.

Bewitched (Зачарованный, в России выходил на канале «Домашний» под названием «Моя жена меня приворожила»). Автор идеи – Уильям Эшер, ABC, 1964 – 1972. Первые два сезона заняли второе место согласно рейтингу Нильсена в списке популярных телевизионных шоу.

⁹⁹ Рейтинг Нильсена (*Nielsen ratings*) — система измерения количества аудитории, созданная компанией Nielsen Media Research для установления количества аудитории телевизионных программ в США. Nielsen Media Research, созданная Артуром Нильсеном, разработала рейтинг Нильсена именно для подсчёта спроса и популярности радиопрограмм, а в 1950 году переключилась на вопросы измерения телеаудитории на основе принципов, разработанных Нильсеном и его компанией для измерения количества радиослушателей.

Сюжет ситкома строится вокруг попыток молодой ведьмы Саманты жить как образцовая домохозяйка времен 1960-х, так как ее муж Даррин, «простой смертный», запрещает ей колдовать. Не использовать свои магические способности оказывается крайне сложным не только из-за постоянных визитов родственников – ведьм и колдунов, но и потому, что устоять перед соблазном колдовства в повседневной жизни очень трудно. В 2008 году по заказу канала ТВ3 был снят российский римейк под названием «Моя любимая ведьма» (реж. П.Бельшков, А. Кирющенко, продюсеры Т. Вайнштейн, О.Осипов).

Bonanza (Бонанза). Автор идеи – Роберт Дорторт на основе комиксов Джона Брума и Джил Кейн, NBC, 1959 – 1973. Еженедельные истории из жизни семейства Картрайт, трижды овдовевшего Бена и его троих сыновей, начиная со второго сезона, занимали верхние строчки в рейтингах. Жанр этого сериала обычно определяется как «вестерн», так как ключевые элементы драматургии основаны на проблемах освоения новых земель в западных штатах Америки, в данном случае на восточном берегу озера Тахо в Неваде. В то же время сериал считается нетипичным вестерном, так как вместо привычного для этого жанра конфликта новаторства с примитивным укладом жизни здесь поднимались остросоциальные вопросы (например, проблемы расизма, антисемитизма и пр.), которые к тому же в те годы были еще редкостью для развлекательных телевизионных передач.

Cheers (Будем здоровы, в России выходил на канале «СТС» под названием «**Веселая компания**»). Авторы идеи – Джеймс Берроуз, Глен Чарльз, Лес Чарльз, NBC, 1982 – 1993. После первого сезона ситком о встречах друзей после рабочего дня в баре «Чирс» хотели закрыть в связи с крайне низкими рейтингами (77 место из 77). Но руководство канала решило дать сериалу второй шанс, и вскоре он стал очень популярным, заняв, правда, лишь к 9 сезону первое место в рейтинге Нильсена. Социальные различия между рабочим и средним классом в этом сериале составляют основу юмора и комедийных ситуаций. Ситком получил 28 наград «Эмми», а в 1993 году возник

спин-офф¹⁰⁰ *Frasier*, ситком, посвященный жизни одного из персонажей *Cheers* Фрейжеру Крейну.

Dallas (Даллас). Автор идеи – Дэвид Джейкобс, CBS, 1978 – 1991. Сюжет мелодрамы, выходившей раз в неделю вечером на канале CBS, строится вокруг богатой тexasской семьи, чей глава Дж.Р. Юинг сделал состояние на нефти. В истории создания сериала примечателен тот факт, что изначально жадный и хитрый нефтяной барон должен был быть второстепенным персонажем. По замыслу создателей сериала главная роль должна была принадлежать брату Роберту и его невесте Пэм. Но отрицательный образ интригана Дж.Р. Юинга вызвал у зрителей значительно больший интерес, чем образ его младшего брата. Снятый на пленку, с большим количеством натуральных съемок, этот сериал о жизни богатых стал знаковым для американского вечернего эфира.

