



ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)
УДК 7.067, 7.097
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.4.073-080

П.В. УШАНОВ

*Высшая школа телевидения
Владивостокского государственного
университета экономики и сервиса
г. Владивосток, Россия
ORCID: 0000-0001-8003-3096
ushanov08@mail.ru*

PAVEL V. USHANOV

*Higher School of Television
Vladivostok State University
of Economics and Service
Vladivostok, Russia
ORCID: 0000-0001-8003-3096
ushanov08@mail.ru*

Специфика генезиса национального телевизионного сериала как оригинального культурно-информационного феномена

Статья посвящена изучению процесса становления телевизионного сериала в качестве самостоятельного культурного феномена, а также многофункционального средства массовой коммуникации. Опираясь на концепцию В.С. Саппака, автор рассматривает телевизионный сериал не просто как форму существования художественного кинематографа в пространстве ТВ, а в качестве нового культурного феномена, который возник и развивается под воздействием целого комплекса видов визуальной культуры и искусства.

Изучая генезис телевизионного сериала, автор прослеживает процесс формирования киносериала в качестве одного из базовых компонентов телевизионного сериала, на который также оказали влияние такие виды визуальной массовой культуры, как лубок и комикс. Раскрывая специфику генезиса телевизионного сериала, автор обращается к идее В.Б. Шкловского об остранении как художественном приёме, ориентированном на создание особого восприятия предмета аудиторией.

В качестве специфической черты современного телевизионного сериала выделяется высокая степень его динамичности, которая обусловливается постоянным информационным обменом

The Specificity of the Genesis of the National Television Series as an Original Cultural-Informational Phenomenon

The article is devoted to the study of the formation of the television series as an independent cultural phenomenon, as well as a multifunctional means of mass communication. Based on the concept of Vladimir S. Sappak, the author examines the television series not simply as a form of the existence of art cinema in the space of television, but as a new cultural phenomenon which arose and continues to develop under the influence of a whole complex of types of visual culture and art.

While studying the genesis of the television series, the author traces the process of the formation of the film series as one of the basic components of the television series, which was also influenced by such types of visual popular culture as popular print and comics. Revealing the specificity of the genesis of the television series, the author turns to Victor B. Shklovsky's idea of defamiliarization as an artistic device aimed at creating a special perception of the subject by the audience.

As a specific feature of the modern television series, the high degree of its dynamism distinguishes itself, the latter being due to the constant exchange of information with objects that also accumulate social information. Therefore, the television series becomes a space where

с объектами, которые также аккумулируют социальную информацию. Поэтому телевизионный сериал становится пространством, где активно происходит конвергенция документального и художественного коммуникационных потоков. К результатам этой конвергенции можно отнести формирование на постсоветском пространстве уникального феномена — политически ангажированного телевизионного сериала.

Ключевые слова:

телевизионный сериал, киносериал, культурный феномен, остранение, теория деконструкции, эстетизация политики.

the convergence of documentary and artistic communication flows is actively taking place. The results of this convergence can be attributed to the formation in the post-Soviet space of a unique phenomenon — a politically engaged television series.

Keywords:

television series, film series, cultural phenomenon, defamiliarization, theory of deconstruction, aestheticization of politics.

Для цитирования/For citation:

Ушанов П.В. Специфика генезиса национального телевизионного сериала как оригинального культурно-информационного феномена // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 4. С. 73–80. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.4.073-080.

Во второй половине XX века важным фактором культурно-коммуникационных процессов в мире стало телевидение, которое начало диктовать новые форматы для уже состоявшихся феноменов в области искусства и культуры, в том числе и художественного кинематографа. Одним из ключевых ориентиров для исследователей является идея советского критика и журналиста В.С. Сапжака, высказанная в работе «Телевидение и мы» ещё на стадии формирования ТВ в качестве нового культурно-информационного пространства: телевидение является синтетическим массовым искусством [6]. Этот тезис позволяет нам рассматривать телевизионный сериал не просто как форму существования художественного кинематографа в пространстве ТВ, а в качестве нового культурного феномена, который возник и развивается под воздействием целого комплекса видов визуальной культуры и искусства. В рамках данной статьи мы предприняли попытку, рассматривая генезис телевизионного се-

риала как культурного феномена на советском и постсоветском пространстве, выделить их и описать степень влияния.

