



Телевизионная драматургия: форматный подход

И.Н. Кемарская

кандидат филологических наук

УДК 654.197

АННОТАЦИЯ

В статье анализируется проблема телеформатов и их драматургической основы. В отличие от кинофильма, телезрелище прежде всего повторяемо: в его основе лежит тиражируемая драматургическая конструкция, наполняемая в каждом выпуске передачи новым содержанием. Необходимость обеспечить устойчивую коммуникацию с телеаудиторией заставляет вырабатывать особые правила, инструменты и приемы драматургии, объединяемые рабочим термином «телевизионный формат». В основе форматной драматургии лежит последовательное моделирование предсказуемых зрительских реакций. Формат рассматривается вне конкретного смыслового наполнения: как структурная модель; как динамическая система; как набор многоуровневых кодов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

драматургия,
телевизионное
зрелище,
сценарий,
формат,
структура,
модель, код

Эпиграфом к статье мог бы стать расхожий афоризм интернет-менеджеров «По умолчанию пользователь приходит на сайт не для того, чтобы там читать. Посетитель приходит, чтобы уйти».

Точно также современный телезритель бросает взгляд на экран телевизора не для того, чтобы замереть и наслаждаться. Он готов немедленно нажать кнопку пульта дистанционного управления и переключиться на что-то еще. Задача тех, кто делает телепрограммы, — не дать ему совершить этот убийственный для огромной творческо-производственной индустрии акт. Именно поэтому такое пристальное внимание в отечественной телевизионной практике уделяется инструментам, захватывающим и удерживающим внимание зрителей, в первую очередь — выстроенным эффективным драматургическим структурам, основам того, что в обиходе практиков называют «телевизионным форматом».

Сложность целостного анализа драматургии телеформатов заключается в том, что такой подход не вписывается в устоявшиеся традиции исследования телепроизведений. Многие десятилетия телевизионные программы разбирались, в первую очередь, по содержанию показываемого и относились к области телевизионной журналистики. Одновременно с этим в сложившихся канонах телекритики использовался инструментарий *киноведения*, базовые понятия кинодраматургии. Драматургия собственно телевизионного зрелища, телепериодики, если можно так выразиться, «проваливалась» в межотраслевое пространство, оказываясь, с одной стороны, неприемлемым для журналистики искусственным способом реконструкций реальной действительности, с другой — образцами столь же неприемлемой примитивизации и выхолащивания киноискусства.

Меж тем постоянно увеличивающийся объем производимых аудиовизуальных продуктов для малого экрана (учитывая стремительно нарастающую диверсификацию способов их трансляции) требует универсальных подходов и единых критериев оценки качества контента, согласующихся друг с другом. Практиками телепроизводства остро ощущается отсутствие целостного знания о программе как аудиовизуальном явлении. Другими словами, в пристальном изучении нуждаются не содержательная сторона отдельных выпусков, не отдельные необычные явления в программном телевизионном потоке, традиционно привлекающие для телекритиков, а сам поток как мейнстрим, составляющие его массовые зрелища, особенно — так называемые «хиты», удачные *форматы*.

Формат как структура

Термину «формат» долго отказывали в научной состоятельности из-за его очевидной многозначности. Даже если сузить сферу его употребления только до практики телепроизводства, этим словом долгое время обозначали разные процессы и явления: способ вещания (аналоговый или цифровой формат); тип носителя информации (кассеты формата Betacam или VHS, цифровые носители); способ доставки телепрограмм (формат эфирного, кабельного или спутникового ТВ); хронометраж выпуска (форматы 26-ти минутные, 52-х минутные и т. д.). Но с середины 2000-х годов слово «формат» стало употребляться как рабочий термин, обозначающий уникальный набор системных признаков, характерных для данной конкретной программы.

При этом понятие «телевизионный формат» не сводимо к псевдо-синонимам типа «шаблон», «клише», «трафарет», обозна-

чающим инструменты для механического повторения. Хотя, возможно, ближе других к термину «формат» стоит слово «лекало» в понимании его как некоего удобного приспособления, дающего возможность многократно, быстро и без потери качества воспроизводить *сложные* формы. Именно формат стал решением, казалось бы, неразрешимого парадокса телепроизводства: необходимости создавать каждый раз новые и единичные зрелища на все убыстряющемся производственном конвейере. Уникальность телепередачи придает конкретное штучное содержание каждого отдельного ее выпуска. А лежащая в основе формата единая структура делает возможным ее многократное технологичное воспроизведение.

