

РАЗДЕЛ V. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 791.43

Акопов А.З.

*Институт повышения квалификации
работников телевидения и радиовещания*

ДРАМАТУРГИЯ ТЕЛЕСЕРИАЛА В КОНТЕКСТЕ ЭКРАННОЙ КУЛЬТУРЫ (НА МАТЕРИАЛЕ КОМПАНИИ «АМЕДИА»)*

Аннотация. Телевизионный сериал сегодня активно инкорпорирован в пространство экранной культуры. При этом, будучи типичным продуктом телевидения (а следовательно, и элементом системы средств массовых коммуникаций), телесериал наследует во всем многообразии сложную совокупность связей в границах современных медиа (кинематограф–телевидение–компьютерные технологии). Изучение драматургической структуры сериала позволяет не только определить его статус в пределах телевидения, но и рассмотреть ряд важных вопросов, связанных с изучением системных связей как экранной, так и массовой культуры.

Ключевые слова: телевидение, сериал, общество, средства массовых коммуникаций, коммуникативные стратегии, искусствоведение, драматургия, экранная культура, арка.

А. Акопов

TELEVISION SERIAL: DRAMATIC STRUCTURE IN A CONTEXT OF SCREEN CULTURE (ON MATERIALS OF "AMEDIA" COMPANY)

Abstract. The key factor of development of a mass culture is close interaction between all its parts. Films, television programs and IT-technologies actively participate in integration process. Television serial has specific features, that common both for cinema, and for TV. The article is devoted to development of dramatic structure of a serial which reflects complex processes in screen culture. Thus, the serial as a whole is not only the visual document, but also the type of the mass communications.

Key words: Television, serial, mass communications, screen culture, society, dramatic structure, arch.

* © Акопов А.З.

Телевизионный сериал сегодня активно развивается в пространстве экранной культуры. Особенно следует подчеркнуть, что этот тип экранного документа, будучи феноменом телевидения (а следовательно, и элементом системы средств массовых коммуникаций), наследует во всем многообразии сложную совокупность связей в границах современных массмедиа (кинематограф–телевидение–компьютерные технологии). Драматургия многосерийного художественного телевизионного фильма в современной экранной культуре представляет собой комплексное явление. В этой связи сериал является не только документом экранной культуры, но и определенным типом коммуникации (подобно новостям, ток-шоу и иным программным продуктам). В этой связи представляется актуальным рассмотреть основные аспекты драматургии многосерийного телефильма в контексте развития массовой культуры, которая играет огромную роль в становлении и развитии экранных искусств.

Историк и исследователь кинодраматургии Р. Макки подчеркивал: в наш век, когда компьютерная графика и клиповый монтаж заменяют кинематографисту или работнику телеотрасли все, сценаристу необходимо двигаться назад к человеку, чтобы найти историю и образ героя, способные взволновать современного зрителя [5, 17]. Бесспорно, именитый автор приводит свои аргументы, подтверждающие гибель «традиционного сюжетосложения». Однако проблема видится нам шире. Изменения в драматургии следует рассматривать на обширном культурном фоне развития экранных средств коммуникации. Заметим, что теперь зачастую не говорят о кино либо телевидении, но об экранной культуре. Ос-

новой резон расширить историю кино или телевидения до истории экранной культуры состоит, среди прочего, в переоценке и повествовательных структур, которую несут обширные интеграционные процессы между всеми ее секторами.

Как верно отмечает исследователь средств массовой коммуникации Н. Хренов, телевидение от кинематографа отделяет ряд принципиальных аспектов, а это не может не сказаться на тех принципах, которым подчиняется структура организации информации на ТВ [1, 538–542]. Иными словами, кроме принципиальных отличий в области эстетики, социологии, культурологии, следует рассматривать и принципы драматургии. Наибольший интерес и наилучший результат может принести анализ какого-либо «исконного» продукта телевидения. Кандидатом на такой статус является сериал, хотя истоки его, бесспорно, берут свое начало в кинематографе. Тем не менее, своего расцвета этот тип экранного повествования достиг именно на «малом» экране.

