

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
АКАДЕМИЯ МЕДИАИНДУСТРИИ

А.З. АКОПОВ

**ТЕЛЕСЕРИАЛ 2000-х:
ПРОЦЕССЫ ГЛОБАЛИЗАЦИИ И
НОВЫЕ ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ РЕШЕНИЯ**

*УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ
ПОСОБИЕ*

МОСКВА 2016

УДК 791.43/45
ББК 85.374.3(2)6

А40 Акопов А.З. Телесериал 2000-х: процессы глобализации и новые драматургические решения. Учебно-методическое пособие. — Москва: Академия медиаиндустрии, 2016. — 46 с.

ISBN 978-5-902899-25-9

Акопов А.З. — российский продюсер кино и телевидения, с 2002 по 2015 г. — руководитель кинокомпании «Амедиа», с 2015 г. — компании «Космос фильм». Президент Академии российского телевидения, член Совета директоров Гильдии продюсеров России, председатель Правления Ассоциации продюсеров кино и телевидения.

ISBN 978-5-902899-25-9

**УДК 791.43/45
ББК 85.374.3(2)6**

© А.З.Акопов, 2016
© ФГБОУ ДПО «Академия
Медиаиндустрии», 2016

90-е годы стали переходным периодом для развития отечественной экранной культуры. И общие процессы не могли не затронуть телевизионное производство. Отечественный сериал по-прежнему опирался в плане драматургии на опыт предшествующего десятилетия, однако на тематическом уровне его сюжетные конструкции были ориентированы на новых героев, которых априори не могло быть в советском многосерийном телефильме. Традиционная советская модель постепенно растворялась на фоне западных стандартов, которые становились неотъемлемой частью жизни российского телезрителя. Тем не менее 90-е для российского сериала, как всякая переходная эпоха, были не только атавизмом ушедшей советской культуры, но и началом активного слияния отечественной и западной драматургических традиций, изменений тематического диапазона, а также трансформации массовых культурных стереотипов зрительской аудитории, в своем большинстве опиравшихся на «коллективное бессознательное», без которого не может обойтись ни одно искусство, в том числе и экранное.

Таким образом, этот период при очевидном спаде темпов российского производства сериальных проектов имел далеко идущие последствия в плане накопления зрительского опыта, предполагавшего знакомство аудитории с особенностями западных драматургических моделей. Значительный объем зарубежных лент активно способствовал тому, что российский зритель освоил непривычные многосерийные гиганты («Богатые тоже плачут», 1979–1980, «Санта-Барбара», 1989–1994, и др.) с их фабульными конструкциями, функциями героев, внутренним членением серий внутри под рекламные блоки и т.д., построенными в основном по принципам американской драматургической модели. Просматривая большие объемы зарубежной продукции, отечественный зритель быстро усвоил на бессознательном уровне и драматургические принципы с их фабульными конструкциями, типами и функциями героев. При этом повторные показы советских фильмов и сериалов по-прежнему пользовались популярностью, а ошеломляющий успех знаменитого телепроекта «Старые песни о главном» (1995–2000), целиком состоявшего из цитат советской популярной культуры, наводил на мысль, что успех у современного российского телезрителя нужно искать в национальном содер-

жании, осмысленном, поданном и структурированном в соответствии с самыми современными мировыми тенденциями в кино, музыке и на телевидении.

Анимация, художественные кино- и телефильмы во многом ответственны за распространение и поддержание идеологии страны, социальных идеалов, моделей образа жизни и т.д. Ю.Богомоллов справедливо заключал, что если в стране ослабевает контроль за «мифотворчеством» в кино- и телепродукции, то последняя начинает отражать во многом уже фактическое состояние народного сознания. «В 90-е годы у нас образовалась озоновая дыра – советские мифы больше не укрывали массового человека от космоса и хаоса действительности. Оказалось, что мифология и история – не взаимозаменяемые вещи. Человек остро нуждается и в том и в другом»¹. Р.Макки неоднократно подчеркивает в своих работах: сознание массового зрителя ориентируется в экранной культуре на некие общечеловеческие, коренящиеся в «коллективном бессознательном» мотивы. Автор использует даже почти сакральный для гуманитарных исследований термин «архетип»: «Архетипическая история раскрывает универсальный опыт человека посредством уникальных средств выражения, соответствующих определенной культуре. (...) Архетипическая история может развиваться в необычной обстановке с уникальными персонажами, так, что каждая деталь радуется глаз, в то же время она вскрывает конфликты, столь характерные для всего человечества, что они характерны для любой национальной культуры. (...) Мы отправляемся в кинотеатры, чтобы оказаться в новом, захватывающем мире, занять место вроде бы совсем не похожего на нас человека, но на самом деле хотим найти с ним нечто общее...»².

Россия 90-х годов более не обладала обширной системой, поставляющей идеологические смыслы, генерировавшей социально-политический миф. Зрительское сообщество, по сути, было предоставлено самому себе. Поэтому вполне логично, что одним из популярных жанров российских сериалов середины 90-х – начала 2000-х годов становятся «уголовные» ленты, где главное место отведено преступнику в самых различных вариациях. Ю.Богомоллов подчеркивает: «Первые [детективные – А.А.] сериалы констатировали развал силовых институтов – милиции, спецслужб, армии. И вся надежда на выживание связывалась с отдельными достойными в человеческом отношении службистами. Государство как целостная система перестало существо-

¹ Богомоллов Ю.А. Затянувшееся прощание. Российское кино и телевидение в меняющемся мире. М.: МИК, 2006, с. 306.

² McKee R. Story. Substance, structure, style, and the principles of screen writing. NY: Methuen, 1999, p. 4.

вать для своих граждан. На это сериальная мифология ответила романтизацией криминального братства...»³.

Образ преступника-гангстера был очень популярен. Этот тип во многом близок американским лентам 30-х годов, когда дела злодея рассматривались (а иногда и оправдывались) как иррациональный ответ, реакция на несправедливость окружающего мира. В России этот образ появляется в таких сериалах, как «Бригада» (2002), «Бандитский Петербург» (1995) и др. Распространенным образом становится герой «преступник поневоле», «разбойник волею судьбы», «разбойник с благородным сердцем», которые в изобилии существовали как в дореволюционном русском кино (персонажи Сашка-семинарист, Антон Кречет), так и в зарубежных лентах.

Хотя первые российские детективные сериалы отразили недееспособность исполнительной власти, однако механизм народного, фольклорного сознания практически одновременно с преступником вывел и его противоположность — служителя закона («Улицы разбитых фонарей-1», 1997—1998; «Каменская-1», 1999—2000). Сюжет о талантливом сыщике в российском дореволюционном кино был весьма популярен (знаменитый персонаж Путилин). Однако не случайно распространение получает не только талантливый одиночка («Каменская»), но что важно — коллектив («Улицы разбитых фонарей»). Это последнее обстоятельство во многом обусловлено традициями советского детективного фильма. Коллектив, сыскная команда, *отдел* (например, в сериалах «Операция «Трест»»; «Место встречи изменить нельзя» и др.) в противоположность индивидуалисту-одиночке дореволюционного сюжета (Путилин, Фандорин).

Меньший объем производства в России составили фильмы исторической и социально-бытовой тематики («Петербургские тайны», 1993). В свете приведенных рассуждений Ю. Богомолова это обстоятельство вполне объяснимо. Для исторического сериала 90-е годы были в буквальном значении слова невозможной эпохой. Чтобы успешно реализовать сериал, который опирается на историю, то есть опять-таки на определенные массовые стереотипы массового зрителя, нужно, чтобы они были едины, однородны. В России 90-х, когда культура переживала слом, в аудитории присутствовали полярные точки зрения на историю. Для исторических сериалов активность просоветской или некой нейтральной модели («Гардемарины, вперед!», 1994) и одновременно модели, героизирующей «врагов народа», «белых офицеров», «фабрикантов»,

³ Богомолов Ю.А. Затянувшееся прощание. Российское кино и телевидение в меняющемся мире. М: МИК, 2006, с. 307.

«императоров-царей»⁴, – явление типичное. Это соотношение обеспечило наибольший успех историческим сериалам, основанным на исторических реалиях других культур (Франция, Англия). Напомним известные работы: «Королева Марго» (1996), «Графиня де Монсоро» (1998). С точки зрения драматургии сериалы продолжают традиции 80-х годов, однако заметны лакуны в сюжетной структуре: здесь нет характерной и четко организованной схемы героев первого, второго и третьего кругов, их функций и отношений к главным героям и друг с другом.

Наконец, в 90-е годы начинает свою экранную историю и сериал о повседневной жизни россиян, однако на этом этапе он не смог оказать существенного влияния на тематическое разнообразие и рынок. Тем не менее отметим, что определенные темы, которые будут достаточно успешно разрабатываться в последующие годы, появляются уже во второй половине 90-х годов. Во-первых, это бытовая драма (комедия положений, лирическая комедия) – «Мелочи жизни» (1992–1997), «Поживем – увидим» (1996–1997), «Простые истины» (1999–2003). Последний из упомянутых фильмов уже принадлежит 2000-м годам и во многом подготовит аудиторию для проектов последних нескольких лет о «школьных буднях» в самых разных вариантах: от «Кадетства» и «Ранеток» до «Школы» и «Закрытой школы».

Адаптация зарубежных сериалов, которая начинает активно развиваться в России в первой половине 2000-х годов, практически одновременно с другими странами, – характерный пример реализации межкультурной, транснациональной или, по замечанию Р.Макки, архетипической природы ряда сюжетов в мировой культуре. Если рассмотреть с точки зрения тематики ряд первых зарубежных сериалов, пришедших к российскому зрителю («Рабыня Изаура», «Богатые тоже плачут» и т.д.), и первых адаптаций, имевших место в российском телепроизводстве («Моя прекрасная няня», 2004, «Не родись красивой», 2005), становится ясно, что в основе лежит все то же фольклорное мышление, которое позволяет человеку найти точки опоры в обыденной жизни, поставить себя на место героев.

Поэтому можно согласиться с мнением Н.Зоркой, что сериал (мелодрама, детектив, ситуационная комедия) является в своем жанровом многообразии лубочным сюжетом, восходящим к балаганной культуре, и дальше – к комедии масок, а затем – к фольклору. Н.Зоркая размышляет в этом направлении, опираясь на пример знаменитого фильма «Рабыня Изаура» (1979), показанного в России в 1988 году. «Рабыня Изаура стала абсолютным чемпионом телеэкрана 80-х. (...) Разумеется, с точки зрения телевизионной художественности «Рабыня Изаура» как объект не представляет интереса. Но вот исходя из тех критериев, которые мы пытались устано-

⁴ «Конь белый» (1993), о генерале Колчаке; «Роман императора» (1993), история любовных связей Александра II и др.

вить и проследить (...) [то есть традиций балаганной культуры в культуре кинематографа и телевидения – А.А.], из критериев современного неофольклора – «Рабыня Изаура» является своего рода образцом, шедевром. Это – классика телевизионного лубка, и в этом качестве ей суждена долгая жизнь»⁵, – отмечает Н.Зоркая.

Действительно, такие важные свойства, как значительная протяженность, регулярность появления серий, возможность подробно воспроизводить перипетии в жизни героя, позволяют очень продуктивно реализовывать фольклорный пласт. Именно эта черта способствовала появлению на свет феномена адаптированного сериала, который, несмотря на культурные и национальные различия, доносит до зрителя неизменными характеры героев и их взаимоотношений. Так, когда мы приступали к адаптации американского ситкома⁶ «Моя прекрасная няня», многие не верили в успех этого предприятия. Смущало, что в российской действительности на тот момент отсутствовали как вид двое из трех главных персонажей. У нас не было музыкальных продюсеров и дворецких. Американские специалисты убеждали нас, что это не имеет никакого значения. Если зрителям понятны характеры и эмоции персонажей, их цели и взаимоотношения, все остальное неважно. Как показала практика, американцы были абсолютно правы. Неважно – дворецкий он или инопланетянин, если ясно, чего он хочет и что может как человек; если ясно, какой он человек – добрый, злой, смелый, пугливый и пр. Эти характеристики имеют принципиальное значение. А характеристики функциональные – «продюсер», «офицер», «секретарша», «племянник», «любовник» принципиального значения не имеют. Таким образом, успех сериала «Моя прекрасная няня», несмотря на ряд существенных различий с оригиналом, означал, что центральным фактором становятся фундаментальные ценности и структура сюжета, основанная на архетипичном конфликте, проработка достоверных характеристик персонажей. Если зритель начинает сострадать герою, то различные детали теряют принципиальное значение. На это указывал еще Аристотель в «Поэтике». Сострадание герою является одной из архаических черт драматического искусства. Переживая за других, люди, по сути, переживают за самих себя. Зрители всегда представляют себя на месте героев. Мужчины, как ни странно, могут легко идентифицировать себя с главной героиней-женщиной, а женщины без особого труда отождествляют себя с героем-мужчиной. Кроме того, люди легко вживаются в те ситуации, которые происходили с ними в реальной жизни или могли бы произойти.

