Правительство Российской Федерации

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего профессионального образования

"Национальный исследовательский университет   
"Высшая школа экономики"

###### Факультет медиакоммуникаций

###### Кафедра медиапроизводство и креативные индустрии

###### ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему «Сравнительный анализ технологий производства многосерийного телефильма и телесериала в России»

Студент группы № 446 ж

Новоселова Екатерина Сергеевна

Научный руководитель

профессор департамента

«Медиапроизводство и креативные индустрии»

кандидат филологических наук

Кемарская Ирина Николаевна

Москва, 2013 г.

Оглавление

Введение 3

Глава 1. Многосерийные формы как важный элемент телеиндустрии 10

Раздел 1.1. Телесериал и многосерийный телефильм: разночтения в терминологии, история вопроса. 10

Раздел 1.2 Характеристика рынка телевизионных продуктов в России 22

Глава 2. Особенности драматургии МТФ и сериалов. 27

Раздел 2.1 Темпо-ритмы многосерийного телефильма. 28

Раздел 2.2 Темпо-ритм телесериалов. 34

Раздел 2.3 Типы протагониста в сериалах и многосерийных телефильмах. 39

Глава 3. Сравнительные характеристики творческо-технологических решений многосерийных телефильмов и телесериалов 45

Раздел 3.1 Число сюжетных линий в МТФ и в сериалах 46

Раздел 3.2 Логика развития сюжета 50

Раздел 3.3 Наличие «крючков», деталей и эпизодов, удерживающих внимание зрителя 55

Раздел 3.4 Типы съемок как художественный прием 59

Раздел 3.5 Пилотная серия – индикатор успешности зрелища 62

Раздел 3.6 Идейно-художественная направленность телезрелища 64

Выводы 73

Приложения 75

Список литературы 78

# 

# Введение

Отечественное телевидение сегодня предоставляет аудитории большой набор различных развлекательных зрелищ, именно они занимают значительную часть эфира любого канала. Особое место среди них занимают многосерийные телефильмы и телесериалы, как зарубежные, так и отечественные. Актуальность исследования обусловлена специфическими особенностям развития индустрии сериалов в России: позднее появление телесериала, воздействие западных форм на производство отечественных зрелищ.

Несмотря на то, что телесериал в России – является относительно новое по сравнению с западными странами, высокий спрос на такой тип зрелища провоцирует постоянное увеличение производства отечественных сериалов сегодня. Если в США производство первого длинного сериала началось еще в 1937 году, в России зарождение этого вида телепродукции пришлось на начало 90-х годов прошлого столетия.

Многосерийные телефильмы, в отличие от сериалов, появились на отечественном телевидении более полувека назад: первым опытом создания многосерийного телезрелища в СССР стал телефильм «Вызываем огонь на себя» Сергея Колосова, произведенный в 1964 году. По своей насыщенности, темпо-ритмическому рисунку, визуальным эффектам, созданию образов героев этот телефильм имеет много общего с советским кинофильмом.

Стоит сказать, советского Центрального телевидения сразу приняла подобный формат, и уже через пару лет он опередил по популярности хоккей и художественное катание – бывших лидеров зрительского предпочтения.[[1]](#footnote-1) Далее на протяжении почти 30 лет многосерийный телефильм адаптировался на отечественном телевидении,

Рост производства первых отечественных многосерийных телефильмов сравним с современным ростом производства сериалов: в 1967-м году вышло два многосерийных телефильма, в 1969-м и 1970-м – уже по три, в 1971-м – пять, а через год – уже десять. Если мы взглянем на количество частей этих фильмов, рост будет еще болеет наглядным: первый отечественный телефильм состоял всего из четырех эпизодов, но уже через десять лет был снят популярный и сегодня «Вечный зов», сюжет которого заключен в 19 серий. Тем не менее, даже при таком количестве составных эпизодов зрелище строилось по законам именно телефильма, а не сериала.

Первым зарубежным сериалом, попавшим на советское телевидение, стала в 1971 году «Сага о Форсайтах», состоявшая из 26 серий. Но все же полноценное знакомство советского зрителя с новым типом зрелища, телесериалом, произошло намного позже, во времена «перестройки». И в социальной, и в политической, и в экономической, и, как отражение, в культурной сфере в 90-х наблюдался разлом, что предопределило судьбу нового формата на отечественном телевидении. По мнению Вальтера Беньямина, искусственно выстраиваемая для аудитории квазиреальность лучше всего приживается именно во времена нестабильности общества.[[2]](#footnote-2) Большую часть телевизионного сериального вещания в России 90-х годов 20 века составляла иностранная продукция: особенно выделялась среди них новая форма – «мыльные оперы», самой популярной из которых стала «Санта-Барбара». Помимо этого жанра, поток сериалов, попавших на отечественное телевидение, был наполнен множеством других жанров телезрелищ: от ситкома до детектива, от полицейской драмы до телеромана.

Первым зарубежным латино-американским длинным телероманом стали «Богатые тоже плачут». Жанр детектива был представлен сериалом «Коломбо», одним из самых известных «долгожителей» в этой области. Сериал «Закон и порядок» стал первым зарубежным полицейским сериалом (судебная драма) на нашем телевидении. Помимо этого в 90-е годы транслировались также ситком «Друзья» на канале «РТР», с 1998 года - медицинская драма «Скорая помощь» и мистический детектив «Твин Пикс».

Благодаря представленному разнообразию, российские производители сериалов увидели некий образец создания подобных зрелищ и множество формул, приемов и клише для адаптации жанров и форм многосерийности.

Огромная популярность латино-американских сериалов продемонстрировала возможность эффективного воздействия на зрителя на достаточно глубоком уровне: самым ярким примером может служить вошедший в обиход российской телеаудитории термин «фазенда» после просмотра «Рабыни Изауры» и распространение имени главной героини в России начала 90-х. В. Зверева, социолог и исследователь феномена телесерилов, так объясняет причину популярности данного зрелища: «Среди устойчивых признаков такого произведения — разбивка повествования на серии, выходящие в одно и то же время (что заставляет синхронизировать жизнь зрителя с героями фильма); ограниченный круг участников, становящихся на время «близкими знакомыми» и «родственниками» аудитории; несколько переплетающихся сюжетных линий; акцент на вербальный текст, на «разговоры» о «простых человеческих чувствах» и «отношениях» между героями; расчет на закадровое бытование фильма — на его обсуждение, домысливание продолжения и т.п. Таким образом, сериалы позволяют ставить вопросы о причинах их популярности у аудитории, о природе зрелища и удовольствия в сериале, об особенностях «историй» в том или ином фильме, о специфике языка, выбранного для коммуникации со зрителем. Часть этих вопросов универсальна, может быть задана сериалу как таковому, другая часть адресована определенной культуре и конкретным текстам.»[[3]](#footnote-3) Именно эта адресность послания телесериала определила необходимость создания собственной индустрии, которая отвечала бы на требования зрителя, базировалась на уже накопленном советским производством опытом и учитывало внедрение западных образцов в российском вещании. Предшественником телесериала в России, как уже было отмечено в данной работе, был многосерийный телефильм. Именно он играл роль «зеркала» советских реалий, обладал множеством дидактических функций и отличался высокой художественностью повествования.  
Со сменой социо-демографической обстановки в стране изменилось и ее отражение в культуре: пропагандировались новые стандарты, изображалась новая действительность.

Эти преобразования обуславливали вопрос: стал ли сериал приемником советского многосерийного телефильма или качественно новым продуктом? Строится ли он по тем же законам или является новым явлением на телевидение или задает новые правила создания художественного зрелища? Эти вопросы помогают нам обозначить противоречие между двумя формами экранного повествования: сериальным и

Именно эти формы телезрелищ, многосерийные телефильмы и сериалы, являются **объектом** данного исследования. В связи с этим, ключевой задачей исследования будет разработка дефиниций для компаративного анализа.

В качестве **предмета** исследования выступают технологии производства отечественных многосерийных телефильмов и телесериалов, их специфика и художественный контекст.

В данной работе будут анализироваться формы функционирования многосерийных телефильмов и телесериалов в России, специфика их создания и сравнения сходств и различий технологий. В первую очередь, будут изучены творческие решения создания телезрелищ, а не особенности в области менеджмента и продюсирования. Ввиду обширности предмета исследования мы намеренно сузили его границы, остановившись более подробно на особенностях технологий сценарного производства. Чтобы сделать картину обозримой, мы осознанно не будем касаться здесь некоторых прикладных технических аспектов производства.

Таким образом, основными задачами исследования являются:

1. Выявление основных характеристик многосерийного телефильма и телесериала в России;
2. Компаративный анализ сходств и различий обоих типов зрелищ;
3. Обозначение источников заимствований приемов создания объектов исследования.

Основополагающей **гипотезой** работы будет положение о том, что многосерийный телефильм представляет собой режиссерский продукт, больше нацеленный на реализацию творческих задач, нежели коммерческих, в то время как в сериал относится, скорее, к продюсерским проектам, основной целью которых является привлечение и удержание значительной доли аудитории.

Важной особенностью, отличающей многосерийный телефильм от сериала, является законченность создания сценария до съемок телефильма и возможность продолжения телесериала. Телефильм рассчитан на целостный показ, в то время как сериал обладает возможностью фрагментарного показа и открытого финала.

Разница между ними проявляется через множество критериев, начиная с финансирования продукта и заканчивая конечной целью создания зрелища. Разные функции сериала сказываются на методиках привлечения аудитории, а также обуславливает использование определенной совокупности приемов, клише телезрелищ, знакомых и популярных у целевой аудитории данного канала.

Многосерийный телефильм представляет собой художественно более качественный продукт, находящийся вне множества ограничительных рамок, характерных для телесериала.

**Новизна** исследования обусловлена рядом причин: из-за недавнего появления формата телесериала в России, компаративный анализ телефильма и телесериала практически не проводился. Большинство исследований многосерийного фильма приходится на время развития советского телевидения – 70-е годы прошлого века. Первым этапом осмысления и анализа появления в СССР многосерийного телефильма стала конференция в октябре 1974 года, прошедшая в Таллине. По ее результатам был написан один из наиболее полных сборников, посвященных явлению многосерийности, под названием «Многосерийный телефильм: Истоки. Практика. Перспективы». Авторами этих первых научных трудов в данной области стали многие исследователи зарождения телевидения, в числе которых: В. Демин, Н. Зоркая, А.Н. Вартанов, А. Липков и Б. Михалков, знания которых помогли проанализировать в данной работе основы и природу многосерийного фильма.

Из современных исследователей телесериалов наиболее актуальными в контексте сравнительного анализа являются научные разработки В. Зверевой, которая изучает гибридность современных культурных форм на примере телесериала, учитывая исторический и географический контекст его производства.

Основы структуры сценария любого экранного зрелища представлены в работах А. Митты, Р. Макки. Несмотря на то, что в основе их исследования лежит, скорее, кинопродукция, некоторые законы, по которым строится сюжет действия, применимы и к телевидению.

Наконец, важным источником является анализ накопленного опыта популярными российскими продюсерами сериалов – Ю.М. Беленьким и А.З. Акоповым. В обеих работах изучаются вопросы появления и адаптации на отечественном телевидении сериала специфика, формулы производства данного типа телепродукта. Важным аспектом научных разработок Беленького является изучение эквифинальности телесериала как одного из ключевых особенностей зрелища. Также в исследовании объясняется конфликт советских форм многосерийности с западными формами повествования.

# Глава 1. Многосерийные формы как важный элемент телеиндустрии

## Раздел 1.1. Телесериал и многосерийный телефильм: разночтения в терминологии, история вопроса.

Для начала сравнения двух типов телезрелищ, заявленных в качестве объекта исследования, необходимо привести определения ключевых терминов и обозначить дефиниции, служащих основой для сопоставления.

Существует множество определений «сериала», далее приведены лишь некоторые из них:

Сериал - на телевидении, в кино: многосерийный фильм с несколькими сюжетными линиями, а также вообще многосерийная программа.[[4]](#footnote-4)

Cериал — Многосерийный фильм с несколькими сюжетными линиями.[[5]](#footnote-5)

Сериал – это любой телевизионный, то есть предназначенный исключительно для показа по телевидению, многосерийный (более двух стандартизованных телевизионных серий, каждая продолжительностью от 26 до 52 минут) художественный (разыгрываемый актерами или другими исполнителями сценарий, созданный соответствующими техническими средствами) фильм (законченное произведение, предназначенное для обнародования).[[6]](#footnote-6)

Можно обратить внимание на то, что в основных определениях термина «телесериал» функционирует словосочетание «многосерийный телефильм». То есть сериал детерминируется через понятие фильма добавлением некоторых характеристик.

Таким образом, если обобщить качества, присущие формату телесериала, данного в перечисленных выше источниках, мы можем вывести следующее определение: телесериал – телевизионное художественное зрелище, состоящее из большого количества серий и с одними и теми же действующими лицами. Существует несколько классификаций телесериалов:

1. По типу развития сюжета
2. по количеству серий,
3. по жанрам,
4. по видам организации сюжета.

По первому признаку принято выделять вертикальные, горизонтальные и смешанные. Эти определения относятся как к программированию сериала (специфике его трансляции на канале), так и к особенностям развития сюжета.

Такие свойства вертикального сериала выделяет М.Л. Давыдов в своей работе: «Типология телевизионных многосерийных художественных фильмов»: «Вертикал. Характеризующий признак этого типа сериала – наличие сквозных персонажей как единственное (кроме, разумеется, темы) объединительное начало. За время экранной жизни героя глубинной трансформации, меняющей его социокультурные основания и, как следствие, цели, задачи и способы его деятельности, не происходит. Основной объект внимания зрителя – сюжетные перипетии. Герои сериалов такого типа – наполовину функции, маски, типажи с возможными некардинальными трансформациями.» [[7]](#footnote-7) По своим составляющим, вертикальный сериал принципиально отличается от многосерийного телефильма, но каждый отдельный эпизод может создаваться по тем же законам.

Второй тип, противоположный вертикальному – горизонтальный. Давыдов дает такое определение данного вида сериала: «Горизонтал. Его главный характеризующий признак – «путешествие героев от несчастья к счастью», изменение их личностных и социальных установок. Смена задач героев обязательно происходит примерно через каждые 15-20 серий. Объектом внимания зрителя является событийный ряд внутри сериала, который разворачивается по схеме «событие – отклик» в их хронологической последовательности. События и последующие отклики на них структурно относительно жестко привязаны друг к другу, допуски и вольности в цепочке причинно-следственных связей между поступками героев и откликами на них, как правило, не допускаются. (Единственное исключение из этого правила – сага.)» [[8]](#footnote-8) К данному типу относятся многочисленные сериалы практически всех жанров, за исключением ситкомов. Самым наглядным примером исключительно горизонтального зрелища являются «мыльные оперы». Такой тип зрелища, несмотря на более высокую продолжительность, во главу идейной направленности ставят менее диалектичные, достаточно однозначные мысли.

