

УДК 778.5+791.43.067+7.097

Сериальная культура в контексте эстетических и функциональных ориентиров современности*ПАРХОМЕНКО Я. А.***Аннотация**

Статья посвящена культурологическому осмыслению современного этапа в телесериальной индустрии с точки зрения социокультурных потребностей аудитории и основных функциональных тенденций в сериальном сюжетопостроении, которые определяют форматные, жанровые и стилевые особенности отечественных и зарубежных телесериалов. В историческом аспекте рассматривается «серийность» как особый культурный феномен. На примере сериалов «Реальные пацаны», «Теория большого взрыва» и «След» анализируются характерные художественные и внехудожественные нарративные модели сериальных технологий, которые оказываются напрямую связаны с проблемой информационной дезориентированности массового зрителя.

Ключевые слова

Телесериал, аудитория, информация, контент, культурная травма, «Реальные пацаны», идентичность, «Теория большого взрыва», «След».

Series culture in the context of aesthetic and functional reference points of the present time*PARKHOMENKO Y. A.***Abstract**

The article is devoted to the culturological reflections of the present stage in the television series industry from the point of view of socio-cultural demand of the TV audience and the main functional tendencies of the series plot construction, which determine the format, genre and style features of domestic and foreign TV series. "Seriality" as a special cultural phenomenon is considered in historical aspect. Certain artistic and non-artistic narrative models of serial technologies are analysed on the example of series "Realnye patsany", "The Big Bang Theory" and "Sled". They are related to the problem of informative disorientation of the mass audience.

Key words

TV series, culture, information, identity, content, cultural trauma, "Realnye patsany", "The Big Bang Theory", "Sled".

Сегодня уже трудно спорить с тем, что именно сериальное производство позволило обозначить современный этап развития экранных искусств как «золотой век» телевидения. Не менее очевидно, что это, пожалуй, самое масштабное и самое финансируемое направление в экранном процессе. Все производящие телеканалы стремятся сформировать собственные пакеты и базы сериальных разработок. Уже неоднократно в ряде исследований были озвучены тезисы, в которых определяются тел или иные особенности сериализации массовой культуры.

Процесс это начался не сегодня, но именно сегодня он обрел особую актуальность для искусствоведческих,

филологических и культурологических исследований и не только ввиду масштабности этого процесса, но и вследствие его все усложняющейся разнородности, противоречивости и, в определенном смысле, феноменальности. На современном этапе развития экранных искусств стал отчетливо прослеживаться ряд тенденций, обеспечивающих все более тесное взаимовлияние сериальных технологий и современных социокультурных процессов. Это не только традиционные функциональные связи, такие как: удовлетворение рекреационных потребностей самой широкой аудитории, трансляция и тиражирование социокультурных норм и представлений, формирование и регламентация морально-нравственных ценностных установок социума, манипулирование общественным мнением, особенно в направлении потребительского поведения, удовлетворение кросскоммуникативных ожиданий массовой аудитории и актуализация психотерапевтических компенсаторных моделей. К слову сказать, последняя функция реализуется на отечественных экранах достаточно редко и спорадически, что говорит о том, что ее механизмы и задачи все еще недостаточно оформлены, несмотря на то, что за рубежом она осуществляется направленно и последовательно. Примерами подобных отечественных экранных продуктов можно назвать такие сериалы последних лет, как «Реальные пацаны», «Сладкая жизнь», «Измены» и «Ольга». Чтобы понять причины всевозрастающего объема сериального производства в индустрии, что представляет собой следствие первого порядка от последовательного зрительского, а значит, социального запроса, необходимо выявить и описать основные особенности современного социокультурного контекста.

Постмодернистская эпоха предстала многовекторной реакцией на глубокую культурную травму, переживаемую современной цивилизацией. Михаил Эпштейн в своей статье «Информационный взрыв и травма постмодерна» пишет: «Этот “травматизм”, вызванный растущей диспропорцией между человеком, чьи возможности биологически ограничены, и человечеством, которое не ограничено в своей техноинформационной экспансии, и приводит к постмодерновой “чувствительности” — как бы безучастной, притупленной по отношению ко всему происходящему. Постмодерновый индивид всему открыт — но воспринимает все как знаковую поверхность, не пытаясь даже проникнуть в глубину вещей, в значения знаков». В итоге «...индивид все более чувствует себя калеккой, неспособным полноценно соотноситься с окружающей информационной средой» [8].