⁵ Зоркая Н.М. Фольклор. Лубок. Экран. М.: Искусство, 1994, с. 226.

⁶ Пример прямого заимствования русскоязычной средой иностранного термина sitcom (situationcomedy), то есть история, основанная на комических положениях, в которых оказываются герои. Ее точный русскоязычный эквивалент «комедия положений» не прижился в современном производстве.

Как известно, Аристотель в качестве главного условия развития сюжета трагедии считал действие, поэтому логично предположить, что симпатию или, в терминах «Поэтики», *сострадание* вызывает активно действующий герой, при этом суть его активности в том и состоит, чтобы поступками двигать действие произведения вперед (отсюда греческое название его — *протагонист*). Нередко, особенно в практике телесериала, понятие главного героя предполагает «коллектив» — в некоторых фильмах центральных персонажей бывает двое или даже трое. Это приводит к множественности арок, сюжетных линий. Но тогда хотя бы в каждой отдельно взятой сцене и в каждой конкретной ситуации главный герой должен быть только один. Так, весьма популярный сериал «Секс в большом городе» (1998–2004) имеет главного коллективного героя в составе четырех подруг. Перед нами ансамбль главных героинь. Поэтому и повествование по возможности делится между ними (в той или иной серии активна соответствующая героиня), однако роль героини Сары Джессики Паркер остается лидирующей, именно она «толкает» сюжет и комментирует его от своего имени, тем самым предвосхищая реакции зрителей.

Литературная и экранная традиция знает в качестве антагонистов не только одушевленные субъекты. Однако выше было показано, что такие особенности восприятия телесериала, как привыкание к герою, в значительной мере обеспечивает успех тем программным продуктам, где все же действуют люди. Для примера возьмем фильмы о гибели «Титаника». Те из них, где главным антагонистом был бездушный океан, успеха не имели. Стоило авторам поместить на борт судна героя-антагониста, который противодействует главному герою, как история зазвучала совсем по-другому. Следовательно, в данном случае лучшей комбинацией стало сочетание стихии и антагониста, характер которого стихия подчеркивала.

Но вот еще пример — фильм «Ирония судьбы, или С легким паром!» (1975). Кем здесь представлены антагонисты? Ипполит и Галя, невеста героя, совсем даже неплохие люди. Более того, антагонистом главного героя является и его будущая любовь Надя — ведь вектор ее интересов в начале фильма направлен в прямо противоположную сторону по отношению к интересам главного героя. Значит, антагонистом не обязательно должен быть персонаж отрицательный? Нет, не обязательно.

К концу завязки, к началу основных событий — второго акта — зритель должен четко понимать, кто в истории главный герой (протагонист), кто ему противостоит (антагонист), чего они оба хотят и на что способны ради своей цели. То есть зритель должен понимать, между кем

и в чем конфликт. Это особенно важно для горизонтальных сериалов (повествующих не об отдельных случаях, эпизодах из жизни героев, а рассматривающих их существование на значительном промежутке времени — месяцы и даже годы), поскольку их общий хронометраж может составлять сотни часов.

Иногда отмечается, что у героя может не быть внешнего антагониста, у него может быть внутренний конфликт. Подобные жизненные ситуации находили отражение в художественной литературе. Однако внутренний конфликт, который так хорошо и подробно можно описать в литературе, крайне сложно выразить в аудиовизуальном произведении, в кино- и телефильме. Внутренний конфликт очень сложно распознать извне, выразить через понятные внешнему наблюдателю действия героя. Для практики сериала, связанного с регистрацией культуры повседневности, ряда событий в жизни героя на протяжении длительного времени, даже в современных условиях внутренний конфликт как специальный художественный прием — редкость.

Поэтому для традиционной телесериальной практики яркий внешний конфликт не внутри персонажа, не в его внутренних монологах (или диалогах, если угодно), а конфликт с другими персонажами, который удерживает интерес зрителя на протяжении многих дней, — важнейшее условие. Для этого он должен проявляться не только в скрытых мыслях и тайных эмоциях героя, но и в действиях, потому что только действие может воспринимать внешний наблюдатель — зритель. Каждому движению души героя должно соответствовать действие, наблюдаемое и распознаваемое. Соответственно, если такого антагониста нет в первоначальной версии истории, его нужно придумать.

Для демонстрации внутреннего мира персонажа активно применяется такой тип связи, как «герой-конфидент». Так, легко представить, что Шерлок Холмс и доктор Ватсон, несмотря на все свои различия, в сущности, не два героя, а один, и их диалоги — не что иное, как внутренние диалоги Холмса, приводящие его логически к раскрытию преступлений. Но как показать такой внутренний диалог читателю, зрителю? Так появляется доктор Ватсон, *конфидент* — человек, которому главный герой доверяет свои сокровенные мысли и чувства, вспомогательный персонаж, через которого главный герой выражает свой внутренний мир. Отсутствие доктора Ватсона исключило бы и возможности объяснения знаменитого дедуктивного метода Шерлока Холмса рядовому читателю/зрителю.

Достоверность конфликта, достоверность действий персонажей в свою очередь обусловлены таким важным фактором, как мотивация

персонажей. Персонаж должен чего-то сильно хотеть, чего-то добиваться, чтобы история о нем оказалась интересной зрителю. Это касается как главной цели, которую протагонист преследует в течение всей истории, так и любого появления любого персонажа в любой сцене. В схеме записи сценария, применяющейся при производстве сериалов, сценарий, как правило, представлен иерархией из трех типов текстов – «длинной историей» (long story) – описанием всего сюжета, который развивается из синопсиса через тритмент к более подробному изложению, где каждой будущей серии посвящается несколько абзацев. Далее «длинную историю» в горизонтальном проекте разбивают на серии и сценарий приобретает вид «поэпизодного плана» (breakdown) каждой сцены. Уже на этом уровне каждая сцена проверяется на наличие конфликта, на соответствие действия сцены мотивациям персонажей. Затем пишутся диалоги, которые в точности должны отображать конфликт, описанный в поэпизодном плане, текст диалогов вновь проверяется на точность мотивировок персонажей.

«Теория успешного» многое может подсказать о героях сериала, прежде всего, о главном герое. Р.Макки отмечает, что архетипическая история и архетипический герой передают сущность человека, которая шире границ конкретной личности и национальной культуры⁷. С понятием архетипа тесно связано понятие масштаба конфликта. Именно архетипический герой делает историю интересной и понятной всем людям, где бы они ни жили (например, героиня сериала «Не родись красивой» Катя Пушкарева, в оригинале – «Я, Бетти-дурнушка», оказалась востребованной в культурах таких разных стран, как Германия, Россия, Индия, США, Китай, будучи придуманной колумбийским автором), где были произведены и успешно прошли в эфире местные адаптации оригинального сюжета. Противопоставляя архетипы стереотипам (банальностям, которые не вызывают особого внимания аудитории), Р. Макки фактически предлагает считать создание, «открытие» авторами сериала нового узнаваемого массовой аудиторией героя главным фактором успеха истории. Потому, как быстро и насколько долго такие архетипические герои, как «Менты», «Няня», «Катя Пушкарева», «Глухарь» или «Коломбо», «Доктор Хаус», «Девушки-из-секса-в-большом-городе», принимаются массовым сознанием и способствуют успеху проекта, следует признать, что Р.Макки не далек от истины. К сожалению, отсюда следует и другое «родовое пятно» телевидения (и кино!) как индустрии: однажды созданный архетипический герой эксплуатируется настолько долго, насколько это позволяют обстоятельства, что не всегда положительно

⁷ McKee R. Story. Substance, structure, style, and the principles of screenwriting., NY: Methuen, 1999, p. 4.

отражается на других элементах драматургии — свежести и оригинальности сюжетов, событийности, диалогах, проработке второстепенных персонажей.

Все вопросы, которые мы задаем о главном герое, мы делим на три группы характеристик: *кто он такой, чего хочет и что может*, — определяющих вектор его действий. В производстве сериалов список персонажей с подробным описанием их характеристик, отвечающих на вышеперечисленные вопросы, — это важнейший элемент сценария, его неотъемлемая часть. С этим документом авторы должны сверять свои тексты в течение всей работы над проектом. Как неоднократно доказывалось на практике, неточная проработка образов в самом начале в итоге приводит к необходимости переработки этого важнейшего документа в тот момент, когда существенная часть работы уже проделана, и это самым негативным образом сказывается на качестве фильма. Ответы на многие заданные вопросы возникают из предыстории героя, и за время завязки зрители должны их получить, чтобы понимать, чего им ждать от персонажа со всеми его чертами характера, желаниями и умениями. Ставя себя на место героя или его врага-антагониста, зритель в каждой сцене интуитивно и очень детально изучает мотивации героев, быстро сравнивая их со своими или общепринятыми. То есть зритель встраивает образ героя в соответствующий социальный миф. И если такой процесс завершается удачей, герой может стать архетипическим, о нем будут сложены анекдоты и пословицы, ему будут подражать.

Список персонажей с их характеристиками является основным «вводным» документом для начала кастинга (подбора актеров) на роли, который зачастую начинается еще до того, как на проекте появился режиссер-постановщик, и проводит его достаточно узкий специалист — режиссер по кастингу (casting director). К слову, это именно режиссер по кастингу, а не директор, как принято у нас переводить. В результате неточного перевода американского термина у нас сформировалась целая каста администраторов, именующих себя директорами по кастингу, в то время как эта задача может ставиться только профессионалу с квалификацией режиссера. Подобные же проблемы перевода, к сожалению, сопровождают большинство опубликованных у нас современных работ американских авторов о кино, использование которых в практике становится не просто бесполезным, но и вредным.

В «мифологическом» кинематографе герои чаще всего бывают либо «чисто» положительными, либо «чисто» отрицательными. В «хорошем» или «качественном» кино они бывают глубокими и противоречивыми. Мы всегда стараемся изобразить такого персонажа, у которого наряду

со слабостями имелись бы и хоть какие-то достоинства, и наоборот. Работая над сериалом «Бедная Настя» (2003–2004), мы долго спорили со своими американскими коллегами по поводу одного из персонажей – председателя уездного дворянства Андрея Платоновича Забалуева. При его создании мы руководствовались, в том числе и знаменитым пушкинским персонажем помещиком Зарецким:

Зарецкий, некогда буян,
Картежной шайки атаман,
Глава повес, трибун трактирный,
Теперь же добрый и простой
Отец семейства холостой,
Надежный друг, помещик мирный
И даже честный человек:
Так исправляется наш век!

(Евгений Онегин, б. IV)

Американские коллеги поначалу были склонны строить «Бедную Настю» по самым простым законам жанра теленовеллы, и в этой парадигме отрицательный герой не может быть забавным. Смешной персонаж мог вызвать сочувствие у зрителей, что разрушило бы всю его драматургическую линию. Мы смогли убедить коллег, что с нашими литературными традициями и системой ценностей мы могли бы сделать проект, где отрицательный герой может быть устроен сложнее, в частности, он может иногда быть комичным, чтобы борьба происходила не между черным и белым, а между оттенками серого. В любом случае эта дискуссия о персонажах и интонации проекта имела место задолго до начала активной работы над сценарием, и ее результаты были четко зафиксированы в сценарных документах.

Приводя в пример эту дискуссию, имевшую место более десяти лет назад, мы хотели бы обратить внимание на то, что за последнее десятилетие американское телевидение вывело в центр зрительского внимания целую галерею противоречивых центральных образов – протагонистов, которые обеспечили успех таких проектов, как «Доктор Хаус», «Декстер», «Во все тяжкие», «Подпольная империя», «Картонный домик», «Игра престолов» и многих других. Именно такие персонажи и сюжеты обеспечили телевизионному сериалу как художественной форме внимание требовательной аудитории и серьезной критики, заставив говорить о телесериале, как о зрелой экранной форме. Правда, критики и исследователи по-прежнему выделяют как объект, достойный обсуждения не все, а только так называемые качественные сериалы, многие из которых характеризуются как раз наличием «неоднозначного» главного героя – протагониста.

Еще Аристотель полагал, что трагедия создает то, что сейчас мы называем социальным идеалом, то есть с трагедией греческий полис связывал все ту же нормативно-идеологическую функцию. «Так как трагедия есть изображение людей лучших, чем мы, то следует подражать хорошим портретистам. Они, передавая типичные черты, сохраняют сходство, хотя изображают людей красивее. Так и поэт, изображая раздражительных, легкомысленных и имеющих другие подобного рода недостатки характера, должен представлять таких людей облагороженными»⁸. 80% информации, которую люди получают из внешнего мира, составляет информация зрительная, поэтому на экране все должно быть соотносено с социальными идеалами. В первую очередь это правило относится к главным героям. Если в сценарии написано, что герой красив, значит, его должен играть очень красивый актер. Если в сценарии указано, что у главного героя обычная внешность, то его должен играть «просто» красивый актер.

