



Современный телесериал: наarrативные и жанровые метаморфозы

Я.А. Пархоменко

кандидат искусствоведения

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK71067>

УДК 316.773.4

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

телесериал,
наarrативная
модель,
жанр, сюжет,
дигезис, мотив,
конфликт,
форма,
содержание

Статья посвящена анализу принципов формирования и развития наarrативных моделей в современной индустрии телесериала как специфической фазы в глобальной эскалации социокультурной рефлексии, характеризующейся особым способом воздействия на массовую зрительскую аудиторию. Сериальный процесс выступает в качестве мощного культуромоделирующего инструментария, позволяющего каталогизировать в повествовательных формах массивные информационные пластины, пребывающие в процессе экспоненциальных трансформаций культурно-исторического опыта. Обосновывается гипотеза об эксплицитно-имплицитном принципе организации жанрового сериального дие-гезиса, позволяющего формировать особого рода зрительские акциденции.

Сериал как культурный тезаурус нового порядка

В цифровое время экранный процесс выполняет важную социальную роль, реализуя значимые функции, крайне необходимые современному обществу и современному миру. Тем не менее рассматривать сериал следует не только с точки зрения художественно-эстетической значимости, которой подавляющая часть сериального контента не обладает, но и как сложный социальный инструмент, позволяющий обществу осуществлять ряд культуромоделирующих процедур, среди которых необходимо выделить следующие:

- наблюдение,
- анализ,
- архивация,
- реставрация.

Современная сериальная индустрия, развивая посредством гипертрофированной тотальной наarrативизации широкий

спектр медийного функционала, априори стремится к взаимодействию с глобальной аудиторией. В противном случае она является избыточной и не оправданной с позиции культурной динамики.

Нarrативизация здесь понимается как способ коллективной адаптации реалий внешнего мира, представленного физической реальностью и социальной средой миру внутреннему, и как механизм непрерывного приспособления внешних данных к сознанию индивида. Процесс такого приспособления осуществляется посредством выстраивания последовательностей, по преимуществу случайных и произвольных, которые предстают нашему сознанию в форме повествования. Это не единственный, но самый исконный и доступный человеку способ внутреннего упорядочивания пространства и времени, обнаруживаемого в череде пространственных изменений.

Ответственным за фокусировку сознания на том или ином изменении оказывается *событие*. По той же причине событие предстает ключевым конструктом любого нарратива и радикальным образом разделяет кинематографическую нарративность и сериальную нарративизацию. Киносюжет ввиду четко ограниченной интервальности повествования (90–180 минут) и особого просмотрового ритуала по преимуществу обращается к явлениям и событиям, которые в сознании автора получили особое значение и определили свою значимость (статус значения). Иначе говоря, в кино повествовательный и жанровый модусы заранее определяются социокультурным значением события (даже если оно вымыщено и предписано) и тем, как это событие воспринимается авторским сознанием.

В сериалном сюжетопостроении картина складывается иная. Сериальное событие не имеет заданного культурным контекстом значения, каким бы масштабным оно не являлось само по себе. Для сериального события определяющим оказывается сам факт событийности, то есть его поверхностная оболочка, отлученная от собственной глубины. Подобная редукция события необходима для обнаружения особого условия нарративизации, которая проявляется в многоаспектной повторяемости. Безусловно, подобная ситуация отнюдь не впервые проявляется в массовой культуре. Аналогичные механизмы можно обнаружить в беллетристической литературе. Однако с точки зрения культуры беллетристика оценивается как недолитература или даже просто плохая литература. Чего нельзя сказать о телесериале. Телесериал, зачастую отлученный от категории стиля,

оформленного авторского начала, генеративной художественности и глубокой метафоричности, тем не менее, наращивает грандиозный корпус повествовательных моделей, которые экспоненциально каталогизируют весь предшествующий мировой культурный опыт, архивируя его в форме жанровых кластеров. Таким образом, сериальная нарративизация буквально на наших глазах формирует культурный тезаурус нового порядка, тривиализируя и уравнивая в общественном сознании события разных культурных формаций, исторических и geopolитических эпох, образов прошлого, настоящего и будущего, существенного и сущностного, бытового и бытийного и, наконец, воображаемого и действительного. В то же время телесериал предстает зрительскому сознанию в качестве онейрической (сновидческой, фантомной, воображаемой, иллюзорной) ино-реальности, провоцирующей и удовлетворяющей эскапистские потребности аудитории в значительно большей степени, чем литература или кинематограф. В этом скрытом противоречии обнаруживается парадоксальный магизм телесериальной сюжетики.