Телевидение, при всех своих особенностях все же не стало некой уникальной системой массовой коммуникации, но вполне органично вписалось в общее «генеалогическое древо» систем экранной культуры. Полагаем, что это произошло (вернее, не произошло) благодаря связи телевидения и кинематографа, а стало быть, и литературного произведения. Разумеется, принципы создания сценария отличаются и весьма отличаются от «стратегии» написания новеллы или романа. Написание квалифицированного сценария требует соответствующих профессиональных навыков. И в этом смысле далеко не каждый человек, который играет на фортепиано и неплохо осведомлен о сфере классической музыки, сразу создаст симфонию или оперу [5, 15]. Как показала многолетняя практика нашей компании (а она базируется в том числе и на разработках зарубежных коллег), телевизионный сериал обладает определенными элементами драматургии, которые образуют устойчивую структуру. В рамках настоящей статьи рассмотрим исключительно функциональные элементы драматургии телесериала. При этом за скобками останутся не менее важные принципы, которые касаются стратегии построения сценария, как-то: вопросы стиля, взаимодействия актеров (ансамбль), речевые характеристики героя и проблема его развития.

В силу многочисленных причин, которые выходят за рамки настоящего исследования, телесериал в России унаследовал специфическое стремление реализовать не только пласт развле-

кательный, зрелищный, но и тенденцию осуществлять поиски нравственного порядка. Это было заметно и в русском дореволюционном кино, тесно связанном с литературой и театром, это стремление с известными идеологическими поправками сохранилось в советский период. Поэтому от кино тех лет в наследство современному телесериалу достались попытки «перевоспитать» зрителя (теперь – с последовательной инверсией социальных идеалов). Сочетание этих тенденций – только развлекать и развлекать, поучая, – по-прежнему значительно отличают российский сериал от американского, который в гораздо большей степени укоренен в формирующемся среднем классе и приближается к эстетике голливудского кино.

В американском кино все вопросы нравственного выбора разрешены достаточно давно – в 1930-40-х годах двадцатого века, когда с приходом звука завершается в целом и формирование классической «американской» драматургической модели. Здесь преступник – всегда герой отрицательный, а полицейский, соответственно, положительный. Если же там встречается плохой полицейский, то в финале его обязательно разоблачит и арестует честный сослуживец. Кроме того, в американских фильмах (за исключением короткой «антивьетнамской волны» 1960-х) нет таких вещей, как несправедливые войны, которые ведут США; президенты, ведущие Америку к краху и пр. А если и встречаются, то быстро находится герой, который приводит мир обратно в равновесие. Поскольку вопросы нравственного выбора в американском кино давно решены, то сейчас, чтобы показать глубже внутренний мир героев, кинематографисты вынуждены прибегать к сугубо психологической трактовке личности. (Собственно, откуда и появляется несколько наивная на сегодняшний день категория «архетип», заимствованная из аналитической психологии самого знаменитого ученика З. Фрейда – К.Г. Юнга [3, 99]).

В русской литературной традиции, в отличие от американского кино, вопросы нравственного выбора, внутреннего конфликта, поиска «смысла жизни» ставятся и иногда оказываются центральными. Поскольку мы являемся наследниками не только великого американского кино, но и великой русской литературы, нам этих вопросов тоже не избежать. Наш зритель любит не только развлекательное, но и «интеллектуальное» кино, затрагивающее серьезные проблемы. Как лучше показывать их в рамках той схемы, которую раз-

работали американские кинематографисты, пока до конца не известно. Как совместить чеховскую драматургию «потока сознания», как совместить «чеховские финалы» с американской кинодраматургией? Вопрос, бесспорно, решается, но точку здесь, видимо, должно поставить следующее поколение отечественных кинематографистов, тем более что предыдущим поколениям нечасто, но решить эту задачу удавалось.