Третий тип, смешанный или горизонтально-вертикальный, не рассматривается в работе Давыдова как отдельный вид режиссуры сериала, в то время как он сейчас представляет существенную часть телевизионного вещания, как в России, так и в целом в мире. В основе сюжета горизонатально-вертикального сериала лежит несколько конфликтов, как сквозных – прошедших через все серии, так и локальных, начинающихся и заканчивающихся в одной-двух серии. В контексте нашего исследования, стоит заметить, что горизонтально-вертикальные сериалы имеют большую связь с художественными основами многосерийного телефильма.

Принято различать две структуры телезрелища: внешнюю и внутреннюю.  
Под первой понимают объем сериала или фильма – количество серий, а также продолжительность каждой из них.

Сериалы по объему делятся на следующие три категории: малый (мини-сериал), большой и телероман.

Формат мини-сериала предполагает наличие от 2 до 12 эпизодов, реже до 24. Продолжительность каждого из них обычно составляет около 44-52 минут.

Главная отличительная особенность такого типа сериала – это законченный продукт, не предусматривающий продолжения. Чаще всего мини-сериалы по качеству оказываются намного выше других телезрелищ и по многим параметрам такие сериалы схожи с полнометражными художественными кинофильмами. Примером мини-сериала может считаться «Ликвидация», созданная по всем традициям и законам горизонтального сериала, но состоящий из малого количества серий.

Второй по размеру тип телесериала – средний, состоящий из 20-45 эпизодов cо стандартной продолжительностью (26-52 минуты). Чаще всего количество серий, входящих в один сезон, является кратным 4 для удобства расположения в будние дни в эфире. Основное отличие больших от малых сериалов, помимо их длины, – открытый конец и сезонное программирование.

Надо сказать, что такие сериалы из-за возможности продолжения или скорого закрытия, в зависимости от рейтингов, большого жанрового разнообразия, превалируют на большинстве мировых каналов.

Третий тип сериалов – телероманы. В мировой практике, такое обозначение относится к зрелищам от 80 или 100 серий. В России телесериал, состоящий более чем из 45 серий, также считается телероманом.

Чаще всего такие сериалы транслируются непрерывно, а не сезонно. С точки зрения специфики повествования, они все относятся исключительно к горизонтальному типу, транслируются чаще всего в дневной тайм-слот. По качеству такие сериалы обычно отстают от малых и средних, что обусловлено меньшим финансированием. Самым успешным телероманом в прошлом году, по признанию Ассоциации продюсеров кино и телевидения (АПКиТ), стал сериал «Ефросинья. Таежная любовь», канала «Россия 1», произведенный компанией «Мостелефильм».

Под внутренней структурой сериала или МТФ подразумевается способ построения действия. М.Л. Давыдов представляет два типа образования сюжета: сквозной и серийно-сюжетный.

Первый тип, сквозной сюжет, подразумевает наличие сюжетной линии, проходящий через весь сериал и завершающийся лишь в последней серии. В России, сериалы с превалирующим сквозным сюжетом, менее востребованы каналами, соответственно, и производятся в меньшем объеме. Сквозной сюжет является основой горизонтального сериала – в каждой серии не создается новый конфликт, а развивается старый.

Серийно-сюжетное построение лежит в основе вертикальных и вертикально-горизонтальных телесериалов и означает, что каждый эпизод представляет собой законченную историю со своей отдельной завязкой, развитием, кульминацией и развязкой конфликта. Такие сериалы наиболее часто встречаются в мировом, а особенно в отечественном эфире, так как страхуют от возможного провала зрелища, эпизоды можно показывать и повторять в любом порядке, выбирая наиболее популярные среди них.

Также существует другая классификация сериалов по организации сюжета и драматургии. Первый тип – кольцевая структура, в основе которой лежит постоянная смена, реализация конфликтов в рамках каждого отдельного эпизода. Другими словами, герой, сталкиваясь с какими-либо трудностями, преодолевая их, возвращается в ту же точку, из которой вышел в начале серии. Не происходит ни кардинальных перемен, не меняется внешняя обстановка*,* нет изменений в иерархии персонажей. Исключением могут стать первая и последняя серии: в первом эпизоде, знакомстве зрителя с героями, для создания устойчивого образа с неприметным персонажем могут произойти какие-либо события, выделяющиеся из общей стилистики действия и заложившие основу будущей роли героя в сюжете. Примером могут служить многочисленные героини детективных сериалов по романам Донцовой: Даша Васильева из бедной московской учительницы в первой же серии превратилась в богатую аристократку, Ефросинья Романова – из социальной элиты попала в простую семью гувернанткой.

Другими словами, персонаж должен наиболее полно и ярко проявить себя, чтобы продемонстрировать определенный социо-психологический тип в сериале и закрепить за собой некоторую роль в драматургии действия.

Последняя серия может стать некой точкой невозврата героя в исходную ситуацию, может кардинально поменять его положение в сюжетной иерархии, например, антагонист может стать протагонистом, реже – наоборот. В качестве примера можно привести пример «Не родись красивой», где в финале происходит полная перестановка персонажей: антагонист, Александр, «спасает» главную героиню от своей сестры, которая была антагонистом. Таким образом, они меняются сюжетообразующими ролями.

Второй тип организации сюжета – линейный. Он прямо противоположен первому, кольцевому типу. Ему характерны: единый сюжет, возможность развития персонажа, менее устойчивые образы – все то, что уже было сказано о сквозном сюжете. Очевидный недостаток – трудность поддержания интереса аудитории к действию обычно компенсируется эффектом «брачного привыкания» (когда телевизор становится «полноправным членом семьи») и эффектом «зеркала» (проекции себя на персонажа сериала), как их называет О.И. Маховская в книге «Телемания».[[9]](#footnote-9)

Одним из наиболее эффективных приемов удержания внимания аудитории в телероманах с линейной структурой является «ротация мотивов» - смена доминирующего мотива на схожий. Другими словами, все тематически близкие мотивы могут чередоваться, реализуя один конфликт. Например, переход мотива идеальной семьи, ее благополучия может стать мотивом любовного треугольника, неразделенных чувств – есть множество вариаций. Пример нужен!

Такие переходы реализуют большое количество задач: от сюжетообразующих (появление новых линий, развитие существующих), до драматургических (смена конфликтов, темпоритмов, хронотопов).

И, наконец, третий тип организации сюжета – спиральный. Превалирующее число серий генерируют отдельные, независимые конфликты, другими словами, относятся к кольцевому типу. При этом, через определенное количество эпизодов происходит событие, которое направляет сюжет по новому направлению, меняет главного героя или показывает его с другой стороны, устанавливает новые взаимоотношение между персонажами.

Стоит отметить, что чаще всего в «спиральных» сериалах существует две основные сюжетные линии. В пример приведем один из новых мистических сериалов, адаптацию испанского телесериала «Ангел или демон». В каждой серии главная героиня борется со злом, спасает невинные души, это первая линия. Помимо этого есть мотив запретной любви к падшему ангелу. Два эти мотива развиваются с разной интенсивностью: первый – зарождается и разрешается по-новому в каждого серии, второй – развивается на протяжении многих серий. Более того, один мотив оказывает прямое воздействие на развитие второго.

Теперь обратимся к определению многосерийного телефильма. Как уже было оговорено в данной работе, в именно этот тип зрелища стал основой для создания телесериала, его предшественником, именно поэтому сейчас сериал определяется через понятие телефильма. Исследователи истоков этого формата не дают четкой характеристики этого понятия. В.Б. Толмачев в своей книге «Производство телефильмов» так характеризует первые телефильмы: «Телефильм - телевизионный фильм, постановочный (игровой) фильм, созданный специально для демонстрации по сети телевизионного вещания — с учётом технических возможностей телевидения и особенностей восприятия телезрителями изображения на экране телевизора. Понятие телефильма относят чаще всего к фильмам, снятым киносъёмочными аппаратами на киноплёнку, однако в настоящее время (середина 70-х гг.) с ним связывают также магнитные видеофонограммы, в которых изображение и звук записаны с помощью видеомагнитофонана магнитной ленте. При создании Т. учитывают, что угловые размеры у телевизионного экрана меньше, чем у киноэкрана. Поэтому Т., как правило, отличаются от кинофильмов своим художественным построением, то есть меньшим числом общих планов, отсутствием в поле [кадр](http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/92067/%D0%9A%D0%B0%D0%B4%D1%80)а мелких деталей изображения и при съёмке на киноплёнку меньшим диапазоном плотностей и пониженным контрастом изображения. В практике телевизионного вещания к Т. обычно относят полнометражные и многосерийные фильмы, рассчитанные на многократный показ, однако Т. могут быть предназначены и для демонстрации всего несколько раз (например, Т.-постановки эстрадного характера).» [[10]](#footnote-10)

В. Демин, в своей работе «Достижения и надежды», обращая внимание на преемственности форм многосерийности из литературной сферы в экранную, выявляет следующее качество, выделяющее многосерийные телефильмы среди многочастных произведений других произведений искусства, словесных саг, в первую очередь, - «внутренняя программность» зрелища. «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 ее восприятия… такая программность еще больше индивидуализируется, порождая, во-первых, клише-героев, во-вторых, клише-ситуации… В-третьих,.. индивидуальность избранного материала возрастает настолько, что выливается в конструкцию пусть не разового, но и не вечного употребления».[[11]](#footnote-11)

Тем не менее, несмотря на специфическую природу телезрелища, производство многосерийных телефильмов, по мнению многих исследователей, в том числе, Н. Зоркой, В. Демина, стало областью пересечения нескольких культурных сфер: кино, в первую очередь, литературы и театра. Но за прошедшие 50 лет развития телевидения как социального и культурного института некоторые правила и приемы из театрального, словесного и кинематографического пластов настолько укоренились в телевидении, что стали его неотъемлемыми атрибутами.

Все приемы, клише и традиции адаптировались, «примерялись» на различные социальные и культурные предпосылки, в итоге образуя гибридные формы.

Во многих аспектах культурные области пересекаются, преобразуются, создавая множественные адаптации различных художественных форм. Тем не менее, стоит учитывать, что у кино, театра и телевидения есть три самых важных различия: разная аудитория (и по охвату, и по социальным, и по возрастным, и по большому количеству других признаков), разное финансирование и, наконец, разные пути презентации продукции. Телевидение в современном мире – один из наиболее популярных каналов передачи продукта от производителя к зрителю. Это обуславливает разные подходы к созданию продукта, его гибридных форм, одной из которых стал отечественный многосерийный телефильм.

На западном телевидении сегодня не используется термин «многосерийный телефильм» для обозначения телезрелища высокого качества, состоящего из небольшого количества эпизодов. В США и Великобритании такой продукт называется «мини-сериалом». Некоторые российские продюсеры, в числе которых А.Г. Кунявская, креативный продюсер сериала «Пятая стража» («ТВ-3»), многосерийного телефильма «Немного не в себе» («СТС»), сценарист «Обручального кольца» («Первый») утверждает, что именно мини-сериал стал новым обозначением многосерийного телефильма. Тем не менее, в сетке вещания российских телеканалов этот термин «многосерийный телефильм» все еще фигурирует, а «мини-сериал» является его синонимом. Я буду опираться на эту позицию в данной работе.

В.В. Орлова, руководитель службы планирования «Первого», предлагает следующую характеристику данного типа зрелища: «Мини-сериалом можно считать сериал, количество серий которого варьируется от 2 до 6. Соответственно, в эту категорию попадают двухсерийные, четырехсерийные телевизионные фильмы, и это самые распространенные мини-сериалы, гораздо реже производятся шестисерийные фильмы и фильмы с нечетным числом серий (трехсерийные и пятисерийные). Как правило, количество серий в *стандартном* многосерийном фильме может быть восемь, десять, двенадцать или шестнадцать. Бывают и многосерийные фильмы с большим количеством серий, например, «И все-таки я люблю» (24 серии)». Количество серий обычно является кратным четырем для наиболее удобного программирования в будние дни.

Главная особенность, объединяющая разные по длине, насыщенности, жанру многосерийные телефильмы – исчерпанность повествования и изначально заложенная эквифинальность действия. Структуралисты под термином «эквифинальность» подразумевают «цельность воспринятого». Другими словами, законченность и закрытый финал любого многосерийного телефильма, что и является его основным отличием от сериала, подразумевающем открытый финал и возможность продолжения.

Именно эта функция эквифинальности как обязательного элемента телезрелища, на мой взгляд, могла стать преградой для появления и развития типа телесериала. Вот, что об этом пишет В. Демин: «Художественная модель реальности, возникающая при этом, заведомо рассчитана на многократное, с перерывами восприятие (отсюда условие параллельного бытия зрителя и произведения), но вместе с тем и на обязательную исчерпанность внутренней энергии показываемого». [[12]](#footnote-12)

Можно сказать, что именно эта «исчерпанность» стала ключевым различием между отечественным телефильмом и телесериалом. В остальном оба зрелища обладают общим набором свойств:

1. длительность повествования;
2. его прерывистость;
3. специфическая организация эпизодов, требующая определенной идентичности;
4. наличие сквозных, постоянных героев[[13]](#footnote-13)

Стоит обратить внимание на то, что на зарубежном телевидении сегодня последние два пункта являются не обязательным элементом конкретного продукта: существует мини-сериал «Черное зеркало», не обладающий ни стилевым единством, ни сквозными линиями, ни постоянными героями. Российские производители в отношении традиций создания зрелища и законов повествования являются более консервативными: каждое отечественное зрелище, даже вертикальное, где наряду с постоянными героями в каждой серии функционируют эпизодические, является цельным и единым продуктом, объединенным общей линией повествования.

## Раздел 1.2 Характеристика рынка телевизионных продуктов в России

Как мировой медиа-рынок в целом, так и российский в частности, характеризуется высоким уровнем конвергентности, что обусловило появление множества новых способов получения информации. Это привело к тому, что ключевую для аудитории роль при выборе СМИ стал играть не столько сам канал связи, а сама по себе информация. В этой среде высокой конкуренции телевидение не только смогло сохранить свою аудиторию, но и увеличить после начала вещания телепродуктов в интернете, о чем говорят исследования TNS Russia (см. приложение №1).

Как уже было сказано в данной работе, российская телеиндустрия развивалась значительно медленнее, чем западная, по своему специфическому пути. Почти десятилетие после появления первого отечественного сериала предпринимались первые попытки создать качественное актуальное зрелище с учетом накопленного советского опыта и западных наработок. Важным для российской индустрии сериалов и телевидения в целом, стал 2002 год, когда на рынке появилась компания «Амедиа», которую возглавил бывший председатель ВГТРК и экс-гендиректор России (РТР) Александр Акопов. Новообразовавшийся продюсерский центр стал по многим аспектам первооткрывателем в области сериалов: «Мелочи жизни» и другие первые российские «мыльные оперы», длинные сериалы не сохраняли свою аудиторию надолго, более того, подвергались критике за «нехудожественность»[[14]](#footnote-14). С другой стороны, многие продюсеры осознали необходимость анализа и учета зарубежного опыта для производства конкурентноспособных продуктов. Поэтому Акопов всего спустя год после открытия собственной компании начал сотрудничество с «Sony Pictures Television», первым успешным итогом которого стало создание «Бедной Насти» («СТС»), одной из самых популярных первых российских теленовелл, построенных по образцу западного зрелища. Еще через два года главе «Амедиа» удалось заключить договор с американским крупным бизнесменом Леонидом Блаватником («Access Industries») и закрепить за собой позиции ведущего производителя телесериалов в России.