Идея о том, что художественный фильм и телевизионный сериал являются разными культурными явлениями, была чётко обозначена в России в 1999 году, когда были опубликованы «Пояснения к заполнению бланка „Программная концепция вещания”», что входило в перечень обязательных документов, необходимых для получения лицензии на вещательную деятельность. Автор документа, профессор кафедры телевидения факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова Г.В. Кузнецов ввёл его отдельной главой в книгу «Так работают журналисты на ТВ» [5]. За основу классификации был взят принцип дифференциации по главной функции и направленности программы. Если на художественный кинематограф (даже многосерийный, до 12 серий) как на телевизионную программу, помимо развлечения, предполагалось проецировать ещё и культурно-просветительскую

функцию, то телесериалу отводилась исключительно развлекательная функция. Таким образом, в рамках нашей темы мы можем выделить проблему точной дифференциации многосерийного кинематографа и телевизионного сериала. Это важно, поскольку даже на уровне исследовательских работ эти культурные феномены нередко используются в качестве синонимов.

Многосерийная форма в художественном кинематографе сформировалась за полвека до появления телевидения как полноценного культурного пространства. В начале XX века появляются первые многосерийные фильмы для прокатного показа в кинотеатрах, и уже в 1910-х годах во Франции и США окончательно складывается драматургия *киносериала*. Ещё на заре кинопроизводства продюсеры понимали, что специфика кинобизнеса требует максимально долго раскрывать сюжет и образ героя понравившейся зрителю истории. Поскольку российский кинематограф в этот период развивался под заметным французским влиянием, то киносериал появляется и в российском прокате. Интересно отметить, что самые популярные были сняты в детективном жанре: «Сашка-семинарист» (1914), «Сонька — золотая ручка» (1915), «Антон Кречет» (1915), что соответствует предпочтениям современных телезрителей.

В годы Первой мировой войны лидирующие позиции в кинопроцессе заняли американские кинематографисты, которые активно разрабатывали комедийный жанр. В нём действовали любимые зрителям персонажи-маски в исполнении великих комиков Макса Линдера, Чарли Чаплина, Бастера Китона, Роско Арбакла и др. Как мы предполагаем, именно тогда сформировалась драматургическая идея будущего *вертикального* киносериала, когда ряд отдельных историй объединяются одним героем, который не меняется от серии к серии.

Второй тип драматургии киносериала — *горизонтальный*, как мы предпо-

лагаем, складывается уже после Первой мировой войны в рамках экранизации литературных произведений. Для него характерен общий сюжет, который развивается в рамках всех серий. Самым известным горизонтальным киносериалом на тот момент стал 18-серийный фильм Л. Пукталя «Граф Монте-Кристо» (1918). В рамках нашей темы это очень важный аспект, поскольку позволяет выделить те направления искусства и культуры, на основе которых был синтезирован телевизионный сериал.

В поисках научного фундамента исследования киносериала мы обратились к идеям русского советского писателя, литературоведа, критика, киноведа и сценариста В.Б. Шкловского. Его основным научным наследием является введение в 1916 году и дальнейшее осмысление такого феномена, как «остранение» [8, с. 58–72], под которым понимается литературный приём, ориентированный на создание особого восприятия предмета читателем: он его не столько узнает, сколько видит в особом ракурсе, открывая в нём новое содержание. Такой подход к восприятию художественного текста подтолкнул В.Б. Шкловского к осмыслению современного для его времени кинематографа (1920–1930-е годы), в котором он, вполне ожидаемо, видел литературные корни. Так, полнометражные фильмы продолжительностью полтора часа он сравнивал с рассказом. Сценарий фильма по такому внешнему признаку, как объём, больше похож на роман, но по своей ёмкости, решению художественных задач действительно равен рассказу. Поэтому сюжет «горизонтальных сериалов» можно сравнивать с литературными романами. Не случайно в профессиональной среде кинематографистов используется термин «телевизионный роман» (в США — *soap opera*, в Латинской Америке — *telenovela*). Исходя из этого подхода, «вертикальный сериал» — это цикл литературных рассказов или повестей.

Итак, мы можем констатировать, что к моменту наступления телевизионной эры (1950-е годы) сама идея сериальной подачи художественного материала в рамках кинематографа уже была отработана. Однако адаптация киносериала к телевизионному пространству поставила ряд профессиональных проблем, которые были решены далеко не сразу. Один из первых опытов выхода киносериала на отечественный телевизионный экран — фильм «Вызываем огонь на себя» (1964) продолжительностью 309 минут. Он снимался специально по заказу Центрального телевидения СССР, но был сделан в стилистике прокатного кино «большого метра» и только формально разделён на четыре серии. В результате каждая серия длилась значительно больше часа (практически как полнометражный фильм).