Под понятием «ансамбль» в современной сериальной драматургической практике понимают не любую арифметическую сумму персонажей. Персонажи должны быть различимы между собой, появление в истории одинаково мыслящих, чувствующих и действующих персонажей, и просто похожих друг на друга — недопустимо. Отличаясь друг от друга, все персонажи должны составлять единство, их число должно быть минимально необходимо и достаточно, чтобы рассказать зрителю интересную историю. Особенно важно тщательно подходить к характеристике персонажей, когда мы имеем дело с «ансамблевой пьесой», «коллективным» главным героем. В таких историях действует сразу несколько равнозначных персонажей. Этот тип драматургической модели представляет особые сложности именно в области мотиваций и убедительности внутренних связей и конфликтов.

Р.Макки, рассматривавший проблематику драматургии ансамбля персонажей, вводит понятие ближнего круга⁹. В центре событий, естественно, находится главный герой, а вокруг группируются персонажи так называемого ближнего круга (к ним можно отнести и антагониста, и всех тех, кто непосредственным образом связан с главным героем и чьи линии составляют структуру фильма). Дальше располагаются персонажи второго и третьего круга.

Желательно, чтобы все сцены в фильме выстраивались вокруг главного героя. Однако необязательно, чтобы они были с его участием. Обязательно, чтобы они имели к нему самое прямое отношение. Если в

⁸ Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957, с. 87-89.

⁹ McKee R. Story. Substance, structure, style, and the principles of screenwriting. NY: Methuen, 1999, p. 59.

сцене нет протагониста, то в ней должен присутствовать один из героев или ближнего, или второго, или хотя бы третьего круга. Сцены, не имеющие отношения к главному герою, оказываются неинтересными зрителю и разрушают драматургическую структуру. Например, у профессора Плейшнера в сериале «Семнадцать мгновений весны» есть собственная линия, собственная арка, зрители сопереживают пожилому профессору, оставшемуся без семьи и взявшему на себя опасную миссию по заданию Штирлица. Задача сценариста заключалась в том, чтобы каждая сцена этой второстепенной арки одновременно являлась и частью арки основной – Штирлица, и это так и есть – все, что произошло с Плейшнером, представляет собой смертельную опасность для главного героя – Штирлица-Исаева.

Движение сюжета, как было отмечено, обеспечено действиями протагониста. Однако многовариантность выбора, поступков главного героя создает интригу и повышает интерес к истории. В этой связи главный герой должен сталкиваться с некоторой неопределенностью, которую он преодолевает через выбор. У главного героя должны быть относительная свобода действия и контакты с другими персонажами. Создание ансамбля предполагает ясное понимание сценаристом структуры связей между героями. Если главного героя не будет окружать достаточное количество партнеров, придется вводить дополнительных персонажей в середине фильма, но зритель настороженно воспринимает персонажей, о существовании которых он ранее даже не подозревал, он видит в этом слабость истории и даже обман. Особенно неконструктивно это выглядит в детективном жанре, где высшая оценка истории зрителем достигается только тогда, когда все обстоятельства и люди, причастные к разгадке, были с самого начала «под носом», но только талант и настойчивость главного героя позволили разгадать загадку.

Особенности телевизионного вещания, которые в современной практике суммируются понятием «формат», приводят к важным перестройкам драматургической структуры как отдельной серии, так и всего повествования в целом и в горизонтальном, и вертикальном сериалах. (Напомним, что распространение получили два типа драматургических моделей, которые легли затем с известными изменениями в основу драматургии телесериала. С одной стороны, это единая история, разделенная на части с одним героем – горизонтальный многосерийный фильм, и, с другой стороны, это множество отдельных историй и также с общим героем – вертикальный многосерийный фильм.)

Важный опорный компонент арки (сюжетной линии) – это ее начало, вход в серию (или вход в сцену). Американская школа справед-

ливо полагает, что от успеха начальных минут фильма полностью зависит успех фильма в целом, поскольку к 20-й – 25-й минуте фильма зритель принимает решение, интересно ли ему смотреть фильм дальше. Причем это наблюдение относится к просмотру в кинотеатре, в среде многоканального выбора перед домашним экраном решение может быть принято гораздо быстрее. К экспозиции и завязке применяются самые строгие критерии соответствия канону. Завязка и экспозиция всегда совмещаются, в течение первых минут фильма зритель должен: узнать все о протагонисте (кто он, чего хочет, что может?) и антагонисте (кто он, чего хочет, что может?), понять суть конфликта, познакомиться со всеми второстепенными персонажами, всеми обстоятельствами места, времени и другими условиями развития сюжета и, конечно, встать на сторону протагониста, главного героя. Все эти обстоятельства, которые должны быть ясны зрителю, получили название «расклад сил». Расклад сил перед «боем» должен быть не в пользу протагониста, и именно в том, как разрешит свою проблему главный герой в неблагоприятных обстоятельствах, и заключается главный двигатель интереса к истории.

При конструировании сцен завязки в сериалах широко применяется специальный прием – «дразнилка», «тизер» (teaser). Так называют одну или несколько сцен – всю сумму экспозиций серии, помещенную, как правило, перед начальными титрами. Если в серии есть три сюжетных линии, то все они завязываются в тизере (то есть в первом акте очередной серии). Все эти линии доходят до кульминации и разрешаются в последнем акте. Средняя продолжительность тизера – четыре сцены. Классическая схема требует, чтобы он начинался и заканчивался сценами, посвященными одной, главной сюжетной линии, а две «внутренние» сцены тизера – вторая и третья – начинали соответственно вторую и третью арку. В зависимости от жанра и особенностей потенциальной аудитории фильм может иметь темпоритм.

Драматургия телевизионного сериала в современном его варианте представляет собой целостную систему повествовательных и стилистических средств, которые в совокупности позволяют такому производству, как сериал, выступать одним из наиболее распространенных и массовых типов экранного документа. Как уже отмечалось, драматургическая структура сериала зиждется на традициях кинематографического сценария, тех методах и творческих приемах, которые были выработаны специалистами в этой области с первых лет выделения сценарного дела в качестве самостоятельной профессии в кинопроизводстве (во Франции с 1908 года).

По точному замечанию И.Вайсфельда, драматургия кино- и телефильма принципиально отличается от своего литературного прототипа тем, что в первую очередь сценарий является профессиональным нормативным документом. Те каноны, которые обеспечивают современный стандарт профессионального сценария, ориентированы на его межцеховой, межпрофессиональный характер. В такой форме он позволяет сделать определенные прогнозы о возможных прибылях, а также о необходимых производственных затратах. В то же время сценарий содержит и важнейшую художественную, выразительную сторону, которая привлекает зрителя не только в зрелищном, но и, если угодно, педагогическом плане. Сериал, как и всякое иное экранное произведение, всегда транслирует определенные нормативные правила, подтверждает общественные ценности. Поэтому, что особенно характерно для отдельных современных западных работ, к современному сериалу нередко применяются чрезвычайно высокие как художественные, так и этические критерии, что позволяет сегодня получать высокохудожественный и высокопрофессиональный продукт¹⁰.

Критика телесериала как явления экранной культуры зачастую ведется в терминах, далеких от понимания коммуникационного контекста существования сериалов, их встроенности в систему телевизионного вещания со специфическими требованиями к форматам, аудитории, конкурентной среде и, конечно, к бюджетам и срокам производства. Так, прямое сравнение режиссерско-постановочных достоинств телесериала и прокатного кино вряд ли возможно в принципе, поскольку, например, стандартные для кинематографа 30–45 съемочных дней на час экранного времени (для крупнейших голливудских блокбастеров категории «А» 100–200 съемочных дней на фильм – не предел) несопоставимы по своим возможностям с одним-тремя съемочными днями на час экранного времени для ежедневных сериалов и 10–12 днями для самых высокобюджетных вертикальных сериалов. Бюджеты в десятки и сотни миллионов долларов на час невозможно сравнить с сотнями тысяч, которыми могут распоряжаться производители сериалов. Это ограничивает производителей сериалов, диктуя необходимость многокамерной съемки (с соответствующими ограничениями на работу со светом и сложностями при монтаже), синхронной записи чистового звука, ограничения числа объектов (особенно натуральных), использования минимального количества костюмов, грима, реквизита, декораций, графики, наконец, минимального числа дублей каждой сцены. Но эти же обстоятельства заставляют авторов сериалов из всего многообразия выразительных средств филь-

¹⁰ См. подробнее подборку интервью и публикаций: Искусство кино, № 2, 2010.

ма опираться, прежде всего, на качество драматургии и единственный элемент режиссуры, который полностью реализуется до начала съемок, – подбор актеров. Полная формула успеха гласит: сериал – это сценарий плюс кастинг. И, хотя художественные открытия в режиссуре, постановочных и монтажных средствах сериалов, конечно, тоже случаются, очевидно, что большинство режиссерско-постановочных приемов сериал прямо заимствует из кинематографа, реализуя их упрощенными средствами. Фактически вся специфика сериала как объекта экранного искусства выражена почти исключительно в его драматургии.

* * *

К началу 2000-х годов в рамках компании «Амедиа» (автор – руководитель компании), как и у других производителей сериальной продукции, рассматривались в первую очередь проблемы поисков архетипического героя и сюжета, с одной стороны, и разработки жанровой политики, то есть выявление наиболее продуктивных интерпретаций традиционных жанровых моделей, с другой. Их трактовка, переосмысление, особенно в период становления производства и культуры фактически заново открытого в России формата телевизионного сериала, менялись достаточно динамично. В первой половине 2000-х в производстве «Амедиа» были намечены приоритетные направления историко-приключенческого фильма («Бедная Настя», 2004, «Адьютанты любви», 2005) и ситуационной, и лирической комедии («Моя прекрасная няня», 2005, «Не родись красивой», 2006). Эти жанры в американской терминологии обозначаются как костюмно-историческая драма (costume drama), историко-приключенческая драма (historical (adventure) drama), ситуационная комедия (sitcom), драматическая (лирическая) комедия (dramedy) и имеют тесные связи с кинематографом и литературой. Ранние многосерийные кинофильмы с горизонтальной структурой формировались именно из многотомных романов, саг целых семей, эпох и т.д. То же верно и для традиции отечественных лент с продолжением. Так, «Бедная Настя» восходит, с одной стороны, к салонно-психологической драме российского кино начала XX века, которая в то время была весьма популярна как аналог литературной беллетристики. Напомним, что, например, экранизация «Ключи от счастья» была не менее популярна, чем ее литературный первоисточник – знаменитый роман.

Известно, историческая беллетристика и костюмные фильмы являются одной из наиболее продуктивных жанровых моделей. Начало 2000-х создали принципиально новую ситуацию, когда в область совре-

менной российской культуры стал активно внедряться пласт прежде забытой культуры дворянства, усадеб, городской жизни и быта, которые по понятным причинам не могли служить историческим фоном для лент советского периода. Фильмы типа «Тени исчезают в полдень» были богато иллюстрированы историко-бытовыми подробностями, однако они во многом оказывались подчиненными идеологическим аспектам повествования и были несопоставимы по общему количеству серий с современными проектами. Благосклонность зрителя к подобной «реставрации исторического быта» продемонстрировал успех ленты «Петербургские тайны» (1994—1995) по знаменитому роману середины XIX (В.Крестовский «Петербургские трущобы», 1867). События ленты поднимали обширный пласт, прежде никогда детально не воспроизводимый в отечественных телефильмах в таком объеме. Успех фильма тем более показателен, что это был один из первых опытов собственно сериального производства, созданный в период полнейшего развала инфраструктуры отечественного телевидения. Роман В.Крестовского — яркое событие в литературной жизни тогдашней России. Несмотря на то, что в жанровом плане он выстроен как роман-сага, основной акцент автор сделал на роковую для истории русской культуры проблему «верхов» и «низов», высшего света и «темного царства» крепостной России. Хотя в романе присутствует ярко выраженный детективно-авантурный сюжет, широкая панорама различных слоев общества сделала «Петербургские трущобы» в первую очередь остросоциальным произведением. Создатели экранизации «Петербургские тайны» взяли за основу в целом только авантурную линию, при этом были изменены и образы отдельных героев. В итоге первый масштабный российский телепроект был построен в соответствии с принципами (драматургия, эстетика, образы героев), близкими отечественному зрителю традицией латиноамериканских теленовелл. «Петербургские тайны» были необходимым опытом для отечественного сериального производства, поскольку здесь русская литературная традиция наглядно проявила свой неисчерпаемый для сериала потенциал, тем более что и зритель проявил несомненный интерес к повествованию, в котором сочетаются национальные мотивы и драматургическая структура современного телеромана.