Сериальный зритель наивен

Однако эта зрительская наивность дискретна. Словно следуя неведомому договору с самой природой сериального повествования, зритель оказывается перед экраном в некоем детском самоощущении вне зависимости от содержательной предустановленности конкретного сериала. При этом зрительский выбор произведения определяется не его качеством, оригинальностью, актуальностью или жизнеподобием. Зрительская интенция к взаимодействию с тем или иным сериалом определяется исключительно самой потенциальной возможностью осуществления подобного самоощущения. И здесь возможно гипотетическое допущение: сериальность как таковая оказывается «кроличьей норой» во внутренний мир человека, открывающей доступ к довербальному периоду его жизни, включая эмбриональную память. Как представляется, дело здесь в особого рода суггестивности подобной сюжетности, построенной на множественных (зачастую навязчивых) повторах, которые в отношении нарративных моделей предстают как репликация¹, в отношении мотивов и действий — как итерация², в отношении визуальных образов — как рекуррентность³, в отношении звукообразов — как реприза или рефрен и т. д. Но поскольку подобная мозаичная образность, собираемая из повторов разного порядка и figurativности, осуществляется с разным рап-

¹ Репликация (от англ. replication) — копирование, тиражирование. — Прим. авт.

² Итерация (от лат. iteratio — «повторение») — повторение какого-либо действия, операции. — Прим. авт.

³ Рекуррентность (от лат. recurrere — «повторение, возвращение»). Визуальный ряд может быть организован как рекуррентная последовательность. В структурной организации рекуррентность выражается эксплицитно, по принципу внешнего уподобления (визуального рефrena): на символическом уровне — имплицитно, соотносясь с имплицитными повторами в рамках одного текста и в интертекстуальном пространстве. — Прим. авт.

⁴ Раппорт (от фр. rapport — «принести обратно») — базовый элемент орнамента, часть узора, повторяющаяся многократно, что создает единое художественное целое. — Прим. авт.

⁵ Конфидентный (от англ. confidential) — основанный на взаимном доверии, откровенный, доверительный; тайный, неразглашаемый. — Прим. авт.

⁶ Аронсон О. Мы живем в мире принципиально ложных образов // URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/oleg-aronson.html> (дата обращения: 26.05.2021).

портом⁴, образуя особую и сложную орнаментальную фигуру, поскольку она по большей части ускользает от зрительского восприятия (преимущественно некритичного), а если и фиксируется, то воспринимается как особый конфидентный⁵ способ организации сериального диегезиса как особого типа повествования, где события описываются буквально, а не косвенно.

В первом приближении описываемая ситуация в экранной культуре может быть определена как процесс предельной инфантилизации зрительской аудитории, так, например, ее характеризует О. Аронсон. «...Современное искусство и кинематограф — это два типа универсализированных образов. Один из них предельно демократизирован, другой — предельно инфантилизирован. Современное кино, которое смотрят в кинотеатрах: 3D, анимация, спецэффекты, гарри поттеры, властелины колец, — это вообще для детей. В прошлом осталось интеллектуальное кино и даже просто добротное кино, на которое ходили взрослые люди, желавшие еще иногда и подумать. Оно перешло в сериальный формат, оно существует в других сферах. Для кого-то это очень печально и драматично, но инфантилизация кинематографа — естественное его развитие»⁶.

Однако подобная точка зрения представляется необоснованным и оценочным упрощением многоаспектного, в чем-то завораживающего процесса массовой сериаломании. Повествовательная природа телесериала и сериального продукта в целом зиждется на феномене культурного повторения, процесса, организующего и удерживающего культурную общность и целостность, с одной стороны, а с другой — ведущего к восприятию различий в образных нюансировках и детализациях. Этот процесс глубоко осмыслен французским философом Ж. Делёзом. «Повторение же по своей сущности является воображенiem, ведь только воображение создает здесь "момент" vis repetitiva* с точки зрения его образования, давая существование тому, что содержит в качестве элементов или случаев повторения. Воображенное повторение — не ложное повторение, которое восполнено бы отсутствие подлинного, подлинное повторение связано с воображением. Между повторением, постоянно разрушающимся в себе, и повторением, разворачивающимся и сохраняющимся для нас в пространстве изображения, было различие: для-себя повторения, воображенное. Различие живет в повторении. С одной стороны, различие побуждает нас переходить от одного порядка повторения к другому как бы в длину: от мгновенного повторения, разрушающегося в себе, к повторению, активно представляемому посредством пассивного

⁷ Делёз Ж. Различие и повторение [Текст] / Жиль Делёз; пер. с фр. Н.Б. Маньковской и Э.П. Юровской. СПб.: Петрополис, 1998. С. 101–102.

синтеза. С другой стороны, различие заставляет нас переходить от одного порядка повторения к другому в глубину, от одной общности к другой в самих пассивных синтезах. <...> Различие существует между двумя повторениями. Но ведь можно сказать и обратное — что повторение имеется, также существует между двумя различиями, что оно заставляет нас переходить от одного порядка различия к другому?»⁷

В определенном отношении телесериал — это такой медийный продукт, который ведет к формированию постэстетического опыта, способного приводить аудиторию к ощущению удовлетворения от просмотра, но не к катарсису, характеризующему традиционное понимание эстетического опыта и образующему единое пространство искусства. «Если традиционное произведение искусства существовало в зоне вечности и бессмертия, высшее качество новейшего опыта искусства — временность. Никто больше не разрушает "произведение искусства", тем более не борется с его "идеологией", поскольку не знает, что это такое, да и зачем оно? Все в искусстве сегодня заняты частным и необязательным, специальным и неповторимым, случайным и нелепым, никому не нужным, вызывающим недоумение и шок»⁸, — отмечает В.А. Подорога.

