



## Жанровые характеристики ситкома

**Ю.М. Беленький**

УДК 7.097

АННОТАЦИЯ

*В статье рассматриваются свойства ситкома, которые определяют его как самостоятельный жанр. Значение термина «ситуационная комедия» сравнивается с известными жанрово-тематическими подвидами комедии («комедия положений», «комедия характеров» и пр.), анализируется с исторической точки зрения возникновение характеристик ситкома как телевизионного продукта. Ситкому за все годы существования в эфире удалось сохранить традицию сочетания театральной эстетики и телевизионной природы, что делает его не только самостоятельным жанром, но и в какой-то степени уникальным телевизионным продуктом.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

ситком, ситуационная комедия, сериал, комедия, представление и переживание, закадровый смех

На первый взгляд, жанр ситкома – один из самых понятных и простых в определении, причем для самой широкой аудитории. Тем не менее, если мы смеемся при просмотре получасового (хронометраж от 22 до 26 минут плюс реклама) телевизионного сериала, это еще не значит, что мы смотрим ситком. А если мы не слышим при этом закадрового смеха, это еще не значит, что то, что мы смотрим, ситкомом не является. Стандартные определения ситкома отсылают нас к английскому словосочетанию *situation comedy*, от которого слово «ситком» и образовано, и обычно наряду с буквальным переводом «ситуационная комедия» предлагают считать ситком телевизионным форматом, имеющим в основе давно существующий жанр «комедия положений».

### Типология и классификация комедийных поджанров

Жанровые разновидности комедии традиционно определяют через драматургическую структуру (план выражения), через содержательный аспект (план содержания) или через типологию и метод смешного (комического), представленного в производстве. Названия этих поджанров часто смешиваются, даются противоположные определения. «Становится, прежде всего, очевидным, что всякая классификация К. (комического – Ю.Б.) будет абстрактно-догматичной, если не учитывать диалектично-

<sup>1</sup> Мокульский С.  
Комедия // Литературная энциклопедия: В 11 т. – М., 1929-1939. Т.5 URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/le5/le5-4071.htm> (дата обращения 20.11.11).

сти всех комедийных жанров, возникающих в процессе сложных взаимодействий различных социальных групп»<sup>1</sup>. Мы не будем приводить весь спектр определений жанрово-тематических видов комедии, так как осмысление жанра комедии и его подвидов не является задачей этой работы. Возьмем для примера типологию, предложенную в «Словаре литературоведческих терминов» И. А. Книгина:

- *античная комедия* (посвященная Дионису культовая драма, исполняющаяся хором и актерами);
- *комедия-балет* (драматическая форма, созданная Ж. Б. Мольером, включавшим в действие комедии балетные сцены);
- *бытовая комедия* (наиболее общее название комедий на темы повседневной жизни);
- *комедия масок*, или *комедия дель арте* (главный элемент жанра – коллективное творчество актеров, которые выступали не только как исполнители, но и как авторы пьес, причем каждый вносил что-то новое, используя свой профессиональный и культурный опыт);
- *комедия идей* (пьесы, в которых в остроумной форме обсуждаются различные теории и идеи);
- *комедия интриги*, или *комедия положений* (жанр комедии, основанный на сложном сюжете с несколькими линиями и резкими поворотами действия);
- *комедия нравов* (жанр, в котором основное внимание уделено манерам и поведению героев, живущих по определенным общественно-этическим правилам);
- *комедия «плаща и шпаги»* (жанр испанской комедии, получивший свое название от костюмов главных персонажей – дворян, наделенных чувством собственного достоинства, верой и преданностью королю);
- *сатирическая комедия* (форма комедии, созданная с целью обличать и высмеивать пороки и глупость общества);
- *сентиментальная комедия* (пуриганская чувствительная драма);
- *слезная комедия* (содержание такой комедии носило морально-дидактический характер, а трогательные сентиментальные сцены вытесняли в ней комические);
- *ученая комедия* (жанр, распространенный в Италии XVI века, возникший в результате подражания античной комедии, использовавший традиции остросюжетной итальянской новеллистики);
- *комедия характеров* (здесь изображалась гипертрофированная односторонность человеческих качеств – лживость, ханжество, хвастовство и т.п.)<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Комедия // Книгин И. А. Словарь литературоведческих терминов. – Саратов: Лицей, 2006. С. 111.