Сериал «Бедная Настя» (2003—2004) компании «Амедиа» был напрямую связан с характерной для начала 2000-х «реставрационной тенденцией» в отечественной культуре. Как известно, она проявилась в интересе к широкому спектру тем из истории российской культуры, которым по идеологическим причинам не уделялось должное внимание, которые игнорировались либо получили уже свое «каноническое» толкование. В

историко-приключенческой ленте интрига осложняется не только любовными историями героев, но и типичными для жанра похищениями, преступлениями чести, историческими баталиями и т.д. Общая сюжетная структура складывается из историй дворянских семейств различного происхождения: императорский дом, семейства Корфов, Репниных, Долгоруких. Внутренние и межсемейные конфликты, происходящие на широком историко-культурном фоне николаевской России, дают большой простор для того, чтобы представить различные образы, срезы жизни различных сословий российского общества: от высшего света до провинциального дворянства и народных низов. В «Бедной Насте» представлен и пласт традиционного уклада, «дворянских гнезд», которые подробно были представлены в классической русской литературе от А.С.Пушкина до И.С.Тургенева. Сериал во многом оказался результатом синтеза американской системы драматургии (конструкция сцен, функции героев) и традиций отечественных кино и литературы. В частности, в процессе его создания мы стремились исходить из тезиса о том, что отечественные культурные традиции как в области литературы, так и кино, предполагают не резкую поляризацию героев на отрицательных и положительных, но допускают промежуточные формы «характеров». Так, в процессе постановки одна из задач была в том, чтобы придать отдельным героям и положениям иронический характер, а порой и сарказм, которые знакомы массовому российскому зрителю со школьной скамьи по произведениям А.С.Пушкина, А.В.Сухова-Кобылина, И.А.Тургенева. «История многослойная, и я хотел бы стилизовать каждую сюжетную линию под какого-нибудь писателя-классика. Например, история сестер Долгоруковых, одну из которых сватает немолодой человек, – это Тургенев. А управляющий Модестович и бездарная крепостная актриса Полина, которые все время пытаются делать гадости, – это Сухово-Кобылин», – отмечает режиссер сериала П.Штейн¹¹. В этом ключе представлен быт дворянских усадеб Корфов и Долгоруких. Комически, гротескно решена линия героев Карла Модестовича и крепостной Полины, которые строят козни барону и его воспитаннице Анне. Это проявляется не только на уровне лексики персонажа – для этого было найдено целостное эстетическое решение. Например, «сверхзадача» управляющего («вора и подлеца», по словам барона Корфа) – захватить имение – выражается в виде снов, в которых он видит себя «бароном», а настоящий хозяин оказывается в роли слуги. В результате мы имеем типичную комическую пару, в которой воплощается карнавальным принцип замены «низа» и «верха», по концепции

¹¹ Парсегова Г. Любовь и тайны крепостной актрисы //«Экспресс газета» от 29.10.2003 - <<http://tvprogr.narod.ru/nastya/articles/express291003.htm>>

М.Бахтина. На подобную трактовку образа «работают» и диалоги (герои меняются лексикой), операторское решение, а также выбор музыкальной драматургии (использование тубы как характерный «знак» комического в цирке, варьете). В то же время семейство Долгоруких, несмотря на мощную трагедийную функцию этой линии для всего фильма, не избежало иронического подхода. С одной стороны, это быт, «привычки милой старины» (Пушкин) дочерей княгини Долгорукой: гадания, вера в приметы и т.д. В то же время в сатирическом ключе подан предводитель местного дворянства Забалуев, что вполне согласуется с традициями русской литературной классики. Это, бесспорно, отрицательный герой, но не лишенный некоего шарма, который (особенно в исполнении А.Филипенко) позволяет ему приблизиться к образам персонажей Н.В.Гоголя или М.Е.Салтыкова-Щедрина.

Вполне естественно, что, несмотря на исторический контекст и характеры, сериал представляет собой мелодраматическое повествование, любовная составляющая здесь преобладает и над политикой, и над сатирой. Это лишний раз было подчеркнута названием фильма, которое для массового зрителя однозначно соотносится со «школьным» произведением «Бедная Лиза» Н.М.Карамзина, представителя сентиментализма в отечественной литературе. «В этом сценарии очень много любви, настоящих человеческих чувств – любовные треугольники существуют в житейских отношениях людей любой национальности, но самое главное – это исторические персонажи XIX века. Зрителям по всему миру будут интересны линии взаимоотношений российских монархических особ – Николая I и его наследника Александра. Интрига и других персонажей привлечет телеаудиторию: жанр телесериала дает возможность увидеть характеры в развитии. Представьте себе – 120 серий чуть ли не каждый день будут вас держать в напряжении... В отличие от наших [американских – А.А.] сериалов, в «Бедной Насте» много натуральных съемок, исторических декораций, которые мы, конечно же, не могли бы достоверно изобразить – мы взаимно обучаемся»¹², – так определил специфику сериала Дж. Лернер, сопродюсер, вице-президент «Sony Pictures».

Фильм действительно заполнил в какой-то мере вакуум в плане национальной тематики, реализованной средствами сериальной драматургии, а также истории, вернее, исторического быта XIX века, который столь масштабно был показан на российском ТВ впервые. Это также позволило нам прийти к выводу, что в рамках историко-авантюрного жанра характер Анны Платоновой оказался архетипическим. Это впоследствии было подтверждено продажами проекта телеканалам 26 стран

¹² Романова Г. Бедная Настя будет страдать 120 серий // «Российская газета» от 25.10.2003. – <<http://tvprogr.narod.ru/nastya/articles/rossiskaya.gazeta031103.htm>>

дальнего зарубежья, в том числе в Испанию, Грецию, Финляндию, Сербию, Болгарию, Китай, Вьетнам и др. То есть в нем органично сочетаются традиции национальной культуры (литература) и современные представления американской драматургии, которые для российского зрителя в сочетании с материалом были непривычны. Безусловно, стоит указать и на то, что этот сериал родился в результате компромисса между российскими культурными реалиями и особенностями американского сериального производства. В свое время мы говорили (на пресс-конференции по случаю выхода проекта в эфир) о корректном отношении наших американских продюсеров из «Columbia Pictures» (Sony Pictures), которое «проявилось как раз в том, что они согласились не идти по пути прямого копирования американского или бразильского опыта, а проявили гибкость и такт по отношению к нашим представлениям о «прекрасном»¹³. Таким образом, успех сериала «Бедная Настя» подтвердил интерес зрителя к сентиментальной, мелодраматической трактовке национальной истории, а также и то, что такое повествование органично может быть реализовано в рамках американской сериальной драматургической модели.

В отличие от «Бедной Насти» в другом проекте «Амедиа», историко-приключенческом сериале «Адьютанты любви» (2004)¹⁴, наряду с мелодраматической трактовкой материала, представлен большой объем историко-культурных деталей (Россия и Франция, политические коллизии первой половины XIX века). Для этого потребовалось ввести фигуру Историка – Комментатора, который вносит необходимые исторические пояснения, а равно задает по необходимости и иронический тон повествованию. Еще со времен фильма «Операция «Трест»» С. Колосова фигура Историка позволяла усилить драматизм, зрелищность основного повествования. Зритель, посвященный в конкретную историческую обстановку, мог себе представить поступок героя, сюжетный поворот уже в рамках истории целого государства. Например, такого изобилия биографических подробностей потребовала линия Наполеона Бонапарта и его семьи. Работая над проектом, мы зависели от выбранной жанровой модели авантюрно-приключенческого и мелодраматического повествования, и, разумеется, мотивировки героев определились именно этим фактором. Например, поступки Первого Консула Французской республики в нашей версии сильно зависели от драматических событий в его семье (ссора с сестрой, измена супруги). Чтобы усилить противоречивость образа Наполеона, была добавлена такая черта в его характере, как резкая смена настроения и сцены эпилептических припадков из-за случайного

¹³ Там же.

¹⁴ Официальный сайт сериала – <<http://www.adyutant.ru>>

падения с лошади и т.д. Такие подробности, как уже отмечалось, приобретают особый вес для многосерийного фильма, позволяя выстроить убедительный, реалистичный образ героя, а также достаточно подробно изобразить исторический культурный контекст.

Сериал «Адъютанты любви» опирался на традиции отечественных многосерийных историко-приключенческих телефильмов, хорошо знакомых российскому зрителю. В первую очередь это экранизация романа А.Дюма о мушкетерах «Д'Артаньян и три мушкетера» (1978) и «Гарде-марины, вперед!» (1987). Историческим фоном для «Адъютантов...» послужили, с одной стороны, сложная внешняя политика России: усиление Франции, Первая русско-персидская война и крупные фигуры того времени – Наполеон, Павел I, Александр I, Сперанский и т.д. С другой – для усиления авантюрно-приключенческой компоненты добавлены вспомогательные сюжетные линии, к примеру, персидского принца Мобабд Хана и «байроновского героя» – польского князя Адама Чарторыйжского, а также линия тайных орденов Европы (иллюминаты). Образы таких героев имеют давние корни в отечественной культуре: персы и цыгане (представители Востока), польские князья и короли, таинственные ордена (столь же таинственная, просвещенная Европа) – были значимы и для современников Александра I, а впоследствии стали расхожими персонажами беллетристики и классической литературы (Л.Н.Толстой), перекочевав затем в кино. Естественно, что для охвата такого обширного пространства потребовались молодые авантюристы: Петр Черкасов, будущий основатель русской «секретной службы», и его друзья Платон Толстой, Алексей Охотников, Михаил Лугин. Если в фильме «Гарде-марины, вперед!» исходным событием является похищение бумаг Бестужева, а формальной основой – попытка заговора против всесильного канцлера, то в «Адъютантах любви» было выбрано несколько линий:

1. Павел–Бонапарт–Александр (линия царских особ) и примыкающие к ним линии Бонапарт–Жозефина–Полина и Александр–княгиня Елизавета–Чарторыйский;
2. Черкасов–Лопухина–Монго–Столыпин (любовная линия);
3. Черкасов–Лугин–Толстой–Охотников (авантюрно-приключенческая линия, обеспечивающая интригу).

Такая драматургическая структура дала возможность создать несколько основных арок, поверх которых можно было надстраивать ли-

¹⁵ Распространенность подобных идей в аристократических кругах русского дворянства в XIX веке была такова, что Л.Н.Толстой включает в роман «Война и мир» знаменитую сцену посвящения Пьера Безухова в масонский орден, где писатель сатирически представил бессмысленность подобных «тайнств». В то же время Александр I, как известно, был поклонником куртуазной культуры и устраивал рыцарские поединки при дворе. Также отдельные авторы указывают на тесные реальные связи особ дома Романовых с масонами.

нии других персонажей. Горизонтальная драматургическая модель здесь выстраивается строго в соответствии с указанными выше принципами: особая роль первой серии; опора повествования на арки главных героев, которые чередуются от серии к серии; выделение ведущей линии-арки в каждой конкретной серии и т.д. Такое движение от общего к частному – от целостной конструкции сериала к структуре каждой серии – обеспечивает правильное развитие повествования и создает необходимые условия зрителю для комфортного восприятия фильма.

Костюмный, историко-приключенческий многосерийный фильм за рубежом является достаточно стабильной, хотя и не самой популярной жанровой моделью по сравнению с комедией, детективом, триллером. Он, несмотря на годы развития кинематографа, а затем и телевидения, по-прежнему сохраняет связи со своей основой – беллетристикой, приключенческим романом. Заметим, что эта модель настолько устойчива, что проникла даже в систему документального кино и телевидения. В качестве примера можно привести распространенный за рубежом формат «документальной беллетристики» (docufiction), в котором создаются реконструкции интересных массовому зрителю подробностей из жизни коронованных особ, звезд спорта, шоу-бизнеса и пр. Важно подчеркнуть, однако, что при всем потенциале и возможности построить выразительное повествование по драматургии и эстетическому решению, исторический сериал требует, чтобы аудитория имела общие представления об истории собственной культуры, если быть более точным – иметь единые стереотипы об историческом прошлом. Если же, как это произошло в России, такие фильмы приходится на слом базовых культурных стереотипов, то производственная деятельность превращается в рискованный эксперимент. В то же время исторический фильм, прямо не затрагивающий базовые архетипические стереотипы зрителя (например, французские фильмы «Три мушкетера», 1961, Б.Бордери, «Граф Монте-Кристо», 1954, Р.Верне), оказывается по понятным причинам в более выигрышном положении. Для сравнения: при всей структурно-тематической близости работ «Гардемарины, вперед!» и «Адъютанты любви» почти семнадцатилетний разрыв привел к тому, что ленты идейно близкие создавались для совершенно разного зрителя. Это хорошо видно и на судьбе продолжений ленты С.Дружининой «Гардемарины 2: Виват, гардемарины!» (1991) и «Гардемарины 3» (1992). Сравнительно невысокий рейтинг фильмов в прокате был обусловлен не только производственными издержками, но и кардинальной ломкой культурно-исторических стереотипов, взгляда массового зрителя на русскую культуру и историю. Различный рейтинг проектов «Бедная Настя» и «Адъютанты любви» обусловлен как раз фак-

тором обновления и нестабильности культурных стереотипов у зрителя первой половины 2000-х годов. Наибольшую сложность здесь представлял историко-политический фон, который составили фигуры монархов, поместной аристократии и т.д. Все это должно было неизбежно (и, по сути, вне зависимости от целевой аудитории) привести к конфликту с традиционными советскими представлениями, которые формировались в течение длительного периода времени. В сериале «Бедная Настя» были продуктивны не только синтез русской культуры и американских технологий, но и выход на образы классической русской литературы, которые, к счастью, оказались неподвластны социально-политическим изменениям.