Пятисерийный фильм «Адъютант его превосходительства» (1969) уже учитывал специфику телевизионного просмотра аудиторией. Каждая серия тоже длилась довольно долго — 1 час 15 минут, но зато она смотрелась как цельный эпизод общего сюжета. Кинематографисты осознали, что формальное деление общего метража на части не означает, что каждая часть является серией. Её надо специально готовить и по сценарию, и по режиссуре. Приходит понимание, что каждая серия обладает собственной драматургией, а общая драматургия сериала разделяется по ключевым узлам повествования, что усиливает интригу и повышает интерес у зрителя.

В первой половине 1970-х годов происходит окончательное оформление отечественного киносериала. В эти годы снимается советская классика: «Тени исчезают в полдень» (1971–1973), «Как закалялась сталь» (1973), «Семнадцать мгновений весны» (1973). Начинается работа над киноэпопеей «Вечный зов» (1973–1983), которая надолго становится самым продолжительным советским многосерийным фильмом — 1326 минут,

19 серий. В этих сериалах уже широко применяется приём остановки повествования «на самом интересном месте», что имеет композиционные последствия для всего фильма.

Становление советского киносериала стимулировало дискуссию о его культурных истоках, и пик споров на эту тему в киноведческой среде пришёлся как раз на вторую половину 1970-х годов. Резонно полагая, что киносериал является объектом визуальной массовой культуры, его генетические корни искали в её более ранних проявлениях. Первая точка зрения связывала сериал с традиционными формами искусства — литературой и театром. Однако некоторые искусствоведы полагали, что сериал является логическим развитием массовой визуальной культуры, которая реализовывалась в таких формах, как комикс (США, Европа, Япония) и лубок (Россия, Китай, Индия). Аргументация строилась на общей эстетике синергетической формы подачи материала, для которой характерно использование и изображения, и текста. С этой точкой зрения можно согласиться хотя бы потому, что каждый комикс или лубок является, по сути, раскадровкой серии, которую надо снять. Сборник же комиксов можно рассматривать в качестве раскадрованного сериала.

Можно сделать вывод, что киносериал как форма художественного кинематографа является одним из базовых компонентов телевизионного сериала, на который оказали влияние такие виды визуальной массовой культуры, как лубок и комикс. Также общие закономерности и традиции художественного творчества инкорпорируются в культурный текст сериала с помощью художественной литературы.

Однако киносериал, как мы подчёркивали выше, не тождествен телесериалу. Если отталкиваться от таких характеристик телесериала, как относительная дешевизна производства и эффективное решение проблемы заполнения телеви-

зионного эфира, то должна возникнуть ситуация, когда они приобретут решающее значение. Для этого потребовался концептуальный сдвиг в понимании значения телевидения для современной цивилизации. С 1970-х годов идеи коммерциализации телевизионного пространства активно продвигались медиакорпорациями, и сегодня можно констатировать: коммерческая форма вещания стала доминирующей, подмяв общественную и государственную. Соответственно, укоренилось и представление о телевидении прежде всего как об одной из сфер бизнеса. Как результат, с 1980-х годов в мире начинают постоянно увеличиваться объёмы общего эфирного времени, так как регулярно появляются новые вещатели.

В нашей стране грядущая смена культурных парадигм была предсказана в 1991 году профессором Я.Н. Засурским [4]. В 1990-х годах в республиках бывшего СССР, в рамках трансформации советской системы массовой коммуникации, происходили следующие процессы: катастрофическое падение кинопроизводства на национальных студиях и одновременно — увеличение количества телевещателей. Общий объём эфирного времени стремительно увеличивался, и он стал заполняться иностранной сериальной продукцией. Можно сказать, что телесериал как новая форма телевизионной продукции был инкорпорирован в культурное пространство РФ, однако с середины 1990-х годов начинается становление национальной индустрии производства телесериалов, а уже в 2000-х годах происходит практически полное вытеснение иностранной сериальной продукции из российского телевизионного эфира. Объяснить это можно тем, что сюжеты телесериалов, как правило, строятся на стереотипных историях, а они интересны иностранному зрителю только в качестве экзотики. Похожие процессы проходили и в телевизионном пространстве Японии в 1960–1970-х

годах, где иностранная телепродукция была вытеснена сериалами национальных студий.

