

Бединская Юлия Вадимовна

**ЭВОЛЮЦИЯ ТЕЛЕСЕРИАЛА В РОССИИ И МЕХАНИЗМЫ ЕГО ВОЗДЕЙСТВИЯ НА ЗРИТЕЛЕЙ:
НА ПРИМЕРЕ СЕРИАЛА "ДВЕ СУДЬБЫ"**

Данная статья посвящена генезису и развитию такого жанра сериального повествования как "мыльная опера". Анализ сериала "Две судьбы" автор выстраивает как междисциплинарный, опираясь на исследования в области литературы и театра, гендерной и социальной психологии, массовой культуры и теории мифа. Впервые в отечественной критике телесериал исследуется как самостоятельное явление с присущими ему специфическими чертами. Сделана попытка системно взглянуть на те признаки телесериала, которые определяют его особенности. Проведен анализ механизмов воздействия на зрителя с более широких культурологических позиций.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2012/7-1/3.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2012. № 7 (21): в 3-х ч. Ч. I. С. 18-21. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2012/7-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 791.43

Данная статья посвящена генезису и развитию такого жанра сериального повествования как «мыльная опера». Анализ сериала «Две судьбы» автор выстраивает как междисциплинарный, опираясь на исследования в области литературы и театра, гендерной и социальной психологии, массовой культуры и теории мифа. Впервые в отечественной критике телесериал исследуется как самостоятельное явление с присущими ему специфическими чертами. Сделана попытка системно взглянуть на те признаки телесериала, которые определяют его особенности. Проведен анализ механизмов воздействия на зрителя с более широких культурологических позиций.

Ключевые слова и фразы: феномен; телесериал; «мыльная опера»; архаические корни; исторический генезис; мелодрама; миф.

Юлия Вадимовна Бединская

Кафедра сценарного мастерства и искусствоведения

Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания

5448242@mail.ru

ЭВОЛЮЦИЯ ТЕЛЕСЕРИАЛА В РОССИИ И МЕХАНИЗМЫ ЕГО ВОЗДЕЙСТВИЯ НА ЗРИТЕЛЕЙ: НА ПРИМЕРЕ СЕРИАЛА «ДВЕ СУДЬБЫ»[©]

Становление и развитие жанра «мыльной оперы» на современном российском телеэкране интересно рассмотреть как историю феномена теленовеллы в контексте отечественного и частично западного телевидения. Первыми российскими телесериалами - «мыльными операми», в привычном современному зрителю виде, стали: «Мелочи жизни» (1992), «Петербургские тайны» (1994), «Улицы разбитых фонарей» (1997). Героями российских сериалов были «новые люди»: бизнесмены, кооператоры и просто граждане, пытающиеся вписаться в новые экономические отношения. Кроме реформ в политике и экономике происходила смена нравственных ценностей. Это тоже находило свое отражение в современных телесериалах. В многосерийном кино изменению подверглось не только содержание, но и форма, меняющаяся под влиянием латиноамериканских и европейских телесериалов. Однако практика показала, что отечественные сериалы, созданные по канонам западных, не способны конкурировать с американскими или европейскими. Сначала кинематограф в целом оказался в глубоком кризисе, а потом аудитория предъявила к отечественному кино иные требования. Если зарубежные многосерийные художественные мелодрамы были на советском телевидении совершенно новым явлением и изначально представлялись российским зрителям исключительно продуктом массовой культуры, то в отечественных телевизионных фильмах, которые привыкли воспринимать как искусство, все изъяны бросались в глаза.

Детектив, мелодрама, фантастика и вестерн, с точки зрения структуры повествования и зрительской востребованности, имеют общий корень, однако некоторые особенности жанра разводят их в разные стороны. Стоит отметить, что феномен «мыльной оперы» и ее массовый успех – явление неслучайное, имеющее глубокие архаические корни. Исторический генезис автор мог бы наметить следующим образом: греческий роман как прообраз, средневековый куртуазный роман как начало кристаллизации ведущих жанровых структур, авантурный роман как отражение некоторых повествовательных традиций и, наконец, мелодрама как апофеоз жанра. В начале XX века, с появлением кинематографа, достижения ведущих развлекательных литературных жанров в разных формах сконцентрировались в кино, и здесь наиболее популярными жанрами становятся перечисленные выше образцы формульной литературы. Именно этот момент автор может считать историческим заделом для дальнейшего развития теленовеллы в том виде, в котором она знакома сегодня как латиноамериканский сериал или наши отечественные образцы.