Итак, сериал — это продукт совершенно иной культурной генерации, нежели кинофильм, его статусные амбиции никогда не будут претендовать на художественно-эстетическую полноценность, и даже если отдельными произведениями она и будет достигаться, то это будет то самое исключение, которое подтверждает правило. Сериалу не нужны значение и значимость, метафоричность и устойчивая культурная воспроизводимость в стремлении к интерпретационному смыслотворчеству, семантической и семиотической обновляемости. Сериалу нужен фэндом⁹, объединяющий поклонников. Современный телесериал не воспитывает, не образовывает, не развивает и не углубляет самосознание. Он даже не развлекает так, как это делает зрелищный кинофильм. Сериал упорядочивает весь экспоненциальный массив знаковых структур в процессе нарративизации, преодолев тем самым свой исходный коррекционный социокультурный функционал — рекреацию и утилизацию досугового времени.

При этом нельзя не отметить, что следование исходным функциональным целям и стимуляция манипулятивно-коррекционных задач по-прежнему преобладают в отечественном сериалном процессе, что объясняет его архаичность, кумулятивную неполноценность и жанровую неразвернутость. И как

⁸ Что такое искусство? [Материалы дискуссии в Институте философии РАН] / Институт философии РАН, Московско-Петербургский философский клуб; [отв. ред. А. Володина]. Москва: ЛУМ, 2016.

⁹ Фэндом (от англ. *fandom*, букв. «сообщество фанатов») — субкультура, состоящая из поклонников чего-либо. — Прим. авт.

⁷ Macek J. Uses Genres and Media Ensembles: A Conceptual Roadmap for Research of Convergent Audiences // Digital Peripheries: The Online Circulation of Audiovisual Content from the Small Market Perspective. Petr Szczepanik, Pavel Zahrádka, Jakub Macek, Paul Stepan: Editors. Springer Series in Media Industries, 2020, pp. 245–258.

неизбежное следствие — массовую культурную эмиграцию, исход российского зрителя в чужестранные сериальные среды. Особенно это относится к поколению Z, рожденному в 2000–2015 годах. В ряду основных высококумулятивных сред в мировом телесериальном процессе можно назвать Великобританию, Америку, Японию, Скандинавию, Турцию, Южную Корею.

Категории эксплицитности и имплицитности как базовое свойство жанрового канона

Все вышеперечисленные жанровые модели в их сериальной реализации представляют собой не что иное, как национальные орнаментальные сюжетности, обобщающие и обобществляющие тот или иной этнокультурный опыт, результирующий социокультурную рефлексию. Но прежде, чем перейти к анализу некоторых жанровых моделей, необходимо ввести и определить их категориальную дилемму:

1. Сюжетная эксплицитность
2. Сюжетная имплицитность

Первая категория определяется как преобладание явного и открытого содержания в представлении отчетливой и очевидной формы, вторая, относящаяся к неочевидному и скрытому содержанию, — как мерцательный и рассеянный мыслеобраз в сюжете, организованном по канонам той или иной жанровой модели.

Таким образом, свойства сюжетной эксплицитности и имплицитности позволяют характеризовать то или иное аудиовизуальное произведение и определять разделение экранных жанров по устойчивому и последовательному преобладанию определенной категории, задающей узнаваемость и воспроизведимость жанрового канона. Так, например, жанровые каноны мелодрамы, детектива, боевика, ситкома или приключенческого сериала по преимуществу носят эксплицитный характер. Вследствие очевидности внешнего драматургического конфликта, организующего центральную сюжетную линию и четкое противопоставление протагонистических и антагонистических мотивов, данные жанры характеризуются максимальной степенью повторяемости сюжетных элементов, что обеспечивает им стабильную зрительскую аудиторию, позволяет также многократно тиражироваться в виде целого ряда адаптаций и ремейков. В свою очередь, жанровые каноны социально-психологической драмы, триллера, антиутопии и байопика тяготеют к жанровой имплицитности и разворачивают сюжетику, опираясь на внутренние конфликты и скрытые, неочевидные мотивы своих персонажей.