Отечественная культура в целом позиционирует ламинальный тип личности, то есть ориентированной на мир потусторонний, на систему абстрактных ценностей, зачастую в ущерб конкретным сиюминутным интересам [2, 72–180]. Следовательно, правдоискательство типично для Руси, равно как и образ ходока, искателя правды. От этого явления не может быть избавлен ни один класс, что демонстрирует нам впечатляющая типология героев: от разночинца Раскольникова до графа Пьера Безухова, от Анны Карениной до Сонечки Мармеладовой. Все это обогащает и палитру «характеров» персонажей.

В американском кинематографе герои бывают положительными и отрицательными. В нашем кино они бывают глубокими и противоречивыми. Мы всегда стараемся изобразить такой персонаж, у которого наряду со слабостями имелись бы и некие достоинства, и наоборот. Подчеркнем, в практике нашего кино авторы, как правило, стараются представить такой персонаж, у которого наряду со слабостями имелись бы и известные достоинства, и наоборот. Так, в работе над сериалом «Бедная Настя» мы долго спорили со своими американскими коллегами по поводу одного из персонажей, который, будучи вполне отрицательным, получался (еще и в исполнении Александра Филиппенко) одновременно довольно милым, даже забавным. Американцы утверждали, что «по стандартам» отрицательный герой не должен быть забавным. Смешной персонаж, говорили они, вызовет сочувствие у зрителей, что разрушит всю драматическую конструкцию. Мы отвечали, что с нашими культурными традициями и системой ценностей отрицательный герой может быть устроен сложнее, он может иногда быть забавным и даже симпатичным. Наши зрители время от времени жалеют такого персонажа и смеются над ним, но не перестают считать отрицательным. В сущности, борьба происходит не между черным и белым, а между оттенками серого. По мнению же наших голливудских коллег, мы шли по тонкой грани, за которой отход от черно-белого восприятия мира часто приводит (в

массовой культуре) к непониманию аудитории; эти подходы можно исповедовать в литературе, в «арт-хаусном» кино, но никак не в телесериале, предназначенном для массовой аудитории. Тем не менее наши зрители без труда распознают такие тонкости, поэтому мы можем и должны рисовать героев глубокими и противоречивыми. Самое главное, чтобы в каждый отдельный момент времени было понятно, что хорошего в нашем персонаже все-таки больше, чем плохого. Или наоборот, когда речь идет об отрицательном герое.

Однако не следует недооценивать опыт иностранных работников телеотрасли. Информационное и эмоциональное окружение телесериалов, особенно дневных, или прайм-таймовых, находящихся одновременно в потоке другой значимой информации (в том числе и развлекательного характера), гораздо в меньшей степени способствует восприятию глубоких образов, нежели обстановка специализированного кинозала или позднее вечернее время на том же ТВ.

Это в особенности актуально на сегодняшний день, поскольку «серьезное кино», как игровое, так и документальное, практически неизбежно дрейфует в сторону ТВ и Интернета. Такая тенденция обусловлена постепенным вытеснением в кинопрокате «интеллектуальной» продукции сугубо развлекательными фильмами: постоянная публика кинотеатров стремительно молодеет, и наибольшим успехом пользуются «монтаж аттракционов» [7, 549–552]. Недалек тот день, когда требовательный зритель предпочтет окончательно «большому» экрану «малый». Несмотря на очевидную ориентацию на миллионные аудитории, масштаб и технические возможности телевидения привели к формированию особого типа каналов – «нишевых», рассчитанных на аудитории с более узкими интересами, в том числе и на взыскательную, требовательную аудиторию. Такой канал, как «Культура» – столь же неотъемлемая часть современного мирового телевизионного пейзажа, как и канал «ТНТ».