Предшествующая модернистская революция в культуре в свою очередь тоже была следствием травмы, но травмы экономического порядка — воспроизводимости и тиражируемости, иначе говоря, стремительной массовой доступности культурных и художественных объектов, вследствие чего произошло радикальное изменение художественной среды — разрушение тотальной элитарности и десакрализация эстетических форм. Собственно, именно тогда свойство серийности обнаруживается как основной принцип реорганизации социальных взаимосвязей. Однако первые объекты технологического серийного производства появляются несколько раньше — это периодическая печать, которая уже заявила значимость формоподобия, (подражательное единообразие формы, которое необходимо отличать от категории стилевого единства), узнаваемости и повторяемости. Ярким примером такого серийного продукта выступает ежемесячный журнал О. И. Сенковского «Большая библиотека для чтения», выпускавшийся в 30–50 годах 19-го века, представлявший собой литературно-развлекательный альманах. Пушкин, опубликовав в журнале три сказки и несколько стихотворений, порывает с изданием, обвинив его в коммерциализации и превращении литературы в «литературную промышленность», то есть, непосредственно в том, что выступило первопричиной последовательной странгуляции свойства элитарности в художественном процессе и утверждения эпохи серийной культуры. Таким образом, можно заключить, что серийность в культуре проявилась как необходимое свойство дискурсивных практик индустриальной и постиндустриальной эры. Вместе с тем, это отнюдь не означает, что элитарность



вовсе потеряла свою значимость как производная эстетическая характеристика, собственно говоря, с ней ровным счетом ничего не произошло, она по-прежнему удовлетворяла и удовлетворяет эстетические потребности профессиональной и художественно подготовленной аудитории, но теперь в жестком противопоставлении и конкуренции с массовыми формами искусства.

Между тем, если выйти за границы технологического аспекта, то принципы узнаваемости, формоподобия и повторяемости обнаруживаются в существенно более ранних культурных эпохах и оказываются повсеместно присущи объектам и традициям, имеющим культовое и ритуальное значение. И в этом смысле в своей совокупности единство этих трех принципов охватывается категорией канона или, в применении к технологическим процессам, формата. Принципы серийности прослеживаются в самых разных культурных формах — в архитектуре, в музыке, в пластических искусствах и, наконец? в экранных технологиях.

Сегодня в социальной критике преобладает точка зрения, что серийная экранная продукция отражает негативные, даже более того, дегенеративные, процессы в современной культуре. Ее стереотипность, некритичность, малоинформативность и преимущественно невысокий эстетический уровень объясняются ориентированностью на массового потребителя, не предъявляющего (и не способного предъявить) высоких требований к художественности и содержательности того или иного телесериала, а так же высоким потребительским запросом к скорости производства подобного контента, что приводит к потоковому принципу создания телесериалов в ограниченные сроки и с ограниченными бюджетами.

Между тем, эти особенности не определяются исключительно конвейерным и низкоресурсным принципом телевизионного производства. Все эти характеристики выступают следствием более сложных и глубоких процессов, которые составляют основание современного жизнеощущения и мировосприятия человека информационной эпохи.

Для понимания особенностей зрительского взаимодействия с тем или иным сериальным контентом необходимо обозначить ряд характеристик и свойств этого феномена, пребывающего последние 50 лет в гипердинамическом расширении; определить своеобразие дискурсивного процесса и показать, что сериальные технологии находятся в непосредственной зависимости от специфики информационных систем и функций, преобладающих в том или ином культурном сообществе.

Сериальный процесс четко делится на два направления. Первое — сериалы-сезонники, которые удерживаются на экранах по несколько лет. Второе — так называемые мини-сериалы, состоящие от 4 до 16 серий. Эти два типа сериальных моделей ориентированы на принципиально различные дискурсивные практики, выраженные в особых коммуникативных формах.