В данной классификации комедия интриги приравнивается к комедии положений, но можно найти определения, согласно которым это не так. Есть определения, в которых комедии нравов и характеров считаются синонимами. Существуют также определения, согласно которым комедия нравов идентична бытовой комедии. То есть, как уже говорилось выше, с точки зрения терминологии существует явная неоднозначность в определении комедийных поджанров. Также к вышеприведенному списку можно добавить еще и такие виды комедии, как «черная комедия», скетч, популярная сегодня стенд-ап комедия и пр. Повторим, мы не будем углубляться в глубокий анализ комедийных поджанров. Нас интересует именно определение жанра ситкома: действительно ли его можно рассматривать как комедию положений, как он соотносится с другими комедийными поджанрами и как определить ситком через его принадлежность к жанру комедии в целом.

Нам представляется, что недостаток большинства типологий комедийных жанров связан не только с проблемой терминологии, но и с параметрами классификации. Мы бы предложили разделять классификации видов комедий по следующим признакам (на основе определений данных Книгиным):

- *антураж* (бытовая комедия, комедия «плаща и шпаги», возможно, «черная комедия»);
- *драматургическая структура* (комедия положений, характеров, комедия масок и пр.);
- *типология комического* (сатирическая комедия, фарс, слезная или сентиментальная комедия);
- *исполнение* (театральные драматические пьесы, скетч-шоу, стэнд-ап комедии, и здесь логично видеть ситком как сугубо телевизионный продукт).

Данные параметры, разумеется, не позволяют исчерпывающе описать весь типологический спектр данного жанра. Пародия, например, тоже может считаться самостоятельным видом комедии<sup>3</sup>. Существуют и уже вполне устоявшиеся жанры «трагикомедия» и «романтическая комедия», к которым не применим ни один из этих параметров. Терминологическая размытость и неоднозначность типологии сегодня может объясняться самим феноменом комедийного жанра.

### Комедия и комедийные элементы

Исторически определение комедии основывалось на противопоставлении трагедии: «Вплоть до классицизма под комедией подразумевалось произведение, противоположное трагедии, с обязательным счастливым концом; ее герои были из низшего сословия. Во многих поэтиках (в т.ч. Н. Буало) комедия опреде-

<sup>3</sup> Подробнее о пародической форме и пародической функции см. Тынянов Ю.Н. О пародии. // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 284-309.

<sup>4</sup> Комедия // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 161.

<sup>5</sup> King G. Film Comedy. London, 2002. P. 17.

<sup>6</sup> Об этом явлении см. напр., Качкаева А.Г., Кирия И.А. Российское телевидение: между спросом и предложением. – М.: Элиткомстаро, 2007; Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино: дисс. канд. искусств., 2010; Edgerton G., Rose B. Thinking Outside the Box: A Contemporary Television Genre Reader. Lexington, 2008 ипр. – Прим. авт.

<sup>7</sup> Если сериал был в российском эфире, приводится не дословный перевод, а «эфирное» название. – Прим. авт.

лялась как «низший жанр» (в противовес «высокому жанру» – трагедии)<sup>4</sup>. Но что точно объединяет любые определения этого вида драматических произведений, это то, что в комедии, в отличие от трагедии, обязателен счастливый конец, победа добра над злом. Сегодня, особенно в контексте экранных искусств, комедия становится жанром довольно свободным.