Desperate Housewives (Отчаянные домохозяйки). Автор идеи – Марк Черри, ABC, 2004 – 2012 (объявлено, что восьмой сезон был последним). Истории из жизни четырех домохозяек, живущих в дорогом пригороде вымышленного города Фейрвью представлена глазами застрелившейся в первом эпизоде первой серии их пятой подруги. Изначально Марк Черри хотел сделать получасовой ситком о жизни женщин, доведенных до отчаяния навязанным образом домохозяйки. Но авторы сценария, вдохновленные успехом сериала *Sex and the City* и фильмом *American Beauty (Красота по-американски)*, реж.С.Мендес, 1999), предложили выбрать часовой формат и добавить в него драматические элементы.

Dirty, Sexy Money (Грязные сексуальные деньги), в России выходил на «Первом канале» под названием «Грязные мокрые деньги»). Автор идеи Крэг Райт, ABC, 2007 – 2008. Это очередная история богатой американской семьи интересна, в первую очередь, с точки зрения визуального и художественного решения, а также благодаря определенной культуртрегерской задаче. Помимо обычного для мелодрамы о богатых в этом тайм-слоте культа роскоши, здесь часто фигурируют книги и произведения искусства, которые обычно

¹⁰⁰ Спин-офф (англ. *spin-off* — раскручиваться) — художественные произведения, основными действующими лицами которых являются персонажи, ранее уже фигурировавшие в исходном произведении, но с тематически иным сюжетом.

считаются «недоступными для понимания» широкими массами. Было снято лишь два сезона, продолжение не последовало, в частности, из-за забастовки Гильдии сценаристов и экономического кризиса.

Dynasty (Династия). Авторы идеи – Ричард и Эстер Шапиро, ABC, 1981 – 1989. Сериал «Династия», по мнению многих критиков, стал ответом канала ABC на выходявший на канале CBS сериал «Даллас». Но это была более мягкая версия истории о коварстве и интригах в богатой семье нефтедобытчиков. Успех истории противостояния двух семей, связанных с добычей нефти, Кэррингтонов и Колби, позволил закрепить в вечернем эфире образ *deluxe soap*. Выбор этого нового для телевидения в тот момент жанра подтвердил прозорливость великого продюсера Аарона Спеллинга. Кроме того, как и в случае со своим конкурентом, сериал позволил выявить спрос на притягательных отрицательных персонажей. Успех сериалу принесло появление в нем во втором сезоне Алексис в исполнении Джоан Коллинз. В 1985 году начались съемки спин-офф сериала «Семейство Колби».

Falcon Crest (Фалкон Крест). Автор идеи – Эрл Хамнер, CBS, 1981 – 1990. Этот сериал в шутку называли «Даллас с виноградом», так как вместо нефтяного бизнеса здесь фигурировало виноделие. Структурно этот сериал очень похож на своих предшественников: в центре глава семьи, на этот раз женщина Анжела Ченнинг, жестоко и тиранично управляет всеми, кто связан с семейным бизнесом – виноградниками в долине Напа.

Family Ties (Семейные Узы). Автор идеи – Гэри Дэвид Голдберг, NBC, 1982 – 1989. Семья Китон живет в городе Коламбус, штат Огайо. Бывшие хиппи из поколения бэби-бумеров – Стивен, менеджер местного канала общественного телевидения, и Элиз, архитектор, воспитывают троих детей: Алекса, Мэллори и Джениффер. Сериал построен на конфликте отцов и детей, противопоставлении культурного либерализма 60-х и 70-х и возникшего в 80-х консерватизма. Рональд Рейган однажды признал, что это его любимый сериал.

Father Knows Best (Отец лучше знает). Автор идеи – Эд Джеймс, CBS (NBS), 1954 – 1960. Как телевизионный продукт ситком о семье Андерсон (вначале было радиошоу на NBC Radio (1949 – 1954)) начал

выходить в октябре 1954 на канале CBS. С осени 1955 по сентябрь 1958 сериал выходил на NBC, а затем вернулся обратно на CBS. Согласно данным рейтинга Нильсена, последний сезон занимал 6 строчку. В сериале показана американская семья среднего класса, живущая на Среднем Западе, в городе Спрингфилд: отец Джим, страховой агент, его разумная и здравомыслящая жена Маргарет и трое детей – Бэтти, Бад и Кэти. Если детям нужен совет в чем бы то ни было, они всегда могут обратиться к отцу, ведь он знает лучше.