Особое положение в этом категориальном противопоставлении занимают жанры «мистика», «фэнтези», «хоррор», «фантастика», поскольку их жанровая природа определена не сюжетообразующими мотивами и конфликтами, а особого рода диегетическими взаимосвязями, иначе говоря, художественными закономерностями вымышленной вселенной. По этой причине эксплицитные и имплицитные свойства данных жанровых канонов будут задаваться конкретной драматургической моделью, что обеспечивает жанрам *фантастики* и *фэнтези* (хоррора и мистики в меньшей степени) чрезвычайную гибкость и пластичность, способность сочетаться с инородными жанровыми элементами, развиваться в направлении мультижанровости, что, в свою очередь, эффективно стимулирует процесс развития жанрового разнообразия. Важно отметить, что эксплицитность и имплицитность в экранных искусствах тесно связаны с процессом репликации. Эксплицитные жанровосюжетные форманты реплицируются в фактически идентичных и легко узнаваемых инвариантах, в то время как имплицитные (по преимуществу коммуникативные, реже контекстуальные) форманты либо не реплицируются вовсе, либо копируются с большими искажениями и редукцией.

¹⁰ Жанр лимерик (англ. limerick) — популярная форма короткого юмористического стихотворения, построенного на обобщении бессмыслицы. Сложно позиционировать так: в первой строке говорится, кто и откуда, во второй — что сделал, а далее — что из этого вышло. Лимерикам присущи: широкий контекст, дающей различные толкования; парадоксальность — игра со словами, где смысл «выворачивается» и снова возвращается на место; способность видеть абсурд жизни и улыбаться ему; сквозной характер — юмор переписывается из одной формы в другую: мягкая ирония, тонкий намек, грусть или многоизначительное умолчание, то резкий поворот. Столкновение здравого смысла и рационализма и экспрессивных проявленияй «ярких индивидуальностей» определяет английский национальный характер. — Прим. авт.

Чисто английский детектив

Рассмотрим для убедительности некоторые флагманские в мировом процессе телесерийные индустрии и их стратегии. Начать стоит с классического британского детектива, поскольку британская повествовательная традиция ориентирована в большей степени, нежели другие европейские культуры, на скрупулезную культурную каталогизацию и самоархивирование. Истоки этого процесса следует искать в первой половине XIX века, возможно, даже ранее. Появление жанра детектива в английской литературе было столь же закономерным следствием социокультурной установки того времени, сколь и парадоксальным. Однако парадокс, граничащий с абсурдом, устойчиво вписан в матрицу британского общественного сознания, ярким подтверждением чему служит жанр лимерик¹⁰. Британское культурное самосознание зиждется на трех китах: рациональность, норма-порядок и игра. Собственно, подобное соединение несоединимого — строгого порядка и мощного игрового начала, в которое вовлекаются все культурные среды от языковой практики до политики, — обеспечивает британским телесериалам устойчивые приоритетные позиции во всем мире. Наблюдение, анализ, архивация и реставрация — безусловные форманты

английской рациональной нарративной картины мира. Наиболее яркое подтверждение этому — творчество Агаты Кристи в литературе и Питера Гринуэя в кинематографе.

Британский детективный сериал как жанр жестко канонизирован и работает по строгим нарративным правилам, которые представляются своеобразной проекцией общекультурных норм, этикетных правил и строгого социального порядка. Например, «Попечитель» (Appropriate Adult, 2011), «Ривер» (River, 2015), «Подозреваемые» (Suspects, 2014–2016), «Соучастник» (Collateral, 2018) и т. д.

Однако эти правила можно нарушать, если автор знает, как все потом восстановить, поскольку принцип базируется и на игровом начале (и смеховом как его составной части). Собственно, именно с таким бэкграундом британский детектив воцаряется в кино и позже на телевидении. В итоге британский экранный детектив представляет собой одну из самых устойчивых эксплицитных жанровых моделей, обладает огромным потенциалом для саморепликации. Это подтверждают и такие популярные мульти сезонники, как «Шетланд» (Shetland, с 2013), «Лютер» (Luther, 2010–2019), «Незабытый» (Unforgotten, с 2015), «Тугая струна» (Wire in the Blood, 2002–2008), «Расследования Мердока» (Murdoch Mysteries, с 2008) и, конечно, «Чисто английские убийства» (Midsomer Murders, 2000–2017), а также экранные реинкарнации Шерлока Холмса, начавшиеся сниматься в кино с 1900 года в США, с 1905 года — в Великобритании. Только с начала XXI века Шерлок Холмс был экранизирован 23 раза, из них — 6 раз в Великобритании, 5 раз — в США.

Факт повторяемости сюжетопостроения в аудиовизуальном произведении отмечают и зарубежные исследователи. «Тот факт, что формула — это часто повторяемая повествовательная и сюжетная модель, делает ее неким стабилизирующими началом в культуре. Эволюция формул — это тот процесс, посредством которого усваиваются, ассимилируются обыденным сознанием новые ценности, новые интересы. Этот процесс, вероятно, обретает особое значение в гетерогенной, плюралистической культуре современных индустриальных обществ»¹¹.

Но даже при почти идентичной фабульности разных произведений (например, герметичные детективы являются, по сути, множественные инвариантами одного сюжета) конкретное экранное повествование выбирает невероятное разнообразие имплицитных структур, включая языковую идиоматику, игру с подтекстом и скрытыми мотивами, а также иносказатель-

¹¹ Cawelti J.G. Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture / J.G. Cawelti. Chicago, 1976. С. 35.