Практика форматных сериалов (или адаптаций) – явление широко распространенное и за рубежом, и в России. Под адаптированным сериалом понимается такой проект, в котором при сохранении фабульной и сюжетной конструкции, основных характеристик героев вносятся изменения в соответствии с культурными особенностями страны-покупателя. Такой «нерастворимый осадок» именуется «форматом», который можно весьма продуктивно переносить из одной страны в другую с перспективами (но не абсолютными гарантиями) на успех. Удобство такого подхода очевидно: если иметь определенные представления о потенциальной аудитории, то можно добиться гарантировано большего успеха, нежели при собственном производстве. Помимо маркетинговых преимуществ, существуют преимущества производственные: скорость и качество разработки проекта существенно возрастают по сравнению с оригинальной разработкой и т.д. В общих чертах для развивающейся телевизионной индустрии типичен следующий сценарий: первоначально основной объем закупок составляют оригинальные сериалы («Рабыня Изаура», «Богатые тоже плачут»), затем с развитием собственной творческо-производственной базы появляется возможность адаптированных проектов («Моя прекрасная няня»). Далее при определенных условиях возможна и дальнейшая, более глубокая переработка «формата» («Не родись красивой»), которая помогает поставить на поток производство самостоятельных проектов. Ясно, что стадии формата, переработанного формата и собственного продукта вполне пристойно соседствуют не только в одной эфирной сетке вещателя, но и в одном производственном графике («Амедиа»).

Этапным событием в производственной практике нашей компании стал сериал в жанре комедии положений (ситком) «Моя прекрасная няня» (2004–2009), исходной версией является американский проект «The Nanny» (1993–1999), показанный более чем в 60 странах мира. Дра-

матургическая структура и функции героев разобраны были выше при анализе теоретических аспектов драматургии телевизионного сериала. Однако «Моя прекрасная няня» оказался важным событием для производственной практики, потому что был точно выявлен запрос целевой аудитории, удалось обнаружить архетипический сюжет и героя, в которых российский зритель нашел близкие себе черты.

Напомним расстановку основных действующих лиц в американском и российском проектах.

Герой, хар-ка	The Nanny	Моя прекрасная няня
Няня	Фрэн Файн	Виктория Прутковская
Музыкальный продюсер	Максвелл «Макс» Шеффилд	Максим «Макс» Шаталин
Дворецкий	Найлс	Константин Семенов
Деловой партнер Макса	Частити Клэр «Сиси» Бэбкок	Жанна Ижевская
Дети Макса	Маргарет Шеффилд	Мария Шаталина
	Брайтон Шеффилд	Денис Шаталин
	Грейс Шеффилд	Ксения Шаталина
Мать Фрэн/Вики	Сильвия Файн	Любовь Прутковская

Отметим, что в первой половине 2000-х профессия частной няни-воспитательницы только входила в оборот массовой публики, некоторых профессий героев (дворецкий) в российском обществе не было, другие (музыкальный продюсер) – только появились, их обозначение не было наполнено конкретным, понятным зрителю содержанием. Таким образом, основные ставки делались на интересный сюжет, который оказался востребованным в странах Латинской Америки, ее сериалы, как правило, оказывались популярными у российского зрителя, а также имевший успешные адаптации в Греции и Турции. Образ няни Фрэн Файн для американской аудитории оказался архетипическим по целому ряду причин: здесь и национальная принадлежность героини (она еврейка из Квинса, окраины Нью-Йорка), которая в свою очередь ассоциируется с целым пластом кино- и телеклише, анекдотов и «мифов» американского общества, и уж точно такая девушка не могла быть легко допущена в дом неженатого WASP («белого», англосакса, протестанта). Героиня в исполнении Фрэн Дрешер выразила мечты и неудачи целого поколения тридцатилетних, тех, кто был слишком мал для «Битлз» и хиппи, но определенно не примкнул и к поколению яппи (то есть «поумневших» сторон-

ников «детей цветов», которые заняли высокооплачиваемые должности в американском обществе). Это также целое поколение (те, кто родились в 60-е годы), а Фрэн как раз принадлежит ему, которое в американском обществе называют «baby-boomers» (дети поколения демографического взрыва). В этот период происходит слом в обществе и культуре Америки между консервативными тенденциями и социальными изменениями, когда ключевым событием оказалась вьетнамская война. Это люди, как говорят американцы, «переставшие ходить в церковь», разочаровавшиеся в традиционных ценностях, американской мечте. Поэтому и разнообразные «комплексы» героини по поводу узаконенных отношений в браке, и стремление поддерживать родственные связи и т.д. достаточно смело обыгрывают «проблемы» целого поколения. Именно такой персонаж пришел на российский экран в образе Виктории Прутковской (А. Заворотнюк). Найдена была оригинальная идентичность героини: украинка со «странно звучащей» фамилией, которая всячески стремится «найти свое счастье». Она несколько наивна и забавна в своей искренности и прямоте, и житейском цинизме: «Где бы мне найти такого же супруга — глухого, слепого и чтобы с деньгами». Понятно, что далеко не ко всем деталям при адаптации удастся подыскать соответствующий эквивалент. Так, для американского общества 29-летняя незамужняя женщина, которая живет к тому же еще и со своей семьей, однозначно является «человеком-с-проблемой». Для общества российского характерны несколько иные акценты, и такая проблема не стала «архетипической», «притчей во языцех», а для американского зрителя это вошло в «расхожие шутки» (gunning gags), которые закрепляются за героем на все время сериала.

По нашему мнению, характер Вики стал близок и понятен миллионам зрителей России и некоторых стран бывшего СССР как раз потому, что здесь сошлись и очень конкретные связи с мечтами и жизненными реалиями ее ровесников. Кроме того, этот персонаж вывел на поверхность целый пласт новых мифов, которые сложились или только начинали складываться в российском обществе (в первую очередь в его женской части): материальное благоденствие плюс сказочно богатый избранник; стремление к «dolce vita», желание приобщиться к блеску «светской жизни». Определенным ориентиром (для создания образов героев) здесь послужил опыт многочисленных и весьма успешных латиноамериканских сериалов, в которых подобные мифы российский зритель мог видеть на «чужом» примере. В сериале «Моя прекрасная няня», используя слова В.Шкловского по поводу игры Чаплина, отечественный зритель мог «пробовать» все прелести западного общества

близким ему героем: девчонкой-из-соседнего-двора. Как только была точно найдена идентичность главной героини, и она получила положительные отзывы на предварительных показах для фокус-групп, наличие или отсутствие отдельных профессий у героев перестало быть принципиальным.

Успех проекта «Моя прекрасная няня» выявил несколько факторов. Во-первых, был обнаружен существующий запрос аудитории, что важно, так как далеко не каждый архетипический сюжет, который пользовался успехом в десятке стран, окажется эффективным в одиннадцатой. Другими словами, драматургия сериала включает в себя (это крайне важно при адаптации) не только сценарную структуру и взаимодействие персонажей, здесь должны быть по возможности точно спрогнозированы акценты, узловые элементы истории, особенности образа героя, которые будут близки конкретной аудитории. В этом смысле можно согласиться с выводом И. Вайсфельда о том, что теледраматургия, как и кинодраматургия, обладает «замкнуто-открытым характером»¹⁶. Ведь главную роль в создании адаптированного проекта играет не только архетипический герой (он изначально есть, что и обеспечило успех проекту), а поиск тех доминант, на которые ориентируется зритель в своей жизни и благодаря которым сможет сделать персонажа практически «членом семьи» на довольно продолжительное время¹⁷. Опыт проекта «Моя прекрасная няня» (а также социологические исследования, проведенные в ходе его подготовки) показал, что зритель, приняв образ Вики Прутковской, опирался на определенные традиции отечественного кино и в первую очередь на такой популярный тип советских лент, как «производственная драма» (от фильмов «Большая семья», 1952 и «Высота», 1957 до «Служебного романа», 1978). Отметим, что в советском кино эти ленты сопоставимы и с фильмами о деревне, колхозе и коллективизации (от «Члена правительства», 1939 и «Трактористов», 1939 до «Председателя», 1964). Выбор из нескольких возможных вариантов был сделан в пользу «офисного» и «производственного» секторов. В обоих направлениях были поставлены соответствующие проекты — «Не родись красивой» (2005—2006) и «Люба, дети и завод» (2005).

К середине первого десятилетия XXI века со сменой социальной парадигмы происходят изменения и в тематике сериала. Развитие языка этой экранной формы позволило перейти от весьма линейных, плоских адаптированных драматургических моделей к более сложным в структурном плане. И если исторический костюмный фильм, по-

¹⁶ Вайсфельд И.В. Кино как вид искусства. М: Знание, 1983, с. 58.

¹⁷ Богомолов Ю. Телеэкранный сериал и проблемы художественного времени // Многосерийный телефильм: Истоки. Практика. Перспективы. М.: Искусство, 1976, с. 132.

скольку между его героями и зрителем есть очевидная дистанция, имеет большой «запас прочности», то сериал о современном герое – это всегда определенный риск. Он возрастает, если это еще и совершенно неосвоенная тема *офисного романа*. Производственные возможности «Амедиа» позволили к 2005 году сделать следующий важный шаг и приступить к созданию уже не чистого «формата», но произвести частичную переработку исходного материала. Для решения вопроса об «офисной драме» нами был выбран показавший высокие рейтинги (Латинская Америка и Европа) колумбийский проект «Yo soy Betty, la fea» («Я, Бетти дурнушка»), демонстрировавшийся на родине в 1999–2001 годах. Идея сериала принадлежит колумбийскому сценаристу Ф. Гаитану. Принципиальным отличием от стандартных теленовелл стал образ главной героини. «На этот раз героиня не будет ни святой, ни красавицей, и должна, по возможности, даже пугать тех, кто на нее смотрит», – подчеркивал Ф.Гаитан¹⁸. В свое время рейтинги и общая популярность сериала оказались феноменальными. В прессе писали, что зрители «отключали телефоны с восьми до девяти вечера – время, когда шел сериал. Президент страны Андрес Пастрана в Белом Доме обсуждал феномен Бетти, а свои регулярные телевизионные обращения к нации делал в перерывах, предназначенных для рекламы, когда у телеэкранов находится больше всего зрителей»¹⁹. Появился даже термин «беттимания». Дурнушка Бетти стала национальным героем. Вслед за Колумбией сериал успешно прошел на телевидении Чили, Аргентины, Мексики, Бразилии. Беспрецедентным стал и тот факт, что компания «SONY» выкупила права на постановку сериала, таким образом проект получил возможность переместиться в Европу и США.

В зависимости от страны название сериала варьировалось: в Латинской Америке была «Я, Бетти дурнушка», в Израиле она стала «Безобразной Эсти» и т.д. Менее чем через год после начала производства в России колумбийский сериал был также адаптирован в Германии «Verliebt in Berlin» («Любовь в Берлине»), где активно обыгрывались социально-политические мотивы, поэтому главная героиня вполне логично оказалась родом из ГДР, но работа для нее нашлась, разумеется, в ФРГ. Год спустя в США проект вышел на экраны под названием «Ugly Betty» («Страшная Бетти», 2006–2010). Российское название сериала «Не родись красивой» было сориентировано на фольклорный, народный, сказочный характер истории: не случайно в основу названия легла народная пословица.

¹⁸ «Не родись красивой»: история фильма - <<http://www.amedia.ru/nrk/rubric/23.html>>

¹⁹ Там же.

Основу сериала составил архетипический сюжет о «золушке», которую принц не замечает, но затем волею судьбы происходит «узнавание», дурнушка преобразается в красавицу и т.д. Не только сам по себе сюжет, но отдельные мотивы (например «преображение» героини) являются архаическими в литературе и искусстве. Нет надобности указывать на связь с традициями волшебной сказки (В. Пропп) или карнавальской культуры (М. Бахтин), которая была подробным образом описана в трудах указанных исследователей. Огромный драматический потенциал сюжета с преобразованием главного героя был по достоинству оценен и кинематографистами. Среди ярких тому подтверждений в немом периоде можно вспомнить «Золотую лихорадку» (1925) Ч. Чаплина, а также вышедшую годом ранее драму Ф.В. Мурнау «Последний человек» (1924).

В звуковой период этот мотив становится одним из наиболее востребованных. Например, он занимает центральное положение в работах 30-х годов выдающегося мастера остросоциальных лент и вместе с тем тонкого комедиографа Ф. Капры. «Леди на день» (нищая пожилая торговка яблоками становится графиней); «Знакомьтесь, Джон Доу» (нищий бейсболист становится лидером крупнейшей политической партии в Америке); «Мистер Смит едет в Вашингтон» (начальник маленького провинциального лагеря для скаутов становится выдающимся сенатором в США); «Мистер Дидс выходит в люди» (бедный провинциал становится миллионером) и т.д.