Flinstones (Флинстоуны). Авторы идеи – Уильям Ханна, Джозеф Барбера, ABC, 1960 – 1966. Комедийный мультипликационный сериал рассказывает о жизни Фреда Флинстоуна и его друзей в каменном веке. Основная идея сериала – карикатурное отображение жизни американского общества в вымышленном пространстве.

Friends (Друзья). Авторы идеи – Д. Крейн, М. Кауфман, NBC, 1994 – 2004). Сериал, начинавшийся как ситком, посвящен жизни шести молодых людей, живущих по соседству. Основное действие разворачивается в кафе и в квартирах Моники с Рейчел и Джоуи с Ченделром. Постепенно комедийно-схематичные персонажи стали обретать другие черты, переживать настоящие драмы, и из популярного ситкома сериал стал больше походить на мелодраматический сериал в прайм-тайм.

General Hospital (Госпиталь). Автор идеи – Франк Херсли, Дорис Херсли, ABC, 1963 – настоящее время. Повествование в сериале строится вокруг сложных взаимоотношений между врачами и медсестрами. Сериал занимает третье место в списке самых длинных сериалов за всю историю телевидения. Действие разворачивается в больнице вымышленного города Порт Чарльз в штате Нью-Йорк. У этой *soap oper* в течение 9 лет с 1978 по 1988 было больше всего зрителей, чем у любого другого аналогичного проекта. В 1976 году с 30 минут хронометраж увеличился до 45 минут.

Gossip Girl (Сплетница). Автор идеи – Джош Шварц, CW¹⁰¹, 2007 – настоящее время. Действие молодежного сериала развивается вокруг

¹⁰¹ The CW Television Network — телекомпания США, начавшая вещание 18 сентября 2006 года. Является совместным предприятием корпорации CBS, прежним владельцем

жизни детей из привилегированных семей, живущих в престижном районе Манхэттена. Главным источником информации обо всех событиях из жизни учеников старших классов (а впоследствии и студентов) является блог некоей Сплетницы, чье настоящее имя никому неизвестно.

Grace Under Fire (Грейс в огне). Автор идеи – Чак Лорри, ABC, 1993 – 1998. Сериал был создан компанией Кэрс-Вернер на волне популярности ситкомов, построенных вокруг одного комедийного артиста. В таких случаях в центре внимания обычно оказывалась не традиционная полная семья, а какие-то вариации. В данном случае главная героиня – мать троих детей, бросившая пьющего и избивавшего ее мужа. В прошлом алкоголичка, в сериале она проходит путь от «синего воротничка» (работа на нефтеперерабатывающем заводе) к «белому» (рекламное агентство). Помимо показа в конце 1990-х на канале «ТВ-6 Москва» сериал был адаптирован в русский ситком «Люба, дети и завод» (автор идеи М.Марфин, 2005 – 2006).

House MD (Доктор Хаус). Автор идеи – Дэвид Шор, FOX, 2004 – 2012. Медицинская драма о гениальном враче и мизантропе, лишенном каких-либо этических принципов, оказалась прорывом в формировании образа главного героя на американском телевидении. Вслед за этим сериалом, получившим множество наград, возник ряд сериалов, имеющих в центре похожего «неприятного» персонажа. Сходство доктора с Шерлоком Холмсом, как по части гениальности в разгадывании загадок, так и в связи с отстраненно-мизантропическим взглядом на людей и человеческие отношения было отмечено критиками и зрителями практически сразу. Затем появился доктор Лайтман из *Lie to me (Обмани меня)* и пр. аналогичные персонажи.

I Love Lucy (Я люблю Люси). Авторы идеи – Джесс Оппенгеймер, Мадлен Дэвис, Боб Кэрролл, CBS, 1951 – 1957. Ситком о взбалмошной Люси и ее муже Рике стал настоящей классикой не только этого жанра, но и всего американского телевидения. Ряд режиссерских и постановочных решений оказали существенное влияние на дальнейшее развитие жанра телевизионного сериала.