Называя комедию «свободным жанром», мы имеем в виду тот факт, что в экранных искусствах это скорее форма, чем жанр. Как пишет Дж. Кинг в книге «Фильмы-комедии» «любой жанр может стать комедийным<sup>5</sup>»: романтическая комедия (комедийная мелодрама), комедийный фильм ужасов, комедийный фантастический фильм, драмеди (драма и комедия) и т.д. То есть комедийная трактовка накладывает свой отпечаток на свойства основного жанра, не меняя их в сторону появления нового жанра. Романтическая комедия – это именно мелодрама со счастливым концом, при этом сам термин «романтическая комедия» является скорее маркетинговым ходом, так как комедийного или смешного, типологически относящегося к приемам комического в драматургии, в фильме может и не быть. Подобное явление «гибридности» присуще не только кинематографу. При анализе телевизионной продукции сегодня все чаще и чаще мы имеем дело с гибридными жанрами, и это касается не только игровых фильмов, но и документальных, выпусков новостей и т.д.<sup>6</sup> В телевизионных сериалах наличие ярко выраженного комедийного аспекта зачастую вносит неоднозначность в определение жанра телепродукта. Так, например, сериалы *Sex and City* («Секс в большом городе»<sup>7</sup>, автор идеи Д. Старр, 1998 - 2004) или *Six Feet Under* («Клиент всегда мертв», автор идеи А. Болл, 2001 - 2005) часто определяются как комедии. Вплоть до того, что последний получил в 2003-м премию British Comedy Award в номинации «Лучшая иностранная комедия». При этом, несмотря на большое количество элементов смешного в этих сериалах, их вряд ли можно считать комедиями, так как каждая серия далеко не всегда оканчивается согласно требованиям классической комедии, а присутствие смешного ограничено рамками основного жанра, мелодрамы и драмы соответственно. И именно поэтому смех во время просмотра подобного сериала не означает его принадлежность к жанру ситкома.

### Ситком как поджанр комедии

Учитывая драматургические характеристики комедии, ситком, безусловно, является самостоятельным подвидом комедии, а не гибридом некоего жанра с комедийными элементами: «Ситком – сериал, серии в котором длятся не больше получаса, и построены вокруг одних и тех же персонажей в одинаковых предла-

гаемых обстоятельствах. Таким образом, раз в неделю мы видим одних и тех же людей, практически в одних и тех же декорациях. Каждая серия имеет свой законченный сюжет, развиваемая тема в серии закрыта, объяснена, все, кто ссорились, помирились, а проблемы все решены. <...> Самая важная особенность структуры ситкома – появление угрозы изменения привычных обстоятельств, в которых существуют персонажи, и устранение ее в конце каждой серии. Счастливое разрешение проблемы – одно из главных свойств комедии, согласно большинству определений этого жанра»<sup>8</sup>. Данное определение демонстрирует, что ситком сочетает в себе свойства сериала (одни и те же персонажи преимущественно в одинаковых декорациях) и комедии (счастливое избавление от возникающей в завязке проблемы).

Вернемся к определению ситкома как комедии положений. «Интерес к комизму положений обычно влечет безразличие к разработке характеров героев К.; последние обнаруживают тенденцию застывать в схематические образы, условные обобщения, лишённые индивидуальных черт и потому легко переносимые из пьесы в пьесу. Такие схематические ходовые образы называются *масками*»<sup>9</sup>. Есть основания сравнивать ситком, благодаря его слабо подвижной структуре, и в отношении композиции и в отношении персонажей, с *комедией дель арте* (*commedia dell'arte*), то есть *комедией масок*. Действительно, и в комедии дель арте и в ситкоме персонажи довольно схематичны и линейны. Но главной отличительной чертой комедии дель арте является импровизация, что в ситкомах бывает крайне редко и характерно для другого комедийного жанра – *стенд-ап комедии*.

Комедия положений обычно определяется через противопоставление комедии характеров. «Комедия различалась также и принципом преобладания в них одного из двух важнейших элементов композиции: комедия положений и комедия характеров. В первой сюжет строится на случайных и непредвиденных степенях обстоятельств; в комедии характеров источником смешного является одностороннее развитие характера, гипертрофия какого-либо качества. Классический образец комедии положений – «Комедия ошибок» Шекспира, а комедия характеров – его же «Укрощение строптивой»<sup>10</sup>.

Совершенно очевидно, что для ситкома такого противопоставления не существует: смешные персонажи с гипертрофированными чертами попадают в смешные и курьезные ситуации. Для ситкома не применим ни один из вышеуказанных параметров, кроме исполнения: ситком может быть «черной» комедией и положений и характеров и содержать элементы сатиры и фарса внутри одной серии. А появление в ситкомах таких элементов,

<sup>8</sup> Mills B. Television sitcom. London, 2008. P. 27.

<sup>9</sup> Мокульский С. Комедия // Литературная энциклопедия: В 11 т., М., 1929-1939. Т.5.// URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/le5/le5-4071.htm> (дата обращения 20.11.11).