Структуру формата можно обнаружить, как и любую другую структуру, убирая содержательные информационные слои, присущие отдельным выпускам. То есть мы редуцируем зрелище до обнажения его драматургического «скелета», основы, связывающей воедино отдельные элементы программы. Подход этот не нов, например, его продуктивно использовал В. Куренной применительно к изучению массового кинематографа. Развивая схожий тезис о «небрежении актуальной массовой кинопродукцией», исследователь приходил к мысли, что в зону внимания критиков попадает не норма, а исключительность: «Массовое производит доминирующий образец, немассовое — отклонение от него»¹. Для того, чтобы понять сущность явлений, составляющих массовый поток, автор использовал анализ структуры кинозрелища, последовательно убирая из него конкретные содержательные наслоения. При этом подчеркивалось, что этот подход оптимален применительно к повторяющимся элементам, характерным для массового кино. Но для телевидения данный постулат еще более показателен, оно изначально оперирует периодически возобновляемыми зрелищами. Важный момент: структура понимается автором как «целое, состоящее из элементов, но не сводящееся к их сумме»². То есть это не конструктор из кубиков, а более сложное явление, с присущими ему прихотливыми причинно-следственными связями.

Объектом для подобного редуцирования может служить любая периодическая программа, желательно та, которая длительное время выходила в эфир, то есть имеющая устоявшийся формат, проверенный временем. Например, программа «Жди меня» («Ищу тебя» в первоначальном варианте, 1998), почти двадцать лет выходящая в эфир на «Первом канале». Оставляя в стороне огромный социальный пласт поисков и открытий, конкретных сюжетов, связанных с данным проектом, можно свести драматур-

¹ Куренной В. *Философия фильма: упражнения в анализе*. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 10.

² Там же. С. 31.

³ См.: Телевизионный сценарий: сборник сценариев телевизионных передач и фильмов / под ред. Э.Г. Багирова; [сост.: Г.В. Кузнецов, Р.И. Галушко]. М.: Издательство Московского университета, 1975. — Прим. авт.

гическую конструкцию программы к непосредственной встрече в кадре людей, разлученных силой обстоятельств на длительное время. Но такая драматургическая конструкция не являлась открытием создателей этого телевизионного продукта (телекомпания «ВИД»). Ее основной сюжетный ход был разработан еще в начале 1970-х годов сценаристами знаменитой в советское время передачи «От всей души» А. Ининым, И. Клементиновским, И. Романовским, В. Спиваком³. Убирая конкретику содержательного наполнения отдельных выпусков, можно достаточно легко вычленить ключевые форматные элементы программы:

- наличие героев, имеющих общую предысторию, фатально прервавшуюся в силу времени или обстоятельств;
- мелодраматический, ностальгический характер воспоминаний об этой предыстории для каждого из героев;
- финальный аттракцион — неожиданность и эмоциональность встречи героев в кадре, перед камерами, «здесь и сейчас».

Конечно, во времена эфирного существования программы «От всей души» никто не называл эту сюжетную канву каноническим форматным приемом. Критики больше обращали внимание на содержание выпусков, на роль бессменной ведущей программы В.М. Леонтьевой, за участие в данной программе удостоенной в 1975 году Государственной премии СССР. Но сегодня мы можем говорить о блестящей форматной сценарной структуре «От всей души», тиражируемой на телеэкране почти полвека.

Разумеется, менялась степень глубины проработки эпизодов, темпоритм рассказа, многообразие или, наоборот, лаконизм дополнительных деталей. Но формат — эмоциональная встреча длительно разлученных людей — оставался прежним. В усеченном виде, превращенный в отдельный прием, форматный сценарный эталон с незначительными изменениями повторно использовался в различных программах, например, в свое время он был частью более сложного ток-шоу «Старая квартира» («РТР», 1996). Редукция содержания позволяет выявить повтор форматной структуры во внешне не похожих эпизодах (встреча бывших целинников; реконструкция съемок культового фильма; обсуждение результатов давно закончившейся экспедиции и т. д.).