ность. Эти драматургические компоненты позволяют зрителю удерживаться в рамках эксплицитной, хорошо узнаваемой фабулы, сосредоточиться на сложных сюжетных деконструкциях при разворачивании скрытых мотивов, неоднозначных намеков, ироничных самооценок и множественных субкультурных отсылок и реминисценций. Реализуемые в сюжетных моделях британского детектива культурные установки, такие как глубокое уважение к культурной традиции, нарративная строгость и точность, сопровождаемые также творческой свободой в отношении смехового начала и переосмысления всех проявлений предшествующего и современного социокультурного опыта, будут еще долго обеспечивать британским телесериалам лидерство в мировой телевидении, поскольку в них заложены самобытность, жанровое и сюжетное разнообразие.

«Корейская волна»

Корейский телесериал имеет значительно более скромную предысторию, однако его жанровая модель заслуживает серьезного внимания. Из всей корейской дорамы¹² наибольший интерес в контексте социокультурной рефлексии представляет историческая драма — сагык. Начиная с 1980-х и вплоть до 2000-х годов, когда телевизионные драмы получили распространение на телеэкранах Восточной Азии, эти аудиовизуальные произведения оказались подлинно историческими, как, например, «Чон До Чон» (Jeong Do Jeon, 2014). Историческая точность сюжетопостроения стала наиболее важным достоинством подлинной корейской исторической драмы, так как ставила перед собой воспитательные, образовательные и просветительские цели. В тот же период в эфир выходили и такие телесериалы, как «Слезы дракона» (Tears of the Dragon / Dragon's Tears / Yongui Nunmul, 1996–1998), «Король ветра» (King Of The Wind, 1998–2000), «Император Ван Гон» (Taejo Wanggeon, 2000–2002), «Хо Джун» (Heo Jun, 1999, рейтинг аудитории — более 60%), «Женщина в небе» (Woman In Heaven, 2001–2002), другие. При этом жанр был строго канонизирован и детерминирован под пристальным вниманием корейских историков.

Однако в 2003 году вышел телесериал, нарушивший все каноны и законы. В теледраме «Тайна блестящего камня» (Joseon yeohyeongsa damo, 2003), посвященной эпохе правления короля Сукджонга, вводится вымышленный персонаж Дамо (служанка), что позволило жанру сагык оторваться от исторической достоверности, самодовлеющей фактологии. Так появился жанр

¹² Дорама (яп. テレビドラマ — тэрэби дорама, от англ. drama) — изначально японский термин, который впоследствии стал использоваться в русскоязычном интернете как общее название для телесериалов, выпускаемых в Восточной Азии. Дорамами называют телесериалы Южной Кореи, Японии, Тайланда, Гонконга. — Прим. авт.

¹³ Фьюжи (от англ. fusion — «сплав, слияние») — сочетание разных направлений во многих творческих сферах: фьюжи-искусство, дикэ-фьюжи, фьюжи-архитектура, фьюжи-купиниария и т. д. — Прим. авт.

фьюжн-сагык¹³. В этот же период выходит и другой фьюжн-сагык — «Зимняя соната» (Gyeoul yeong, 2002), завоевавшая исключительную популярность в Японии. Это и обозначило начало «корейской волны» в телевизионном производстве, спроектировав, с одной стороны, появление новых нарративных стратегий с опорой на конфуцианскую этику и сентиментализм, выведя на первое место предметную детализацию, экзотику, динамизм и эстетику боевых искусств, а с другой — позволило освободиться от исторических подробностей, затрудняющих зрительское восприятие. Так жанр фьюжн-сагык вытеснил подлинный сагык, превратившись в абсолютный телесериальный тренд, который начал стремительно наращивать экспорт, формировать широкомасштабные фэндомы. Уже в середине первого десятилетия XXI века выходят такие знаменитые телесериалы, как «Легенда» (Taewang sasingi, 2007), «Рисующий ветер» (The Painter of the Wind, 2008), «Дерево с глубокими корнями» (Tree With Deep Roots, 2011), «Возлюбленный принцессы» (Gongjuui namja, 2011) и «Дочь короля, Су Бэк Хян» (Jewangui ttal, Su Baek-hyang, 2013).

Однако в телесериале «Луна в обнимку с Солнцем» (оригинал: «Солнце в объятиях Луны»/Moon Embracing the Sun, 2012) произошло еще одно допущение: вымышленными становятся уже не только персонажи, но и исторические события, хотя исторический фон произведения сохраняется. Позже стали добавляться и иные фантастические элементы. Таким образом, жанр «сагык» утратил признаки исторической драмы, что обусловило появление жанра корейское фэнтези.