Кроме того, опорой телевизионного жанра «мыльной оперы» становится и литературный жанр «женского» или «розового» романа. О. Вайнштейн отмечает, что «единый генезис “розового” жанра зарождается в эпоху сентиментализма практически одновременно с готическим романом. Умиление и страх в сентиментальной эстетике маркированы как проявления одного и того же ценностного алгоритма утонченной “чувствительности”... В современной массовой культуре “розовый” и “черный” жанры тоже выступали как симметричные конструкции, порой образуя гибридные варианты; легко подменяя друг друга, а главный предмет производства здесь - желание романтической любви» [2, с. 311].

Жанр женского любовного романа уже своим названием говорит о культурных стереотипах и ценностях, которые он утверждает. Это не просто беллетристика для женщин, создаваемая женщинами же, но, несомненно, вид массовой литературы, где основной сферой тематизируемых значений является разделение человечества по полу и связанные с этой базовой классификацией культурные определения половых ролей.

Эта же метаистория воспроизводится и в сериале «Две судьбы». Сериал рассказывает о жизни и судьбе двух лучших подруг. В 60-х годах деревенские подруги Вера и Лида молоды, красивы, впереди у них целая жизнь. За Верой серьезно ухаживает районный функционер Иван, Лида тоже не лишена мужского внимания.

Кажется, что их судьбы расписаны впредь на многие годы. Все меняет приезд московского специалиста Степана. Увидев его впервые, Вера понимает, что моментально в него влюбляется, а Лида пытается использовать шанс перебраться в столицу. Но, как часто бывает, женская дружба рушится из-за мужчины. Изначально женихи Веры (Е. Семенова) и Лиды (А. Вольская) находились на более высокой социальной ступени: зрителю очевидно, что Степан (Д. Щербина) и Иван (А. Мохов) психологически и сексуально более опытни, чем их партнерши. Можно сказать, что, более того, некая идея неравенства культивируется на протяжении всего повествования. Женщина действительно оказывается неспособной диктовать условия игры и пассивно подчиняется внешнему социальному давлению. Степан и Иван для обеих героинь – «пришельцы» из другого, чуждого им социального и психологического мира.

Сюжет «Двух судеб» с помощью конфликта между главными героинями воспроизводит конфликт между двумя моделями женской роли, сосуществующими в современном мире. Герой всегда занимает властную позицию и демонстрирует свое сексуальное господство (или его возможность) над женщиной. Конечно, такая доминирующая позиция не означает его агрессивно недобрых намерений: он сочетает страстность и нежность, силу и доброту. Так, Иван в первой серии в прямом смысле овладевает Верой в силу своего социального, психологического и сексуального господства, что очевидно демонстрирует нам формульную норму женского романа. Попытки героини сопротивляться сексуальной витальности героя оказываются малоудачными. В общем, мужчина в женском романе вполне соответствует массовым образам маскулинности, утверждающим роль мужчины-хозяина, властного, сильного и надежного.

Рассматривая «мыльную оперу» в качестве повествовательного жанра, многие учёные уверены в том, что ее успех основан на «мелодраматическом воображении» [4, р. 67]. Именно внимание к страстной любви стало важнейшей чертой, перешедшей из мелодрамы XVIII века в современные радио и телевизионные сериалы. В XX веке «мыльная опера» прочно заняла место телевизионного зрелища. Согласно анализу, проведённому Беатрисом Сарло, сентиментальная культура является противоположностью высоколбой эстетики: «в культурной традиции, когда страстная любовь занимает лидирующее положение в сюжете - она всегда нестабильна и находится под влиянием других чувств, которые тесно связаны с экономикой, политикой, социальным статусом и мирским успехом» [5, р. 71-86].

В сентиментальной же литературе всё повествование построено на страстной любви, понимаемой в стереотипной манере, которое создаётся по большей части благодаря бесконечному страданию, в которое вовлечены герои. Питер Брукс соотносит мелодраму с «эстетикой истерии, основной характеристикой которой являются “избыточные слёзы”» [4, р. 103].

По мысли С. Д. Балухатого [1, с. 93], основное эстетическое задание мелодрамы – «вызывание чистых и ярких эмоций». Выбор темы, строение сюжета, организация системы персонажей и их взаимоотношений, проявляющихся в напряженных диалогах, - все в мелодраме рассчитано на то, чтобы вызвать у зрителя сильнейшую ответную реакцию. На этом же строится и ее этическое задание. Изображение, нарушенное нормой, «патологической ситуацией», носит открытый морализаторский характер: зритель наблюдает, как попорченная добродетель в финале истории торжествует, порок наказан.