Снимая послойно содержательные наслоения, можно обнаружить форматные элементы *любой* программы. Возьмем для примера «Квартирный вопрос» («НТВ», 2001). Ее ключевой элемент — эмоция, которую переживает зритель, наблюдая за реакцией владельцев квартиры на преобразования в их жилище. Но эта эмоция тщательно готовится: на протяжении четырех ча-

стей программы, аудитория проводится авторами через разные стадии реагирования на происходящее. Зрители знакомятся с персонажами, узнают об ожидающих их переменах, составляют свое мнение о дизайнерских решениях, которое постоянно подвергается сомнениям с помощью провокаций ведущего, — и в финале наслаждаются катарсисом, сопереживая непосредственным эмоциям героев.

Конечно, отдельные выпуски не тиражируют голую схему: в сценарную канву вплетаются и информационные вбросы в виде вставных сюжетов, и чередование «звездных» героев (то есть мгновенно узнаваемых) с «обычными людьми» (а по сути дела — с узнаваемыми типажам). Ведущая вносит в формат элемент «рамки», транслируя действие через третью сторону — рассказчика. В начале программы зрителям предлагается загадка, отгадывать которую им приходится до самого конца передачи. То есть каждый выпуск представляет собой сквозной аттракцион, финала которого зритель просто обязан дожидаться в силу природного любопытства.

Усилению аттракциона способствует и вторая «рамка» — очень быстро пассивные герои (владельцы квартиры, с которыми мысленно отождествляет себя зритель) отсылаются прочь до конца ремонта, и зритель, с одной стороны, оказывается их заместителем, оценивая перемены интерьера, а с другой — втягивается в негласный сговор с активными героями (дизайнером и ведущей). Аудитория внутренне готова к *открытому финалу*: как к радости, так и к горю тех, кто доверился внешним вершителям их судьбы. На самом деле зрителя устроит любая финальная эмоция: как положительная (радость, восторг), так и отрицательная (разочарование). Заложённая в формате эмоциональная непредсказуемость финала представляет собой мощный «крючок» для аудитории, которая мысленно моделирует варианты будущей реакции хозяев квартиры на перемены по ходу всего действия. В программе сразу заявлен принцип превосходства зрителя над героями, получающего всю текущую информацию, в то время как реальные участники процесса ее лишены.

Форматная структура по своей природе линейна, элементы выстраиваются в ней последовательно, но они могут быть неравновесны по отношению друг к другу. Здесь уместно упомянуть о категории экранного времени, его ускорении или растягивании. Если при показе малодинамичных этапов ремонта используется прием убыстренного движения, то при показе главного переживания время, наоборот, замедляется всеми возможными способами. Это и затягивание входа хозяев в квартиру, томительные их

расспросы на пороге, и последующие повторы сильных эмоциональных моментов, с поочередной вербализацией, проговором героями своих ощущений, дополнительными акцентами — показами впечатляющих деталей. Непредсказуемость живой реакции участников программы на перемены занимает место классического драматического поворота, перипетии, полярной смены эмоционального состояния как героев, так и зрителей. И она же выполняет роль «крючка», заставляющего аудиторию смотреть следующие выпуски — по сути дела, ту же «пьесу», но в иных декорациях и с другим актерским составом.

Формат как динамическая система

Выше уже говорилось о том, что формат как структура не сводим к образующим его элементам. Сами по себе структурные блоки и приемы не срабатывают, их включает в действие сила зрительского воображения. Его пусковые механизмы закладываются в сценарии, который можно представить как «модель динамического процесса»⁴. Это определение, предложенное Н.Е. Мариевской, базируется на понимании фильма как динамической системы, в которой алгоритм смыслового ядра замысла разворачивается через цепь событий, составляющих сюжет. Но применительно к телепередаче сюжетный принцип разворачивания действия в кадре не работает. Похоже, что телезрелищу присуща иная динамика: приводимая в действие не сюжетом, а столкновением, притяжением и отталкиванием отдельных частей зрелища — динамика коллажа.