Lie to me (Обмани меня). Автор идеи – Самуэль Баум, FOX, 2009 – 2011. Главный герой сериала доктор Кэл Лайтман обладает феноменальными способностями видеть, когда человек говорит неправду. Поэтому за помощью к его команде обращаются специалисты из полиции и ФБР, когда расследование преступлений или борьба с террористической угрозой заходит в тупик. Идея сериала возникла на базе подлинных исследований Калифорнийского Университета в Сан-Франциско.

Lipstick Jungle (Помадные джунгли). Авторы идеи – ДиАнн Хелайн и Эйлин Хейслер, NBC, 2008 – 2009. Сериал возник в паузе между сезонами сериала «Скорая помощь». Но 7 первоначальных серий первого сезона были хорошо приняты публикой, и сериал был продлен. В сериале о трех успешных женщинах обсуждаются разные вопросы личной жизни, включая и довольно интимные. При этом место работы всех трех – мода, глянцевого журнала и кинематограф – придают очередному сериалу о взрослых женщинах со сложной личной жизнью необходимую для «вечерней мелодрамы» атмосферу гламура.

Ma Perkins (Ма Перкинс). Авторы идеи – Фрэнк и Энн Хьюммерт, NBC, CBS, 1933 – 1960. Это один из сериалов, благодаря которому дневные мелодрамы стали называть «мыльными операми», так как его спонсором стал производитель стирального порошка Оксидол, компании «Проктер и Гэмбл». Популярность этого сериала привела к тому, что другие производители стали также финансировать дневные мелодрамы. Вначале 15минутный сериал выходил на радио (с 1933 года), а с 1942 по 1960 на телевидении на канале CBS.

Mad Men (Безумцы). Автор идеи – Мэтью Вайнер, AMC, 2007 – н/в. В оригинальном названии сериала заключена игра слов, “Mad Men” означает не только «сумасшедшие», но и «люди с Медисон-авеню», центра рекламной жизни Нью-Йорка. Сюжет разворачивается вокруг вымышленного агентства «Стерлинг-Купер» и его креативного директора Дона Дрейпера. При этом все события развиваются в 1960-е годы на фоне изменений значимых социальных вопросов, включая темы супружеской измены, алкоголизма, расизма, эмансипации, гомофобии и пр.

Make Room for Daddy (Оставьте место для папы). Режиссеры – Шелдон Леонард, Уильям Эшер, Дэнни Томас, ABC, CBS, 1953-1967. Глава семьи Дэнни Уильям – успешный актер, выступающий в ночном клубе. Поэтому его семье, жене Маргарет и детям, не хватает его внимания. Маргарет все время отдает детям и, чувствуя свое одиночество, регулярно подумывает о том, чтобы уйти от мужа.

Married...With Children (Женаты...с детьми). Авторы идеи – Рон Левитт, Майкл Дж. Мое, FOX, 1987 – 1997. В сериале рассказывается о семье продавца обуви Эле, его жене Пегги, которая ничего не делает по дому, а только смотрит телевизор, и их детях – глуповатой Келли и сексуально озабоченном Баде. Все члены семьи не любят друг друга и все время друг над другом издеваются. Главной жертвой насмешек в основном является Эл. Юмор в сериале в общем довольно грубый.

Mentalist (Менталист). Автор идеи – Бруно Хеллер, CBS, 2008 – н/в. Главный герой сериала Патрик Джейн – психолог-практик и превосходный манипулятор. Когда-то он притворялся экстрасенсом и собирал полные залы зрителей, верящих в его паранормальные способности. Из-за его комментария в адрес серийного убийцы погибают его жена и дочь. После этого он отказывается от карьеры «ясновидящего» и становится консультантом полиции. Сходство его методов расследования с дедуктивным методом Шерлока Холмса и некоторая мизантропия позволили считать этого героя «мягкой версией» доктора Хауса.