Обратимся к некоторым специфическим вопросам драматургической структуры многосерийного телефильма. Укажем на наиболее существенные. Это методика построения истории. Это принципы удержания внимания зрителя. Это типология героев. Очевидно, что принципы построения односерийного и многосерийного фильмов несколько отличаются. Драматургическая модель для стандартного художественного кинофильма – берем голливудскую индустрию – до-

ведена до математической точности. В зарубежной литературе типовой сценарий с точки зрения структуры разделяется на несколько уровней. Исследователь С. Филд выделяет: 1) три акта (завязка/экспозиция – развитие/кульминация – развязка); 2) начало – середина – конец в каждом акте; 3) наличие ключевого события (plot point) в каждом акте и пр. [4, 157-166]. Объем каждой части рассчитан постранично. Первый акт уместается на 30 страницах (из них 10 – на завязку, 7-8 – на ключевое событие), второй требует страниц 60 (7-8 – на ключевое событие), третий – около 30-ти (7-8 – на финал) [4, 158]. Как видим, за рубежом трехчастная структура является сквозной и пронизывает сценарий фильма от общего к частному. Конструкция этой структуры напоминает арку.

Арка соответствует одной сюжетной линии – каждой сюжетной линии, если их в пьесе несколько. Отличие понятий «арка» и «сюжетная линия» только в том, что «арка» – термин, обязывающий сюжетную линию иметь вполне определенную форму и составляющие.

Арка – это сюжетная линия, при которой напряжение зрителя постоянно нарастает от начала фильма до кульминации. Если нарисовать график роста и падения напряжения зрителя в течение фильма, должна получиться арка, которая двумя «ногами» будет упираться в начало и финал фильма, а высшая ее точка будет обозначать кульминацию. Но, поскольку кульминация располагается ближе к концу фильма, то и пик арки на картинке будет сдвинут вправо.

Понятие «арка» является фундаментальным и относится к пьесам не только с простой, но и со сложной структурой. Сложными мы называем пьесы, содержащие более одной арки. Сходной структурой обладают все многосерийные фильмы (сериалы) и некоторые полнометражные (полтора часовые) фильмы.

Полтора часа экранного времени – это, выражаясь метафорически, небольшой рассказ. Действительно непростыми произведениями являются многосерийные телевизионные фильмы, даже если не принимать во внимание особенности зрительского восприятия телевизионных сериалов и возможность зрителя уйти в любой момент.

Обсудим способы построения пьес со сложной структурой (т.е. многосерийного фильма). Если в истории действует не один главный герой, а два или даже три, то неизбежно появляются вторая и третья арки – несколько главных героев и, соответственно, несколько сюжетных линий

– это типовая ситуация для «телевизионных романов». Иногда в фильме заявлено несколько антагонистов, что тоже приводит к множественности конфликтов, а равно и арок. Здесь сложность заключается в том, что зритель должен следить за действием всех героев, постоянно переключаясь с одного на другого.

Однако линия героя (арка), сколько бы их ни было, подчиняется одним и тем же правилам. Каждая должна быть проанализирована и выстроена самостоятельно. У каждой есть своя (редко – общая для всех) завязка и кульминация. В отношении финала укажем на то, что у второстепенных арок его может и не быть. Иногда финал второстепенной арки бывает совмещен с основным финалом. Если говорить о взаимодействии между арками, то иногда события в них пересекаются (самый лучший вариант), а иногда достаточно долгое время происходят независимо друг от друга.

Если мы создаем телесериал, то в каждой его серии будет присутствовать как минимум две арки. Такой «телероман» состоит из энного количества фильмов-серий, и в основе истории лежит арка, которая начинается в начале первой серии, а заканчивается в конце последней. Но в дополнение к «большой арке», собственная арка существует и в каждой отдельной серии. Она начинается в первом эпизоде и заканчивается в последнем.

В зависимости от количества серий, мощьность арок варьируется. Если в сериале всего восемь-десять серий, то общая арка должна быть гораздо сильнее, чем частные. Это практически один фильм, и зритель готов воспринимать его именно так. Если количество серий приближается к сотне, то усиливается роль частных арок, поскольку с их помощью зрителю гораздо проще следить за событиями. Тогда приходится делать по дополнительной арке либо на каждую серию, либо на четыре-пять серий, соответствующих неделе показа.