Стоит особо подчеркнуть: корейская нарративная традиция формировалась на основе подлинной драмы — жанра сагык, который характеризуется в основном низким уровнем эксплицитности и потому не способствует развитию жанрового разнообразия, необходимого для формирования каталогизирующих процессов. Поиски новой нарративной стратегии привели к размытию канона исторической драмы, а также к усилению сюжетной эксплицитности и, как следствие, трансформации социокультурных функций корейского телесериала. Это привело к резкому росту популярности корейской дорамы как в самой Корее, так и во всем мире.

Феномен турецкой мелодрамы

«Турдизи»¹⁴ в мировом телесериальном процессе оказались в буквальном смысле культурным феноменом, который сегодня тщательно исследуется в академических кругах Европы, Канады

¹³ Турдизи (тур. dizî — «сериал») — так называют турецкие сериалы. — Прим. авт.

и США. Они начинают свою историю в середине нулевых. Единственным мало-мальски известным турецким сериалом предыдущих лет можно назвать «Королек — птичка певчая» (*Çalikuşu*, 1986). Его сюжет основан на популярном в Турции одноименном романе, который экранизирован дважды. Тем не менее именно в этой телевизионной версии задаются основные жанровые принципы сюжетостроения в турецкой мелодраме, удерживавшей позиции лидирующего жанра в национальной индустрии. В 2006 году выходят два резонансных на внутреннем рынке телесериала, построенных по сюжетной кальке «Королька...»: это «Сыла. Возвращение домой» (*Sila*, 2006) и «1001 ночь» (*Binbir Gece*, 2006), которые закрепили и без того эксплицитную мелодраму в ее крайних формах.

Казалось бы, у турецкой индустрии есть все шансы погрязнуть в национальной мыльной опере. Однако в 2009 году выходит малозамеченный, но весьма смелый даже в контексте сегодняшних тенденций телесериал «Если бы я был облаком» (*Bir Bulut Olsam*), который интегрирует в эксплицитную мелодраматическую формулу серьезную, хотя и тяжеловесную для турецкого зрителя, остросоциальную проблематику насилия над женщиной в обществе. Причем это насилие носит тотальный характер — физическое, психологическое, моральное и культурное, чем буквально взрывает неповоротливую инертность мелодраматической модели. В 2011 году на экранах появляется эпическая драма «Великолепный век» (*Muhteşem Yüzyıl*, 2011), которая привлекает большое зрительское внимание и собирает огромное количество международных наград. Автор сериалов «Если бы я был облаком» и «Великолепный век» — сценаристка Мераль Окай (Meral Okay) совершают, по сути, переворот в турецкой экранной культуре, создав экранные истории, чрезвычайно далеко отстоящие друг от друга с точки зрения жанрового канона и специфики сюжетных моделей. Турецкая индустрия резко меняет нарративную стратегию: она обнаруживает возможность наполнить имплицитным глубоким драматизмом выхолощенную матрицу сентиментальной мелодрамы, что сообщает сериалному процессу колossalный импульс к развитию жанрового разнообразия — от романтической комедии «Номер 309» (No: 309, 2016–2017) до мрачного триллера «Личность» (*Şahsiyet*, 2018).

В наши дни турецкая индустрия занимает второе место в мире (после США) по географии сериалных трансляций, тесно сотрудничает с Netflix. В 2020 году турецкие сериалы транслировались на телеканалах в более чем в 90 странах.

Социокультурные основания телесериального разнообразия

Векторного рассмотрения в заданном контексте ожидают сериальные процессы вышеупомянутых национальных индустрий, во многом определяющих современное состояние экранного искусства в части игрового и анимационного контента. Представляется необходимым выделить краеугольные социокультурные основания каждой из них, что интересно как с точки зрения интенсификации генезиса большого разнообразия формульных принципов сюжетостроения, так и с точки зрения формирования новых зрительских ожиданий, которые во многом манифестируются латентными механизмами, определяющими стремительную диверсификацию мировоззренческих, валюативных (в контексте социальной философии) и социально нормативных взаимосвязей в современном мире.

Не претендуя на полноту и безусловность анализа, необходимо выделить ряд базисных концептов, задающих культурный облик генеративных телесериальных процессов. В американской экранной культуре таковой представляется взаимообусловленность феномена *страха* как особого рода агрегатного состояния / проявления социально-психологической неустойчивости и *мотивационного фактора силы* как иллюзии упорядочивания универсума. Наиболее последовательно и отчетливо это проявляется в жанре супергеройского фэнтези — «Герои» (Heroes, 2006), «Отбросы» (Misfits, 2009), «Агенты Щ.И.Т.» (Agents of S.H.I.E.L.D., 2013–2020), «Сорвиголова» (Daredevil, 2015), «Пацаны» (The Boys, 2019), «ВандаВижн» (WandaVision, 2021), других. Только в киновселенной Marvel (КВМ) начиная с 2013 года насчитывается около трех десятков телесериалов (учитывая и те, которым еще предстоит выйти).