Именно поэтому в сериале «Две судьбы» параллельные истории двух героинь и их дочерей, одна из которых воплощает линию коварства и рационального поведения, а другая, напротив – историю «выбора сердцем», заканчиваются сообразно заложенному дидактическому заданию: Надежда (М. Куликова) погибает, а Светлана (О. Понизова) остается жить, Вера обретает семейное счастье с любимым Степаном, а Лида остается в одиночестве, постепенно спиваясь.

Рассмотрим технику мелодрамы более детально. Основными признаками мелодрамы являются: отсутствие нюансировки – сюжетные ситуации, функции персонажей прорисованы максимально отчетливо, в ряде случаев наблюдается даже психологический примитивизм; на уровне речи этот эффект усиливают многократные повторы и развитие в диалоге единой темы.

На протяжении всего повествования персонажи не в состоянии высказаться, они постоянно что-то не договаривают, либо «пробалтываются» в самый неподходящий момент, что и является двигателем диалога и сюжета. Характер персонажа в мелодраме – скорее застывшая маска, а его речь – самораскрытие и саморазоблачение. Персонаж Марка (Д. Спиваковский), казавшийся Светлане идеальным, в результате пробалтывается о своем обмане насчет смерти Михаила (А. Ефимов) в Афганистане.

Исходная ситуация мелодрамы - отклонение от нормы бытия – порождает неизбежные последствия, которые определяют создание напряженных фаз в сюжете. При этом сюжетное развитие строится не прямо, а концентрически, зритель видит резкие переходы от счастья к несчастью в судьбах персонажей. Эффект контраста усиливается тем, что каждый круг событий имеет свою кульминацию. Исходной ситуацией «двух судеб» является то, что обе героини вынуждены выйти замуж не по любви, изначально нарушая гармонию. Именно элемент измены собственным чувствам становится стержневым в концентрическом развитии сюжета. Вера, любя Степана, выходит замуж за Ивана, а Лида, увлеченная Иваном, женит на себе Степана. Этот же принцип в дальнейшем воспроизводят в своей семейной жизни и дочери главных героинь: Светлана и Надя. Надежда оба раза, как и ее мать, выходит замуж по расчету и оба брака оказываются неудачными, а Светлана обретает нелюбимого супруга. Здесь также проявляется и дидактическая компонента мелодрамы, обретая форму роковой предначертанности: дети вынуждены повторять судьбу своих родителей.

Каждый поворот в сюжете мелодрамы создает у зрителя ощущение поступательного движения, от эпизода к эпизоду экспрессия усиливается, чтобы полностью разрешиться в развязке. При очевидной динамичности

мелодрамы активно используется прием ретардации: разрешение «патологии» постоянно оттягивается, а финал призван непременно потрясти зрителя. Важнейшими категориями здесь становятся случай и неожиданность. Сама повествовательная концепция сериала, отраженная в названии - две судьбы, – уже является воплощением принципа ретардации. Развитие одной линии замедляется за счет переключения зрительского внимания на другую. Неожиданным и даже шокирующим является для зрителя и финал истории: Борис, уличивший свою невесту Надю в измене, заживо заливает её бетоном.

В хронотопе мелодрамы представлены резкие контрасты – высший свет соседствует с городским дном, сцены в домах богачей сменяются картинами жизни в бедных сельских лачугах. Важную роль играет также резкое перемещение персонажа «вниз» в результате ложного выбора, либо козней злодеев (социальное, либо нравственное падение). Часто вступает в силу этическая окраска пространства: дом банкира воспринимается как средоточие порока и злодеяния, а жилище бедняка выглядит пристанищем добродетели. По контрасту строится и система персонажей: выделяется пара антагонистов (жертва-злодей), а героя сопровождают помощники, разделяющие подчас бремя борьбы с антагонистом.