Объяснения этому коренятся в особых способах телесмотрения: неконцентрированности зрительского внимания, фоновости просмотров, старт-стопном характере включенности в происходящее на экране. Форматные сценарные схемы создаются с обязательным учетом указанных факторов: «Эта рассеянность внимания телезрителя... заставила разработать специфические приемы удержания его у экрана, которые и составили основу принципов телевизионной драматургии»⁵.

Собственно понятие *причинности* событий, имеющее значение для динамики сюжета, теряет свою значимость применительно к телепрограмме. Функцию нивелирования разрывов причинно-следственных связей в телевизионном действии выполняет зрительская интуиция. Привычный к формату зритель сам мысленно додумывает детали, необходимые для внятной интерпретации разворачивающихся в кадре событий. Даже в тех произведениях для телеэкрана, где сюжетная линия, казалось бы, представляет собой основной двигатель раскрытия замысла,

⁴ Мариевская Н.Е. Время в кино. М.: Прогресс-Традиция, 2015. С. 95.

⁵ Акопов А.З. Телесериал начала XXI века в контексте традиций отечественной кинодраматургии. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2011. С. 16.

⁶ Куренной В. Философия фильма: упражнения в анализе. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 16.

она подвергается многочисленным разрывам и переплетениям, например, в сериалах: «Возможность отвлечения и пробелов... допускает такой гибридный продукт кино и телевидения как телесериал — это существенно отличный от кино культурный феномен»⁶.

Для понимания характера динамики телесценария как системы нам видится интересным и продуктивным подход к этому явлению, предложенный Ю.Н. Арабовым, который он сам называет «суггестологическим», то есть тесно связанным с внушением, с опорой на зрительскую интуицию. Согласно этому подходу, зрителя движут по траектории развития зрелища три силы: *узнавание, доверие и субординация*.

Узнавание: зритель должен «узнать» то, что он видит. Перефразируя автора, можно сказать, что каждый фрагмент любой увиденной передачи человек у экрана бессознательно и мгновенно соотносит с тем, что он уже видел. (Именно поэтому форматы являются надежными лоцманами для аудитории в информационном море: они узнаются сразу, вызывая или притяжение, или — отторжение.) Телевизионный формат в большой степени родственен жанровому массовому кино, которое «есть машина эмоции, или машина по добыванию эмоции. С точки зрения суггестологии, можно сказать по-другому: жанр есть машина узнавания или машина по интенсивному знакомству зрителя с новым фильмом»⁷.

Если новая структура отвечает вызову позитивного зрительского узнавания, ее стараются сохранять и тиражировать. Инновации внутри готового формата допустимы в очень ограниченном масштабе — недаром такие изменения относятся к прерогативам главного продюсера, не ниже. Именно узнавание ведет зрителя по перипетиям программы. Хороший формат устойчив благодаря сбалансированному сочетанию отдельных узнаваемых элементов, и, нарушив это выверенное равновесие (даже путем улучшения чего-то), можно мгновенно обрушить программу, оттолкнуть от нее зрителя. Недаром «тонкий баланс знакомого и нового», «редкость попадания в жанровую формулу» воспринимается автором как ценность — нащупать удобную для зрителя динамическую структуру представляется большим везением. «Новое будет понято тем скорее, чем оно больше совпадает со старым»⁸.

Доверие: Ю.Н. Арабов еще называет это свойство «тайной исповеди», общей тайной. Зритель привязывается к герою на экране как к интимному другу, проникается к нему расположением. Примером возвращивания такого доверия может служить уже упо-

⁷ Арабов Ю.Н. Кинематограф и теория восприятия: учеб. пособие. М.: ВГИК, 2003. С. 10.

⁸ Там же. С. 13.

минавшийся выше прием включения зрительской эмпатии («герой такой же простой человек, как я» или «герой — известный человек, о котором я уже много знаю»). Подсознательно зритель отождествляет незнакомого экранного персонажа с уже известными ему архетипами, типажам, интуитивно достраивает образ до узнаваемости. (Именно так происходит в разбиравшейся выше программе «Квартирный вопрос».) Если герои не вписываются в известные зрителю типаж (например, ни на кого не похожие инопланетяне), то доверительность зрелища нарушится, «общая тайна» исчезнет, и сидящий у экрана человек может отторгнуть такого героя.