Сериалы-сезонники изначально ориентированы на такой социокультурный дискурс, когда нарративная модель, положенная в основание подобной сюжетики, не просто условна в отношении отражаемых в ней значимых взаимосвязей, она изначально полагает сюжетопостроение в статусе неопределенности, где дискурсивное взаимодействие остается на изначальном заданном уровне. Все элементы подобного нарратива — система персонажей, состав событий и т. д. не составляют некоторую цепочку знаков, формирующую конкретное, пусть и не константное, значение, а напротив, утверждают произвольную ситуацию как определенный сюжетный мотив, обладающий тем или иным значением.

Так, в сериале «Реальные пацаны» таким означенным мотивом выступает ситуация главного героя Коляна, который находится в обстоятельствах психологического несоответствия заявленным социальным потребностям. Далее на протяжении пяти сезонов, герой раз за разом претерпевает именно эту ситуацию социального разоблачения. Повтор в данном случае имеет два уровня реализации: аналогичные мотивы определяют действия остальных персонажей, с одной стороны; а с другой, все, что происходит с героем не приводит и не может привести к каким-либо заметным изменениям его жизненной ситуации.

Таким образом, можно заключить, что дискурсивное значение «Реальных пацанов» сводится к следующей формуле: «Почему Колян ничего не может сделать правильно? Потому что он не знает, как сделать, чтобы получилось правильно», что составляет единственный сюжетный мотив всего телесериала.

Старший брат сериала «Реальные пацаны», американский проект «Теория большого взрыва» удерживается на экране с 2006 года. Главные герои, четыре друга, трое из которых гики-ученые, а четвертый — гик-инженер, переживают свою личностную психологическую несостоятельность, в первую очередь, в отношении противоположного пола, и, в меньшей степени, в отношениях с коллегами. На протяжении 11 сезонов действие разворачивается в одних и тех же декорациях, и герои совершают одни и те же действия, ритуальное воспроизведение которых введено в своеобразный закон Шелдоном, героем, чей образ строится на патологической неспособности к эмпатии и эмоциональному взаимодействию.

В сравнении с «Реальными пацанами» здесь имеет место одна, но очень важная особенность, если в первом случае мотив социальной несостоятельности распространялся на всех персонажей, то в «Теории Большого взрыва» основными носителями психологического мотива оказываются преимущественно мужские персонажи, в то время как женские предстают их антиподами.

Иной способ реализации неразвернутого дискурса обнаруживается в чрезвычайно успешном с коммерческой точки зрения телесериале «След». Аудитория каждой серии этого проекта насчитывает более 10 миллионов зрителей. Зрительский феномен этого экранного продукта в чем-то подобен парадоксальной ситуации с одиозным реалити-шоу «Дом-2», который представляет собой не менее интересный образчик сериальных технологий.

Сериал «След» был запущен на Первом канале осенью 2007 года. После 4 сезона он продолжил выходить на Пятом канале, где идет до сих пор. За одиннадцать сезонов его существования было снято около 1700 серий, хронометражем от 40 до 52 минут, получено немало отраслевых наград в том числе довольно престижных, таких как ТЭФИ. Сериал относится к детективному жанру, имеет строго вертикальную структуру, когда каждая серия представляет собой законченную историю-расследование тяжкого преступления, так или иначе связанного с убийством и гибелью одной или нескольких жертв. Расследование ведется пятью бессменными персонажами (главные герои), которые представляют собой сотрудников



ФЭС (Федеральной Экспертной Службой) — вымышленной криминалистической лабораторией. В этом смысле «След» последовательно имитирует другой сериальный формат — процедурал, поскольку основное действие представляет собой демонстрацию профессиональных действий этой лаборатории, что неизбежно раз за разом приводит к успешному раскрытию преступления.