<sup>10</sup> Журчева О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века. Самара: Изд-во Самарского ГПУ, 2001. С. 43.

как живая аудитория, разыгранные «по ролям» репризы и пр., сближает жанр ситкома с популярным на Западе жанром скетчей.

Скетч-шоу состоит из «смешных сценок», общей длительностью от одной до пяти минут. При этом важным отличием скетч-комедии от ситкома является отсутствие драматургической связи между скетчами-эпизодами. На российском ТВ в последнее время также становится популярным этот жанр: вслед за существующей с 1993 года передачей «Городок» подобные программы стали появляться и в 2000-х годах («Одна за всех», «Шесть кадров», «Женская лига» и пр.) Для ситкома драматургическая связь принципиальна между эпизодами внутри одной серии, но не столько важна между сериями, что отличает его от других жанров телевизионных сериалов<sup>11</sup>.

Нам представляется, что, говоря о месте ситкома в системе комедийных жанров, имеет смысл вводить отдельный термин, переводя с английского дословно – «ситуационная комедия». Ситком обладает своими собственными жанровыми характеристиками, возможно, частично сходными с другими поджанрами, но не пересекающимися полностью. Ситком, безусловно являющийся комедией, а не, например, мелодрамой с комедийными элементами, нельзя отнести ни к одному из существующих жанрово-тематических видов комедии. И это объясняется, в первую очередь, его телевизионной природой.

### Формирование эстетики ситкома

Исторически, как и многие жанры сериалов, ситком возник на радио. Первым радиоситкомом считается *Sam'n'Henry* («Сэм и Генри», Ф. Госден, Ч. Коррелл, 1925 – 1928), вышедший на радиостанции WGN в Чикаго. Большинство первых телевизионных ситкомов было основано на радиопередачах, то есть либо были телевизионной версией радиоситкома как, например, первые сезоны *The Jack Benny Program* («Программа Джэка Бэнни», 1949 – 1965), либо использовали популярность радиозвезд, например, в *The George Burns and Gracie Allen Show* («Шоу Джорджа Бернса и Грейси Аллен», Ф. Де Кордова и др., 1950 - 1958). Принято считать, что первым телевизионным ситкомом был выходивший раз в неделю с первоначальным хронометражом 15 минут *Mary Kay and Johnny* («Мэри Кэй и Джонни», 1947 - 1950), а что само слово «ситком» возникло только после выхода в эфир знаменитого сериала *I Love Lucy* («Я люблю Люси», пр. Дж. Опенгеймер, Д. Арназ, 1951 - 1957)<sup>12</sup>.

Авторы книги «Смотрим ТВ: Шесть десятилетий американского телевидения» считают, что день, когда телевидение в Америке стало действительно значимым элементом массовой культу-

<sup>11</sup> О проблеме связи между сериями в ситкоме см. в подразделе «Представление и «переживание» – Прим. авт.

<sup>12</sup> Castleman H., Podrazik W., Watching TV: Six Decades of American Television. Syracuse, 2010. P. 34.



*I Love Lucy*  
(«Я люблю Люси»),  
пр. Дж. Опенгеймер,  
Д. Арназ, 1951 - 1957)

ры, наступил 19 января 1953 года. В этот день исполнительница главной роли в сериале *I Love Lucy* Люсиль Болл родила ребенка, а чуть позже, в 21.00 на канале CBS в очередной серии этого популярного ситкома героиня Люси Рикардо также родила сына. Эти два счастливых события, настоящее и вымышленное, привлекли 44 млн. зрителей и своей «общественной значимостью» практически затмили состоявшуюся на следующий день инаугурацию 34-го президента США Д. Эйзенхауэра и вице-президента Р. Никсона<sup>13</sup>.

Возможно, не стоит отсчитывать историю популярности американского телевидения от возникновения сериала *I Love Lucy*, но историю ситкома – в какой-то степени, безусловно, стоит. *I Love Lucy* считается первым в истории телевидения сериалом, сформировавшим свою собственную эстетику с учетом природы носителя – телевидения. До этого, сочетая в себе элементы радио и театра, сериалы, и ситкомы в особенности, не могли продемонстрировать черты, свойственные именно телевидению. Создатели этих телепродуктов пока еще не осознавали его природу и возможности.