Главная героиня сериала «Не родись красивой» Катя Пушкарева – молодая девушка, которая только входит в большую жизнь. Она умна, добра и полна радужных надежд, хочет счастья и готова рискнуть ради его достижения. Но Катя внешне непривлекательна, и это накладывает свой отпечаток на ее движение к цели. Действие развивается в компании «Зималетто», которая занимается дизайном одежды. Катя, подобно колумбийской Бетти, добивается успеха и в карьере, и в личной жизни. И все это благодаря своим способностям и целеустремленности. В роли прекрасного принца выступает директор фирмы Андрей Жданов, который также стремится стать независимым производителем с собственными достижениями и перестать быть «сыном богатого отца». Он, Катя и его невеста Кира Воропаева образуют главный любовный треугольник фильма.

Катя Пушкарева оказалась архетипическим персонажем из архетипической истории. Однако сериал, поскольку он реализует нормативную функцию экранной культуры, создал своеобразный срез российского общества начала 2000-х годов. «Не родись красивой» – образчик

офисной драмы (как в недавнем прошлом имели место производственные или заводские драмы). Это пространство и время сюжета были сравнительно новым для культуры российского телесериала. До недавнего времени офис представлялся тем рудиментом, который практически сразу выдавал чужеродную культуру, культуру сериала-первоисточника. Это означало только одно: в отечественном социальном пространстве не образовалась еще ниша для этого типа городской культуры. А это в свою очередь означало, что средний класс (который зачастую образован представителями «офисных структур») в российском демократическом социуме все еще не сложился и пока не принят массовым зрителем. Однако, поскольку сериал с точки зрения драматургии следует фольклорному, архетипическому сюжету, то зритель читает данный «текст» в рамках народной культуры. Не случайно в процессе производства из множества названий выбор мы сделали в пользу народной пословицы, что изначально давало зрителю код для «чтения» фильма. «Не родись красивой» во многом был сориентирован на осмысление опыта жизни наших соотечественников «в офисах из стекла и бетона», ставших воплощением новой для страны культуры коммерческой жизни, продолжив линию «производственных драм» недавнего советского прошлого. При этом не скрывалось, что офисная драма 2000-х делается, насколько это возможно, в духе фильма Э. Рязанова «Служебный роман» (1977), при этом без стеснения провозглашая определенное доминирование «интересов коллектива» над частными интересами даже в эпоху развивающегося капитализма в нашей стране.

Некоторые любопытные выводы в отношении социальных аспектов сериала сделал Ю. Богомолов. По мнению исследователя, успех сериала и главной героини раскрывает: «Во-первых, вековую мечту о приоритете ума и сердца перед самыми распрекрасными природными данными. Ее [Кати Пушкаревой – А.А.] пример (выросла на наших глазах от технического секретаря фирмы до ее президента) – другим наука. Во-вторых, вековечную надежду на то, что любовь сама по себе способна сделать неуклюжую неинтересную девицу писаной красавицей (...). В-третьих, убежденность в том, что деловая карьера не помеха поэзии романтических радостей офисных сотрудников. (...) В новинку, пожалуй, звучит явственно (...) мотив морального и социального реванша недавнего аутсайдера в новобуржуазной российской действительности»²⁰.

С точки зрения конструкции серий и функций героев колумбийская и русская версии в целом близки. Различия, однако, проявляются в акцентах, особенностях ценностной ориентации нашего

²⁰ Богомолов Ю.А. Затянувшееся прощание: российское кино и телевидение в меняющемся мире. М.: МИК, 2006, с. 300.

зрителя на чувство справедливости, дружбы, чести, что потребовало добавления важных сцен и удаления некоторых исходных. В колумбийской версии этот мотив специально не выделен. Российская же специфика, например, потребовала изменения, впрочем, не кардинального, жанра проекта. Если колумбийский вариант, несмотря на мелодраматизм, еще явно тяготеет к комедии положений, то в русской версии сделан акцент на драму с элементами комедии. Даже без специального поэпизодного анализа эта разница очень хорошо заметна в игровых заставках к фильмам. Заставка к «Я, Бетти дурнушка» смонтирована из различных комических положений, в которых оказывается героиня и которые подобраны так, что показывают нам жизнь Бетти «от колыбели до секретарши». Визуальный ряд дополнен вставками и титрами, стилизованными под стикеры, скрепки, фотографии для резюме, что подчеркивает мысль: работа для Бетти – это вся ее жизнь. Музыкальное решение – песенка в стиле эстрадных куплетов о непростой жизни героини. Заставка фильма «Не родись красивой» – это также последовательный монтаж, однако не комических положений, а узловых элементов, образов сериала: фотография Андрея, которую тайком рассматривает Катя; родители, которые всегда рады дочери; Андрей, заинтересованно взглянувший на Катю; наконец, сама Катя с букетом цветов улыбается погожему дню и т.д. Музыкальное решение (песня «Не смотри по сторонам» в исполнении Ю.Савичевой) также однозначно ориентирует зрителя на жанр драмы с элементами комедии. Отметим, что начинает визуальный ряд панорама «из космоса» на Москву, затем на адресный план здания компании «Зималетто», которая, по сути, иллюстрирует знаменитое высказывание «весь мир – театр» из шекспировской комедии «Как вам это понравится». Решение максимально очистить визуальный ряд от графических вставок-коллажей (колумбийская версия) было принято сознательно опять-таки для того, чтобы сосредоточить внимание зрителя на личности героини, ее самостоятельности, а не на ситуационных положениях.

Потребовались изменения образов героев, соотношения сюжетных линий, а также стилистики фильма. Колумбийская версия за счет комического по преимуществу решения большинства конфликтов стилистически тяготеет к скетчам, коротким сценкам, в которых актеры работают в технике практически комедии слэпстик.

Важно уточнить, что актеры на нашем проекте работают по системе театра переживания, тогда как актерская техника в странах Латинской Америки больше относится к театру представления, когда актер лишь

обозначает определенное эмоциональное состояние, отчего появляется характерная экспрессия в игре, слабые пристройки актеров и т.д. В данном случае выбор целиком определяется концепцией проекта, а он — культурными, национальными установками публики. Мы, работая над образом Кати Пушкаревой, стремились представить ее цельной, самодостаточной личностью, которая очень хорошо знает себе цену и расставила в своей жизни определенные приоритеты (как ей кажется, навсегда). Но что важнее всего, это глубоко порядочный человек, бескомпромиссный, готовый идти до конца.

Зритель ассоциативно связал сериал «Не родись красивой» с отечественной кинотрадицией производственных драм и ощутил, что современная Россия — это все та же страна, в которой происходило действие «Служебного романа» и других советских фильмов.

В продолжение достигнутых успехов уже в конце первого сезона «Не родись красивой» был запущен в производство тематически близкий проект «Люба, дети и завод» (2005-2006) с Т.Догилевой в главной роли, созданный по формату популярного американского проекта «Грейс в огне» (1993—1998). Его успеху во многом способствовал талант актрисы. Догилева помогла найти нужный тон истории и расставить нужные акценты. Весь сюжет строится вокруг одного человека, который попадает во всевозможные ситуации и остается при этом самим собой. Главная героиня Люба — истинно русская женщина, которая «коня на скаку остановит»²¹. Особенность этого проекта заключалась еще и в том, что здесь акцент был сделан не на сравнительно новую урбанистическую офисную культуру со всеми вытекающими: конкуренция за место, за зарплату, проблема преданности «хозяину» и пр., — а на более близкие нашему зрителю вопросы, которые ярко были раскрыты в картинах прошлых лет, таких как «Высота», «Большая семья» и др. В этой связи драматургия сериала представляла собой не единую магистральную арку, как в «Не родись красивой» или «Моя прекрасная няня», а серию новелл, объединенных общей героиней, временем и конкретным числом мест, где разворачивается действие. При работе над вертикальным сериалом «Люба, дети и завод» мы в большей мере опирались на опыт американских коллег. Они, основываясь на многолетней практике, пришли к заключению, что вертикальная драматургия хороша для сериалов, события и герои которых, что в принципе логично, прекрасно знакомы целевой аудитории. Этот принцип распространяется и на место действия (поликлиника, завод, общежитие), и на героя. Для последнего

²¹ Акопов А. «Люба, дети и завод». О работе над проектом - <<http://www.amedia.ru/luba/article/61.html>>

это означает то, что его социальная роль должна быть очень распространенной или по крайней мере должна вызывать большой интерес у целевой аудитории. Здесь противоположности могут сойтись: интересен будет «справедливый маньяк» Декстер (сериал «Декстер») и неунывающая мать-одиночка с тремя детьми, устроившаяся на завод («Люба, дети и завод»)²².

Таким образом, к 2006 году на основе анализа рейтингов рассмотренных выше сериалов и иных проектов «Амедиа» были выделены важные культурные предпочтения аудитории, которые составили тематический диапазон компании. Была найдена соответствующая форма для архетипического сюжета «о Золушке», к которому относятся и «Моя прекрасная няня», и «Не родись красивой». Это позволило расширить данный тематический диапазон на материале новых проектов, таких как «Кто в доме хозяин?» (2006). История основана на инверсии сюжета сериала «Моя прекрасная няня», то есть в качестве «няни» выступает Никита Воронин, бывший спортсмен, добродушный молодой мужчина, который не ставит на себе крест и готов побороться за счастье. В качестве домработника он приходит в дом бизнес-леди Дарьи Пироговой. Комбинацией сюжета о Золушке и офисной драмы стал проект «Все смешалось в доме» (2007). Иван Бобов, вдовец с четырьмя детьми, волею судьбы становится вице-президентом крупной косметической компании «Ромашка». В результате семейству Бобовых предстоит проверить давний вопрос, который звучал в импортных сериалах, плачут ли богатые.

Для исторического жанра также были найдены эффективные и востребованные у аудитории формы идентичности: с одной стороны, это опора на традиции классической русской литературы, а также стремление продолжить, развить опыт отечественных костюмных исторических постановок и историко-приключенческого фильма («Д'Артаньян и три мушкетера», «Гардемарины» и пр.). С учетом этих факторов были выполнены проекты «Бедная Настя» (2003), «Талисман любви» (2005), «Адъютанты любви» (2005), «Одна ночь любви» (2008).

К 2007–2008 годам происходят изменения в тематическом диапазоне у аудитории основных каналов-вещателей, на которые ориентирована продукция «Амедиа» – Первый, «СТС», «РЕН», «ТВ-3» и некоторых других – «Первый», а за ним и другие каналы занялись омоложением аудитории в попытке привлечь к телеэкранам новые поколения зрителей, выросших в эпоху интернета, социальных сетей, сотовой связи. Изменения тематики, поиск новых форм не в последнюю очередь были связаны с приходом на каналы сериалов нового поколения из США.

²² Кондон С. Исчезают сами эти правила // Искусство кино, 2010, № 2 - <<http://kinoart.ru/2010/n2-article3.html>>

В США в 2000-е годы в сериальных формах определилось художественное лидерство платных спутниковых телевизионных каналов, таких как НВО (Home Box Office), экономическая модель которых к этому моменту позволила сконцентрировать для сериалов производственные бюджеты, приближающиеся к принятым в «большом кино»: первая серия «Преступной империи» (Boardwalk Empire, 2010) стоила 15 миллионов долларов. В то же время относительная узость, «подготовленность» аудитории платных каналов телевидения позволила обратиться к творческим формам и сюжетам, немислимым на «массовых» бесплатных каналах. Но и бесплатные каналы были вынуждены подтягиваться к уровню, установленному платным телевидением. Сериалы нового поколения из США, такие как «Клан Сопрано» (The Sopranos, 1999–2007), «Доктор Хаус» (House M.D., 2004–2011), «Рим» (Rome, 2005–2007), «Грань» (Fringe, 2008–2011), «Безумцы» (Mad Men, 2007–2011) и другие, пришли на каналы во всем мире, показав, что аудитория в целом готова к такой необычной для массового телевидения продукции. Зрителя уже не отталкивает достаточно сложная, часто перегруженная профессиональной терминологией, нередко требующая достаточно высокого уровня информированности тематика и такого же типа сюжетные конструкции, не пугают неоднозначные и противоречивые персонажи. Характерным показателем зрелости сериала как формы экранного искусства стали высокие оценки «новой волны» сериалов со стороны серьезной кинокритики и «взыскательной аудитории». Это сериалы с вертикальной или горизонтальной драматургией с частотой показа 1-2 дня в неделю (за рубежом их, как правило, классифицируют как «weekly», еженедельные). Учитывая частоту показа, объем серий в сезоне составляет около 13-26 серий.