Умберто Эко очень точно определяет рецептивную основу глубокой зрительской симпатии и пристрастной потребности в детективном сюжете, в самой глубине которой он наблюдает страстное тяготение зрителя к утверждению порядка, причем этот порядок устанавливается всегда справедливо, строго в согласии с пассивным зрительским ожиданием и, наконец, что очень существенно, без малейших усилий с его стороны: «По существу, структура традиционной прозы — это «тональная» структура детектива: существует некий устоявшийся порядок, ряд образцовых этических отношений, некая сила, Закон, управляющий ими согласно разуму; затем совершается нечто, нарушающее этот порядок — преступление. Далее начинается расследование, проводимое умом (детективом), не запятнанным связью с беспорядком, из которого и родилось преступление, а вдохновляющимся уже упомянутой образцовой упорядоченностью. Анализируя поведение подозреваемых, детектив отделяет тех, кто руководствуется принятой нормой, от тех, кто от нее отходит; затем он отделяет кажущиеся отклонения от настоящих, то есть устраняет ложные улики, которые нужны только для того, чтобы держать в напряжении читателя; после этого он определяет подлинные причины, которые, согласно законам порядка (законам психологии и законам *sui prodest*) и породили преступное деяние; затем он выявляет, кто в силу своего характера и ситуации был подвержен воздействию таких причин, и разоблачает преступника, которого наказывают. Порядок снова торжествует» [6, с. 332–333].

В этом смысле детективный жанр в его классических жанровых формах целиком и полностью оказывается сосредоточен на единственном, но очень мощном сюжетном мотиве — стремлению к установлению социального порядка или, иначе говоря, преодолению социального хаоса. Сериал «След» на протяжении более чем полутора тысяч серий методично раскрывает только эту сюжетную модель, для реализации которой не требуется ни талантливая оригинальная драматургия, ни яркая эстетическая образность, ни изощренная режиссура, ни актерская выразительность, ровно до того самого момента, пока зритель остро

переживает собственную социальную дезориентацию. Главная особенность дискурсивного процесса в данном случае заключается в его предустановленной и закрепленной non-рефлексивности. Более того, если бы авторы сериала поставили своей целью сообщить сюжету некоторую сложность, оригинальность или изысканность, это неизбежно привело бы к сокращению аудитории и, как следствие, снижению популярности. Только многократное воспроизведение одних и тех же коллизий, реакций, проявлений и поведенческих моделей как главными персонажами, сотрудниками ФЭС, так и эпизодическими (преступниками, подозреваемыми и жертвами) приводит неискушенного и нетребовательного, но очень многочисленного зрителя к состоянию глубокого нерефлексивного удовлетворения, природу которого, он не в состоянии ни наблюдать, ни анализировать.

В другом своем программном исследовании «Роль читателя. Исследования по семиотике текста» Умберто Эко вскрывает именно эту обусловленность успеха детективного сюжета его схематичной однообразной повторяемостью: «...для детективных сюжетов, будь то сюжет-расследование или сюжет «крутого действия», типично не варьирование элементов, а именно повторение привычной схемы, в которой читатель может распознать нечто уже прежде виденное и доставляющее удовольствие. Прикидываясь машиной, производящей информацию, детективный роман — это, напротив, машина, производящая избыточность. Якобы возбуждая читателя, детектив на самом деле укрепляет в нем своего рода леность воображения, поскольку повествует не о Неведомом, а об Уже-известном. <...> этой схеме подчинены и сама цепь событий, и даже характеры второстепенных персонажей. Более того, личность преступника, его черты и его планы всегда очевидны с самого начала. Читатель вовлекается в игру, в которой он знает все фигуры, все правила — может быть, даже исход, — но получает удовольствие просто от того, что следит за теми минимальными вариациями, с помощью которых победитель достигает своей цели» [7, с. 263–264].

Формоподобие и принцип схематичного повтора свойственны не только жанру ситкома или детектива, в меньшей степени она последовательно реализуется в жанрах триллера (сериал «Декстер»), медицинского или юридического процедурала (сериал «Доктор Хаус», «Форс-мажоры»), семейной драмы («Отчаянные домохозяйки») и т. д.

Сериальный контент чрезвычайно востребован сегодня и, нет сомнений, потребность в нем будет только возрастать в силу его способности генерировать такую модель мира, в которой упорядочивание все более сложных взаимосвязей человеческой реальности свершается словно бы произвольно.