Субординация (подчинение). Под субординацией в данном случае подразумевается лишь одно: зритель ни в коем случае не должен быть реально соавтором экранного зрелища. (Этот постулат не относится к компьютерным играм и к гипертекстам разного рода, при восприятии которых включаются иные психологические механизмы.) Но при просмотре как кинофильма, так и телепрограммы воля создателей зрелища ведет по нему зрителя, а не наоборот. Авторы «рулят» развитием действия, предлагая аудитории следовать за ними.

Такой подход органично сочетается с присущими телевидению интерактивностью, открытостью финалов, установкой на непредсказуемость и спонтанность поведения персонажей в кадре. Невозможность однозначно предсказать развитие событий при прохождении каждой открытой «развилки» действия повышает уровень напряжения просмотра, разрушает на время линейность происходящего, которая восстанавливается после реализации одной из альтернатив. Именно субординация как принцип, разделяемый зрителем, приводит в движение всю систему просмотра. Зритель подчиняется заданным авторами правилам игры, в которой у него есть своя четко прописанная роль: домысливание, разгадывание загадок, попадание в драматургические ловушки или их ловкое избегание... Все это происходит спонтанно на уровне просмотра и может быть образно уподоблено игре в «полицейские и воры»: стоит авторам («полицейскому») усилиться и лишить зрителя («вора») радости разгадок, предвкушения и узнавания деталей, как тому станет не интересно следить за развитием событий в кадре, и он выйдет из игры. (Например, если результат ремонта перестанет быть тайной и будет последовательно демонстрироваться экранными героям на каждом своем этапе.)

Обратный вариант — когда «вор» (зритель) слишком обгоняет «полицейского»: например, ему с самого начала уже ясно, как будет воспринят ремонт (или кого из невест в соответствующей

программе выберет потенциальный жених, или кто из игроков викторины правильно ответит на каверзный вопрос). В этом случае авторы теряют доминирование, субординация нарушается, и зритель также выходит из игры разочаранный.

Подытоживая размышления об узнавании зрелища, доверии зрителя к происходящему на экране и его готовности подчиниться авторским правилам, можно определить форматный сценарий как *модель желательных реакций аудитории* на предлагаемый ей поток изображений. Формат как динамическая система реализует эти реакции зрителя в максимально предсказуемом виде, давая возможность человеку использовать в ходе просмотра разнообразные эмоциональные регистры.

Формат как система кодов

Принимая решение включать или не включать эмоции, зритель руководствуется почти мгновенно считываемыми подсказками. Форматный сценарий использует для коммуникации с аудиторией многомерную систему кодов, которые, в свою очередь, расшифровываются искушенным зрителем, легко восстанавливающим заключенный в исходном сообщении смысл.

Говоря о кодировании, нам видится полезным обратиться к смежной культурологической области, к опыту лингвистов-переводчиков, в частности, к фундаментальному курсу лекций профессора И.В. Арнольд «Стилистика декодирования». Этот курс, прочитанный еще в начале 1970-х годов, интегрировавший подходы лингвистов-семиотиков и классических литературоведов, интересен нам универсальными инструментами, применимыми к расшифровке сложного многоуровневого сообщения, к которым, безусловно, может быть отнесена и телепрограмма.

Под термином «стилистика декодирования» автор подразумевает восстановление сообщения, заключенного в целостном тексте, на основе знания заложенных в нем кодов и правил их расшифровки. Уровень декодирования сообщения (считывания, понимания, восприятия, в конечном счете) зависит от культурного багажа аудитории и многого другого, в том числе — от накопленных аналогий.

С этих позиций становится, например, понятно, что телекритики декодируют заключенное в выпуске телепрограммы сообщение не по тем кодам, по которым его считывают рядовые зрители. Критики выявляют информацию предметно-логическую, оценочную, то есть более глубокого уровня. В то время как информация «верхнего», первого уровня, ими будет восприниматься как информационный шум. Эмоциональное декодирова-

ние того же уровня, осуществляемое рядовым зрителем, может оказаться прямо противоположным.