Адаптированные для телевидения радиоситкомы или комедийные шоу водевильной стилистики разыгрывались перед зрителями, транслировались «вживую» и далеко не всегда записывались. Качество записанных с монитора шоу оставляло желать лучшего, изображение было низкого разрешения, картинка – зернистой. Это было сомнительной заменой просмотру программ, выходявших в прямом эфире. В то же время зрители, не подключенные к кабелю Восточного побережья, были вынуждены довольствоваться именно такими программами, так как они не могли получать сигнал из Нью-Йорка. Поэтому к 1950-му году вопрос качественной записи игровой продукции стоял очень остро. Принято считать, что именно в *I Love Lucy* была впервые использована технология записи при трехкамерной съемке. Это не так. Первый сериал, снятый тремя кинокамерами, *The Silver Theater* («Серебряный театр», Ф. Тэлфорд и др. 1949 - 1950), сначала транслировался вживую из Нью-Йорка, а затем после переезда на Западное побережье в феврале 1950-го записывался на три камеры. Более того, еще в 1947-м режиссер, кино- и телепродюсер Джерри Фэйрбанк вместе с режиссером *The Silver Theater* Фрэнком Тэлфордом предлагал каналу NBC такой метод съемки:

<sup>13</sup> Castleman H., Podrazik W., *Watching TV: Six Decades of American Television*. Syracuse, 2010. P. IX.

«Если вы просто используете три или четыре камеры, работающие одновременно, вы тратите огромное количество пленки. Но мы разработали систему многокамерной съемки, при которой звуковая дорожка записывается непрерывно. По усмотрению режиссера камеру можно включить или выключить, а запись на каждой камере все равно будет связана со звуковой дорожкой. Это сильно удешевит производство»<sup>14</sup>. И действительно, записанное на три камеры получасовое шоу пусть и нуждалось в монтаже, но требовало на производство всего лишь три дня. При том что на шоу, выходящее в прямом эфире, требовалось пять дней с учетом репетиций. Поэтому довольно скоро снимаемые и записываемые на три камеры шоу на Западном побережье стали реальным конкурентом программам, выходящим в прямом эфире из Нью-Йорка. В прошлом оператор немого кино, кинорежиссер Джерри Фэйрбанкс, не запатентовал свое открытие, так как ставил перед собой иную задачу, а именно популяризацию кинотехнологий в телевидении: «Я пытался помочь индустрии. Мы пытались содействовать использованию достижений кинематографа в телевидении, а не искали личных, пусть и репутационных, выгод»<sup>15</sup>. Первым ситкомом, снятым подобным образом в Лос-Анджелесе, а не транслируемым в прямом эфире из Нью-Йорка, был сериал *Amos'n'Andy* («Эмос и Энди», Ч. Бартон, 1951 - 1955). Тем не менее, первое использование трехкамерной съемки на кинопленку приписывается именно Дэзи Арназу, продюсеру сериала *I Love Lucy* и исполнителю роли Рикк и Рикардо, и кинооператору Карлу Френду. Скорее всего, это связано с тем, что ни один из снятых подобным образом сериалов до этого не становился популярным. Что действительно было сделано в этом сериале впервые, это то, что сериал записывался сразу на три кинокамеры, но перед живой аудиторией.

Использование трехкамерной съемки перед живой аудиторией в популярнейшем ситкоме определило на многие годы его эстетику. Рассмотрим, что же давала данная технология сериалу и как она повлияла на характеристики ситкома. В первую очередь, это расширяло возможности смешного. При наличии камеры, снимающей диалог на общем плане, две другие предоставляли крупные планы собеседников. Тем самым появлялась возможность показать не только говорящего, но и продемонстрировать реакцию слушающего. В случае с комедией и, в частности с *I Love Lucy*, это было особенно важно, так как позволяло режиссеру воспользоваться

<sup>14</sup> Цит. по Castleman H., Podrazik W., *Watching TV: Six Decades of American Television*. Syracuse, 2010. P. 50.

<sup>15</sup> Цит. по Castleman H., Podrazik W., *Watching TV: Six Decades of American Television*. Syracuse, 2010. P. 51.

*Amos'n'Andy* («Эмос и Энди», Ч. Бартон, 1951 - 1955)





<sup>16</sup> Marc D., Thompson R. Prime Time, Prime Movers: From I Love Lucy to L.A. Law America's Greatest TV Shows and the People Who Created Them. Syracuse, 2003. P. 64.