Сегодня «смотрение» больше не требует от зрителя усилий к «видению», как обязательного изначального этапа для вхождения в процесс смыслопостижения. Нерефлексивный дискурс телесериала оказался способным эффективно компенсировать информационную несостоятельность зрителя, обеспечивая ему иллюзорную медийную безопасность, провоцируя, между тем, угрозы следующего порядка — аддиктивную зависимость и депривацию когнитивных функций.

Литература

1. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / пер. с англ. Е. А. Самарской. М.: Республика; Культурная революция, 2006. 269 с
2. Зайцева С. Жанр телевизионного сериала как культурный текст: дис. ... канд. филос. наук. М., 2001. 151 с.
3. Зоркая Н. М. Уникальное и тиражированное: средства массовой информации и репродуцированное искусство. М.: Искусство, 1981. 167 с.
4. Казючиц М. Телевидение и сериал: От структуры к феномену // Киноведческие записки: историко-теоретический журнал / Эйзенштейн. центр исслед. кинокультуры, Музей кино; гл. ред. Н. А. Дымшиц.

2011. № 98 (июнь). С. 229–240.

5. Маклюен М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / пер. с англ. В. Г. Николаева. М.; Жуковский: Канон-Пресс-Ц, 2003. 496 с.

6. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / Перев. с итал. А. Шурбелева. СПб.: «Симпозиум», 2006. 409 с.

7. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Перев. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. СПб.: «Симпозиум», 2007. 502 с.

8. Эпштейн М. Информационный взрыв и травма постмодерна // Постмодернизм. Новые движения // Русский журнал, 1998 [Электронный ресурс] / Виртуальная библиотека Михаила Эпштейна. URL: <http://www.emory.edu/INTELNET/lr.postmodernism.html> (дата обращения 22.09.2018)

Фильмография

Реальные пацаны (2010-наст., Россия), игр. телесериал.

След (2007-наст., Россия), игр. телесериал.

References

1. Bodriyyar Zh. Obshchestvo potrebleniya. Ego mify i struktury / per. s angl. E. A. Samarskoj [Consumer Society. Its myths and structures]. M.: Respublika; Kul'turnaya revolyuciya, 2006. 269 s.

2. Zajceva S. Zhanr televizionnogo seriala kak kul'turnyj tekst: dis. ... kand. filos. Nauk. [Genre of TV series as a cultural text]. M., 2001. 151 s.

3. Zorkaya N. M. Unikal'noe i tirazhirovanное: sredstva massovoj informacii i reproducirovanное iskusstvo [Unique and replicated: media and reproduced art]. M.: Iskusstvo, 1981. 167 s.

4. Kazyuchits M. Televidenie i serial: Ot struktury k fenomenu // Kinovedcheskie zapiski: istoriko-teoreticheskij zhurnal / Ehzenshtejn. centr issled. kinokul'tury, Muzej kino; gl. red. N. A. Dymshic [TV series: From the structure to the phenomenon]. M., 2011. № 98 (iyun'). S. 229–240.

5. Maklyuen M. Ponimanie Media: Vneshnie rasshireniya cheloveka / per. s angl. V. G. Nikolaeva [Understanding Media: External human extensions]. M., Zhukovskij: Kanon-Press, 2003. 496 s.

6. Ehko U. Otkrytoe proizvedenie. Forma i neopredelennost' v sovremennoj poehtike / Perev. s ital. A. Shurbeleva [The open work. Form and uncertainty in modern poetics]. SPb.: «Simpozium», 2006. 409 s.

7. Ehko U. Rol' chitatelya. Issledovaniya po semiotike teksta / Perev. s angl. i ital. S. D. Serebryanogo [The role of the reader. Researches on semiotics of the text]. SPb.: «Simpozium», 2007. 502 s.

8. Ehpshhtejn M. Informacionnyj vzryv i travma postmoderna // Postmodernizm. Novye dvizheniya // Russkij zhurnal, 1998, [Ehlektronnyj resurs] / Virtual'naya biblioteka Mihaila Ehpshhtejna [The Informational explosion and the trauma of postmodernism]. URL: <http://www.emory.edu/INTELNET/lr.postmodernism.html>

Filmography

Realnyje patsany (2010-present., Russia), TV series.

Sled (2007-present., Russia), TV series.