Долгое время компании Акопова удается не только сохранять «пальму первенства» по популярности на отечественном рынке и продавать сериалы на некоторые зарубежные телеканалы, но и ориентироваться на высокие художественные стандарты производства телезрелищ.

С каждым годом рост рынка кино-, телепроизводства наблюдался все отчетливее: В 2004 году специалисты оценивали его в 100-130 миллионов долларов, в 2005 году он составлял уже около 250-300 миллионов долларов, по данным «Access Industries». [[15]](#footnote-15) Как показывают исследования «Discovery Research Group» в 2012 году объем рынка составил уже 400 миллионов долларов и это при том, что производство телесериалов и телефильмов в России регулярно увеличивается, что позволяет прогнозировать увеличение объема рынка в будущем. Производителей в этой области не становится больше, но зато конкуренция между ключевыми игроками не стихает. «Крупнейшими российскими производителями телесериалов по количеству часов эфира на шести федеральных каналах по итогам 2007 года были «Леан-М», *Star Media*, «Амедиа», «ТелеРоман», «Киноконстанта» (принадлежит «СТС Медиа»), «Централ Партнершип», «Студия 2В», «Феникс-фильм», «НТВ-Кино» и *RWS*. [[16]](#footnote-16)

По данным *TNS Gallup Media*, крупнейшими российскими производителями коротких, до 26 серий, телесериалов по количеству часов эфира на федеральных каналах «Первый» и «Россия» по итогам 2008 года были «Централ Партнершип», «Форвард-фильм», «НТВ-Кино», «Рекун ТВ», «Про Синема Продакшн», «Фильм Про», «Феникс-фильм», «Президент-фильм», «Арт-Базар» и «Мамаду».»[[17]](#footnote-17) В 2012 году лидером по производству телесериалов стала компания «Star Media».

Сегодня сериалы и телефильмы составляют основу вещания большей части каналов, о чем говорят исследования TNS Russia (см. Приложение №2).

Многосерийным телефильмам и сериалам зрители уделяют больше половины времени, проведенного у экрана телевизора. При этом, доля телесериалов значительно выше. Соответственно, такой высокий спрос у зрителя рождает и высокое предложение у каналов. Сегодня лидерaми по объему показа сериалов являются СТС, «Домашний», ДТВ, ТВ-3, НТВ, «Россия-1» и ТНТ. В 2009 году, по данным TNS Gallup Media, показ сериалов и МТФ на этих каналах составлял от 25% до 40%, при средней доле 15%.[[18]](#footnote-18)

После кризиса ситуация на рынке изменилась и бывшие лидеры по производству сериалов, «Амедиа» и «Леан-М», в 2012 году уступили свои позиции «7 АРТ Медиа» и «Гудсторимедиа». (см. приложение №3)

Несмотря на то, что спор каналов на телесериалы уменьшается, о чем говорят исследования KVG Research (см. приложение №4), для некоторых каналов сериалы остаются ключевым источником привлечения аудитории. Примером может служить канал РЕН ТВ, совершивший огромный рывок в сезоне 2011/2012 преимущественно за счет сериалов, показанных в режиме нон-стоп (почти все из них – повторы). «Доля РЕН ТВ в целевой аудитории канала среди тех, кому от 25 до 59 лет, с сентября по май в прошлом году составила 4,9%, в этом — 5,6%. В апреле и мае 2012 года доля канала перешагнула рубеж в 6%.» - пишет Арина Бородина.[[19]](#footnote-19)

Главной находкой телеканала «Домашний» стал сериал «Великолепный век», выходящий по выходным дням и собирающий в три раза большую аудиторию (10%) , чем в среднем на неделе.

На двух основных «молодежных» телеканалах, ТНТ и СТС, большую часть эфира составляют молодежные телесериалы – ситкомы, мелодрамы и недавно появившиеся мистические сериалы. В качестве примера набравших популярность представителей последнего жанра можно привести сериалы «Закрытая школа» (СТС), «Ангел или демон» (СТС), которые по популярности составляют конкуренцию многим ситкомам.

Важно обратить внимание и на то, какие сериалы являются более популярными у зрителя: короткие или длинные. Если с середины 90-х, в начале нулевых каналы отдавали большее предпочтение долгим сериалам (больше 61 серии), то сейчас их положение изменилось. За последние 5-6 лет возрастает количество коротких сериалов, состоящих менее чем из 24 серий. По данным исследования РБК daily и KVG Research, в четвертом квартале 2012 года их число составило 53% от общего отечественного производства телесериалов. «В последнем квартале 2012 года наибольшая доля производимых сериалов («Первый канал», «Россия 1», НТВ, СТС, ТНТ и РЕН ТВ) пришлась на формат 13—24 эпизода — 53%. Далее следуют мини-сериалы (от пяти до 12 серий), их доля составила 32%. Проекты объемом от 25 до 60 эпизодов занимают 13%, а на длинные сериалы (более 61 серии) приходится всего 2%.”[[20]](#footnote-20)

Благодаря этим данным можно сделать следующие выводы:

В первую очередь, сериалы и многосерийные телефильмы становятся все более востребованными на отечественном телевидении. Это подтверждается постоянным ростом производства данной продукции.

Во-вторых, формат телесериала все больше приближается к многосерийному телефильму: следствием укорачивания телепродукта становится изменение форм воздействия на зрителя и приемов технологий производства сериалов

# Глава 2. Особенности драматургии МТФ и сериалов.

Одно из главных отличий между стандартным телесериалом и многосерийным телефильмом – то, что второй представляет собой имиджевый проект, заказ на который достаточно часто поступает от канала, финансируется им. Основное достоинство любого имиджевого продукта – его высокое качество и финансирование вне зависимости от возможных рейтингов. В такой ситуации авторы телефильмов встречают более сильные и давление, и ограничения со стороны канала. Достаточно часто вся работа над проектом оказывается под присмотром руководства канала: выбирается и режиссер, и сценаристы, и ключевые актеры многосерийного телефильма.

Главной отличительной особенностью сценария многосерийного телефильма от телесериала – его законченность. Закрытый финал не подразумевает возможности продолжения действия, характеризуется драматургической и эмоциональной исчерпанностью повествования.

С сериалами ситуация обратная: во-первых, на этапе работы над заявкой и съемок пилота создатели заключают договор с телеканалом, таким образом, часть расходов берет на себя канал-вещатель. Во-вторых, ключевой характеристикой телесериала является открытый финал и возможность продолжения истории. Это обуславливает ряд специфических качеств, о которых пойдет речь в данном разделе: от своеобразия темпо-ритма до особенного позиционирования героев.

## Раздел 2.1 Темпо-ритмы многосерийного телефильма.

Одним из внутренних критериев драматургии фильма является его темпо-ритм. Этот термин был предложен К.С. Станиславским, инкорпорирован в экранную сферу из театра, а в эту область из музыки. На телевидении понятие обрело новое значение. Темп – скорость исполняемого действия, а ритм - его интенсивность. В музыке эти два термина применяются исключительно к аудиосфере, в театре – к аудиовизуальной, экранная форма усложняется дополнительными техническими возможностями, изменяющими как скорость, так и интенсивность происходящего в кадре. Наиболее эффективным и простым способом воздействие на темп и ритм телепрограммы является монтаж. Сокращение одной сюжетной линии в ущерб другой или сценария в целом – все это воздействует на ритм зрелища.

Можно сказать, что темп действия, его изменения, воздействуют больше на силу и скорость восприятия зрителем сюжета, а ритм – на эмоциональный накал фильма и глубину сопереживания героям. Другими словами, ритм и темп действия находятся достаточно часто в прямой зависимости друг от друга: активность и скорость действия в большинстве случаев сопряжены с интенсивным эмоциональным накалом. Примером может быть любая процедурная драма, любой боевик: поиск злодея, погоня – все эти динамичные элементы вызывают интерес у зрителя быстрой сменой не только действия, но и переживаний героев.

Имеет место и обратная ситуация: при медленном темпе зрелища, его ритм оказывается достаточно высоким. Можно найти множество тематических примеров в этой же криминальной тематической области: темп процедурных сериалов намного выше, чем детективов, в то время как их ритм может быть одинаково насыщенным. Для подтверждения этой точки зрения обратимся к двум мини-телесериалам: «Журов» и «Ликвидация» («Россия»). «Журов» построен по типу классических детективных сериалов: зритель не видит действия злоумышленника, в начале серии происходит убийство – завязка конфликта, а далее мы становимся очевидцами лишь действий и умозаключений детектива. Такое действие характеризуется достаточно медленным темпом (исключением является кульминация конфликта – покушение на жизнь главного героя), даже развязка происходит достаточно размеренно. Тем не менее, открытие тайн персонажей серии, их переживания, сквозные мотивы сериалов и конфликты сквозных персонажей – все это заменяет быстроту действия и тем самым поддерживает его ритм.

Пример прямой зависимости темпа и ритма можно увидеть в другой экранизации, мини-сериале «Ликвидация»: расследование напоминает, скорее, советский многосерийный телефильм «Место встречи изменить нельзя», нежели классический телевизионный детектив. Погони сменяются сценами скорби, рефлексии главных героев, внесюжетный темп создается множественными отступлениями от основных мотивов – именно такие внезапные переходы от активных действий героев к пассивным, реминисценции и аллюзии и множество других художественных приемов создают достаточно равномерный быстрый темпо-ритм действия, вне зависимости от темпа каждого отдельного эпизода.

Таким непропорциональным темпо-ритмом, то активным, то резко замедляющимся, обладает большая часть экранизаций классической литературы, как русской, так и зарубежной. В первую очередь, это обусловлено художественными особенностями самих оригинальных произведений, спецификой их ритмической насыщенности. Экранные формы склонны, в первую очередь, к более быстрому темпу действия, чтобы удержать внимание зрителя, к большей интенсивности и гиперболизации переживаний героев, и, наконец, к упрощению идейной направленности произведения. Обратимся к наиболее известным современным примерам экранизаций: многосерийному телефильму «Анна Каренина» Сергея Соловьева, телефильму «Идиот» Владимира Бортко, и сериалу «Белая гвардия» Сергея Снежкина.

Я привела в пример именно эти экранизация, так как указанные выше произведения Толстого, Достоевского, Булгакова знакомы большей части массовой аудитории, соответственно, у аудитории есть определенное представление о сюжете, о конфликте, героях. Это знание позволяет авторам многосерийных телефильмов кое-что вынести за рамки экранного зрелища, несколько сократить определенные моменты истории, искусственно усиливать (или упрощать) характеристики персонажей.

Многосерийному телефильму «Идиот» характерен медленный темп действия и высокий ритм, то, что отличает и все оригинальные произведения Достоевского. Внешняя организация действия - путешествия князи Мышкина, событийное развитие любовных конфликтов, - происходят намного медленнее, чем идейно и эмоционально накаляются конфликты. Весь внутренний мир, переживания героев – все это визуализируется во множестве диалогов и монологов. До последней серии отсутствует закадровый голос, что существенно повышает ритм действия, стирает определенные границы между зрителем и героем и воссоздает более полный эффект присутствия.

Такой же интенсивный темпо-ритм и те же художественные приемы по насыщению экранного действия характерны и другим уже упомянутым экранизациям, «Анне Карениной», «Белой гвардии». Но, обобщая эти фильмы, можно говорить о том, что они намного дальше отошли от оригинальных произведений и претерпели большее количество сюжетных и художественно-выразительных трансформаций, что можно продемонстрировать на их темпо-ритмах. Все темпо-ритмические структуры оказались менее гармоничными, более рваными и нестабильными, чем в «Идиоте», что не позволяет увидеть четкую зависимость темпа от ритма действия: некоторые эпизоды оказались более растянутыми, чем их эмоциональная накаленность, другие же, например, имеют настолько быстрый темп смены событий, что их ритмичность и эмоциональность существенно снижаются.

Действие сериала «Белая гвардия» тянется неспешно, как в доме Турбиных, так и в штабе Петлюры, и в осажденном городе. Элемент двоемирия, так отчетливо видный в оригинальном произведении, не сохраняется. Более того, сцены баталий и эмоционально накаленные моменты по темпу никак не отличаются от изображения чаепития в доме Турбиных. Тем не менее, авторы, не предприняв попытки несколько ускорить темп развития событий, решили сократить некоторые эпизоды почти вдвое, убрав некоторых персонажей. Известно, что сначала было смонтировано 10 серий «Белой гвардии» («Россия 1»), в итоге на экран вышли лишь 8. Вырезанные кадры авторы компенсировали закадровым голосом Игоря Кваши, что не могло поддержать эмоциональный накал фильма. Эти методы: сокращение оригинальных сюжетных линий, отказ от определенных мотивов и перестановка событий внутри канвы фильма, - являются наиболее прямолинейным вмешательство в темпо-ритм действия и могут нарушить внутреннюю логику повествования. Для аудитории, незнакомой с произведением Булгакова, эта попытка воспроизвести авторский накал и ускорить сюжет, могла бы пройти незаметно. Для более просвещенного зрителя или, тем более, для экспертов фактические ошибки не могут стать художественным приемом. Вот, на что обращает внимание Валерий Зайцев в статье для «Телекритики»: «Так, вводные к роману, поэтические авторские слова о звёздах - пастушеской вечерней Венере и красном, дрожащем Марсе - произносит зачем-то где-то в середине фильма петлюровский полковник Козырь-Лешко - вроде как читая лекцию своему адъютанту.

А знаменитый рассказ о государе-императоре в портьере германского кайзера неожиданно излагает скромный «полевой» офицер Степанов-Карась, а не хорошо информированный по статусу Шервинский (адъютант в штабе командующего князя Белорукова - в романе, и личный адъютант гетмана Скоропадского - в пьесе).” [[21]](#footnote-21)

На примере этого сериала можно продемонстрировать множество приемов, зародившихся еще в первых советских многосерийных телефильмах, их связь с темпо-ритмом зрелища и воздействие на аудиторию.  
Мы видим, закадровый голос Игоря Кваши, способен снижать эмоциональный накал, обозначать четкие границы не только между зрителем и виртуальным героем, но и внутри сюжета: между героем и псевдосвидетелем тех событий. Подобный ход был использован и в многосерийном телефильме «Операция «Трест» Сергея Колосова, автора первого многосерийного фильма «Вызываем огонь на себя», - одном из первых опытов объединения приключенческих и исторических элементов как катализатора темпо-ритма.

Скорость действия, задаваемая основным действием, чередуется с сухостью истории, рассказываемой нам внесюжетным персонажем – Историком. Тем не менее, интенсивность темпо-ритма не замещается пренебрежением источниками, а поддерживается за счет других художественных «крючков» - зацепок для зрителя. С точки зрения сюжетообразующей линии, зритель получит информацию в исходном размере, но если говорить о его эмпатии персонажу, то она существенно снижается.