Таким образом, можно предположить, что, восприняв телевизионный сериал как форму, российские кинопроизводители достаточно быстро создали собственную индустрию, поскольку ориентировались на национальную культурную матрицу и художественные традиции. Вероятно, сыграло свою роль и увлечение философией постмодерна. Так, идею В.Б. Шкловского об остранении как художественном методе можно рассматривать в качестве предтечи теории деконструкции Ж. Деррида (см.: [2]), которая очень востребована при осмыслении продуктов массовой культуры эпохи постмодерна, в том числе когда деконструкции (ревизионизму) подвергаются исторически сформировавшиеся жанры. Поэтому трансформацию киносериала в телесериал можно рассматривать и как результат деконструкции. Яркий пример — кинематографическая судьба авантюрного бестселлера середины XIX века «Петербургские трущобы» Вс. Крестовского. К середине XX века он был уже основательно подзабыт, но вновь опубликован в конце 1980-х годов, когда издательства стали искать новый литературный материал с серьёзным коммерческим потенциалом. В 1994 году на основе романа был создан 60-серийный фильм «Петербургские тайны». Его авторы упростили сюжет, оставив преимущественно криминально-авантюрную составляющую, что, в свою очередь, потребовало изменить образы и характеры действующих лиц.

К подобным выводам приходит в своей диссертации С.А. Зайцева: «Жанр телевизионного сериала — есть инструмент, позволяющий осуществить деконструкцию классических жанров, включённых в него через их переозначивание и перекодировку» [3, с. 139]. Как нам представляется, выход за рамки строгих кинематографических канонов сделал телесериал очень пластичным феноме-



ном, чутко реагирующим на изменение общей культурной и информационной ситуации, что предполагает широкое инструментальное использование в качестве многофункционального средства массовой коммуникации. Развивая идеи М. Маклюэна, телевизионный сериал можно рассматривать и в качестве канала, и в качестве самого послания, то есть он может быть использован в качестве медиатора, посредством которого транслируется социально важная информация: «Телевизионный сериал является средством создания информации, телевизионный сериал есть инструмент оказания воздействия на реципиента» [там же, с. 140]. Мы разделяем эту позицию, поскольку ценность сериалов с коммуникационной точки зрения заключается в том, что этот вид массовой коммуникации позволяет аккумулировать знания об актуальных общественных проблемах, о программах их решения, о жизни общества в целом. Высокая степень динамичности телевизионного сериала обуславливается постоянным информационным обменом с объектами, которые также аккумулируют социальную информацию. Это, в первую очередь, СМИ, и в том числе — телевидение, где грань между документальной и художественной реальностью становится всё более условной. Поэтому телевизионный сериал становится пространством, где активно происходит конвергенция документального и художественного информационных потоков. К результатам этой конвергенции можно отнести формирование на постсоветском пространстве политически ангажированного телевизионного сериала.

Изучение эстетического начала в политике — достаточно хорошо разработанный подход в европейской социальной философии. В 1996 году на русском языке была опубликована классическая работа В. Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» [1], которая стала исполь-

зоваться исследователями в качестве инструмента познания нового для постсоветского пространства феномена — «эстетизации политики». В. Беньямин подчеркивал, что в медиасреде эпохи модерна не только политик уподобляется актёру, но и общество превращается в зрителя шоу. Эстетизация политики как метод массовой культуры характеризуется тем, что главной героиней повествования является именно политика. Сам же процесс эстетизации политики мы можем описать следующим образом: при создании произведения в любой художественной форме автор неизбежно трансформирует в эмоционально-образную систему комплекс актуальных для страны политических идей, ситуаций и сюжетов. Происходит перекодировка политического мышления в эстетическое, а политические события, явления, факты и сами факторы политики преобразуются в условную художественную действительность, которая теснейшим образом связана с актуальной информационной повесткой и, как правило, транслируется по каналам массовой информации.

Как видим, политическую ангажированность произведения трудно распознать, если при его создании используется метод эстетизации политики. В монографии «Коммуникационные стратегии российской власти: бинарность и конвергентность структурных элементов (1985–2015 гг.)» приводятся такие цифры: с 2002 по 2008 год только в рамках мифологемы «Диктатура закона» (героика правоохранительных органов и спецслужб) в РФ состоялось 25 телепремьер сериалов, которые транслировались на всех федеральных общественно-политических телеканалах страны [7, с. 208].