«импровизационными способностями Люсиль Болл и в отношении сценария и во взаимодействии с аудиторией»<sup>16</sup>. Появлялась возможность посмеяться над одной шуткой дважды: первый раз – в момент ее произнесения, а второй – при спонтанной реакции на нее. Спонтанность и импровизация в значительной степени провоцировались наличием живой аудитории, которая, с одной стороны, требовала непрерывности в игре актеров, что стало возможным, так как не возникало необходимости останавливать игру ради записи крупных планов, а с другой – помогала артистам на сцене играть «на публику», а не «на камеру».

Чтобы обеспечить непрерывность съемок, Дэзи Арназ пригласил Карла Френдса, кинооператора, сотрудничавшего до переезда в США с Фритцем Лангом и Робертом Вине и успешно работающего в Голливуде. К уже существующей к тому моменту технологии съемки на кинокамеру для ТВ Френд добавил несколько новых решений. Для 35-мм кинокамер (до этого использовалась 16-мм киноплёнка) были построены рельсы, на центральной камере стоял широкоугольный объектив. За время репетиций операторы обычно размечали траекторию движения камер, но координатор съемок (script-girl) контролировал их движения с помощью двухстороннего переговорного устройства. Система, разработанная Френдом, позволяла сократить паузы между эпизодами до 1,5 минут. В результате на съемки 22-минутной серии требовался лишь один час, что делало весь процесс экономически выгодным.

Основной проблемой являлся свет, так как его изменение потребовало бы остановки съемок. Поэтому Френд предложил сделать практически все освещение верхним, не считая накамерного света. Поскольку все осветительные приборы находились наверху, провода не мешали передвижению камер. Он предложил сделать освещение максимально универсальным, так как эстетика комедийного шоу требовала яркого света. Тем самым свет управлялся лишь иногда с пульта, поэтому и в этом отношении проблема непрерывности была решена.

### «Представление» и «переживание»

Итак, сочетание трех кинокамер и живой аудитории позволило сериалу *I Love Lucy* сохранить театральную природу комедии, сочетая ее с телевизионными возможностями. И именно это уникальное сочетание в результате позволило ситкому оформиться в самостоятельный жанр, так как он обрел свои собственные характеристики. Актерская игра в ситкоме, восходящая к традиции водевиля и мюзик-холла, скорее относилась к «представлению», чем к «переживанию», используя терминологию Станиславского. В системе Станиславского работа актера над собой заключается

именно в способности шагнуть от «искусства представления» к «искусству переживания». Если в первом случае актер воспроизводит готовый, внешний рисунок роли, не отождествляя себя со своим персонажем, то во втором – образ на сцене рождается в результате подлинных переживаний артиста. История американского ситкома демонстрирует отсутствие необходимости слияния артиста со своим персонажем. Скорее, наоборот, в силу жанровых особенностей этого вида комедии – вышеуказанное сходство с *комедией дель арте*, синтез свойств *комедии положений* с ее схематичными персонажами и *комедии характеров* с гипертрофированными чертами – именно этот вид исполнения явился чуть ли не самым естественным. По сценарию *I Love Lucy* героиня Люсиль Болл – несостоявшаяся актриса, которая дома реализует свое стремление к сцене. Громкий голос, резкие, несколько ненатуральные движения, застывшие позы в ожидании реакции зрителей – все это столь гармонично вписывалось в сценарий, что стало впоследствии «визитной карточкой» ситкома.