И, наконец, обратившись к третьей экранизации – «Анне Карениной», -можно продемонстрировать еще один тип насыщения темпо-ритма фильма: его наполненность различными художественными элементами, от музыкального сопровождения до различных аллюзий.

Быстрая смена событий сопровождается многочисленными шумами, практически постоянным музыкальным сопровождением. Такая аудиовизуальная насыщенность сама по себе увеличивает ритм действия фильма.

Интересно проследить, как меняется аудио-рисунок фильма, в зависимости от того, как меняется герой в кадре, атмосфера, даже временной диапазон действия. Если в начале, когда мы видим Стиву Облонского, слышны стремительные мажорные мелодии; при появлении в кадре Анны Карениной – лирические; к последней серии они становятся «тусклее». То же можно сказать и о деталях, наполняющих экранное пространство: мы можем обратить внимание, насколько меньше портретных и бытовых деталей становится от серии к серии. . К примеру: в первой серии мы видим много эстетически красивых картин: от ресторана до театра, наполненных множеством деталей, но в последствии эта изобразительность становится все меньше. По мере развития сюжета, таких визуальных «приманок» для зрителя становится все меньше, в итоге, самые драматические моменты показываются абстрактно и недетализированно.

Все это соотносится с темпо-ритмом фильма, который в последней серии по своей скорости и интенсивности не сопоставим с первой.

Обобщая особенности темпо-ритма многосерийных телефильмов и телесериалов, мы можем выявить важные различия. Существует два типа зависимости темпа от ритма действия: как прямая так и обратная. В сериалах преимущественно существует прямая зависимость, когда скорость смены событий сопрягается с интенсивностью переживаний героев. Такая взаимосвязь внутреннего накала действия с сюжетом – важный элемент коммерческого зрелища. В многосерийном телефильме достаточно часто имеет место и обратная зависимость: чем ниже скорость действия – тем выше уровень переживаний героев и саспенса зрителя, соотвественно.

## Раздел 2.2 Темпо-ритм телесериалов.

Совсем другие темпо-ритмические рисунки свойственны сериалам, заполняющим дневной эфир, телероманам. Очевидно, что зрелище, состоящие из 80 и более эпизодов, будет обладать меньшей насыщенностью действия, более медленным темпом развития событий.

Им чаще всего характерен менее интенсивный ритм развития конфликта и эмоционального накала героев. Наиболее четко это прослеживается в моменты мелких поворотов, которые в телероманах повторяются каждые 3-4 минуты.Можно было бы говорить об интенсивности такого ритма, если бы все конфликты телеромана были бы эмоционально и идейно равнозначными. Приведем пример, сериал «Тайны института благородных девиц», компании « (2-й сезон сериала «Институт благородных девиц). Сюжет строится на переплетении мотивов жизни девушек в пансионе и их внутренних конфликтов, переживаний, любовных треугольников – а также поисков убийцы, ложных путях следствия, множестве подозреваемых. Действие, разворачивающееся в самом пансионе, обладает меньшей интенсивностью событий и, как следствие, более медленным темпом, чем события в других местах: улицах города, кабинетах следователей.

На примере всех этого сериала мы можем увидеть, как тесно понятие темпо-ритма действия с другой характеристикой действия – хронотопом. Хронотоп телесериала, ввиду типажности ситуаций, образов, и наличия множества клише, представляет собой более стройную пространственно-временную организацию, чем многосерийного телефильма.

Кроме того, критерий «ритм» характеризует также и пространственно-временную организацию любого экранного зрелища, телефильма или сериала, и напрямую связан с понятием «хронотоп». Стоит сказать, существует множество определений хронотопа, но в данной работе я буду ориентироваться на работу М.М. Бахтина «Форма времени и хронотопа в романе». Можно предположить, что понятие хронотопа, принятое в литературоведении, до некоторой степени применимо и к телевидению. Бахтин сформулировал основные черты литературного хронотопа следующим образом: «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп.”[[22]](#footnote-22) Все эти категории имеют место и в экранных формах, главная разница – их интенсивность и возможность визуалиции. Несомненно, с точки зрения реализации всех этих функций, от слияния времени и пространства до интеграции кодов, телевидение обладает большим количеством методов воздействия на аудиторию, чем литература на читателя, в остальном же правила литературы относительно хронотопа и его свойств сохраняются. Другими словами, литературный хронотоп лег в основу телевизионного, сохранив исходные функции: обозначения причинно-следственной связи, закрепления за определенной локацией конкретного идейного значения и своего места во временной организации действия. При этом художественный инструментарий телевидения выше за счет перевода информации в аудио-визуальную сферу, он обладает большими возможностями воздействия на зрителя: к примеру, за некоторым локейшеном следует определенный звукоряд или же для обозначения прошедшего промежутка времени между кадрами используется монтаж и различные визуальные эффекты. Все эти дополнительные возможности организации хронотопа телесюжета, составления темпо-ритма действия обособляют телевидение от других областей культуры, из которых были заимствованы данные термины.

Взглянем на то, какие черты хронотопа свойственны телефильму, а какие – телесериалу и есть ли существенная разница.В первую очередь, стоит говорить о том, что разнообразие пространственно-временной организации действия обуславливается, в отличие от темпо-ритма, двумя факторами: жанром и продолжительностью зрелища*.* Забегая вперед, предположу, что телесериал предполагает более четкий и более стабильный хронотоп, чем многосерийный телефильм. Если зрелище строится на бытовых и культурных кодах, знакомых массовой аудитории, то и пространство должно быть знакомым аудитории и соответствовать заявленному конфликту.

Приведем в пример один мелодраматический сериал и один многосерийный телефильм, принадлежащим к жанру мелодрамы, даже одной тематической сфере: сериал «Тридцатилетние» (2007 год, СТС, производство «Амедиа») российская мелодрама, выполненная в стиле «Отчаянных домохозяек» и «Секса в большом городе», о 4-х семейных парах, взаимоотношениях внутри них и друг между другом - и многосерийный телефильм «9 месяцев» (2006 год, производен компанией «НТВ-кино», «Первый» канал)

Оба зрелища ориентированы на одну и ту аудиторию, освещают те же проблемы, содержат практически одинаковый набор человеческих психотипов, но временно-пространственная организация конфликтов реализуется по-разному, по законам каждого типа зрелища.

В сериале «Тридцатилетние» условным «конспектом» хронотопа действия оказывается заставка, подсказывающая линию поведения героя, его цель и, как следствие, модель организации пространства и причинно-следственной связи связанных с ним событий. Один герой – ловелас, изменяющий своей жене, она, в свою очередь, тщетно пытается завести ребенка и не замечает измен мужа, другая пара состоит из преуспевающей бизнес-леди и ее жадного, но глуповатого мужа, третья пара находится в глубоком кризисе и четвертая пара просто рассталась. В своей книге «Кино между адом и раем» А. Митта говорит о том, что история, рассказанная в фильме, не должна ограничиваться прямым повествованием, должен быть определенные подтекст: «В принципе экспозиция существует для того, чтобы расставить фигуры на доске, понять правила игры и только после этого начать серьезную атаку. Но когда в экспозиции перечислено много фактов и они плохо рассказаны, мы теряем энергию. Факты сами по себе мало что значат. История придает им смысл и значение».[[23]](#footnote-23)

То же самое можно говорить и о хронотопе действия: каждое событие, происходящее с героями, должно быть сопряжено с каким-то пространственным и причинном-следственным контекстом.

В данном случае связь времени и места действия очевидна: дома героев, где завязываются конфликты, места работы – кульминация конфликта, снова дом – развязка конфликта. Можно сказать, что за каждым пространством закреплена определенная идейная и сюжетная роль, а также место в причинно-следственной иерархии. То же самое можно сказать про любой телероман, вертикальный сериал (особенно производственный сериал) и ситком. С точки зрения основного сюжета такой стабильный хронотоп обеспечивает последовательность и внутреннюю логику сюжета. При этом не приходится говорить же о расширении внутрисюжетного пространства и его обогащении внесценическими элементами: все действие разворачивается перед глазами у зрителя в предсказуемой последовательности. Например: в доме пара ссориться, на работе они включают в конфликт новых персонажей (в основном друг друга) и снова дома конфликт разрешается.

Более разнообразна и сложна система пространственно-временной организации и помещения внутрь нее героев в многосерийном телефильме. Обратимся к фильму, состоящему из 8 серий, «9 месяцев», действие которого происходит в роддоме, а в основе проблематики фильма – семейные и личные неудачи врачей и пациенток. Темы все те же, что и в упомянутом ранее сериале: множественные измены, отсутствие возможности самореализации, профессиональные успехи и провалы и многие другие проблемы, знакомые каждому зрителю.

Превалирующая часть событий происходит в самом роддоме, все остальные локации раскрывают образы героев и оказываются местом завязок конфликтов*,* но такой четкой зависимости пространства от времени и наоборот не существует: каждый конфликт развивается в роддоме по-разному, он может как завязаться там, так и найти свое завершение, что не позволяет нам говорить о четкой связи определенного мотива с конкретной локацией.

Значительная часть историй многосерийных телефильмов рассказывается зрителю с помощью так называемой невидимой экспозиции– истории, рассказанные не в повествовательной форме, а через детали, вербальные, невербальные. Таким образом, вся внесюжетная линия, не показанная на экране, становится полноценной частью хронотопа действия.

## Раздел 2.3 Типы протагониста в сериалах и многосерийных телефильмах.

Важнейший элемент любой истории, катализатор драматургии – протагонист, герой, воплощающий в себе основную идею произведения. Второй по значимости – его зеркальное отражение – антагонист, соответственно, символ анти-идеи.

По мнению Александра Акопова, президента продюсерской компании «Амедия», высказанном на выступлении в НИУ-ВШЭ 04.02.2013, главный герой фильма – типизированный образ зрителя или то, каким зритель хочет себя видеть. Близость этого вымышленного персонажа к реальному человеку создается при помощи воспроизведения определенной модели поведения, набора характеристик. В основе любого образа лежит совокупность видимых для зрителя качеств, в большей степени положительных и общечеловеческих, и в меньшей – отрицательных и индивидуально-уникальных. Пол Браун, сценарист множества сериалов и фильмов, в числе которых «Секретные материалы», «Звездные войны» и многие другие, на своем семинаре 17.04.2013 в «Доме актера» говорил о том, что протагонист должен обладать пятью качествами характера, одно из которых – уникальное для социума, в котором он существует. Чаще всего три из пяти качеств являются положительными, а два делают персонажа уязвимым и становятся преградой при достижении цели. Важно подчеркнуть, что образ жизни протагониста должен быть понятным зрителю, но очень важно, чтобы одна из черт выбивала героя из привычных рамок и создавала загадку для зрителя.

Основные инструменты воздействия на зрителя, по словам Пола Брауна, эмпатия, тайна и восхищение. Александр Митта в подобном перечне эффектов восприятия зрителя вместо тайны говорит о саспенсе - общем желании зрителя и его героя. [[24]](#footnote-24)

Наиболее ярко такой набор ключевых черт характера можно продемонстрировать на протагонистах вертикально-горизонтальных сериалов, где у каждого персонажа есть глобальная цель, есть микроцели, задаваемые каждой серией, при достижении обеих исходные качества не просто сохраняются, но и открываются в каждом конфликте с новой стороны. Хорошим примером такой четкой двусистемной структуры поведения героя в микроконфликте и макроконфликте – может служить процедурная драма. Глобальная сквозная цель любого протагониста процедурала, сериала, посвященного раскрытию преступлений, - борьба со злом, а основные черты характера – смелость, честность, ум, сила и т.д. Набор дополнительных качеств более разнообразен, но основной – достаточно стандартен. В многосерийном телефильме все они воплощаются в главном герое, усложняясь уязвимыми местами, в сериале, где может быть не один четко выраженный протагонист, эти черты могут быть представлены в меньшей степени, но у большего числа героев. Сравним два типа сыщика: главный герой многосерийного телефильма «Метод Фрейда» и ряд протагонистов сериала «Улицы разбитых фонарей».

Первое впечатление о протагонисте «Метода Фрейда» авторы сериала создают при помощи популярного литературного метода – говорящей фамилии, сопряженной со множеством культурных и бытовых кодов даже у массовой аудитории. Далее – внешность героя, у более узкой аудитории она вызывает ассоциации с Шерлоком Холмсом из популярного британского мини-сериала «Шерлок». Вместе эти габитарные признаки на самом первом этапе создают имидж героя и подсказывают зрителю остальные заложенные в образ черты. Аудитория застает Фрейда за привычном для него занятием: в суде, где он выступает против обвинения прокуратуры, разбивает его и тем самым настраивает против себя полицейских – будущих коллег. На первом же этапе знакомства зритель видит весь набор индивидуальных черт персонажа. Превалирующей характеристикой героя и наиболее очевидной для зрителя является высокая эрудированность персонажа, потрясающие дидактические способности и сопутствующее им недоверие людям. Ум – самая любимая зрителями черта характера, по мнению Пола Брауна, и именно она объясняет и главный недостаток протагониста – в данном случае его циничность, - и создает ореол тайны вокруг образа. Таким образом, уже в первой серии зритель обнаруживает в себе все три чувства к герою: эмпатию, восхищение и, конечно, саспенс. Сопереживание и саспенс достигаются при помощи уязвимости персонажа: именно это помогает зрителю индентифицировать себя с экранным образом*.* В данном случае, слабостью героя становится то, что он в любой ситуации является чужим внешней среде, его одиночество.

В сериале «Улица разбитых фонарей» протагонистов несколько, поэтому существуют некоторые характерные черты, присущие всей группе следователей, общие цели. При этом, каждый герой обладает одним-двумя наиболее яркими качествами, выделяющими его среди коллег. Другими словами, глобальной целью всего милицейского отдела является борьба с криминалом, каждый герой обладает отвагой, честностью, набором других положительных нравственных качеств. Недостатки у всех разные, что выделяют каждого протагониста из остальных: один из них – имеет алкогольную зависимость, другой – малодушен, третий – ловелас. Все эти индивидуальные и общие черты протагонистов, с одной стороны, строят целостную идейную линию действия, а с другой стороны, создают адресность послания сериала: обозначают портрет зрителя.

Протагонист может относиться к одному из условных двух типов: активный и пассивный. Основное различие между ними - не столько соотношение положительных и отрицательных черт характера и яркость их проявления, сколько стремление и пути к достижению цели. Активный герой ставит перед собой четкие задачи, осознает необходимость их реализации и делает все возможное для достижения результата. Пассивный протагонист, имея цель (чаще всего абстрактную) либо не чувствует необходимости преодолевать испытания на пути к ней, либо медленно движется к ней, но не своими трудами. Приведем пример: многосерийный телефильм «Без свидетелей» (2012 г., «Первый» , производство «ЧБК фильм»), ремейк израильского сериала «В лечении». Герои, вокруг которых крутится основной конфликт каждой серии, в теории должны считаться протагонистами, фактически каждое их действие продиктовано наставлениями сквозного персонажа – главной героини-психотерапевта.