Наконец, высшим уровнем инструментального использования политически ангажированного телевизионного сериала стали факты его внедрения в рамки предвыборной агитации на пост президента. Если в российской практике совпадение с ключевой информацион-



ной повесткой предвыборного штаба таких сериалов, как «Убойная сила» (2000) и «Белая гвардия» (2012), присутствовало в телевизионной критике в виде намёков и предположений, то украинский телесериал «Слуга народа» (2015–2019) перевёл этот вопрос на уровень свершившегося факта. Никогда ещё в истории кандидат на пост президента страны не заполнял в таких объёмах телевизионное пространство накануне выборов, формально не подпадая под ограничения законодательства. В мировой практике есть единственный похожий прецедент — датский телесериал «Правительство» (2010), по результатам которого, как предполагается, впервые в истории

страны премьер-министром была избрана женщина.

Таким образом, появление феномена политически ангажированного телевизионного сериала можно рассматривать в качестве одного из вариантов использования специфики информационного поля постсоветского пространства. Оно характеризуется высокой степенью политизации, а сам политический процесс активно эстетизируется его участниками. Пластичность телевизионного сериала открывает возможности для адаптации в его рамках любых социальных и культурных идей и программ, причём с высокой степенью эффективности их внедрения в массовое сознание.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Под. ред. Ю.А. Здороваго. М.: Медиум, 1996. С. 15–65.
2. Деррида Ж. О грамматологии / Пер. с фр. Н. Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000. 512 с.
3. Зайцева С.А. Жанр телевизионного сериала как культурный текст: дис. ... канд. философ. наук: 24.00.01. М., 2001. 152 с.
4. Засурский Я.Н. Переход к рынку и кризис прессы // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. 1991. № 3. С. 3–6.
5. Кузнецов Г.В. Так работают журналисты ТВ. М.: МГУ, 2004. 400 с.
6. Саптак В.С. Телевидение и мы. М.: Искусство, 1988. 168 с.
7. Ушанов П.В. Коммуникационные стратегии российской власти: бинарность и конвергентность структурных элементов (1985–2015 гг.): монография. Владивосток: МГУ им. адм. Г.И. Невельского, 2016. 286 с.
8. Шкловский В.Б. Гамбургский счёт. М.: Советский писатель, 1990. 547 с.

Об авторе:

Ушанов Павел Витальевич, доктор филологических наук, профессор Высшей школы телевидения Владивостокского государственного университета экономики и сервиса, (690014, г. Владивосток, Россия),
ORCID: 0000-0001-8003-3096, ushanov08@mail.ru

REFERENCES

1. Ben'yamin V. *Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoy vosproizvodimosti* [Benjamin V. A Work of Art in the Era of its Technical Reproducibility]. *Izbrannye esse* [Selected Essays]. Edited by Yu.A. Zdorovyy. Moscow: Medium, 1996, pp. 15–65.
2. Derrida Zh. *O grammatologii* [Derrida, J. On Grammatology]. Translated from the French by N. Avtonomova. Moscow: Ad Marginem, 2000. 512 p.

3. Zaytseva S.A. *Zhanr televizionnogo seriala kak kulturnyy tekst: diss... kand. filosof. nauk: 24.00.01* [The Genre of the Television Series as a Cultural Text: Dissertation for the Degree of Candidate of Philosophical Sciences: 24.00.01]. Moscow, 2001. 152 p.
 4. Zasurskiy Ya.N. Perekhod k rynku i krizis pressy [The Transition to the Market and the Crisis of the Press]. *Vestnik Moskovskogo Universiteta. Seriya 10. Zhurnalistika*. 1991. No. 3, pp. 3–6.
 5. Kuznetsov G.V. *Tak rabotayut zhurnalisty na TV* [This is how Journalists Work on Television]. Moscow: Moscow State University, 2004. 400 p.
 6. Sappak V.S. *Televidenie i my* [Television and Us]. Moscow: Iskusstvo, 1988. 168 p.
 7. Ushanov P.V. *Kommunikatsionnye strategii rossiyskoy vlasti: binarnost' i konvergentnost' strukturnykh elementov (1985–2015 gg.): monografiya* [Communicational Strategies of the Russian Government: Binarity and Convergence of Structural Elements (1985–2015): Monograph]. Vladivostok: Maritime State University named after admiral G.I. Nevelskoy, 2016. 286 p.
 8. Shklovskiy V.B. *Gamburgskiy schet* [Hamburg Account]. Moscow: Sovetskiy pisatel, 1990. 547 p.
-

About the author:

Pavel V. Ushanov, Dr. Sci. (Philology), Professor of the Higher School of Television, Vladivostok State University of Economics and Service (690014, Vladivostok, Russia)
ORCID: 0000-0001-8003-3096, ushanov08@mail.ru