Neighbours (Cocedu). Автор идеи – Пер Уотсон, Seven Network, Network Ten, Eleven (Австралия), 1985 – н/в. Действие сериала (*soap opera*) разворачивается в вымышленном пригороде Мельбурна (Австралия) - Эринсборо. Местом действия выступают улица Рэмси и прилегающие к ней кварталы. Как и следует из названия, в сериале повествуется о семьях, живущих по соседству, и об их проблемах. Эта мелодрама входит в 10 самых длинных сериалов в истории телевидения и является самым успешным австралийским экспортным телевизионным продуктом, так как он был показан более чем в 50 странах.

Painted Dreams (Раскрашенные мечты). Автор идеи – Ирма Филлипс, р/с WGN, CBS, 1930 – 1943. Радиопостановка, состоявшая из диалогов вдовы с ее незамужней дочерью, стала первым мелодраматическим

радиосериалом. Ирме Филлипс, которая была актрисой на радиостанции, предложили написать 15-минутную историю о семье, которую можно было бы транслировать днем. Так возник жанр мелодраматического дневного сериала, который впоследствии стали называть «мыльной оперой».

Peyton Place (Пейтон Плейс). Автор идеи – Грейс Метелиос, ABC, 1964 – 1969. Сюжет первой мелодрамы, вышедшей в прайм-тайм, основан на новелле Грейс Металиос, по которой до появления сериала был снят одноименный полнометражный фильм (реж. Марк Робсон, 1957). Этот сериал вошел в историю именно благодаря тому, что стал экспериментом по изменению образа вечернего эфира. Продюсер канала ABC Пол Монаш решил попробовать повторить успех британских коллег, предложивших зрителям мелодраматический сериал *Coronation Street*. При этом сам он не считал *Peyton Place* «мыльной оперой», а называл «серьезной драмой о жизни небольшого города». Слишком шокирующие темы в книге (такие, как инцест) были заменены на более подходящие для зрителя (напр., проблема подростковой беременности), что не помешало критиковать сериал за излишнее внимание к теме секса и насилия. В сериале снимались такие известные артисты, как Лесли Нильсон, Ли Грант и Миа Фэрроу. Именно уход последней из сериала привел к снижению рейтингов, в результате которого сериал был закрыт.

Playhouse 90 (Театр 90). Авторы сценариев – Род Серлинг, Лесли Стивенс, Джеймс Каванах, Дэвид Шо, CBS, 1956 – 1960. Цикл фильмов, не связанных ни сюжетом, ни общими героями, объединял только хронометраж 90 минут. В основу каждого фильма ложились адаптированные для ТВ книги и театральные пьесы. Среди режиссеров, привлекавшихся к созданию фильмов, были Сидни Люмет, Джордж Рой Хилл, Делберт Манн. Большинство фильмов было снято Джоном Франкенхаймером и Франклином Шаффнером. Эта антология на долгие годы стала образцом качественного и серьезного игрового телевидения.

Port Charles (Порт Чарльз). Авторы идеи – Кэролин Каллитон, Ричард Каллитон, Уэнди Рич, ABC, 1997 – 2003. Возник как спин-офф сериала *General Hospital* и назван в честь города, в котором развивается действие оригинальной мелодрамы. Сюжет первых сезонов строится в

основном вокруг медицинской школы в городе Порт-Чарльз, что с одной стороны подчеркивало связь с *General Hospital*, а с другой – вносило больше медицинской тематики, чем она представлена в основной мелодраме. Постепенно создатели сериала ушли в сторону мистики, тему запретной любви, загробной жизни, даже появились вампиры. Вместо открытых сюжетных линий, характерных для американских дневных мелодрам, здесь стали использоваться принципы латиноамериканской теленовеллы.

Prison Break (Побег из тюрьмы). Автор идеи – Пол Шеринг, Fox, 2005 – 2009. В сериале рассказывается о двух братьях, один из которых приговорен к смертной казни за преступление, которого он не совершал, а другой, отчаявшись его спасти законным путем, решает организовать побег. Для этого он специально попадает в тюрьму, в которой сидит его старший брат. И согласно законам подобного жанра у братьев появляются помощники, которые вместе с братьями становятся главными героями сериала на протяжении всех сезонов. Каждая серия – это головоломка, от решения которой зависит успех всего предприятия. На Первом канале вышла российская адаптация – «Побег» (реж. А.Малюков, З. Ройзман, В. Никифиров, 2010 – 2012).