В «горизонтальных», ежедневных сериалах-романах герои меняются от первой до последней серии, собственно, о том, как меняется персонаж, и пишут и снимают телероманы.

В «вертикальных», еженедельных сериалах (пока это большая редкость на отечественных экранах, но при этом еженедельный сериал – основной формат прайм-тайма на других развитых телевизионных рынках), от первой к последней серии практически не происходит трансформация персонажей, и общая для всех серий арка

может вообще отсутствовать или быть выраженной очень слабо. Пример такого сериала – «Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона» (1979-1986) И. Масленникова. Шерлок Холмс из первой и Шерлок Холмс из последней серии – это один и тот же персонаж; в его внутреннем мире, мотивациях, желаниях ничего не изменилось. Это сериал, но по своей структуре это не один роман, а сборник самостоятельных рассказов с одними и теми же главными героями.

Два важных фактора влияют на структуру драматургии сериала. Оба имеют отношение к прерывистому характеру его просмотра. Во-первых, цельная история подается порциями – сериями, которые идут в разные дни, и возникает задача вернуть зрителя к экрану на следующий эфирный день. Во-вторых, на телевидении существует такой отвлекающий фактор, как рекламная пауза – история будет искусственно прервана в двух-трех местах, и зритель должен вернуться к просмотру, когда реклама закончится. В результате на телевидении серию делят на «акты» – но это не шекспировские или чеховские «акты», продолжительность которых определяется автором; а также не «акты» рассмотренного выше «полного метра». В телевизионной «пьесе» длительность акта определяется интервалом между рекламными паузами, а он задается каналом-вещателем.

Практика американского производства разработала оригинальный способ членения материала. Повествование прерывается в кульминационной точке. Это место американцы назвали «cliffhanger» – «висящий на краю пропасти», – так выглядит один из великих голливудских штампов: главный герой висит над пропастью, цепляясь за самый край обрыва. Мы знаем, что он спасется – но произойдет это не сразу. В классическом «клифхенгере» герой сначала держится двумя руками, потом нам крупно показывают, как одна рука разжимается, и мы думаем, что он сорвался и разбился, но в следующем кадре видно, что герой еще жив и висит на одной руке (вспомним финал знаменитого фильма А. Хичкока «На север через северо-запад»).

Термин «клифхенгер» быстро перекочевал в словарь отечественных сценаристов: так называют последнее, самое яркое событие, которое заставляет зрителя вернуться к экрану после паузы. Если речь идет о горизонтальном сериале, то клифхенгером должна заканчиваться каждая серия. Самый мощный клифхенгер помещают в конце четвертой или пятой серии, – после них

последуют два или три выходных дня. Кроме того, «небольшим» клифхенгером должен заканчиваться каждый акт – перед рекламным блоком.

Если вернуться к теории арок, то каждый клифхенгер – это малая кульминация, то место, где нужно вдохнуть и замереть в ожидании: чем же все закончится? Развязка наступает после рекламной паузы или в начале следующей серии. Как правило, клифхенгер относится к главной арке, если, конечно, в сериале не наступил момент, когда возникает необходимость сменить лидирующую линию.

В соответствии с сегодняшними правилами размещения рекламы, на часовую серию приходится два-три рекламных блока в пределах одного эпизода. Соответственно, в такой серии оказывается три или четыре акта. В первом акте в нескольких сценах завязываются все арки серии. В последнем – все они достигают кульминации.

Широко применяется другой специальный прием, применяемый в длинных сериалах, это «teaser» – «дразнилка». Так называют одну или несколько сцен – всю сумму экспозиций серии, помещенную перед начальными титрами. Если в серии есть три сюжетных линии, то все они завязываются в «тизере» (то есть, в первом акте очередной серии, доходят до кульминации и разрешаются в последнем акте). Средняя продолжительность – четыре сцены. Классическая схема тизера требует, чтобы он начинался и заканчивался сценами, посвященными одной, главной, сюжетной линии, а две «внутренние» сцены тизера – вторая и третья – начинали, соответственно, вторую и третью арку.