Отличительная особенность такого типа протагониста в том, что он от начала до конца, будучи фактическим участником всего событийного ряда, его движущим звеном, остается пассивным. Цель достигается по инерции, по воле внешних сил. Несмотря на то, что с каждым актом протагонист раскрывается нам все больше, его черты также усиливаются, кульминация конфликта все же достигается как реакция протагониста, а не развитие личности.

Стоит отметить, что у пассивного персонажа не может быть полноценного традиционного столкновения с антагонистом, в первую очередь, из-за того, что ключевой завязкой конфликта между антагонистом и протагонистом должна быть общая цель.

Наряду с пассивностью как основополагающей характеристикой протагониста существует пассивность как начальный этап формирования и развития образа. Автор статьи Тревор Майс «Читательский вопрос: пассивный протагонист?» в пример приводит один из самых известных персонажей мирового кинематографа – Люка Скайвокера. [[25]](#footnote-25)Казалось бы, что персонаж, проделавший путь от второстепенной роли к первому плану, протагонисту и до функции антагониста по своему определению не может быть пассивным. Тем не менее, ориентируясь на свойства типичного пассивного героя – отсутствие сил на реализацию своих задач и самореализация лишь с помощью других персонажей, автор доказывает, что этот герой является именно пассивным.

Приведем в пример протагониста известного отечественного телеромана «Не родись красивой» (2005 г., СТС, производство «Амедиа») адаптации сериала «Дурнушка».

В первой же серии зритель знакомится с доброй, умной девушкой, с высшим образованием престижного вуза, крайне нерешительной и внешне непривлекательной. Вот они, заявленные Полом Брауном, 5 характеристик. Теперь попробуем определить, является ли героиня активным протагонистом? Внешне непривлекательная девушка, живущая в своем мире, оказывается в модном агентстве. Нам не позволяет назвать Катю Пушкареву активной героиней то, что в компанию она попадает практически случайно, цели достичь каких-то успехов там у нее нет, даже любовный мотив не может развиться из-за нерешительности персонажа и того, что она даже в своих мечтах не стремится к завоеванию внимания. Таким образом, множество конфликтов, обозначенных в первой серии остаются нереализованными долгое время, а сама Катя играет в них лишь реактивную роль – становится движимым другими персонажами элементом.

Но через определенное количество серий, сохраняя те же качества, которые делали героиню пассивной, она постепенно становится активным протагонистом и получается условная зеркальная структура сюжета.

Данный пример показывает нам, что в некоторых случаях пассивность становится первым этапом развития личности, но для этого необходим большой «люфт» - количество эпизодов, необходимых для роста героя. В такой ситуации размера многосерийного телефильма просто не хватит, чтобы герой совершил такой подъем.

Говоря о типах противостояния протагониста и антагониста, можно выделить условные четыре: очевидный и неочевидный, прямой и косвенный. Вид конфликта напрямую зависит от нескольких факторов: психотип героев: как протагониста, так и антагониста, их цели и антицели, внешних обстоятельств.

Главным правилом в завязке конфликта должна стать общая цель у противодействующих сторон и возможности достичь ее. Именно поэтому можно утверждать, что прямое противостояние не может возникнуть при неравнозначном соотношении психотипов персонажей: например, когда протагонист пассивен, а антогонист – активен. Именно поэтому в первой серии долгих сериалов, где протагонист в перспективе должен обладать чертами активного, но в исходной ситуации еще не наделен ими, авторы лишь создают завязку конфликта, предвестника будущего противостояния.

Александр Акопов на своем мастер-классе в НИУ-ВШЭ утверждал, что наиболее ярко и интересно для зрителя это противостояние будет при более сильном антагонисте и слабом протагонисте. Это обуславливается тем, что драматургия действия не становится слабее, более того, за счет неудачных попыток протагониста достичь цели создается более интенсивный темпо-ритм истории.

Таким образом, мы видим, что многосерийный телефильм отличает от сериала более ярко выраженных конфликтов протагониста и антагониста, набор их индивидуальных качеств проявляется наиболее очевидно для зрителя, что не позволяет создать пассивный образ главных действующих лиц.

# Глава 3. Сравнительные характеристики творческо-технологических решений многосерийных телефильмов и телесериалов

Если условно разделить типы производственных решений телезрелищ, методы привлечения своей целевой аудитории и воздействия на нее на коммерческие (продюсерские) и творческие (режиссерские), можно говорить о преобладании первого типа приемов в телесериалах, второго – в многосерийных телефильмах.

Продюсерские решения представлены форматом сериала, режиссерские – индивидуальными креативными находками. Можно сказать, что коммерческие заготовки, разнообразные знакомые зрителю клише, – то, что держит зрителя на протяжении долгого времени, вызывают эффекты «присутствия» и «привыкания», а оригинальные авторские решения – некоторые «крючки», привлекающие внимание зрителя. Соответственно, оба типа приемов, как коммерческие, так и творческие, представлены и в многосерийном телефильме, и в сериале; отличаются их пропорции.

Поэтому мы можем сказать, что короткие по продолжительности зрелища , в особенности многосерийные телефильмы, нельзя однозначно относить к категории исключительно режиссерского продукта, а сериал – коммерческого. Сериал находится в более строгих рамках формата, жанра, зрительских ожиданий, чем многосерийный телефильм. Эти рамки формируют инструментарий шаблонов, клише, на которых строится зрелище. Телефильм подразумевает большее количество оригинальных решений, нежели традиционных приемов построения сюжета.

## Раздел 3.1 Число сюжетных линий в МТФ и в сериалах

Число сюжетных линий в сериалах значительно больше, чем в многосерийных телефильмах. С одной стороны, это обусловлено высокой продолжительностью зрелища и возможностью внедрения новых персонажей, переплетения мотивов. С другой стороны, перед создателями сериала регулярно встает задача поддерживать интерес аудитории: таким образом, какие-то линии, менее интересные для зрителя, уходят на второй план, замещаясь другими. Основным отличием структуры сюжетных линий сериала и многосерийного телефильма является то, что все действие проходит на глазах у зрителя: и экспозиция, и развитие. Многосерийный телефильм оставляет многое «за кадром»: значительная часть взаимоотношений между персонажами оказываются вне сюжета, А. Митта называет такие линии «невидимыми» - истории, рассказанные не прямо, а через детали, диалоги и множество других средств художественной выразительности. В детективах, например, эти невидимые сюжетные линии открываются наиболее часто с помощью языковых и пейзажных деталей – оговорок героев, предметов интерьера (фотография, картина, газета и т.д). В таком типе телезрелища детали и создаваемые ими «невидимые» линии играют важную сюжетообразующую роль. В мелодраматических, процедурных, военных многосерийных телефильмах и сериалах основной целью «невидимых» экспозиций является раскрытие образов персонажей, создание эмоционального накала, но не завязка конфликта. Тем не менее, открытых зрителю сюжетных линий, в сериале чаще всего значительно больше, чем в многосерийном телефильме.

В телеромане (сериале) обычно 4-5 значимых сюжетных линий, краткую историю которых мы видим в начале каждой серии. Все они в каждой серии переплетаются между собой, но в целом по развитию отдельных историй они обособленны друг от друга.

В горизонтально-вертикальном сериале обычно реализуется такое же количество сюжетных линий, но на уровне некоторых эпизодов добавляются новые линии, присущие только данному эпизоду.

Вертикальные сериалы отличаются от других типов зрелищ тем, что каждая серия открывает новую сюжетную линию в жизни новых дополнительных персонажей. Принцип такой же, как и в телеромане – «Одна серия – одно событие», только не на сквозном уровне, а на локальном. В горизонтальном сериале каждая серия связана с другой чередой обстоятельств, происходящих с главными героями. В вертикале изменения в жизни сквозных персонажей являются лишь откликом на вмешательство эпизодических действующих лиц. Прямого воздействия на судьбу протагонистов обычно не происходит: в конце вертикального сериала главный герой оказывается в той же точке, из которой вышел в начале. К примеру, произошел конфликт между ключевыми персонажами, но к финалу он всегда разрешается. То же самое может проявляется и в образе протагониста: допустим, в сериале «Интерны» (2010 г. ТНТ, производство «7 Арт») один из главных героев внезапно решает поменять профессию, уйти из клиники. В течении серии мы наблюдаем за рефлексией, потом герой, попрощавшись, уходит, но в итоге все равно возвращается в конце эпизода.

Также в вертикальных сериалах имеет место и другой тип воздействия локального конфликта на сквозной: идентификация протагониста со сквозным персонажем, перенос социальной ситуации на личную. Это свойство вертикальных сериалов можно продемонстрировать на примере множество производственных сериалов, допустим, на медицинской драме «Склифосовский» («Россия 1»): одна из сквозных героинь отравляется ртутью, но никто не понимает, в чем причина недомоганий. Ответ находится, когда протагонист-врач наблюдает больного с подобными симптомами.

Эта стабильность образа, место персонажа вертикального сериала в общей сюжетной иерархии сближает этот тип телесериала с многосерийным телефильмом и обращает наше внимание на один из наиболее важных аспектов идейно-художественной и композиционной составляющей сериалов: позиционирование героя. «Все дни, часы и минуты, учтенные в пределах отдельных авантюр, не объединяются между собой в реальный временной ряд, не становятся днями и часами человеческой жизни. Эти часы и дни ни в чем не оставляют следов, и поэтому их может быть сколько угодно»[[26]](#footnote-26) - пишет М.М. Бахтин. Эти слова подтверждают условность экранной реальности: при обозначении некоторой временной продолжительности герои остаются неизменными.

Вертикальный тип программирования благодаря качествам, перечисленным в данной работе ранее, является предпочтительным не только для производителей, но и для покупателей и зрителей: канал имеет возможность транслировать серии в любом порядке, так как аудитория не обязана следить за каждым эпизодом, чтобы оставаться в курсе происходящего. Вовлеченность зрителя в каждый локальный конфликт является наиболее эффективным аспектом привлечения аудитории.

***Драматургические особенности многосерийного телефильм***

Важной особенностью многосерийного телефильма является строгая иерархия персонажей, стабильность образов. Под «стабильностью» подразумевается то, что начальный комплекс характеристик, заложенный в герое: даже при некоторых габитарных переменах, сюжетные функции персонажа остаются неизменными, вне зависимости от внешних обстоятельств. Как уже было сказано в данной работе, подобными чертами обладают и вертикальные сериалы, но в них это обусловлено особой организации структуры истории, серийно-сюжетной.

В многосерийном фильме существуют четко выраженные протагонист и антагонист, которые ни при каких условиях не поменяются местами, второстепенные персонажи также обладают четким набором функций и характеристик. В телесериале такая смена иерархической и идейной позиции возможно, что обусловлено высокой продолжительностью действия, внедрению новых действующих лиц и сюжетных линий.

## Раздел 3.2 Логика развития сюжета

В основе любого сюжета находится герой, проходящий через множество препятствий (бреши) на пути к своей цели. «Брешь» - термин, предложенный А. Миттой, - подразумевает трудности, которые встречает протагонист на пути к своей цели. [[27]](#footnote-27) Если упростить классификацию развитий сюжета любой телевизионной или киноистории, то стоит говорить о следующих факторах:

1)Типы конечной цели главного героя

2) длина пути – насколько цель протагониста недосягаема;

3) скорость прохождения – активность героя и количество брешей в этом направлении;

4) переплетения с другими сюжетными линиями;

5) решения переходных задач как способ достижения основной.

Основные различия реализации этих факторов в многосерийном телефильме и сериале связаны с продолжительностью истории – количестве эпизодов, составляющих единое действие.

Для целостности и единства сценария у протагониста должна быть лишь одна главная цель, с одной стороны, и эта цель должна быть диалектичной, иметь оппозицию, для создания конфликта с антагонистом, с другой стороны. Также стоит говорить о том, что природа главной задачи обоих героев должна вызывать саспенс, напряжение, отклик у аудитории.   
Рассмотрим подробнее эти аспекты и их реализацию в разных типах зрелищ.

Для целей протагонистов телесериалов характерные следующие условные категории:

1. Самореализация и самосовершенствование
2. Любовь
3. Борьба со злом/спасение пострадавших
4. Месть

Первые два типа очень часто сосуществуют параллельно или являются частью другого. Другими словами, «Золушка», обретя любовь, становится принцессой. То же самое можно сказать и о последних пунктах: можно привести множество примеров, когда герой в борьбе с абстрактным злом становится карателем во имя своей личной мести.

Можно посмотреть на эти цели и с другой стороны – пути, ведущем к ним, насколько он длителен и сложен для протагониста. Здесь можно объединить пункты №1 и №3 как наиболее абстрактные, а потому более трудные в достижении, и другие два пункта, как более конкретные, характерные не только основной цели протагониста, но и также мини-задачам, поставленным в каждой серии.

Посмотрим, как это реализуется на практике. В основе большинства телероманов лежит путь героя из исходной, неблагоприятной для него ситуации к самореализации, приносящей счастье.

В качестве примера пути протагониста из несчастья в счастье приведем в качестве примера сериал «Бедная Настя» (2006 г., СТС, производство «Америа»). В начале главная героиня – крепостная певица, воспитанная как дворянка, влюбленная в князя.

Первая ее задача – стать свободной, далее – актрисой в театра, наконец, обрести любовь. Первые две задачи можно отнести к цели «самореализация», но о полном преобразовании протагониста, достижении глобальной цели, следует говорить, когда будут преодолены все бреши, реализованы все локальные задачи.

Иначе строится история, в основе которой история не любви, а ненависти.

В таких зрелищах протагонист является наиболее уязвимым и демоническим по сравнению с героями мелодрам. Основной задачей такого героя – в той или иной форме борьба со злом, несправедливостью, подкрепленная личной трагической историей. Такие сюжетные линии наиболее характерны для процедурных драм, где протагонист – полицейский, детектив, эксперт и т.д. В многосерийных телефильмах подобные сюжеты встречаются в большем жанровом разнообразии: в драмах, мелодрамах, и даже в комедиях.

Примером истории личной драмы, мести как движущего элемента сюжета может служить многосерийный телефильм «Вербное воскресенье» (2010 г., «Первый», производство «RWS – Санкт Петербург»). История начинается от лица одного протагониста, с истории любви, желания самосовершенствования – всех мотивов, присущих мелодраме. Далее главный герой в результате предательства погибает, и новым протагонистом становится его дочь. Одновременно меняется и идейная направленность: превалирующим становится мотив мести и именно его развязка становится финалом сквозного сюжета.

Структуру практически любого сериала можно рассматривать при помощи модели, представленной В.Я. Проппом в работе «Морфология «волшебной» сказки»: в телевизионном зрелище сохраняются те же фольклорно-сказочные функции героев, установки и задачи.