Sex and the City (Секс в большом городе). Автор идеи – Даррен Стар, НВО, 1998 – 2004. История о похождениях четырех девушек в свое время оказалась настоящим «новом словом» в концепции вечернего эфира: уникальное сочетание комедии (ситкома с вертикальным сюжетом) и мелодрамы. При этом, как и положено в мелодраме, главными героями оказались женщины, но женщины нового типа: независимые, состоявшиеся, при этом незамужние, и более того, в первых сезонах даже не стремящиеся к замужеству. Сериал стал крайне популярным во многих странах.

Silver Theater (Серебряный театр). CBS, 1949 – 1950. Антология фильмов, снимавшихся в здании «Серебряного театра». Содержание пьес, выходивших в прямом эфире, было в основном романтическое. Эта антология вошла в историю, в частности, благодаря использованию трехкамерной съемки, которая впоследствии была использована в сериале *I Love Lucy*.

South Park (Южный Парк). Авторы идеи – Мэтт Стоун, Трей Паркер, Comedy Central, 1997 – н/в. Южный парк – это перевод названия города, в котором живут главные герои мультипликационного сериала. В нем рассказывается о четырех мальчиках и их друзьях. С помощью пародии и черного юмора в сериале высмеиваются недостатки американского общества и культуры, в сатирической форме осмысляются текущие мировые события, критикуются широко признанные табу и убеждения. Сериал позиционируется как мультфильм для взрослых.

Studio One (Студия Один). Автор идеи – Флетчер Маркл, CBS, 1948 – 1958. 60-минутные театральные постановки вначале выходили на радио, а в 1948 году стали выходить на телевидении. Антология получала премию Эмми каждый год, пока выходила. Пьесы, написанные специально для телевидения, были впоследствии адаптированы для полнометражных кинофильмов.

Taxi (Такси). Авторы идеи – Джеймс Брукс, Стэн Дэниелс, Дэвид Дэвидс, Эд Вайнбергер, ABC, NBC, 1978 – 1983. В центре сюжета сотрудники нью-йоркской компании, которая занимается перевозками пассажиров. Почти все водители такси, работающие под началом деспотичного диспетчера, считают эту работу временной и хотят впоследствии вернуться к своей «более достойной» профессии. Один – актер, второй – сотрудник художественной галереи, третий – боксер и т.д. Большая часть серий строится вокруг возможностей того или иного персонажа вернуться к делу своей мечты. За пять сезонов существования сериал получил 18 наград Эмми.

The Addams Family (Семейка Аддамс). Автор идеи – Чарльз Аддамс, продюсер – Дэвид Леви, ABC, 1964 – 1966. Это «черная» комедия, пародия на фильмы ужасов о сплоченной семье, обладающей сверхъестественными способностями и мрачноватыми интересами: ядовитые растения, кладбища и пр. вещи, вызывающие у обычных людей лишь страх. Здесь постоянными действующими лицами являются не только глава семьи Gomez Аддамс (обожаящий жену и готовый выполнить ее любое желание), его жена Morticia, их двое детей – дочь Wednesday Фрайдэй (Среда Пятница) и сын Pugsley, но и дядя Fester, бабушка Аддамс. Героями сериала также являются двухметровый дворецкий Lurch и Thing – рука, живущая в деревянной

коробке. Большая часть серий строится вокруг какого-нибудь нового посетителя странного дома.

The Adventures of Ozzie and Harriet (Приключения Оззи и Харриет).

Автор идеи – Оззи Нилсон, реж. – Д.Нилсон, О. Нилсон, ABC, 1952 – 1966. Ситком, основанный на реальной жизни Оззи Нилсона, его жены Харриет и их детей Дэвида и Эрика, выходил сначала на радио. После появления телевизионной версии шоу на радио выходило еще два года. Действие сериала происходит в основном в интерьерах, но для максимальной правдоподобности телевизионной версии были сняты планы настоящего дома Нилсонов в Калифорнии. При том, что в сюжете довольно часто использовались вымышленные истории, ряд событий из реальной жизни тоже присутствовал. Так, например, когда сыновья выросли и женились, их реальные жены стали участницами проекта, а их свадьбы были «вписаны» в сюжет. Как и сериал *Father Knows Best*, в 50-е годы этот ситком стал символом идеала семейной жизни.