При односторонности персонажи мелодрамы чрезвычайно подвижны – именно это качество позволяет жанру добиваться морализаторского эффекта и «развязывать» сюжет: злодей способен мгновенно прозреть, сменив свой знак с минуса на плюс. В данном случае изначальной парой антагонистов автор может считать Веру и Лиду, чьи базовые жизненные установки находятся в противофазе. При этом автор может легко проследить семантическую связь «жертва-злодей»: в результате козней Лиды жизнь Веры кардинально меняется, она на долгое время оказывается разлучена с возлюбленным. Однако в последних сериях свершается явная перемена – Надежда, дочь Лидии, встаёт на этически верный путь, отказываясь от своих утилитарных убеждений, и стремится выбирать сердцем, за что и расплачивается жизнью.

Однако восприятие сериала не ограничивается только сюжетной линией. Его направленность иная: представить и отстоять в условиях нормативно-нравственного хаоса некую систему ценностей традиционного сознания, придать этим ценностям вид вечных, вневременных регуляторов. Феномен сериала, по всей видимости, выполняет функцию мифа. Миф, как известно, – это вторичная семиотическая система. Для зрителей телесериала важны не столько те события, которые разворачиваются на экране, сколько возможность распознать за ними совокупность мотивирующих интенций, смыслов, культурных кодов, лежащих в основе социального поведения.

Как в латиноамериканском, так и в отечественном сериале происходит манифестация ценностей традиционного общества. Семейно-бытовые отношения с традиционным разделением женско-мужских ролей и есть центр жизни. Вот в этом и состоит сериальный миф. Содержание мифа трехмерно, в нем присутствуют история разрушения социальной нормы, период нормативной неопределенности и, наконец, господство новой нормы, а основная интенция мифа – переход от хаоса к порядку. История нарушения некоей нормы, как говорилось выше, присутствует, когда героини выбирают себе в мужья нелюбимых. Дальнейший повествовательный пласт сериала автор может определить как этап нормативной неопределенности, когда у героинь рождаются дети, и формируются новые основы для конфликта. А финал автор может интерпретировать как переход от хаоса к порядку в том смысле, что Вера вновь обретает любовь Степана, а коварная Лидия сама себя наказывает. Необходимо заметить, что от нарушения до восстановления нормы герои проходят определенный повествовательный цикл, который может быть обозначен как концентрический или кольцевой (повествование развивается по кругу). Именно эта схема и составляет онтологическую структуру мелодрамы.

Но «мыльная опера» не только устанавливает некий онтологический порядок, но утверждает и обосновывает определенные социокультурные установки, стереотипы мышления и гендерные роли.

Обычная дневная «мыльная опера» – это явление, в котором присутствует неявно, а время от времени и явно, политическая повестка дня, – а именно та, которая вносит вклад в «обучение» мужскому господству или, по крайней мере, убедительно вновь его подтверждает.

В «мыльной опере» автор обнаруживаем два пути усложнения стереотипов героев. Во-первых, героиня часто в ходе сюжета принимает на себя чужую, несвойственную ей роль, причем нередко со снижением или повышением социального статуса (так, в данном случае Вера и Лида перебираются из деревни в Москву), хотя подобный путь нереален, а имеет игровой смысл. Тем самым «мыльная опера» акцентирует вечные ролевые определения – игра в другую профессию и другой социальный статус указывают на относительность ценности социальной мобильности для женщины. Кроме того, элемент игры, пусть в такой простой форме, связывается с женским началом в культуре. Так, Лида достигает большинства своих социальных и бытовых успехов, пользуясь своим женским обаянием. Поскольку «мыльная опера» адресована женской аудитории, она представляет женскую точку зрения на мужчин, секс, любовь.

Эскапизм, бегство от действительности, от ежедневной рутины и неразрешимых проблем достигается в «мыльной опере» не только и не столько посредством саспенса. Определенные сюжетные архетипы в большей степени удовлетворяют потребности человека в развлечении и уходе от действительности. Но чтобы образцы заработали, они должны быть воплощены в персонажах, среде действия и ситуациях, которые имеют соответствующее значение для культуры, в недрах которой созданы. Не будет иметь успеха приключенческий сюжет, социальный типаж которого не может быть представлен в героическом свете в контексте данной культуры. Зрители в знакомых формах находят удовлетворение и чувство безопасности; кроме того, давнее их знакомство с формулой дает представление о том, чего следует ожидать от нового сериала, тем самым повышается возможность понять и оценить в деталях новую теленовеллу.