Если же говорить о телепрограмме как о целостном аудиовизуальном явлении, то наиболее продуктивным выглядит функциональный подход к кодам, скрытым внутри формата как упорядоченного сообщения. «Процесс отражения информации может быть упорядоченным и хаотическим. ... Упорядоченность в художественном произведении выполняет целый ряд функций, главнейшими из которых являются *эстетический эффект, компрессия информации и защита от помех*»⁹. (Курсив мой — И.К.)

Рассмотрим последовательно названные функции применительно к телезрелищу (как художественному произведению особого рода). Они представляют собой скрытые механизмы телевизионного формата, закладываемые в него в обязательном порядке, хотя и не всегда осознанно.

Эстетический эффект, заложенный в формате телепрограммы, рассчитывается на определенную категорию зрителей. Известно, что уровень юмора изменяется с уровнем образованности аудитории, по-разному проявляются возрастные и гендерные особенности восприятия экранного действия. То, что одному зрителю покажется смешным, другого озадачит или даже испугает. Особенностью телевизионных форматов является максимальная конкретизация аудитории и ориентирование на достаточно узкие и по возможности однородные в социально-культурном плане аудиторные группы. Эстетический эффект зависит и от тренированности аудитории. По мнению культурологов, «мы строим коммуникацию по правилам, заранее известным нашему потребителю — зрителю, читателю, пользователю, или согласовываем их с ним. А если мы этого не сделаем, то нам придется говорить о двух вещах одновременно: и о сути высказывания, и о его способе»¹⁰.

Компрессия информации означает применительно к форматному зрелищу не только сжатие времени на экране или ускоренный темпоритм. Нам кажется гораздо более важным эффективность форматной драматургической конструкции, позволяющей не тратить силы и время на поиск форм, адекватных содержанию каждого отдельного выпуска. Выше уже допускалась мысль о том, что зритель воспринимает формат программы как хорошо известную ему пьесу, в постановке которой он готов следить за деталями, нюансами. И в этом смысле форматное телевидение, в отличие от неформатного кинематографа, «сжимает» информацию до узнаваемых сюжетных ходов, типажей, аттракционов, уплотняя действие.

⁹ Арнольд И.В. Стилистика декорирования: курс лекций. Ленинградский государственный педагогический институт (ЛГПИ им. А.И. Герцена), 1974. С. 15.

¹⁰ Телерадиоэфир: история и современность / под ред. А.Г. Качаевой. М.: 2008. С. 345.

Умение смотреть на экран и считывать коммуникационные коды — не врожденная способность, а нарабатываемый практикой навык сознания. Форматная конструкция позволяет зрителю даже в фоновом режиме просмотра оставаться включенным в происходящее на экране — за счет периодически возникающих ярких деталей, аттракционов. Делается расчет на спорадическое включение внимания, при котором происходит процесс раскодирования увиденного, восстановления пропущенных смысловых, причинных и образных связей. В форматном сценарии в сжатой форме закладывается разноуровневая система кодовых знаков, по-разному считываемых и расшифровываемых разными подкатегориями зрителей.

Защита от помех как третья важная кибернетическая функция формата дает возможность зрителю отфильтровать важную для него информацию от виртуального «мусора», того, что для него является малозначимым, «спамом». Зрительская интуиция (которую можно рассматривать как полноценный инструмент восприятия зрелища) позволяет идентифицировать форматную программу по мельчайшим деталям, иногда за доли секунды.

Строя форматный сценарий телезрелища, мы переносим локус внимания с того, *что* смотрят, на того, *кто* смотрит. Зритель — адресат формата. Авторы отправляют ему закодированное сообщение, пробиваясь сквозь сверхнасыщенные информационные пространства в надежде, что послание сохранит целостность и интенцию заключенной в нем идеи. Дуализм форматного письма заключается в том, что, с одной стороны, программа должна выглядеть знакомой, соответствовать ожиданиям и общественным стандартам аудитории, а с другой — оказываться самобытной, не похожей на то, что уже было.