The Brady Bunch (Банда Брэди).

Автор идеи – Шервуд Шварц, ABC, 1969 – 1974. Архитектор Майк Брэди, овдовев, остался с тремя сыновьями. Вскоре он женится на Кэрол, у которой три дочери. Сложные отношения детей и подростков, оказавшихся под одной крышей, становятся основанием для возникновения комических ситуаций.

The Cosby Show (Шоу Косби).

Автор идеи – Эд Вейнбергер, Майкл Лисон, Билл Косби, NBC, 1984 – 1992. Один из самых популярных американских ситкомов о жизни обеспеченной афроамериканской семьи. 5 из 7 сезонов сериал занимал верхнюю строчку в рейтинге Нильсена. Сериал назван по фамилии исполнителя главной роли, Билла Косби, который играет врача акушера-гинеколога Хэлклиффа Хакстэйбла. С женой Клэр, адвокатом, они воспитывают пятерых детей. Уникальность этого сериала для американской истории заключается в том, что практически впервые ситком рассказывал об образованных и успешных афроамериканцах. И происходило это не без влияния Билла Косби, что тоже само по себе было довольно необычно. Он считал, что несмотря на развлекательность жанра, сериал должен выполнять и просветительскую функцию: от обсуждения движения за права человека до проблем подростковой беременности или дислексии.

The Guiding Light (Путеводный свет). Автор идеи – Ирна Филипс, NBC, CBS, 1952 – 2009. Как и многие первые телевизионные сериалы, эта *soap opera* начиналась как радиопостановка. Телевизионная версия стала одним из самых длинных мелодраматических сериалов в истории телевидения.

The Honeymooners (Новобрачные). Режиссер – Фрэнк Сатенстейн, CBS, 1955 – 1956. Сериал возник из скетч-шоу, которое снималось вместе со зрителями и транслировалось на канале CBS. Главные герои сериала – две семейные пары, Ральф Крэмден, водитель автобуса, его жена Элис и их друзья – Эд Нортон, сотрудник канализационной службы Нью-Йорка и его жена Трикси. Ральф законченный неудачник, который все время придумывает схемы быстрого обогащения. Он вспыльчивый, часто прибегает к оскорблениям и пустым угрозам. Но у него доброе сердце, и он искренне предан своей жене и другу Эду. Эд обычно участвует в начинаниях Ральфа, но его беспечность и даже некоторая глупость часто рушат все планы. Ральф и Элис Крэмден послужили прототипами мультипликационных Фреда и Вилма Флинтстоунов. Несмотря на свою популярность, сериал просуществовал только один год. За это время было показано 39 серий, и впоследствии сериал стали называть Classic 39 (классические 39), в отличие от существовавшего под тем же названием скетч-шоу.

The Life of Riley (Жизнь Райли). Название имеет и второй смысл, так как выражение “living the life of Riley” означает «жить счастливой и беззаботной жизнью». Автор сценария – Гручо Маркс (Ирвинг Бречер), NBC, 1953 – 1958. Ситком строится вокруг семьи Честера Райли, легковверного и глуповатого рабочего авиационного завода. Он всячески, от чистого сердца, пытается облегчить жизнь своей семье, что приводит обычно к еще большим проблемам.

The Office (Офис). Авторы идеи – Рик Джеве, Стивен Мерчант, Грег Дэниэльс, BBC2, 2001 – 2012. Популярный ситком, снятый в стилистике мокьюментари, изначально вышел в Великобритании, а впоследствии был адаптирован для других стран. Самой популярной из всех адаптаций оказалась американская версия (Авторы идеи – Рик Джеве, Стивен Мерчант, NBC, 2004 – н/в). Новизна этого ситкома для американского зрителя заключалась не только в отсутствии закадрового смеха, но и в псевдодокументальной манере съемки.