Очевидно, что такие значительные интервалы ставят несколько иные задачи и при создании характеров героев, и в построении как отдельной серии, так и общего замысла. На уровне героя это потребовало интересной личности, при этом «интересный» следует понимать максимально широко: герой может быть серийным убийцей, гениальным и/или безумным врачом, или не менее гениальным заключенным – лишь бы он мог максимально долго удерживать внимание зрителя. Также понятно, что зрелищность реализуется на уровне горизонтального сериала как сюжет с очень сильной основной аркой и, как правило, несколькими ведущими героями («Побег»), а на уровне вертикального – интересными историями, которые связаны с личностью героя. В последнем случае типичен «Доктор Хаус»: гениальный диагност – это нетривиально, но основное место действия – клиника – банально. Поэтому продюсер

Д.Шор вполне логично предложил два фактора, которые дают возможность раскрыть характер главного героя:

- а) несуществующее в медицинской практике «отделение диагностики», которое по сюжету было сделано специально для гениального врача;
- б) логически вытекающие отсюда «экзотические» случаи, от которых отказались все прочие специалисты.

Сильная арка выстроена в сериале «Побег» — история, выполненная в жанре детектива и триллера: младший брат, обладающий уникальными интеллектуальными способностями, отправляется в тюрьму, чтобы спасти старшего брата, обвиненного в убийстве высокого должностного лица. Простая история на деле оборачивается еще и политической драмой, которая позволила создателям сыграть на старом мифе американской аудитории о всеобщем заговоре спецслужб против собственного народа. Интерес к нетрадиционной трактовке ряда тем, а порой и чересчур натуралистично снятому материалу («Доктор Хаус», «Побег», «Грань»), подтвердил тот факт, что российская аудитория активно участвует в процессе глобализации информационного пространства. Все это поставило определенные задачи и перед отечественными производителями сериалов.

В качестве примера постепенного освоения новых жанров на нашем телевидении можно назвать медицинские сериалы («Личная жизнь доктора Селивановой», 2007; «Общая терапия», 2008; «Доктор Тырса», 2010), мистический триллер («Здесь кто-то есть», 2010–2011), черную комедию («Интерны», 2010), фильм-нуар («Монтекристо», 2008) и другие. Не случайно и обращение экспериментальных проектов к молодежной аудитории: гиперреалистичная «Школа» (2010), вышедшая на Первом канале, молодежный триллер «Закрытая школа» (2011), некоторые другие проекты каналов СТС и ГНТ напрямую адресованы новому поколению телезрителей. Творческий потенциал многоканального коммерческого телевидения далеко не исчерпан, и, наоборот, в ближайшем будущем очевидный рост коммерческой состоятельности телевидения сулит «серьезному кино», качественным сериалам новые перспективы на «малом экране».

Телевидение в начале XXI века перехватило у кинематографа эстафету лидерства как в направлении осмысления современной нам действительности, так и в собственно художественном эксперименте. Перед визитом в Москву в ноябре 2011 года Р.Макки в интервью российскому изданию Cinemotion (#24, 2011) описал ближайшее будущее телевидения и кино: «... самые лучшие истории сегодня можно увидеть не в кино,

а на телевидении. Кино теперь — чистое зрелище, а маленький экран телевизора предполагает использование крупных планов, и, следовательно, хороших диалогов... Наступил «золотой век» телевидения — сериалы стали большими, насыщенными, невероятно интересными. Говорят, что изменилась сама аудитория. Говорят, что поскольку сериалы относительно дешевы, в них можно позволить себе поэкспериментировать, попробовать то, что не рискнешь сегодня сделать в кино. Поскольку сериалам нет смысла стремиться к зрелищности, сценаристы вновь обращаются к сути межличностных, глубоких конфликтов. А в результате на свет появляются замечательные истории. Так что искусство не потеряно, оно просто поменяло прописку, переехав на телевидение. Телевидение сочетает в себе все лучшее, что есть в литературе, театре и кино, — простор для творчества просто безграничен!»

В 2008 году «Амедиа» выпустила на экраны сериал «Монтекристо» — переработанный формат одноименного аргентинского сериала 2006 года, снятого в жанре «нуар», получившего высокие рейтинги. Последний в свою очередь основан на значительно переработанном сюжете романа А.Дюма «Граф Монте-Кристо». В основе лежит конфликт «отцов», который продолжают «дети»²³. Известный коммерсант Илья Орлов (В. Смехов) обвиняется в киднепинге, дело против него передано бескомпромиссному судье Крылову. Дети непримиримых врагов, соответственно Максим Орлов (Д. Миллер) и Андрей Крылов (И. Шакунов) — друзья и партнеры по профессиональному фехтованию. Упомянутая черта в характере Крылова-старшего приводит его родного сына в марокканскую тюрьму. Это один из способов оказать давление на судью, и стоит за этим Орлов-старший. Однако судья поставил долг превыше всего, поэтому погиб сам, а Андрей провел десять лет в восточной тюрьме. После чего бежал, унося с собой секрет своего сокамерника Отто (В.Ясулович) о спрятанных сокровищах. Теперь в новом облике и под новым именем — Александр Островский — и обладая огромным капиталом, он начинает мстить. Разумеется, здесь представлен и любовный треугольник Андрей — его невеста Ольга (С. Антонова) — Максим.

«Монтекристо» позволил успешно реализовать все указанные выше запросы целевой аудитории. Фабула зиждется на очень сильном событии, которое при этом оказывается только «вершиной айсберга»: расследование Андрея раскроет преступную организацию, занимавшуюся похищением детей. Поэтому для того, чтобы полноценно развернуть событие, в сюжете нужна мощная основная арка; своеобразный, стоящий над законом и порой и над моралью герой, а также умело подобранные

²³ Подробную информацию о зарубежных версиях проекта см. <<http://montecristo-rus.narod.ru/montecristo.htm>>

вспомогательные линии старого Орлова, молодого Орлова, бывшей невесты Ольги, импозантного помощника Андрея – вора экстра-класса Рокотова²⁴ и др.

Обратим внимание, что проект был подготовлен по заказу Первого канала, аудитория которого прежде считалась весьма консервативной, однако в последние годы приняла даже такой радикальный эксперимент, как сериал «Школа» В. Гай-Германики. Это также лишний раз подтвердило активный процесс тематических изменений, а также, что важно, эстетики (художественного решения) современного российского сериала. Для проекта «Монтекристо», – учитывая формат крупнейшего российского канала и состав его целевой аудитории, – было определено, с одной стороны, найти выразительное эстетическое решение, но при этом сделать главного героя отличным от его прототипа в латиноамериканском проекте. Там герой выходит на дорогу мести внутренне опустошенным, по сути, превратившись в машину для исполнения приговора (напомним, что «смягчить» его в книге французского писателя был призван образ дочери султана Гайде). В нашей версии героем движет в первую очередь сердце, чувство, поэтому он открыт для любви, способен воспринимать мир более многогранным. «Этот проект возвращает нас к человеческим ценностям, которые всегда современны. Он задуман как мощное чувственное полотно, и, в отличие от большинства сериалов, уходит от бытовых историй, от повседневности. Здесь каждая серия рассказывает о внутренних, эмоциональных потрясениях, при этом постоянно присутствует мощный экшн. В отличие от истории Дюма, наша история теплая. Граф Монте-Кристо возвращается персонажем с атрофированными чувственными окончаниями и начинает холодную, расчетливую месть. Тогда как у нашего героя, Андрея – мощнейший заряд любви к жизни и к своему любимому человеку. Для меня его месть справедливее, потому что идет не от головы, а от сердца»²⁵, – так определил сверхзадачу сериала режиссер-постановщик Д.Петрунь.

Мини-сериал «Общая терапия» (2008) стал одним из первых отечественных медицинских телесериалов. В советском кино объем фильмов о буднях медицинских работников сравнительно невелик: «Доктор Калужный» (1939), «Во имя жизни» (1946), «Доктор Вера» (1967), «Дни хирурга Мишкина» (1976), «Дела сердечные» (1973) и др. За последние десятилетия рыночного производства появились и медицинские сериалы, и отдельные художественные фильмы. За рубежом этот жанр получил глубокую и разностороннюю разработку в американском, а затем в западно- и восточно-европейском сериальном производстве с 50-х годов.

²⁴ Подробнее см.: официальный сайт фильма «Монтекристо» - <<http://www.amedia.ru/mk/about.php>>

²⁵ О сериале «Монтекристо» - <<http://montecristo-rus.narod.ru/index.htm>>

Сегодня этот тип сериалов уже освоил пространство российского ТВ. К 2010–2011 годам появились «Неотложка» (2004–2005), «Ускоренная помощь» (1999–2001), «Личная жизнь доктора Селивановой» (2007), «Доктор Тырса» (2010), «Интерны» (2010). Наш проект «Общая терапия» был выполнен на основе одноименного итальянского формата «Medicina generale» (2007–2010) – истории врача и старшей медсестры на фоне будней отделения общей терапии. В «Общей терапии» (12 серий) основной сюжетной линией стали отношения молодого перспективного врача-диагноста Романа Заславского и пришедшей в клинику старшей медсестры Анны Лазаревой. Эта линия является центральной аркой (а драматургия соответственно горизонтальной), вокруг которой надстраиваются линии других героев: заведующего отделением Михаила Тышкевича, старшей процедурной медсестры Оксаны Масюк, Леонида Самойлова, врача отделения. Фоном для каждой серии, на котором происходят коллизии в личной жизни героев, становится очередной «случай из практики», дающий возможность зрителю по-новому взглянуть на героя в нестандартной ситуации. Впрочем, в данном случае мы выбрали такой вариант, при котором между главной аркой и линиями остальных героев нет сильного разрыва, как это имеет место, например, в сериале «Моя прекрасная няня». Горизонтальная структура фильма оказала влияние и на характер главного героя. Перед сценаристом сериала А.Красовским не стояла задача создать «доктора Фауста», гениального врача в «гарольдовом плаще», подобно американскому Доктору Хаусу. Хотя главный герой Роман, подобно американскому коллеге, также нередко предпочитает «шокировать» пациента своей прямоотой. С другой стороны, не было задачи подробно реконструировать техническую и технологическую сторону работы клиники, как это блестяще сделано в «Скорой помощи». «Общая терапия» во многом оказалась экспериментальным проектом в жанре медицинского сериала и находится в русле описанной выше ситуации с обновлением аудитории и тематики сериалов на российском телевидении.

Сюжет с любовным треугольником в основе (правда, теперь поединок происходил не между друзьями («Монтекристо»), а родными братьями) лег в основу проекта «Амедиа» «Спальный район» (2009–2010). Сериал (собственная разработка) в плане технологии стал новым этапом в развитии отечественного сериального производства: «...оригинальный формат, по сути, является принципиально новым жанром на российском телевидении. Это ежедневная телевизионная драма, где герои живут в реальном времени и переживают вместе с телезрителями одни и те же события. Подобные проекты во многих странах уже стали национальным

достоянием и не сходят с телеэкранов многие годы. Потенциал у телеромана «Спальный район» огромный, его сюжеты не кончатся никогда, а его герои будут жить и меняться в течение многих лет, как и мы с вами, как и все зрители»²⁶, – это обстоятельство мы подчеркивали в интервью Первому каналу. Подобный прием в США используется достаточно давно, приблизительно с 70-х годов, такая актуализация делает героев более реалистичными, а, следовательно, повышает зрелищные качества проекта. С точки зрения жанра «Спальный район» – социальная драма, в которой основной конфликт развивается на фоне повседневной жизни героев. Исходное событие фильма зрителю не представлено, оно станет проясняться лишь со временем. В семье Масловых младший сын Илья одалживает крупную сумму и исчезает, оставив родных и свою возлюбленную Елену. Долг приходится выплачивать старшему брату Андрею. Не выдержав позора, умирает отец семейства. Елена становится женой Андрея, у них рождаются дети. Первое событие, завязка фильма – возвращение через 17 лет Ильи, он теперь богат и намерен вернуть себе Елену. Таким образом, мы имеем следующие направления для развития сюжета сериала: героям предстоит выяснить истинные причины бегства Ильи; каждому из братьев также приходится пройти испытание на мужество, и в первую очередь в борьбе за любимую женщину. Особую роль в социальной драме, выполненной в подобном формате, играет точность характеров персонажей, а также верность игровых ситуаций, предлагаемых обстоятельств, которые вынуждают героя действовать. Точными должны быть и основные сюжетные узлы как для истории в целом, так и у арок главных героев. В нашем случае герой является коллективным: два брата и любимая ими женщина – это дает большую прочность основной линии и позволяет достаточно свободно вводить персонажей второго и третьего круга, а также разнообразно использовать сюжетные повороты в арках главных героев.

Сериал «Здесь кто-то есть» (2010–2011) был создан для освоения еще одного перспективного сектора российского телерынка: проектов в формате мистического триллера, хоррор, фантастики и т.п. Отечественный телезритель, особенно за 2010–2011 годы, имел возможность познакомиться с подобным форматом как на примере зарубежных²⁷, так и отечественных проектов²⁸. 40-серийный проект «Здесь кто-то есть» имеет основную арку, правда, при этом главный герой вновь является коллективным – семья Проскуриных. Отец семейства, преуспева-

²⁶ Многосерийный фильм "Спальный район" (анонс) - <<http://www.1tv.ru/anons/id=154702>>

²⁷ «Говорящая с призраками» (2005-2010), «Клиент всегда мертв» (2001), «Потерянная комната» (2006) и др.