Иная картина складывается в отношении японского аниме, обладающего признаками стремительной мировой экспансии. С 1980-х годов, которые считаются золотым веком аниме, и по нынешнюю пору создано более 15 000 аниме- сериалов в более чем 30 жанрах (не считая дюжины жанров эротической направленности). Иначе говоря, масштаб анимационного контента колossalен, как и диапазон сюжетного разнообразия. Между тем, как представляется, флагманский сегмент этого контента имеет в своей основе одно из самых древних и глубоких психологических противоречий. Речь идет о неразрешимом конфликте телесного и духовного в герметичной замкнутости индивида. Телесное предстает в основном как болезненность/смерть (сюда же относится изобилие девиантных проявлений в сюжетах аниме) и жестокость, а духовное — как концентрация

и свобода. Несмотря на многовековую традицию этой проблемы в мировом искусстве, в японском аниме она успешно укладывается в большую часть жанровых канонов и сюжетных формул. Это подтверждают ленты «Драконий жемчуг» (Dragon Ball, 1986–2003), «Евангелион» (Neon Genesis Evangelion, 1995–1996), «Первый шаг» (Najime po ippo, 2000–2002), «Тетрадь смерти» (Desu noto, 2006–2007), «Код Гиас: Восставший Лелуш R» (Kôdo giasu: Hangyaku no rurûshu R2, 2008), «Моб Психо 100» (Mob Psycho 100, 2016–2019) и другие.

В отличие от предельно экстатичной условности художественного пространства японского аниме, скандинавская телесериальная индустрия последовательно тяготеет к повествовательному гиперреализму и мрачной стилистике, получившей название «скандинавского нуара». Содержательный фокус большей части скандинавских телесериалов сосредоточивается на теме физического и психологического насилия над личностью в целом и женщиной в частности. Однако социокультурный концепт представляется существенно более сложным и глубоким. Можно сформулировать его как проблему *экзистенциального одиночества в контексте абсурдизма и иррациональности бытия*. При этом зачастую иррациональность визуально разворачивается с такой грандиозной изобразительной детализацией, что даже элементы мистицизма в ряде сюжетов обретают статус обыденности. Стоит отметить, что большая часть прорывных и флагманских скандинавских телесериалов были сняты буквально в последние полтора десятилетия. Это — «Миллениум» (Millenium, 2010), «Мост» (Bron/Broen, 2011–2018), «Убийство» (Forbrydelsen, 2007–2012), «Лиллехаммер» (Lilyhammer, 2012–2014), «Тайны Сильверхёйда» (Jordskott, 2015–2017), «Убийства Вальгаллы» (The Valhalla Murders, 2019), другие.

Однако несмотря на то, что упомянутые массивы телесериального контента носят четко выраженный эксплицитный характер, опора экранного процесса на динамические социокультурные концепты позволяет достичь высокой степени художественного разнообразия и эстетической полноценности посредством имплицитной детализации конкретных художественных, социокультурных и внекультурных взаимосвязей.

Заключение

Современный телесериальный процесс предстает в невиданном доселе разнообразии сюжетных, жанровых и стилевых форм. Однако наблюдать в этом разнообразии исключительно тенденции развития художественно-эстетических достоинств

того или иного телесериала представляется не вполне целесообразным, поскольку в контексте социокультурных процессов определять телесериал как объект экранного искусства нерелевантно. Телесериальный процесс значительно в большей степени выступает в качестве эффективного и динамичного способа нарративизации стремительных личностных, социальных и информационных трансформаций в современном мире. Если в отношении художественной специфики кинофильма категория сюжетной эксплицитности зачастую обнаруживает шаблонность, клешированность и заурядность, демонстрирующие редуцированность авторского и стилевого начал, то в отношении телесериалов его художественная специфика приводит к расщеплению и разветвлению жанровых канонов, катализируя процесс систематизации мирового социокультурного опыта и формирования нового культурного тезауруса. Рассмотрение сериального контента через диахотомическую призму сюжетной эксплицитности и имплицитности позволяет выявить социокультурные начала активной генерации жанрового и сюжетного разнообразия в разных национальных телесериальных процессах, рассмотреть на их примере механизм эффективного соединения эксплицитных сюжетных формул с имплицитными содержательными повествовательными элементами, которые позволяют авторам контента переносить фокус зрительского внимания с фрагментов сюжетоподобия на моменты значимого смыслового различия, не прерывая при этом рекреативной функции экранного произведения. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Аронсон О. Мы живем в мире принципиально ложных образов // URL: [http://www.korydor.in.ua/opinions/oleg-aronson.html](http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/oleg-aronson.html) (дата обращения: 26.05.2021).
2. Делёз Ж. Различие и повторение / Делёз Жиль / пер. с фр. Н.Б. Маньковской и Э.П. Юровской. СПб.: Петрополис, 1998. 384 с.
3. Корея: грани культуры. Синдром Чон До Чжона // URL: <https://koryo-saram.ru/koreya-grani-kultury-sindrom-chon-do-chzhona/> (дата обращения: 26.05.2021).
4. Мусеев П. Поэтика детектива. М: Издательский дом Высшей школы экономики, 2017. 240 с.
5. Топа В.И. Жанровая природа нарративных стратегий // Филологический класс, 2018. № 2 (52). С. 19–24.
6. Что такое искусство? [Текст]: материалы дискуссии в Институте философии РАН / Институт философии РАН, Московско-Петербургский философский клуб [отв. ред. А. Володина]. Москва: ЛУМ, 2016. 85 с.