И сегодня отличительной особенностью ситкома является подобная дистанция между артистом и его ролью. В силу того, что наша театральная традиция основана на системе Станиславского, «представление» не было особо свойственно и отечественной кино- и телекультуре. На наш взгляд, из множества кинокомедий лишь несколько было сыграно в этой манере: «Покровские ворота» (реж. М. Казаков, 1982), «По семейным обстоятельствам» (реж. А. Коренев, 1977)... Возможно, именно «неестественность» подобной манеры исполнения для России, в силу традиции школы Станиславского, создала серьезные трудности для становления российского ситкома. Первый российский ситком «Клубничка» (реж. Ю. Беленький, 1996 - 1997) появился спустя четыре года после «Мелочей жизни» (реж. А. Покровский, Г. Павлов, В. Бровкин, 1992 - 1997) и «Горячев и другие» (реж. Ю. Беленький, 1992 - 1994). В нем была предпринята попытка привнести на российские экраны эту манеру исполнения, до того, за редкими исключениями, считавшуюся не соответствующей стандартам качества отечественной театральной школы. В сериале снимались популярные артисты: Г. Польских, А. Демьяненко, М. Аронова... Латино-американские телероманы и американские полицейские истории уже успели подготовить зрителя к появлению российской сериальной драмы и мелодрамы, но для эстетики ситкома, возможно, было еще рано. И, вероятно, именно поэтому (помимо более сложной работы при написании сценария) следующий, значимый для истории становления российских сериалов ситком «Моя прекрасная няня» (реж. А. Кирющенко, Э. Радзюкевич и др., 2004 - 2008) вышел на экран лишь в 2004 году. При этом стоит



«Моя прекрасная няня»  
(реж. А. Кирюшенко,  
Э. Радзюкевич и др.,  
2004 – 2008)

отметить, что «Моя прекрасная няня» – «купленный формат», а не оригинальное произведение. Оригинальный российский ситком «Солдаты» (реж. С. Арланов и др., 2004 - 2010) появился тогда же. То есть российской индустрии понадобилось восемь лет, отсчитывая от даты выхода первого комедийного сериала, чтобы найти «золо-

тую середину» между «представлением» и «переживанием».

Тем не менее, успешному, существующему несколько сезонов, ситкому трудно оставаться «чистым» жанром. Появление продолжения, изменение облика самих артистов и необходимость создания новых комедийных ситуаций требуют появления драматургических связей за пределами одной серии. Так, в частности, получилось и с сериалом *I Love Lucy*: популярность ситкома не позволила остановить съемки из-за беременности Люсиль Болл. Поэтому беременность появилась и в сценарии. То есть возникает некое событие, которое явно связывает между собой серии, требует развития. Такие драматургические связи в ситкомах основаны обычно на мелодраматических приемах – между героями завязываются отношения, они женятся, расстаются, сходятся опять. На протяжении восьми из десяти сезонов зрители нескольких стран наблюдали за развитием отношений между Россом и Рейчел в сериале *Friends* («Друзья», авторы идеи – Д. Крейн, М. Кауфман, 1994 - 2004). Сложные отношения няни с ее работодателем в *The Nanny* («Няня», авторы идеи – Ф. Дрешер, П. М. Джекобсон, 1993 - 1999), включая и, разумеется, российский формат «Моя прекрасная няня», были не только источником комического, но и основанием для сопереживания. Так как главные герои телевизионного сериала, пусть и ситкома, должны располагать зрителя к самоидентификации, то мы естественным образом сопереживаем их проблемам и ожидаем радостных событий в их жизни. Все это приводит не только к появлению мелодраматических линий, связывающих серии между собой, но и влияет на актерскую игру. При наличии мелодраматической составляющей в ситкоме актер больше не может только изображать, «представлять» переживания. Если «представление» подходит для достижения комического эффекта, то в случае необходимости сопереживания от актера уже требуется другое исполнение, другая манера игры. Поэтому зачастую артисты, играющие в «длинных» ситкомах, вынужде-

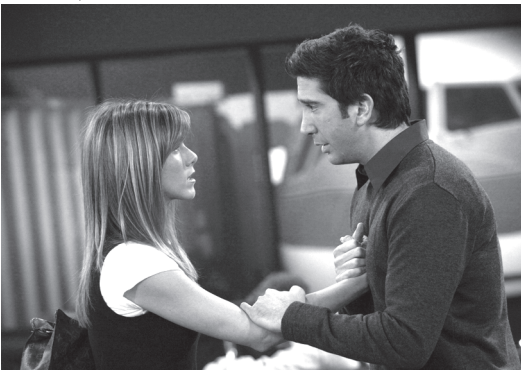
ны демонстрировать оба типа актерской работы. Так возникает некоторая «раздвоенность» героя ситкома: с одной стороны, это обычно шаблонный персонаж, «представляющий» шутки, а с другой – с течением времени (сезонов) и с появлением сюжетных линий у него возникают переживания, которые исполняются артистом в привычной для российских зрителей манере. Если говорить о советской традиции, то подобную «раздвоенность» можно увидеть, например, в персонажах вышеупомянутого фильма «По семейным обстоятельствам»: смешные репризные диалоги произносятся громко, «на публику». Но в ситуациях уже менее комических артисты Г. Польских, Е. Стеблов, М. Дюжева «переживают», а не «представляют». И нам представляется, что именно поэтому на российских экранах «чистый» ситком – большая редкость. Российские производители предпочитают комедийные мелодрамы, как, например, «Не родись красивой». Это облегчает и труд сценаристов, позволяя заменять юмор мелодрамой, и артистов, которым проще, в силу российской театральной традиции, играть «переживание».