* * *

Многие описанные выше функции форматного сценария теряют определенность, нивелируются и даже разрушаются в случае размещения тех же аудиовизуальных произведений на новых носителях, например, на мобильных платформах. Многоуровневые гипертексты меняют траекторию зрительского восприятия, мобильные платформы обретают свою эстетику, множась объемы видео в интернете на порядки умножают информационный спам. Медийные революции, похоже, не закончены, и каждой новой из них предстоит ввести в обиход неведомые пока модели коммуницирования авторов с получателем сообщения (зрителем, читателем, пользователем).

Но для классического телевидения форматный способ создания программ остается творчески состоятельным решением, дающим возможность качественно производить не исключения из правил, а ежедневную программную продукцию, которая, как и любая другая область творческой деятельности, заслуживает непредвзятого и комплексного исследования. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Арабов Ю.Н. *Кинематограф и теория восприятия: учеб. пособие*. — М.: ВГИК, 2003. — 106 с.
2. Арнольд И.В. *Стилистика декодирования: курс лекций*. — Ленинградский государственный педагогический институт (ЛГПИ им. А.И. Герцена), 1974. — 78 с.
3. Куренной В. *Философия фильма: упражнения в анализе*. — М.: Новое литературное обозрение, 2009. — 232 с.
4. Мариевская Н.Е. *Время в кино*. — М.: Прогресс-Традиция, 2015. — 336 с.
5. Мариевская Н.Е. *Сценарий фильма как модель динамического процесса* // Вестник ВГИК, № 2 (20), июнь 2014. — С. 22–35.
6. *Телерадиоэфир: история и современность* / под ред. А.Г. Качкаевой. — М.: Элиткомстар, 2008. — 400 с.

REFERENCES

1. Arabov U.N. *Kinematograf y teoria vospriyatii. Uchebnoe posobie* [Cinema and the theory of perception]. — M.: VGIK, 2003. — 106 p.
2. Arnold I.V. *Stilistika dekodirovaniya* [Stylistics decoding]. *Kurs lektsiy. Leningradskiy gosudarstvenniy pedagogicheskiy institute (LGPI im. A.I. Gertsena)*, 1974. — 78 p.
3. Kurennoy V. *Filosofia filma: uprazhnenia v analize* [The philosophy of the film: the exercises in the analysis]. — M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2009. — 232 p.
4. Marievskaya N.E. *Vremia v kino* [Time in the Movie]. — M.: Progress-Traditsiya, 2015. — 336 p.
5. Marievskaya N.E. *Stsenariy filma kak model dinamicheskogo protsesssa* [The screenplay as a model of the dynamic process] // *Vestnik VGIK, № 2 (20), iyun 2014*. — P. 22–35.
6. *Teleradioefir: istoriya i sovremennost* [TV and Radio Broadcast: History and Modernity] / pod red. A.G. Kachkaevoy. — M.: Elitcomstar, 2008. — 400 p.

TV Dramaturgy: Format Approach

Irina N. Kemarskaya

PhD (Philology)

UDC 654.197

ABSTRACT: The article deals with the specific way of screen writing for TV shows, based on predicting of the audience behavior through viewing the program. Unlike the movie, TV show repeats itself over and over: it has a replicable dramaturgical structure as a core, filled in every episode with the new content. The need to produce effective communication with the viewers puts forward the development of specific drama rules, tools and techniques, united by the term "TV Format." For better understanding TV Format can be presented as a model by consecutive removing of specific semantic content. We can also present it as a dynamic system, moved by the viewer's perception. The formatted script for TV can be transcribed as a set of multi-level codes. Dual aspect of formatted screenwriting is that, on the one hand, the program episode should look familiar in general and in details in order to coincide with the viewer's expectations and public standards, and on the other – it must look unique, not similar to all the previous issues. The delicacy of holistic analysis of TV screenwriting arises from the differences of the established traditions in television research. For many decades Russian TV-content production was regarded as a part of Journalism. At the same time main screenwriting basic concepts belonged to the field of Film studies. TV-dramaturgy, so to speak, "sank" in the interbranch space, being considered, on the one hand, too artificial for realistic journalism, and on the other - too primitive and emasculated for cinema. But in a classic way formatted television programs represent creatively effective solution, which, as any other area of creative activity, deserves an impartial and comprehensive study.

KEY WORDS: dramaturgy, screen show, script, format, structure, model, code