Посмотрим подробнее, как трансформируется литературная структура на экране. Существует несколько типов завязок конфликта:

1. отлучение одного из членов семьи (самый критический вариант – смерть)
2. запрет протагонисту и его нарушение

Далее множество сюжетов включает в себя мотив пути главного героя, встречу с «дарителем», в некоторых случаях – с «волшебным помощником», противостояние антагонисту. В качестве эпизодических сюжетообразующих элементов, раскрывающих личность главного героя, также появляются «отправитель», «герой, «ложный герой» и «царевна». Все они упоминаются лишь несколько раз, чаще всего – в исходной и конечной ситуации. Каждый из персонажей обладает своей функцией, атрибутами, жесткой моделью взаимоотношений друг между другом.

Посмотрим, в каком качестве эти «сказочные» герои функционируют в сериале.

Обратимся вновь к телесериалу «Бедная Настя». Стоит сказать, что сериал наполнен множеством сюжетных линий, развивающихся в разных направлениях. Я обращаюсь к основной линии, в которой центром является главный протагонист, крепостная Анна. Завязка основного конфликта происходит, когда умирает покровитель главной героини (мотив отлучения). Через множество трудностей Анне помогает пройти «даритель» - влюбленный в нее князь Михаил, «волшебным помощником» становится директор театра, который крепостную девушку превращает в актрису.

Основная разница между сказочной структурой и экранной -возможность репродуктивности и трансформации второй. Другими словами, в модели Проппа не предусмотрена возможности смены роли: антагонист не может стать дарителем или волшебным помощником. В сериале, особенно телеромане (исключительно горизонтальном продукте) или горизонтально-вертикальном, такая ситуация не исключается. Так случилось и в рассматриваемом нами сериале «Бедная Настя». Антагонистом был хозяин Анны, Владимир, который впоследствии стал ее мужем и, тем самым, сменил свою функциональную оппозиционную роль. Тогда появились новые и даритель, и помощник, и антагонист и структура, предложенная Проппом, взяла новое начало.

Таким образом, мы приходим к выводу, что экранная культура построения сюжета, взяв свое начало в литературной среде, стала развиваться по своим законам. В случае с моделью Проппа, которая может быть шаблоном во многих областях: и в кинематографе, и в даже в документальных произведениях, и в ежедневных сериалах, мы видим то, как герои на экране в некоторой степени подчиняются логике литературного действия, но находятся не в столь жестких рамках.

## Раздел 3.3 Наличие «крючков», деталей и эпизодов, удерживающих внимание зрителя

«Зацепка» для зрителя, то, что привлечет внимание, у сценаристов называется «крючком». На мой взгляд, можно классифицировать подобные «магниты» для аудитории по следующим признакам: либо повороты в сюжете, либо особенности художественно-изобразительной структуры.

Наиболее эффективными для воздействия на зрителя являются «крючки» первой группы. Сценарист Александр Молчанов выделяет следующие четыре типа подобных элементов:

1)препятствие

2)угроза

3)тайна

4)новость[[28]](#footnote-28)

Препятствие – то, что мешает герою достигнуть цели, так же называется «брешью». Такие «крючки» наиболее просты в исполнении, так как препятствием для протагониста может быть что угодно: например, в ситкомах сама завязка конфликта – недопонимание между героями, становится основополагающим «крючком»-препятствием. Далее следует череда обстоятельств, не дающих возможность достичь цели. Приведем пример: сериал «Кухня» начинается с того, что молодой повар хочет работать в модном ресторане. Основное «заочное» препятствие заключается в том, что у него нет опыта работы, рекомендаций. Придя на кухню, он сталкивается с другими препятствиями: будущие коллеги настроены враждебно, из-за недопонимания происходит конфликт с шефом, директором ресторана оказывается девушка, которую молодой повар бросил. Преодолев эти испытания, оказавшись в команде, протагонист каждую серию сталкивается с новыми препятствиями – именно они и развивают действие.

Стоит сказать, что условным, но одним из главных виновников препятствий сериала, достаточно часто становится антагонист, который добивается своей анти-цели.

Под «угрозой» подразумевается опасность для героя.

Это не обозначает обязательный физический риск, потенциальная жертва может не догадываться о предстоящей напасти. Зритель же следит за планами антагониста. В процедуралах, детективных и мистических сериалах такое обычно происходит во втором акте – зритель еще не знает, кто убийца, но видит планы или реализацию преступления.

«Тайна» является наиболее трудным для выполнения элементом сюжета, но если она грамотно реализуется, оказывается наиболее эффективным «крючком» для зрителя. Помимо очевидных зрелищ, строящихся на тайнах, - детективах, расследованиях, - тайна может воплощаться в действиях протагониста, непонятных зрителю в начале и объясняющихся в течении действия. К примеру, в сериале «Бедная Настя» тайна скрывается в самом названии – персонажа с таким именем нет, кто же эта Настя, зритель узнает ли в последней серии.

И, наконец, четвертый вид сюжетного «крючка» – новость. Подобный метод помогает завязать новую сюжетную линию, когда остальные исчерпаны. Когда основной конфликт находит развязку, протагонист узнает что-то, что направляет действие в другую сторону: в телероманах, например, протагонист, обретя свое счастье с любимой/любимым, может узнать, что они состоят в родстве – это наиболее шаблонный метод.

Теоретически в каждой серии должны быть задействованы 5-6 «крючков», то есть по 2 в каждом акте. В идеале финал каждой сцены должен быть зацепкой, интригой для зрителя. Ближе к концу серии «крючок» обычно становится все более эмоционально накаленным, чем предыдущий.

В телеромане и в горизонтально-вертикальных сериалах визуальным воспроизведением «крючков» становится мизансцена «глаза в глаза»: конфликт между персонажам, заданный и не нашедший ответа вопрос, новость, узнанная героями – все это обрывается взглядом героев друг на друга и заставляет зрителя включить телевизор на следующей серии.

Роль «крючков» также могут играть: музыкальное сопровождение или, наоборот, его отсутствие, шумы, визуальные эффекты, смена стилевого единства зрелища, шутки, целые вставные конструкции. К примеру, в музыкальных сериалах, подобных «После школы» (2012 г., «Первый», производство «Disney») , главными «крючками» являются клипы, которые чередуются с обычным повествованием. Также этот телесериал можно использовать в качестве образца, где стилистика действия состоит из множества аллюзий, тоже «крючков», но на уровне более подготовленного зрителя. Закадровый голос читает Анна Михалкова, которая по сюжету снимает фильм про каждый день жизни своего сына. Такой прием явно можно расценивать как аллюзию на фильм «Анна: от 6 до 18», снятый об актрисе ее отцом Никитой Михалковым.

Условной «внешней приманкой» могут служить дата, время показа зрелища. Для большинства сериалов сегодня более свойственны горизонтальные типы вещания: 4 раза в неделю в одно и то же время, некоторые телероманы идут все будние дни. Таким образом вызывается «эффект брачного привыкания» аудитории – в одно и то же время включать телевизор, иногда и фоновым просмотром. В последнее время стала зарождаться практика вертикального вещания: 1 раз в неделю, по одной-две серии. Очевидно, что в большей степени аудитория ежедневных сериалов – домохозяйки. Многие каналы, в стремлении получить и другую часть зрителей, не имеющую возможность регулярно посвящать время смотрению телевизора, постепенно переходит на другой тип программирования, вертикальный.

Он начал зарождаться не так давно: практика такого вещания началась с «Первого канала», сейчас постепенно некоторые зрелища, наиболее дорогие, транслируют раз в неделю и другие каналы, к примеру, СТС (сериал «Ангел или Демон»). Таким образом, реализуются несколько задач: во-первых, в качестве зрителя задействуются новые социальные группы, во-вторых, создается определенный ажиотаж и интрига перед показом новой серии.

Также имеет место и «событийный показ» - зрелища, приуроченные к какому-либо случаю. Так, в 31 декабря российский зритель смотрит «Иронию судьбы», 9 мая – относительно новый сериал «Диверсант» и продолжение «Диверсант. Конец войны» и множество других военных сериалов и многосерийных телефильмов. Существуют и менее очевидная подготовка зрителя к какому-нибудь событию – к примеру, в 2012 году «Белая гвардия» транслировалась в «День тишины» - прямо перед выборами Президента Российской Федерации. Подобные значимые даты становятся «магнитами» для массовой аудитории.

## Раздел 3.4 Типы съемок как художественный прием

Благодаря более высоким по сравнению с телесериалом финансовым возможностям авторы телефильма используют меньше студий для съемок и больше «натуры».

Все телероманы снимаются исключительно в павильонах. Так, например, компания «Амедиа» в 2004 году в здании бывшего Московского завода шарикоподшипников построили первые собственные павильоны, общая площадь который сейчас составляет 6500 кв. м. Этот съемочный городок по объему и масштабности уступает лишь с «Мосфильму».  
К решению создать свое съемочное пространство главы многих продюсерских центров приходят по разным причинам: Александр Акопов, директор компании «Амедия» начал строительство собственных павильонов во время съемок «Бедной Насти», одному из первых проектов, выходившим по американским стандартам. Съемки сериала велись параллельно с выпуском в эфир, поэтому работа шла практически круглосуточно. [[29]](#footnote-29)Для съемок в нестандартные часы (утренние, поздно вечером, в выходные) был необходим специальный пропуск. Это значительно усложняло процесс работы, поэтому было принято решение открыть свои павильоны.  
Сейчас свои съемочные площадки есть лишь у ограниченного числа компаний, занимающихся выпуском теленовелл: «Телесити», принадлежащее «Телеальянсу», павильоны «Леан-М», также свои павильоны есть у «Star Media» и «Киноконстанты». Другие крупные игроки в сериальной индустрии лишь снимают места для съемок.

Наиболее важной особенностью съемок в павильоне является воспроизведение картины быта, знакомой каждому зрителю, с одной стороны, и неизменной, запоминающейся, с другой. Именно поэтому весь антураж заявочного плана должен быть насыщен бытовыми деталями, ассоциирующимися у зрителя либо с привычной ему обстановкой, либо с стереотипным представлением о представленной среде.

Одной из наиболее знакомых и полюбившихся зрителю локейшенов – роскошные дома героев, а также дорогие, недоступные большей части аудитории, места времяпровождения. Культ роскоши, появившийся на отечественном телевидении 20 лет назад, до сих пор не теряет своей силы, а лишь укрепляется в сознании зрителя благодаря, преимущественно, «мыльным операм». Можно отметить, что интерьеры, элементы декора, костюмы героев, используемые производителями телероманов в таких случая не навязываются зрителем, его представлением; они, скорее, сами диктуют моду.

Гипертрофированно шикарная среда существования героев, подчеркивающая разницу между виртуальной экранной и реальной средой обычного зрителя, наиболее полно раскрывающаяся в телероманах, открыла череду сериалов о модном бизнесе, условных производственных мелодрам. Первым таким отечественным сериалом стали «Мелочи жизни», сюжет которого основывается на рассказе о модном доме Игоря Шведова, гламуре этой среды и способу существования человека в ней. Позже тот же сюжет будет использован во множестве сериалов: почти калькированно в сериале «Воровка» и «Воровка 2. Счастье напрокат», «Дорогой Маше Березиной».

В «Не родись красивой» этот «фон» также присутствует, но намеренно создается противоречие между протагонистом и средой, в котором он оказался.

Решение показать среду роскоши и гламура в модельной, в светской сфере – наиболее простое решение привлечение массовой аудитории и создания культа роскоши. Наиболее эффективен, с точки зрения воздействия на аудиторию, для создания ореола, как, например, культ роскоши, показ наиболее яркой, но в то же время и незнакомой массовой аудитории области. К примеру, в сериале «Дорогая Маша Березина» использовались лишь съемки натуры: настоящее модельное агентство, бары, рестораны, Париж.

Несколько иначе, но по тому же принципу, выбираются локейшены для съемок других типов производственных сериалов: медицинских, полицейских, кулинарных, даже «школьных». Создавая культ профессии, культ определенной среды, одной из основных задач перед собой авторы ставят выбор красочного локейшена. Приведем в пример один из новых сериалов прошедшего сезона, «После школы». Съемки велись в эстонском учебном заведении, которое в сознании российского зрителя никак не соотносится с обычной школой. Тем не менее, в контексте сюжета данного зрелища, такие декорации помогают избежать конфликта между героями и средой, в которой они обитают.

Вывод:

## Раздел 3.5 Пилотная серия – индикатор успешности зрелища

Пилотная серия или пилот, как ее часто называют производители сериалов, - пробный выпуск телепрограммы. Пилотная серия не является полноценной с точки зрения завязки сквозного конфликта, но она задает определенную качественную планку. В том случае, если аудитория принимает ее и рейтинг достаточно высок – выходят следующие серии. Чаще всего пилотная серия либо в общих чертах заявляет будущий сюжет, либо рассказывает предысторию.

В некоторых случаях после пилотной серии заменяют множество ключевых элементов зрелища: от актеров главных ролей до стиля подачи действия в целом. В качестве отечественного примера пилота как отдельного приведения, обособленного от общей сюжетной канвы, можно привести ситком «Восьмидесятые» (2012 г., СТС, производство «Леан-М» и «ГудСториМедиа»). Ключевым отличием первого по счету эпизода от остальных является смена операторского стиля – первый эпизод отличается менее качественным изображением, чем все последующие.

Появляется закадровый голос взрослого человека (при молодом протагонисте), который в основной линейке эпизодов присутствует лишь во время заставки. Эта условная граница между молодым протагонистом в 80-е годы, которого мы видим на экране, и им взрослым – читающим закадровый текст, на мой взгляд, намеренно исчезает с первой серии после первой серии.

И, наконец, создатели заинтриговали свою целевую аудиторию участием в пилотной серии известных по другим молодежным сериалам актеров, к примеру, А. Головиным, снявшимся в «Кадетстве» (СТС), «Папиных дочках» (СТС) и других сериалах канала СТС. Но больше ни в одной серии герой Головина не появился.

С точки зрения сюжетного единства также имеют место расхождения: с одной стороны, в пилотной серии появляется намек на главный конфликт сериала, но, с другой стороны, полностью он завязывается лишь в первом эфирном эпизоде.

В некоторых зарубежных сериалах практикуется расширение и дополнение пилота в первый эпизод, изменяя при этом внешние атрибуты действия и в некоторых случаях даже развязку конфликта. Но все же чаще и в мировой практике, и в российской, пилотная серия является отдельным продуктом.

Из-за краткой продолжительности многосерийного телефильма выпуск пилотной серии не предусматривается. Ее функции частично переходят в первый эпизод: заявляется тема, основные герои, определяется сквозной конфликт, но не всегда обозначается антагонист.

Таким образом, мы можем говорить о том, что пилотная серия является важнейшим индикатором успешности зрелища, в первую очередь, в коммерческом смысле. Многосерийный телефильм, ввиду отсутствия пилота, ставит во главу больше творческие задачи, нежели коммерческие.