²⁸ «Иное» (2007), «Башня» (2010), «Секунда до...» (2011) и др.

ющий пилот гражданской авиации, приобретает старинный частный особняк, который по законам жанра хранит зловещие тайны. Антураж и общая обстановка в определенной степени ориентированы на традицию японских фильмов ужасов, подобных японскому «Звонку» (1998) и его американскому ремейку «Звонок» (2002), и последующим сиквелам. Узловой точкой в особняке Проскуриных является колодец в подвале дома, в котором находится источник инфернальной энергии. Эстетическое решение фильма, естественно, базируется на сложной звуковой партитуре посторонних шумов, тревожащих обитателей дома; компьютерные спецэффекты потребовались для создания образов призраков — мальчика (положительный герой) и девушки (антагонист); кроме этого, частые переходы к субъективной камере, изображению воспоминаний героев и пр. потребовали достаточно сложного светового и цветового решения фильма.

Семейная идиллия осложняется изменой мужа, затем автокатастрофой, в которой виновным оказывается старший сын; страхами младшей дочери, маленькой девочки Ани, которая обладает даром ясновидения. Естественно, для победы добра над злом необходим и свой «доктор Ван Хельсинг». Таковым становится медиум Игнат, который, в конечном счете, помогает семье Проскуриных. Многолетний опыт зарубежных постановок и необозримый объем художественных односерийных и многосерийных кино- и телефильмов в этом формате привел к складыванию довольно устойчивого канона. Во-первых, особую роль здесь играет топография пространства фильма. Необходим источник зла, который начинает его генерировать по разным причинам: проклятие, нарушение запрета, активность злого начала и т.д. Причина, как правило, изначально не ясна, авторы нередко оставляют ее для кульминации, но могут и «показать» причину только зрителю, при этом оставив героя в неведении, что особенно предпочитают американские постановщики. Например, в таком известном фильме, как «Чернокнижник» (1989), ставшем классикой еще со времен «видеосалонов» в России, злой маг (Дж. Сэндз), разыскивая фрагменты «библии дьявола» и переместившись во времени в наши дни, уничтожает тех, кто встает на его пути. Активным злом оказывается и знаменитый серийный убийца Фредди Крюгер (Р. Инглунд) из «Кошмара на улице Вязов» (1984), который подстерегает детей своих убийц в их собственных снах. В таком случае фильм теряет свою основную интригу и превращается либо в фильм-зрелище, фильм-экшн, либо интрига переносится на другие линии сюжета («разгадка», показанная зрителю, может быть ложной). Как известно, искусством разыгрывать зрителя, направлять его по ложному

следу прекрасно владеет Д.Линч. В своем знаменитом сериале «Твин Пикс» (1990–1991), когда, казалось, дело об убийстве Лоры Палмер завершено, главный герой агент Купер (К.Маклахлен) – ему приснилось, что он отдает антагонисту, квинтэссенции зла Бобу свою душу – внезапно видит в зеркале вместо собственного лица – смеющегося Боба. Одним из классических примеров ложной сюжетной линии является знаменитый фильм А.Паркера «Сердце Ангела» (1987). Здесь вполне трафаретная фигура – частный детектив Гарри Энджел (М.Рурк) – должен выполнить очередной заказ: найти пропавшего. Однако поиски все более запутываются, а вокруг героя множатся убийства. В финале фильма мы узнаем, что разыскиваемым оказывается сам герой, как и виновником преступлений. Их он совершил в соответствии с договором, заключенным с самим дьяволом (Р.Де Ниро). Паркер как истинный европейский режиссер разрешил интригу только в финале ленты.

Работая над сюжетом сериала «Здесь кто-то есть», Л.Леоненко опиралась по понятным причинам на европейскую традицию «инфернального»: проклятые подвалы, призраки-дети, спиритические сеансы и медиумы, заколдованный дом. Поэтому и источник зла был заимствован из давней европейской традиции, еще со времен «готического романа» (дом), и усилен частым элементом последних популярных фильмов (колодец).

Во-вторых, необходим «полис добра», активное начало, противостоящее насилию и злу: тот же доктор Ван Хельсинг, охотник на колдунов, бесстрашный спецгент, в нашем сериале – медиум Игнат и т.д.

В-третьих, между этими полюсами располагается жертва, отдельный герой или коллектив (семья, группа беспечных друзей), ради которого или из-за которого происходит битва добра со злом. В сериале «Здесь кто-то есть» коллективный герой разбит на несколько основных «микрोगрупп»: Дмитрий и Лариса Проскурины; Кира (дочь) и Игнат; Аня и Антон (призрак); Игорь (сын) и Даша (его подруга), особняком стоит девочка Маша. В их круг с разной частотой и с разной степенью влияния входят более отдаленные персонажи: друг (затем призрак) Игоря Максим, Элла (любовница Дмитрия), Рената (следователь) и т.д.

В-четвертых, в структуре такого фильма нередко применяется и элемент стороннего наблюдателя, советника, хранителя мудрости, который помогает протагонисту в борьбе со злом. Этот характер может быть персонифицирован, а может быть каким-то предметом, вещью, которую предстоит найти главному герою. При этом такой «советник» возможен не только в мистических лентах. Так, в «Молчании ягнят» им является для Кларисс Старлинг доктор Ганнибал Лектер, который сам

станет затем активным героем. В фильме «Твин Пикс» – это обитатели «белого вигвама», «другого места», которые являются герою К. Маклахлина в сновидениях. В нашем сериале – это бывший владелец дома Мартов, который содержится в психиатрической клинике. Таким образом, с точки зрения культурной идентичности данный сериал (транслировался на канале «ТВ-3») рассчитан на аудиторию, которая в целом хорошо владеет «культурными кодами» современного зрелищного жанрового кино, ценит палитру всевозможных выразительных средств (компьютерная графика), то есть это социально активная часть населения от 18 до 50 лет. Многочисленные ассоциативные связи с фильмами различных эпох, которые, как показывает анализ, также обладают достаточным диапазоном, сделали проект интересным разным подгруппам зрителей внутри основной аудитории.

Развил успех в жанре триллера – в его молодежном варианте – сериал «Закрытая школа» (2011), мгновенно ставший лидером зрительских предпочтений канала СТС. Генезис поджанра молодежного триллера можно рассмотреть, начиная от детских сказок и страшилок или от знаменитых «Кошмаров на улице вязов», или «Я знаю, что вы делали прошлым летом». В то же время «закрытая школа», в которой происходит действие триллера, это во многом «идеальная» школа, с настоящей дружбой и первой любовью, с умными и понимающими учителями. Так что вполне современный по форме сюжет уходит корнями в «Доживем до понедельника», «Розыгрыш», «Ключ без права передачи» и другие культовые подростковые фильмы советского прошлого.

Формирование тематического диапазона, поиски архетипических сюжетов и героев в российском телесериале – чрезвычайно сложный процесс, зависящий от многих факторов: качество построения рекламной кампании очередного продукта; умение использовать собственный и опыт конкурентов по выявлению существующего/несуществующего запроса аудитории и т.д. Начиная со второй половины «нулевых», архетипическими героями в полной мере можно было считать образы героинь сериалов «Моя прекрасная няня», «Не родись красивой», «Люба, дети и завод», однако особый успех был связан с фигурой Кати Пушкаревой. И популярность этого образа позволила сделать важные выводы о запросах и ценностных предпочтениях аудитории сериала (ее диапазон чрезвычайно широк – от 14 до 60), и в первую очередь о том, что у зрителя сложился вполне определенный образ нового мира, в котором финансовый аспект, карьерный вопрос, проблема капитала является лишь «свершившимся фактом». В нашей стране проблема капитала долгое время рассматривалась как проблема социально-политическая,

а затем она превратилась в социально-политический миф, то есть перешла в сферу ценностных отношений. Поэтому на уровне массового сознания, к примеру, в 90-е годы сюжет, подобный «Не родись красивой» с русскими реалиями, был бы обречен. Потребовался десятилетний период сложных социальных, политических, экономических и культурных трансформаций, прежде чем наш зритель смог «отделить» лирическую линию от «офисно-капиталистического фона». Гениальная в своей простоте мысль, что все счастливые семьи одинаковы, но несчастна каждая по-своему, прекрасно проверяется на сериалах. И если зритель за типичным «капиталистом», президентом дома моды «Зималетто», увидел еще и простого человека, который оказывается и нелеп, и способен на благородные поступки, может так же чувствовать и переживать, то это означает принципиально иную социальную ситуацию.

Изменения в тематическом диапазоне сериального производства в России 2008–2010 годов в первую очередь связаны отнюдь не с художественными обстоятельствами. Экономический кризис привел к сокращению объемов производства, а также к переходу от собственного производства к форматным проектам либо к полному отказу от отечественной продукции и переходу на иностранные сериалы. Новейшее состояние российского сериального производства на период 2008–2011 годов показывает, что архетипический герой и сюжет вновь изменились (вернее, зритель отказался от прежних образов из первой половины «нулевых») и на сегодняшний день находятся в становлении. В этом плане стратегия «Амедиа» ориентирована на разработку в первую очередь новых жанровых секторов (медицинский сериал, мистический сериала, фантастический сериал и пр.), которые способны привлечь зрителя за временным отсутствием «героя нашего времени». В этом плане учтены и достижения зарубежного сериального производства. Так, в апреле 2011 года на канале ТНТ вышел новый проект «Амедиа» мистический триллер – «Закрытая школа». Однако разработка фабульной и сюжетной конструкций, функций героев и даже их состав определялся на основе предварительного просмотра «пилота» (то есть пробной серии) фокус-группами²⁹. Схема на первый взгляд кажется более дорогостоящей, чем традиционная. Но она предназначена для того, чтобы экономить деньги и делать производство и эфир более эффективными. Производство «пилотов» – это симптом зрелого рынка, на котором вращается большой объем финансов. Борьба за качество продукции перешла в новую фазу. Сериалы умеют снимать многие, предсказать их

²⁹ Специально подобранная зрительская аудитория, которая по составу участников (гендер, возраст, социальное положение) точно отражает процентное отношение по фактической целевой аудитории телеканала-заказчика.

успех достаточно сложно, поэтому со временем будут внедряться все новые и новые схемы для того, чтобы убедиться, что проект хороший еще до того, как он попадает к массовому зрителю.

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

Список литературы

1. Актуальные проблемы культурной политики современной России. Антология. М.: Ленанд, 2008, 258 с.
2. Арабов Ю. Мастер класс-01. Кинодраматургия. М.: АРТкино, Мир искусства, 2009, 88 с.
3. Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957, 184 с. 21.
4. Богомолов Ю. А. Затянувшееся прощание: российское кино и телевидение в меняющемся мире. М.: МИК, 2006, 318 с.
5. Вайсфельд И.В. Кино как вид искусства. М.: Знание, 1983, 144 с.
6. Вильчек В. М. Под знаком ТВ. М.: Искусство, 1987, 240 с.
7. Зоркая Н.М. Зрелищные формы художественной культуры. М.: Знание, 1981, 47 с.
8. Зоркая Н.М. Фольклор. Лубок. Экран. М.: Искусство, 1994, 238 с.
9. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974, 424 с.
10. Макки Р. История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только. М.: Альпина нон-фикшн, 2008, 456 с.
11. McKee R. Story. Substance, structure, style, and the principles of screenwriting. NY: Methuen, 1999, 466 p.
12. 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.
13. Михалкович В.И. О сущности телевидения. М.: Искусство, 1998, 250 с.
14. Многосерийный телефильм: Истоки. Практика. Перспективы. М.: Искусство, 1976, 256 с.
15. Муратов С.А. Телевидение в поисках телевидения. Хроника авторских наблюдений. М.: Изд-во Московского ун-та, 2009, 277 с.
16. Огнев К.К. Реалии истории в зеркале экрана. М.: Эйзенштейн-центр, 2003, 283 с.
17. Ромм М. Беседы о кино. М.: Искусство, 1964, 366 с.
18. Туркин В.К. Драматургия кино. М.: ВГИК, 2007, 319 с.
19. Хренов Н. Зрелища в эпоху восстания масс. М.: Наука, 2006, 646 с.
20. Шкловский В. За 60 лет. Работы о кино. М.: Искусство, 1985, 420 с.

АКОПОВ А.З.

ТЕЛЕСЕРИАЛ 2000-Х:
ПРОЦЕССЫ ГЛОБАЛИЗАЦИИ И
НОВЫЕ ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ РЕШЕНИЯ

© Академия медиаиндустрии
© Редакционно-издательский отдел

Редактор: Д.А.Сребницкая

Отпечатано в типографии Академии медиаиндустрии. Усл.печ.л. - 2,8. Бумага офсетная.
Гарнитура Ньютон. Тираж 500 экз. Заказ № 37.

Москва, ул. Октябрьская, 105, кор.2.