### Закадровый смех

Не последнюю роль в «представлении» играет закадровый смех, главный маркер ситкома. При переключении каналов, именно он позволяет зрителю сразу понять, с каким жанром он столкнулся. Расхожее представление о роли записанного смеха в комедийном сериале заключается в том, что это просто наследие от тех времен, когда ситкомы разыгрывались при публике в студии. Но это не совсем так. (Заметим, кстати, что зрители до сих пор иногда присутствуют на съемках ситкомов.) Существует масса примеров телевизионной продукции, в которой мы слышим реакцию тех, кто наблюдает события «живьем»: спортивные соревнования, концерты, публичные выступления и т.д. Закадровый смех в ситкоме принципиально отличается от этих «шумов».

В первом случае «шум», создаваемый аудиторией, существует вне зависимости от того, была ли камера на месте событий или нет. Именно этот эффект используется и в ток-шоу со зрителями, даже если зрителей нам не показывают. То есть этот «шум» нужен, чтобы подчеркнуть естественность происходящего. Закадровый смех в ситкоме, даже если он создается живыми зри-

*Friends* («Друзья»),  
авторы идеи –  
Д. Крейн,  
М. Кауфман,  
1994 – 2004)





*The Office* («Офис»,  
Р. Жервэ, С. Мерчант,  
2001 – 2003)

телями (что все еще бывает), воспринимается ровно наоборот – подчеркивает искусственность того, что мы видим, напоминает нам, что мы смотрим телевизор. Это сочетается и с актерской манерой игры, характерной для ситкома. В закадровом смехе также проявляется сочетание театральной и телевизионной природы ситкома: мы все знаем, что «вместе смешнее», поэтому мы, сидя дома на ди-

ване, смеемся как бы вместе с другими зрителями.

В последние годы в эстетике ситкома наметились изменения: авторы, особенно в более поздних сезонах, начинают отказываться от закадрового смеха в связи с появлением мелодраматических сюжетных линий. Также все реже встречается трехкамерная съемка, крупные планы теперь больше свойственны драме, так как они необходимы для передачи психологизма. Иногда зрителям даже предлагаются совершенно новые для этого жанра визуальные решения: так, например, сериал *The Office* (и английский «Офис» (Р. Жервэ, С. Мерчант, 2001 – 2003), и американский «Офис», (автор адаптации Г. Дэниелс, 2005 – настоящее время)) снят в псевдодокументальной манере, пародирующей репортажную съемку. Поиски новых эстетических решений только начались, и, возможно, жанр ситкома претерпит изменения и в визуальном и в драматургическом ключе. Но пока можно утверждать, что это особый жанр, наделенный характеристиками, в основном, не свойственными никаким другим телевизионным или театральным произведениям. Ситком, унаследовав черты народной комедии, балагана и пройдя через «прямой эфир», вырос в отдельный комедийный жанр именно как телевизионный продукт со своими требованиями как к композиции, так и к структуре повествования, к актерской игре и к освещению. ■

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. – М., 1975.
2. Журчева О. В. *Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века*. – Самара, 2001.
3. Протт В. Я. *Проблемы комизма и смеха*. – М., 2002.
4. Castleman H., Podrazik W., *Watching TV: Six Decades of American Television*. Syracuse, 2010.
5. Edgerton G., Rose B. *Thinking Outside the Box: A Contemporary Television Genre Reader*. Lexington, 2008.
6. King G. *Film Comedy*. London, 2002.
7. Mills B. *Television sitcom*. London, 2008.