## Раздел 3.6 Идейно-художественная направленность телезрелища

«На сериалы массовый зритель подсел в непростое время, когда убыстряется ритм жизни, появился интерес к "затянутому" кино с продолжением. Телевидение угадало важную составляющую времени: не успевая за реальной жизнью, зритель хочет наверстать упущенное в виртуальной. Но как только человек адаптируется к затяжным реформам, ему не будет хватать ни времени, ни желания на искусственно затягиваемые "эпопеи", и они уступят место более качественному зрелищу.»[[30]](#footnote-30) - отмечает Зураб Кекелидзе, заместитель директора Научного центра социальной и судебной психиатрии имени В.П. Сербского. Опираясь на данную точку зрения, мы можем сказать, что одной из важных социальных функций телесериала является не столько формирование мировоззрения, нравственных ценностей у зрителя, сколько визуалицазия, интерпретация наиболее общих и распространенных идеалов у массовой аудитории. Поэтому жанровая и тематическая направленность первых телесериалов стала репродукцией наиболее актуальных бытовых стереотипов и кодов.

В число первых сериалов, помимо, перемонтажа советских телефильмов «Тени оживают в полдень» и «Вечный зов», вошли первые опыты создания отечественных «мыльных опер» - к примеру, «Мелочи жизни». Эти два направления нового телепроизводства продемонстрировали две тенденции развития телевидения: адаптацию советских зрелищ под новые формы серийности и перевод зарубежных форматов. Новый для российского телевидения тип зрелищ – «мыльная опера» - стал индикатором создания нового типа общества, зарождающегося социального класса – среднего: в идейной основе зрелища наметилась явная пропаганда культа роскоши, с одной стороны, и интерес к той стороне жизни общества, которая оставалась долгие годы вне поля освещения на экране.

Другим нововведением на отечественном телевидении стали производственные телесериалы – в центре которых стояли представители одной профессии. Преимущественно этот жанр был представлен процедурными драмами – сериалами и телефильмами, посвященными расследованию преступлений. Самыми значительными среди них стали «Улицы разбитых фонарей» - образ преемственности разработанных советских форм многосерийных телефильмов и внедрения в эти знакомые зрителю приемов западных зрелищ. Концепция зрелища строилась на репрезентации актуальной действительности: в каждой серии представляется новый человеческий психотип (в большинстве своем эпизодические персонажи изображают целевую аудиторию зрелища) – формы его существования в криминальной, нестабильной среде. С пропагандисткой точки зрения, можно увидеть то, как зрителю внушается доверие как к профессии милиционера в частности, так и к институту исполнительности власти в целом.

Функция многосерийного телефильма может быть намного сложнее: формулировка нового видения философской проблематики у зрителя. Особенно отчетливо это проявляется при производстве военных, исторических, политических телефильмах и экранизаций произведений. Из-за ярко выраженного социального раскола в России (в особенности учитывая раскол «столица-провинция»), во многих областях государства наблюдается информационный, образовательный и культурный дефицит. Роль некоего просветителя на себя берут, скорее, многосерийные телефильмы, а не сериалы. Это обуславливается тем, что в такой художественной форме отсутствует прямая дидактика. На экране складывается определенная конфликтная ситуация, зритель наблюдает за сторонам противодействия, в большей степени за протагонистом, символом основной идеи зрелища. Благодаря этому неочевидному навязыванию позиции и мнения протагониста воздействие на зрителя происходит более эффективно.

Просвещенческая роль зрелища основывается на сложности построения сюжета: более неоднозначных образах, сложных для понимания, проблематике, которая остается вне поля освещения сериалами. В какой-то степени это обусловлено диалектичностью сфер заимствований сюжетов – художественная и документальная литература, история, городские мифы. Все эти области не столько дают ответы, сколько предлагают аудитории самой прийти к ответам.

Образ протагониста не всегда предстает нам таким однозначным и понятным нам, как главный герой сериала, рассчитанного на более массовую аудиторию. Чаще всего в центре сюжета оказывается демонический персонаж, в некоторой степени «герой нашего времени», а задачей зрителя становится не просто наблюдение за образом в типичных ситуациях, но и некоторое переосмысление модели поведения проблемного персонажа.

При анализе идейного содержания телефильма стоит учитывать, что его аудитория в среднем все равно будет более узкой, более нишевой, но в то же время более подготовленной, чем аудитория сериала. Это позволяет создателем продукта ориентироваться на определенный по социо-культурным аспектам тип зрителя. К примеру, известно, что многосерийный телефильм «Жизнь и судьба» («Россия 1») по одноименному роману Гроссмана собрал ту аудиторию, которая обычно не смотрит телевизор (об этом мы можем судить, потому что доля других каналов осталась прежней). Несомненно, что эта часть новой аудитории имела какое-то представление о специфике творчества Гроссмана, свои ожидания от экранизации. Такая «подготовленность» позволяет автору опускать какие-то мотивы, в некоторых случаях даже сюжетные линии и в основу идеи ставить более сложные, требующие понимания зрителя, вопросы.

## Раздел 3.7 Наличие, источники и характер клише

Сериал – как важный ключевой элемент массовой культуры является одним из наиболее гибридных продуктов: в нем заложено множество элементов из кино, театра, элитарных искусств. Но наиболее тесная связь на уровне заимствованных клише у телесериала с литературой. Если мы вновь обратимся к самым популярным жанрам на телевидении, мелодраме и детективу, и подобным произведениям словесности, то увидим, что в аудио-визуальном ряде сохраняется очень многое: от способа завязки конфликта и его развития до модели поведения персонажей.

Достаточно показательным примером является уже упомянутая в данной работе теленовелла «Не родись красивой» (СТС). В. Зверева обращает внимание на следующий элемент сюжета сериала:  
«В популярном сериале «Не родись красивой» (2005 — 2006 гг.) героиня пишет в дневник (и произносит вслух) слова, которые могли бы прозвучать в любом из близких по жанру произведений:

«Я должна принять решение. Я знаю, что это будет. Разлука. Не видеть его. Ничего о нем не знать. Это единственный способ забыть его навсегда. Это был последний поцелуй. Наш поцелуй…»[[31]](#footnote-31)

Мы видим, что стиль, принятый в дневниковой литературе, не претерпел практически никаких изменений. То же самое можно сказать и о сюжетах телероманов: все они в той или иной степени базируются на сказочных архетипах: история «Золушки» встречается в большей части мелодраматических сериалов. Также существует длинный ряд сказочных образов, сюжетов, которые воплощаются в большей части сериалов. В первую очередь, это обусловлено общей культурной почвой массовой аудитории – подавляющая часть аудитории знакома с этом упрощенным литературным жанром.

Если мы обратимся к экранизации детективов, то также увидим те же формы и клише, практически не претерпевающие изменений при смене формы изложения с вербальной на аудиовизуальную. Примером могут служить многочисленные адаптации для телевидения современных российских детективов, романов от Донцовой до Устиновой. В большей степени такие четкие кальки свойственны, скорее, ироничному детективу, сюжет которого пишется, в некоторой степени, по законам телефильма: краткий «анонс» предыдущих книг, трехактовая структура, утрированные ситуации.

Такая гиперболизация образов, мотивов, характерная более развлекательной литературе, сохраняется на российском телевидении и при экранизации зарубежной детективной классики. Примером может служить многосерийный телефильм «Неудача Пуаро», основанный на произведении «Убийство Роджера Экройда» Агаты Кристи: Пуаро, который в этом фильме является не протагонистом (что само по себе является серьезной вольностью нашей адаптации). Все образы, в отличие от английских экранизаций, отличаются большей экспрессивностью и, в каком-то смысле, комичностью, прогрессия усложнений развивается намного интенсивнее, персонажи контрастируют с типичными английскими провинциальными пейзажами.

С точки зрения шаблонов построения сюжета, наибольшая часть заимствований сериалов из литературы приходится на достаточно примитивные и популярные типы: сказки, «низкие» жанры. Идейно-художественная направленность многосерийных телефильмов и меньшего числа сериалов в некоторых случаях основывается на более сложных формах искусства – классическая литература, театр.

Важным источником заимствования невербальных клише, в первую очередь визуальных, является зарубежный кинематограф. В некоторых случаях, уже описанных в данной работе, такое наложение российской квазиреальности на репрезентацию, в первую очередь. голливудских шаблонов, создает определенный диссонанс в восприятии зрителя. Так, протагонист «Метода Фрейда» - калька с «Шерлока», Виола Тараканова – московская Нэнси Дрю, «Амазонки» - типичные героини голливудских сериалов 90-х, к примеру «V.I.P» - сериал о женщинах-детективах, даже такой нашумевший авторский проект, как «Школа» (2010, «Первый», производство «Профит») - вольный перевод кинофильмов «Класс» и «Детки».

То же самое можно сказать не только про образы героев, пространство их обитания, но и про сюжет в целом: в некоторых случаях в типичной ситуации, понятной, знакомой массовой аудитории, герой внезапно ведет себя, скорее, как персонаж зарубежного зрелища. Наиболее часто такая компиляция используется в российских «мыльных операх», герои которых действуют по законам латиноамериканских зрелищ.

Наиболее ярким показателем калькированности переноса зарубежной модели структуры сериала на отечественную, воспроизведения западной реальности под наименованием российской, являются, на мой взгляд, многочисленные молодежные сериалы. В первую очередь, это обусловлено серьезным расколом в ментальности молодых людей России, в особенности Москвы, и зарубежных стран. Можно выделить следующие типичные формы построения виртуальной реальности в сериале о школьниках и студентах и на них показать примеры переноса западных ходов:

1. изображение типичного среднего учебного заведения, героев, но специфического конфликта;
2. культ роскоши в среде молодежи;
3. преувеличенно негативная атмосфера в конструируемой реальности.

В качестве примера первой формы можно привести сериалы канала СТС: от «Ранеток» (2008 г., СТС, производство «Костафильм»), полностью отечественного телепродукта, до адаптации испанского сериала «Физика или химия» (СТС). В основе сюжета первого зрелища лежит история создания школьной музыкальной группы, которая через некоторое время становится самой популярной в России. Достаточно типичный ход американской поп-культуры, свойственный, скорее, кинофильмам.

Пример сериала «Физика или химия» (СТС) демонстрирует нам сложность перевода зарубежного, в особенности испанского, телезрелища на российское телевидение. Первая же серия становится очень информационно насыщенной: в школу приходят 4 новых учителя. В ночь перед своим первым днем преподавания на новом месте Ирина проводит ночь с молодым человеком, который оказывается ее учеником. В конце серии один из учеников кончает жизнь самоубийством. Все эти ситуации, а также форма репрезентации образов героев (бунтари, оппозиционеры, приезжие), вечной проблеме «отцов и детей», а в данном случае и учителей с учениками, функционирование школы – все эта среда не может стать дидактической, репрезентативной для молодого поколения в виду ее чужеродности. При переносе также произошло несколько существенных внутренних перемен: в первую очередь, существенно снизился темпоритм сериала. В первую очередь, из-за того, что испанское действие наполнено более быстрой речью, соответственно, более частой сменой и событий, и эмоций героев. Во-вторых, опуская некоторые важный социо-культурный испанский контекст и не заменяя его российским, авторы в некоторых сериях нарушают внутреннюю логику построения сюжета. На этом примере мы видим то, что экранная культура каждой страны имеет свою ментальность, самобытность, калькирование форм повествования разрушает восприятие зрителя, идет в противоречии с его образами.

Другой выход нашли авторы адаптации другого известного испанского сериала, «Черная лагуна», а в нашей версии - «Закрытая школа» (СТС). Учитывая разницу в ментальности и вербальности клише, создатели пошли на существенные трансформации сюжета зрелища, заменив во втором и третьем сезоне все поворотные моменты, клиффхенгеры – столкновения героя с определенной дилеммой, и, наконец, развязку действия. Такой ход помог сохранить насыщенность и драматургию действия, не нарушив логику повествования.

Стоит отметить, что первый тип воспроизведения реальности жизни тинейджеров, воплощается, преимущественно, в рамках горизонтальной режиссуры.

Второй представленный мною вариант молодежного сериала, часть культа роскоши, проявляется в сериалах, подобных «Школе №1» (2007 г., СТС, производство «Амедиа»), «Барвихе» (2009 г, ТНТ, «Расфокусфильм»).

Сюжет обоих продуктов крутится вокруг описания жизни «золотой молодежи», проблемах взаимоотношения в этой среде и противоречии с остальным миром. Одним из наиболее успешных зарубежных проектов подобной тематической направленности является «Сплетница», которая произвела настоящий фурор сначала в Америке, потом и во всех других странах: она драматически обобщила моду молодых американских подростков на замещение реальной жизни – виртуальной (главная тайна сериала – кто стоит за распространением слухов о юной элите Нью-Йорка в электронном портале «Сплетница»), спровоцировала моду на некоторые аксессуары (к примеру, ободки главной героини Блэр Уолдорфон) и бренды, продвинула многие нью-йоркские ранее неизвестные группы – показала жизнью Нью-Йорка и со стороны светской элиты, и из бедного Бруклина, сделав противоречие между ними основой конфликта.

Теперь обратимся к российскому сериалу «Барвиха»: в нем мы можем увидеть все те же составные сюжетные элементы, но попробуем разобраться, почему у зрелища были такие низкие рейтинги и любимая всеми тематика роскоши не оправдала себя. Сюжет строится на тех же образах, что и американский вариант, - на богатых старшеклассниках, но между ними нет четких взаимоотношений, нет сквозного сюжета. Именно это отсутствие внутренней логики действия обусловило то, что не существует основного «крючка-тайны», которым славится американская версия. В сериале присутствует похожий на «Сплетницу» портал, под названием «Спам», но он существует вне экранной реальности, его единственная функция – «перебивка» между эпизодами. Этот «крючок» стилистически очень выделяется из общего зрелища (излишне наполнен жаргонизмами), таким образом, в восприятии аудитории он становится чем-то искусственным, не соответствующем основному действию. При этом явный продакт плейсмент – как основной «крючок» действия, - сохраняется: рекламируются и реальные рестораны, и магазины.

# Выводы

1. Данная работа продемонстрировала, что при всей современной гибридности форм, в особенности телевизионных, сериал не является многосерийным телефильмом с высокой продолжительностью. Разница в их создании заложена в самой природе их происхождения: многосерийные телефильмы появились на советском экране более полувека назад, длительное время сохраняли лидирующее положение на телевидении и не претерпевали коренных перемен. Но с появлением и становлением сериалов в России, которые отчасти строились на советских формах многосерийности, отчасти – на западных образцах, телефильм на некоторое время потерял свою популярность, уступив место новому типу зрелища.

Сейчас мы можем наблюдать, что каналы вновь обрели интерес к покупке многосерийных фильмов, несмотря на их высокую стоимость. Телефильм стал *имиджевым* продуктом, в то время как сериал решает, скорее, *коммерческие* задачи привлечения большей аудитории.

1. Несмотря на то, что принцип программности и «момент качественного накопления» объединяет сериал и многосерийный телефильм, существует множество различий, о которых шла речь в данной работе, в первую очередь, наличие, количество и источники клише. Сериал основан на стандартных ситуациях, типажных образах, повествование ориентируется на то, что зритель знает законы зрелища, именно представление о возможном финале. Главным элементом, удерживающим зрителя у экрана, является особым образом выстроенный равномерный темпо-ритм телепродукта.