The Simpsons (Симпсоны). Автор идеи – Марк Грейнинг, Fox, 1989 – н/в. В данный момент идет 23 сезон. Действие сериала происходит в вымышленном городе Спрингфилд. Главными героями являются члены семьи: Гомер, любящий, но недалекий отец, он работает специалистом по безопасности на АЭС; его жена Мардж, домохозяйка; их дети – старший сын Барт, хулиган, обожающий издеваться над людьми; дочь Лиза, обожающая джаз и учебу, полная противоположность Барта; младшая дочь Мэгги, младенец, вечно с соской во рту. В сериале высмеиваются не только стереотипы и клише американской жизни, как, например, ценности «среднестатистической» американской семьи, но и политика, религия, социальные вопросы и пр.

The Vampire Diaries (Дневники вампиров). Авторы идеи – Кевин Уильямсон, Джули Пик, CW, 2009 – н/в). Подростковая мелодрама о вампирах, истории о которых стали частью национального эпоса в США на волне популярности фильма «Сумерки» (реж. К.Хардвик, 2008) повторяла основной драматургический прием полнометражного фильма: обычная девушка разрывается между своей любовью к вампиру и невозможностью быть с ним. Вампирская эстетика, вновь появившаяся в современных кинофильмах и телевизионных сериалах, прекрасно подходила для уже устоявшегося к этому моменту образу вечернего эфира.

The West Wing (Западное крыло). Автор идеи – Аарон Соркин, NBC, 1999 – 2006. Название этой политической драмы отсылает к корпусу Белого дома, где находится Овальный кабинет и офисы президентской администрации. В большинстве серий рассматриваются юридические и политические инициативы вымышленного президента Бартлета, выигравшего выборы в качестве кандидата от Демократической партии. Помимо общих сюжетных линий каждая серия имеет свой собственный законченный сюжет. Сериал получил 26 наград Эмми, три «Золотых глобуса» и неоднократно оценивался крайне положительно с точки зрения просветительской функции, несмотря на некоторые несоответствия реальной жизни Белого дома.

The Young and the Restless (Молодые и беспокойные). Автор идеи – Уильям Белл, Ли Филип Белл, CBS, 1973 – н/в. «Мыльная опера» повествует о двух семьях, богатой семье Брукс и семье рабочих Фостер.

С течением времени в связи с уходом из сериала многих артистов авторам пришлось ввести еще и другие семьи и кланы. Сериал получил среди прочего 7 наград Эмми как лучшее дневное игровое шоу.

Оглавление

МЕЛОДРАМАТИЧЕСКИЙ СЕРИАЛ В ПРАЙМ-ТАЙМ.....	13
Роль мелодрамы в телевизионной сетке и в жизни общества	17
<i>Развитие жанровых традиций: американская и латиноамериканская мелодрама</i>	<i>18</i>
<i>Культурно-историческое значение мелодраматического сериала</i>	<i>22</i>
Сериал «Мелочи жизни» - первая российская мелодрама в вечернем эфире	33
<i>Влияние принципов телепрограммирования на художественную специфику мелодрамы .</i>	<i>35</i>
<i>«Красивая жизнь» на российском экране.....</i>	<i>38</i>
Влияние традиций телетеатра на эстетику отечественной телевизионной мелодрамы	47
«ГОРЯЧЕВ И ДРУГИЕ»: ОТ МНОГОСЕРИЙНОГО ФИЛЬМА К СЕРИАЛУ	55
Жанровое своеобразие отечественной драмы	56
Категории экранного времени и дискретность повествования	67
Структурные и художественно-эстетические	73
характеристики сериала	73
Поиск нового героя для отечественного ТВ.....	80
СИТКОМ ПО-РУССКИ: В ОЖИДАНИИ УСПЕХА.....	92
Культурно-историческое значение ситкома.....	96
Место ситкома в жанровой системе	110
Специфика формата: производственные и режиссерские задачи	116
Трехкамерная съемка	118
«Представление» и «переживание»	121
Зарубежный формат на российском экране	124
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	130
БИБЛИОГРАФИЯ	135
ПРИЛОЖЕНИЕ	141