В произведениях массовой культуры (к которым, безусловно, относятся и «мыльные оперы») делается особый акцент на интенсивные и немедленные переживания в противоположность более сложному и неоднозначному анализу характеров и мотиваций, лежащему в основе миметической литературы. Всем известно, что формульные произведения (в терминологии Дж. Кавелти) [3, с. 64] делают акцент на действии и сюжете, особенно с насилием и возбуждающими моментами, т.е., главным образом с опасностью. Чтобы зритель мог временно забыть собственные проблемы и полностью погрузиться в воображаемый мир, нужны сильные стимулы. Смотря формульное произведение, зрители сталкиваются с глубочайшими переживаниями любви или смерти, но таким образом присущее изначально чувство безопасности и порядка не разрушается, а скорее укрепляется, так как зритель твердо знает, что все это — воображаемый, а не реальный опыт, и возбуждение и беспокойство полностью контролируются, замыкаются в привычном мире формульной структуры.

Так и в сериале «Две судьбы» зритель сталкивается с шокирующим проявлением жестокости Бориса (А. Самойлов) по отношению к своей невесте, видит реалии войны в Афганистане и даже подлинные кадры взрыва. В этих эпизодах реализуется простейшая модель напряжения — повествование, в котором жизни главного героя угрожает смертельная опасность, а механизм его спасения скрыт от наших глаз. Зритель знает, однако, что герои будут спасены, поскольку так бывает всегда. Таким образом, в самом грубом виде нарративная структура представляет собой сочетание чрезвычайного возбуждения, уверенности и безопасности, свойственное формульному повествованию.

Из-за своей ярко выраженной эскапистской направленности формульное кино создает антимиетическую модель идентификации. В ее цели входит не заставить зрителя осознать собственные мотивации и опыт, которые ему хотелось бы игнорировать, а позволить уйти от себя, создав собственный идеализированный образ. Поэтому главные герои «мыльных опер» бывают, как правило, лучше и удачливее, чем мы сами. Так, Михаил обретает в себе силу и смелость противостоять страшной опасности войны, и даже попал в плен, с честью выполняет задание; пара Степан и Вера представляют образец идеальной любви с первого взгляда и на всю жизнь. Использование стереотипных персонажей, которые отражают присущие аудитории устоявшиеся взгляды на жизнь и на общество, тоже способствует более полному осуществлению эскапистской цели. «Двум судьбам» присущ простоватый и эмоционально слегка шаржированный изобразительный стиль, который мгновенно вовлекает зрителя в действия героя, лишая его возможности иронизировать и разбираться в тонкостях психологии персонажа.

Таким образом, феномен воздействия «мыльной оперы» на сознание зрителя носит комплексный характер: архаические повествовательные структуры сочетаются с культурными кодами и паттернами, а сюжетные формулы интегрированы в стереотипы массового сознания. Функции теленовеллы, поэтому, неоднозначны – автор может выделить как эскапистские и развлекательные установки, так и воспроизводство определенных социальных конвенций, направленных на достижение социопсихологической и даже идеологической стабильности и разрешение конфликтов. Поэтому «мыльную оперу» можно отнести к дидактическому и созидательному типу произведения, хотя и имеющему тенденцию к упрощению, стандартизации с определенной долей вульгаризации жизненных процессов.

Список литературы

1. Балухатый С. Д. Поэтика мелодрамы // Вопросы поэтики. Л., 1990. С. 91-98.
2. Вайнштейн О. Денди: мода, литература, стиль жизни. М.: НЛО, 2006. 642 с.
3. Кавелти Дж. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22.
4. Brooks P. The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. Yale: Yale University Press, 1995. 268 p.
5. Sarlo B. Scenes from Postmodern Life. University of Minnesota Press, 2001. 325 p.

TV SERIES EVOLUTION IN RUSSIA AND MECHANISMS OF THEIR INFLUENCE ON SPECTATORS: BY THE EXAMPLE OF THE SERIES “TWO DESTINIES”

Yuliya Vadimovna Bedinskaya

Department of Stage Skill and Art Criticism

Institute of Television and Radio Broadcasting Workers' Further Training

5448242@mail.ru

The author tackles the genesis and development of such serial narration genre as “soap opera”, presents the analysis of the series “Two Destinies” as interdisciplinary one basing on the researches in the sphere of literature and theater, gender and social psychology, mass culture and myth theories; for the first time in native criticism studies TV series as a separate phenomenon with its specific features, undertakes the attempt to consider systematically those TV series qualities, which determine its peculiarities, and conducts the analysis of the mechanisms of influence on spectators from wider culturological positions.

Key words and phrases: phenomenon; TV series; “soap opera”; archaic roots; historical genesis; melodrama; myth.