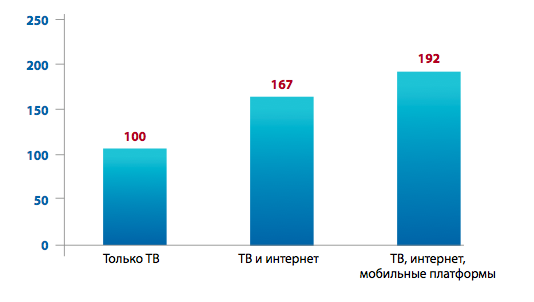
В основе телефильма лежит реализация не столько коммерческих задач, сколько режиссерских. Именно поэтому многие истории показываются более дистанцированно по отношению к зрителю, нежели чем в сериале.

1. Важным элементом телефильма является исчерпанность повествования, и эмоциональная, и сюжетная. Исторически этот формат ближе зрителю: он уже имеет достаточно давний опыт просмотра военных, исторических сериалов, построенных и сегодня, в некоторой степени, на советских законах. Несмотря на длительное существование многосерийного телефильма, накопленный производителями опыт, влияние западных форм, и перемен в телеиндустрии, можно сказать, что во многом традиции создания телефильма сохраняются. Телесериал во многом стал более гибким и восприимчивым к заимствованием форматом зрелища.

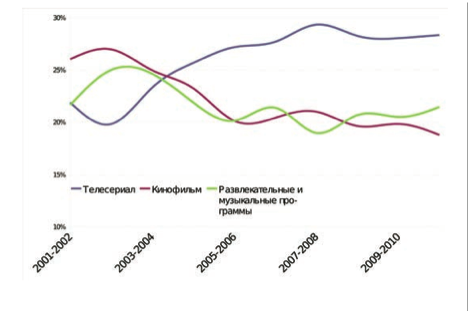
Благодаря этим наблюдениям, мы можем прийти к выводу, что гипотеза о том, что многосерийный телефильм представляет собой режиссерский продукт, больше нацеленный на реализацию творческих задач, нежели коммерческих, в основе этой работы подтверждается

# Приложения

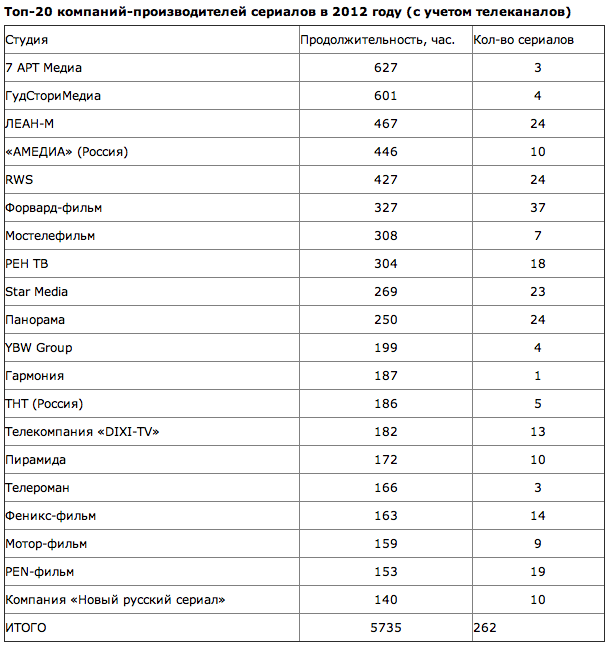
Приложение №1



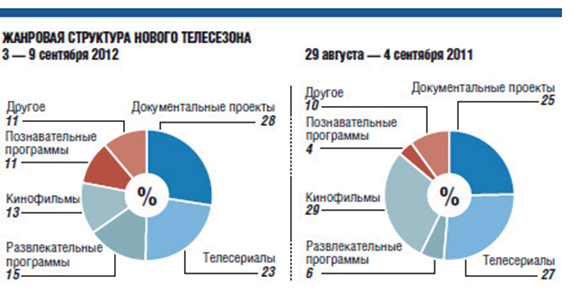
Приложение №2



Приложение №3



Приложение №4



# 

# 

# Список литературы

**Печатные источники:**

1. Бахтин М.М. Форма времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Эстетика словесного творчества. - М.: Худож. лит. 1975. - C. 234-407

2. Беньямин В. Произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости. - М.: Культурный центр имени Гете, 1996. - 240 с.

3. Вартанов А.С. Проблемы телевизионного фильма. - М.: Искусство, 1978. – 76 c.

4. Вартанов А.С. Телевизионные зрелища. - М.: Искусство, 1986. - 56 c.

5. Вартанов А.С. О характере многосерийного повествования // Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспектива. - М.: Искусство 1976. - С. 94 – 109.

6. Демин В.П. Достижения и надежды // Многосерийный телефильм. Истоки, практика, перспективы. - М.: Искусство, 1976. - C. 5 - 21

7. Гончарова О., Соболев С., Бордюг Т. Закадровый кризис. // Коммерсантъ Украина. - № 179, 03.10.2008.

8. Зверева В. В. Настоящая жизнь в телевизоре. - М.: РГГУ. - C. 208

9. Зоркая Н.М. Чары многосерийности // Многосерийный телефильм. - М.: Искусство, 1976. - С. 21 – 37.

10. Зоркая Н.М. Зрелищные формы художественной культуры. - М.: Искусство, 1981. – 47 с.

11. Зоркая Н.М. Уникальное и тиражированное. - М.: Искусство, 1981. – 168 с.

12. Кузнецов С. А. Большой толковый словарь русского языка. - 1-е изд-е: СПб.: 1998. – 1536 с.

13. Кисунько В.Г. Герой и его драматургическое воплощение // Многосерийный телефильм. Истоки, практика, перспектива. - М.: Искусство 1976. - С. 55- 78.

14. Липков А.И. Проблемы телефильма-спектакля // Поэтика телевизионного театра. - М.: Искусство, 1979. - С. 95 – 114.

15. МакКи Р. История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только // Пер. с англ.  - М.: Альпина нон-фикшн, 2008. — 456 с.

16. Маховская О. Телемания. – М.: Вильямс, 2008. – 272 с.

17. Массовые виды искусства и современная художественная культура // под ред. Богомолов Ю. А., Борев В.Ю., Вартанов А.С. и др. - М.: Искусство, 1986. – 271 с.

18. Митта А.Н. Кино между адом и раем. - М.: Подкова, 1999. - 496 с.

19. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. — 4-е изд., М., 1997. — 944 с.

20. Поэтика телевизионного театра // Отв. редакторы Ю.А. Богомолов, А.С.Вартанов, А.И.Липков. – М.: Искусство, 1979. – 239 с.

21. Толмачев В. Б. Производство телефильмов. - М.: Искусство, 1971. - C. 8

**Электронные источники**

1. Акопов А.З. Телесериал начала ХХI века в контексте традиции отечественной кинодраматургии.[Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/teleserial-nachala-xxi-veka-v-kontekste-traditsii-otechestvennoi-kinodramaturgii> Дата обращения (16.04.2013)

2. Беленький Ю.М. Становление жанров отечественных сериалов [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.ipk.ru/index.php?id=2389>

Дата обращения (16.03.2013)

3. Беленький Ю.М. Истоки возникновения отечественного мелодраматического сериала [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.ipk.ru/index.php?id=2550> Дата обращения (19.03.2013)

4. Давыдов М.Л. Типология телевизионных многосерийных художественных фильмов. Вестник электронных и печатных СМИ, Выпуск№7 Режим доступа:

<http://www.ipk.ru/index.php?id=1583> Дата обращения (22.04.2013)

5. Зверева В. Телевизионные сериалы: Made in Russia [Электронный ресурс] Режим доступа: http://culturca.narod.ru/stserial.htm Дата обращения (02.05.2013)

6. Китаева К. Сериалы становятся короче// РБК daily [Электронный ресурс] -Режим доступа: <http://www.rbcdaily.ru/media/562949986391902> Дата обращения (02.04.2013)

7. Китаева К. Эксперимент от СТС// РБК daily [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.rbcdaily.ru/media/562949986478476> Дата обращения (14.05.2013)

8. Миронов В. Всероссийская мыловарня: Бум сериалов на ТВ может превратится в кинобум// Русский курьер [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.ruscourier.ru/archive/1796> Дата обращения (23.04.2013)

9. Молчанов А. Как написать сценарий [Электронный ресурс] Режим доступа:

<http://lib.rus.ec/b/224927> Дата обращения (27.04.2013)

10. Особенности российского производства сериалов//Memoid [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.memoid.ru/node/Osobennosti_rossijskogo_proizvodstva_teleserialov>

Дата обращения (28.03.2013)

11. Попова Л.О., Ромах О.В. Феномен телевизионных сериалов в современной массовой культуре [Электронный ресурс] Режим доступа:

<http://analiculturolog.ru/component/k2/item/461-article_44.html>

Дата обращения (02.05.2013)

12. Рамм В. Новая Белая Гвардия//Profcinema [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.proficinema.ru/distribution/reviews/detail.php?ID=120647>

Дата обращения (27.04.2013)

13. Семенова С. Прибыль от сериалов – самые серьезные деньги на ТВ//Broadcasting. Телевидение и радиовещание" #7, 2005 [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://broadcasting.ru/articles2/econandmen/income_ser> Дата обращения (13.04.2013)

14. Телевидение большой страны [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.kommersant.ru/doc/1967841> Дата обращения (08.05.2013)

15. Четыре кита российского телевидения// TNS Gallup Media [Электронный ресурс]

Режим доступа, <http://www.tns-global.ru/rus/press/newsletter/122009/?article-id=F505C885-8734-47D8-BC4B-B26C4E4E4307> Дата обращения (22.04.2013)

1. Демин В.П. Достижения и надежды/Многосерийный телефильм. Истоки, практика, перспективы. М.: Искусство, 1976. - C. 4 [↑](#footnote-ref-1)
2. Беньямин В. Произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости. -М.:Культурный центр имени Гете, 1996, С.53. [↑](#footnote-ref-2)
3. Зверева В. Телевизионные сериалы: Made in Russia [Электронный ресурс] Режим доступа: http://culturca.narod.ru/stserial.htm [↑](#footnote-ref-3)
4. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. — 4-е изд., М., 1997 [↑](#footnote-ref-4)
5. Кузнецов С. А. Большой толковый словарь русского языка. - 1-е изд-е: СПб.: 1998. [↑](#footnote-ref-5)
6. Давыдов М.Л. Типология телевизионных многосерийных художественных фильмов. Вестник электронных и печатных СМИ, Выпуск№7 Режим доступа:

   http://www.ipk.ru/index.php?id=1583 [↑](#footnote-ref-6)
7. Там же. [↑](#footnote-ref-7)
8. Там же. [↑](#footnote-ref-8)
9. Маховская О. Телемания. – М.: Вильямс, 2008. С. 67 [↑](#footnote-ref-9)
10. Толмачев В. Б.. Производство телефильмов, М.: Искусство. 1971. C. 8 [↑](#footnote-ref-10)
11. Демин В.П. Достижения и надежды/Многосерийный телефильм. Истоки, практика, перспективы. М.: Искусство, 1976. – 254 c. С. 7 [↑](#footnote-ref-11)
12. Демин В.П. Достижения и надежды/Многосерийный телефильм. Истоки, практика, перспективы. М.: Искусство, 1976. – 254 c. С. 5 – 21. [↑](#footnote-ref-12)
13. Зоркая Н.М. Чары многосерийности/ Многосерийный телефильм. М.: Искусство, 1976. С. 21 – 37. [↑](#footnote-ref-13)
14. Зверева В. Телевизионные сериалы: Made in Russia [Электронный ресурс] Режим доступа: http://culturca.narod.ru/stserial.htm [↑](#footnote-ref-14)
15. Семенова С. Прибыль от сериалов – самые серьезные деньги на ТВ//Broadcasting. Телевидение и радиовещание" #7, 2005[Электронный ресурс] Режим доступа: http://broadcasting.ru/articles2/econandmen/income\_ser [↑](#footnote-ref-15)
16. Гончарова, О.; Соболев, С.; Бордюг, Т. [Закадровый кризис](http://www.commersant.ua/doc.html?DocID=1034893). «Коммерсантъ Украина» № 179 (3 октября 2008 года) [↑](#footnote-ref-16)
17. «Коммерсантъ» № 95 (3912) (4 июня 2008 года) [↑](#footnote-ref-17)
18. Четыре кита российского телевидения// TNS Gallup Media [Электронный ресурс]

    Режим доступа, http://www.tns-global.ru/rus/press/newsletter/122009/?article-id=F505C885-8734-47D8-BC4B-B26C4E4E4307 [↑](#footnote-ref-18)
19. Телевидение большой страны [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.kommersant.ru/doc/1967841 [↑](#footnote-ref-19)
20. Китаева К. Сериалы становятся короче// РБК daily [Электронный ресурс] -Режим доступа: <http://www.rbcdaily.ru/media/562949986391902> [↑](#footnote-ref-20)
21. Зайцев В. «Белая гвардия» Сергея Снежкина и Александра Роднянского: в поисках утраченного рая// Телекритика [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.telekritika.ua/telekino/2012-03-14/70344 [↑](#footnote-ref-21)
22. Бахтин М.М. Форма времени и хронотопа в романе.Очерки по истоической поэтике / Эстетика словесного творчества. М., 1976, с. 175 [↑](#footnote-ref-22)
23. Митта А.Н. Кино между адом и раем. М.: Подкова 1999. C. 137 [↑](#footnote-ref-23)
24. Митта А.Н. Кино между адом и раем. М.: Подкова 1999. - C. 137 [↑](#footnote-ref-24)
25. Mayes T. Reader Question: Passive Protagonist?// scriptwrecked [Электронный ресурс]

    Режим доступа: <http://scriptwrecked.com/2010/04/21/reader-question-passive-protagonists> Дата обращения (14.03.2013) [↑](#footnote-ref-25)
26. Бахтин М.М. Форма времени и хронотопа в романе.Очерки по истоической поэтике / Эстетика словесного творчества. М., 1976, с. 276 [↑](#footnote-ref-26)
27. Митта А.Н. Кино между адом и раем. М.: Подкова 1999. C. 98 [↑](#footnote-ref-27)
28. Молчанов А. Как написать сценарий [Электронный ресурс] Режим доступа:

    http://lib.rus.ec/b/224927 [↑](#footnote-ref-28)
29. Staroetv [Электронный ресурс] Режим доступа: http://staroetv.su/blog/2012-07-31-639 [↑](#footnote-ref-29)
30. Миронов В. Всероссийская мыловарня:Бум сериалов на ТВ может превратится в кинобум// Русский курьер [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.ruscourier.ru/archive/1796> Дата обращения:[23.04.2013] [↑](#footnote-ref-30)
31. Зверева В. В. Настоящая жизнь в телевизоре. М.: РГГУ. С. 203 [↑](#footnote-ref-31)