7. Cawelti J.G. Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture / J.G. Cawelti. Chicago, 1976. 470 p.
8. Kim J. Reading Asian Television Drama: Crossing Borders and Breaking Boundaries / Jeongmee Kim, Bloomsbury Academic, 2013. 256 p.
9. Mittell J. Narrative theory and adaptation. (Film theory and practice) / Jason Mittell; Bloomsbury Academic, 2017. 176 p.
10. Sageuk: Korean Historical Dramas Then And Now // URL: <https://www.hellokpop.com/editorial/sageuk-korean-historical-dramas/> (дата обращения: 26.05.2021).

REFERENCES

1. Aronson O. My zhivem v mire printsiyalno lozhnykh obrazov [We live in a world of typically false images] // URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/oleg-aronson.html> (data obrashcheniya: 26.05.2021) (In Russ.).
2. Delez Zh. (1998) Razlichiy i povtoreniye / Delyoz Zhil / per. s fr. N.B. Mankovskoy i E.P. Yurovskoy. SPb.: Petropolis, 1998. 384 p. (In Russ.).
3. Koreya: grani kultury. Sindrom Chon Do Chzhona // URL: <https://koryo-saram.ru/koreya-grani-kultury-sindrom-chon-do-chzhona/> (data obrashcheniya: 26.05.2021).
4. Moiseyev P. (2017) Poetika detektiva [The poetics of the detective]. M: Izdatelsky dom Vysshay shkoly ekonomiki, 2017. 240 p. (In Russ.).
5. Tyupa V.I. (2018) Zhanrovaya priroda narrativnykh strategy [The genre nature of narrative strategies] // Filologichesky klass, 2018. № 2 (52). Pp.19–24. (In Russ.).
6. Chto takoye iskusstvo? (2016) [What is art?] [Tekst]: materialy diskussii v Institute filosofii RAN / Institut filosofii RAN, Moskovsko-Peterburgsky filosofsky klub [otv. red. A. Volodina]. Moskva: LUM, 2016. 85 p. (In Russ.).
7. Cawelti J.G. (1976) Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture / J.G. Cawelti. Chicago, 1976. 470 p.
8. Kim J. (2013) Reading Asian Television Drama: Crossing Borders and Breaking Boundaries / Jeongmee Kim, Bloomsbury Academic, 2013. 256 p.
9. Mittell J. (2017) Narrative theory and adaptation. (Film theory and practice) / Jason Mittell; Bloomsbury Academic, 2017. 176 p.
10. Sageuk: Korean Historical Dramas Then And Now // URL: <https://www.hellokpop.com/editorial/sageuk-korean-historical-dramas/> (дата обращения: 26.05.2021).

Contemporary TV Series: Narrative and Genre Metamorphoses

Yana A. Parkhomenko

Ph.D in Art Studies, Head of the Department of Screenwriting, Federal State Budgetary Educational Institution of Further Professional Education "Academy of Media Industry"

UDC 316.773.4

ABSTRACT: The article is dedicated to the analysis of the shaping and development of narrative models in modern industry of television series viewed as a specific phase of global escalation of sociocultural reflection that is characterized by a specific manner of influence on the mass audience.

Productive process on television plays the role of a powerful culture modeling instrument that allows for cataloguing massive information layers, which are in the state of a continuous exponential transformation of cultural and historical experience, in the form of narrative figures.

This article rationalizes the hypothesis of explicit-implicit principle of constructing genre diegesis for TV series that allows for the creation of a specific kind of viewing intentions.

The author emphasizes that explicit genre formants are replicated in virtually identical and easily recognizable invariants, while implicit (mostly communicative, less often contextual) formants are either not replicated at all, or with large distortions and reduction.

The article studies the process of spectator infantilization and a special way of perception that is formed in relation to serial content.

With reference to Giles Deleuze's cultural concepts, the author substantiates the thesis that the narrative nature of a television series is determined by the principle of cultural self-reproduction, a process that on the one hand organizes and maintains cultural community and integrity in the modern world, and on the other, leads to the perception of differences in figurative nuances and details.

The article considers three types of national serial industries - British, Korean, and Turkish - that demonstrate a high degree of generativity of plot models, which gives them the opportunity to dynamically and consistently expand their audience, overcome the purely ethnic features of the serial narrative and integrate into the world screen process.

KEY WORDS: TV series, narrative model, genre, plot, diegesis, motive, conflict, form, content