В зависимости от жанра и особенностей потенциальной аудитории фильм может иметь разный темпо-ритм. Если вы снимаете для взрослой аудитории, то в часовой серии будет от 24 до 26 сцен (час на телевидении может длиться от 42 до 52 минут в зависимости от формата канала). Если вы снимаете для более молодой и восприимчивой аудитории, то – от 32 до 36 сцен. Таким образом, средняя продолжительность сцены равна полутора-двум минутам.

В структуре сериала первая серия играет особую роль. Ее значение очень велико, поскольку конкуренция на телевизионном рынке в последнее время весьма и весьма обострилась. Если раньше зрители могли разбираться в сериале неделю, две или даже три, а уже потом думали, смотреть его дальше или нет, то теперь они принимают решение, отсмотрев только первую

серию. Таким образом, если она провалится, т.е. первая серия окажется провальной, то можно с 90-процентной вероятностью сказать, что провальной окажется и весь сериал. Правда, если первая серия все-таки окажется удачной, – это не гарантирует успеха, потому что уйти зритель может всегда. Тем не менее, к конструкции первой серии надо относиться с особой тщательностью.

Первая серия в горизонтальном (ежедневном) сериале является завязкой главной арки и всех основных сюжетных линий. Она представляет всех основных персонажей с их интересами и возможностями, обозначает существующие между ними конфликты. С точки зрения продюсера, первая серия длинного сериала – это еще всего лишь часовой рекламный ролик всего проекта.

В вертикальном (еженедельном) сериале ситуация несколько иная (к вертикальным по структуре относятся и все «ситкомы», или комедийные сериалы): арка, которая идет через всю историю, выражена гораздо слабее, поэтому нет необходимости задавать продолжительный конфликт в первой серии. Следовательно, в вертикальном сериале первая серия является типовой, отличаясь от всех последующих только тем, что в ней зрителям кратко представляют главных героев.

Наконец, нельзя обойти вниманием специфику героя сериала. Исследователь Р. Макки отмечает, что архетипическая история и архетипический герой передают сущность человека, которая шире границ конкретной личности и национальных особенностей культуры [5, 4]. С понятием архетипа тесно связано и понятие масштаба конфликта. Например, в пьесе В. Шекспира «Ромео и Джульетта» архетипичны образы героев – юных, беззаветно любящих друг друга людей. Шекспир противопоставил им самое страшное и

разрушительное – ненависть и людей, ослепленных ненавистью.

Именно архетипический герой делает историю интересной и понятной всем людям, где бы они ни жили. Катя Пушкарева из сериала «Не родись красивой» тоже относится к категории таких персонажей – «человек, махнувший рукой на то, как он выглядит» или «человек, неуверенный в себе». Именно поэтому она сама и ее история стали так популярны в самых разных странах.

Все сказанное позволяет сделать следующие выводы. Во-первых, драматургия многосерийного художественного телевизионного фильма в современной экранной культуре представляет собой комплексную проблему, где на передний план выступают факторы, прямо следующие из коммуникативной природы телевидения. Сериал в целом является не только документом экранной культуры, но и определенным типом коммуникации (подобно новостям, ток-шоу и иным программным продуктам). Во-вторых, специфика драматургической структуры телесериала, подверженного как художественная конструкция многочисленным ограничениям, сама по себе не является поводом для отказа от творческого поиска новых форм и сюжетов, особенно в контексте «мультиканальной вселенной», где, в конце концов, будет работать более шести миллиардов каналов – по одному на каждого жителя планеты.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Хренов Н. Зрелища в эпоху восстания масс. – М., 2006.
2. Хренов Н. Русский Протей. – СПб., 2007.
3. Юнг К.Г. Архетип и символ. – М., 1991.
4. Field S. Screenplay. The foundation of screenwriting. – N.Y., 1994.
5. McKee R. Story. Substance, structure, style, and the principles of screenwriting. – L., 1998.