

КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Огнев Константин Кириллович

д-р искусствоведения, профессор

Акопов Александр Завенович

канд. искусствоведения, профессор

ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии»

г. Москва

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ НАПИСАНИЯ СЦЕНАРИЯ ТЕЛЕВИЗИОННОГО СЕРИАЛА

Аннотация: в статье рассматривается опыт формирования драматургии отечественного телесериала, который вбирает в себя как традиции отечественного кино, так и наработки зарубежной телеиндустрии. Актуальность вопроса определяется тем, что сегодня именно на телевидении проходят апробацию новые формы экранного искусства.

Ключевые слова: кинематограф, телевидение, индустрия развлечения, экранные искусства, драматургия, сериалы, аудитория.

90-е годы стали переходным периодом для развития отечественной экранной культуры. Это время для российского сериала, как всякая переходная эпоха, были не только атавизмом ушедшей советской культуры, но и началом активного слияния отечественной и западной драматургических традиций, изменений тематического диапазона, а также трансформации массовых культурных стереотипов зрительской аудитории, в своем большинстве опиравшихся на «коллективное бессознательное», без которого не может обойтись ни одно искусство, в том числе и экранное.

Россия 90-х годов более не обладала обширной системой, поставляющей идеологические смыслы, генерировавшей социально-политический миф. Зрительское сообщество, по сути, было предоставлено самому себе. Поэтому вполне логично, что одним из популярных жанров российских сериалов середины 90-х –

начала 2000-х годов становятся «уголовные» ленты, где главное место отведено преступнику в самых различных вариациях. Ю. Богомолов подчеркивает: «Первые [детективные – А.А., К.О.] сериалы констатировали развал силовых институтов – милиции, спецслужб, армии. И вся надежда на выживание связывалась с отдельными достойными в человеческом отношении службистами. Государство как целостная система перестало существовать для своих граждан. На это сериальная мифология ответила романтизацией криминального братства...» [4, с. 307].

Образ преступника-гангстера был очень популярен. В России этот образ появляется в таких сериалах, как «Бригада» (2002), «Бандитский Петербург» (1995) и др. Распространенным образом становится герой «преступник поневоле», «разбойник волею судьбы», «разбойник с благородным сердцем», которые в изобилии существовали как в дореволюционном русском кино (персонажи Сашка-семинарист, Антон Кречет), так и в зарубежных лентах.

Хотя первые российские детективные сериалы отразили недееспособность исполнительной власти, однако механизм народного, фольклорного сознания практически одновременно с преступником вывел и его противоположность – служителя закона («Улицы разбитых фонарей-1», 1997–1998; «Каменская-1», 1999–2000). Однако не случайно распространение получает не только талантливый одиночка («Каменская»), но что важно – коллектив («Улицы разбитых фонарей»). Это последнее обстоятельство во многом обусловлено традициями советского детективного фильма. Коллектив, сыскная команда, отдел (например, в сериалах «Операция «Трест»; «Место встречи изменить нельзя» и др.) в противоположность индивидуалисту-одиночке дореволюционного сюжета (Путилин, Фандорин).

Меньший объем производства в России составили фильмы исторической и социально-бытовой тематики («Петербургские тайны», 1993). С точки зрения драматургии сериалы продолжают традиции 80-х годов, однако заметны лакуны

в сюжетной структуре: здесь нет характерной и четко организованной схемы героев первого, второго и третьего кругов, их функций и отношений к главным героям и друг с другом.

Наконец, в 90-е годы начинается своя экранная история и сериал о повседневной жизни россиян, однако на этом этапе он не смог оказать существенного влияния на тематическое разнообразие и рынок. Тем не менее отметим, что определенные темы, которые будут достаточно успешно разрабатываться в последующие годы, появляются уже во второй половине 90-х годов. Во-первых, это бытовая драма (комедия положений, лирическая комедия) – «Мелочи жизни» (1992–1997), «Поживем – увидим» (1996–1997), «Простые истины» (1999–2003). Последний из упомянутых фильмов уже принадлежит 2000-м годам и во многом подготовит аудиторию для проектов последних нескольких лет о «школьных буднях» в самых разных вариантах: от «Кадетства» и «Ранеток» до «Школы» и «Закрытой школы».

Как известно, Аристотель в качестве главного условия развития сюжета трагедии считал действие, поэтому логично предположить, что симпатию или, в терминах «Поэтики», сострадание вызывает активно действующий герой, при этом суть его активности в том и состоит, чтобы поступками двигать действие произведения вперед (отсюда греческое название его – протагонист). Нередко, особенно в практике телесериала, понятие главного героя предполагает «коллектив» – в некоторых фильмах центральных персонажей бывает двое или даже трое. Это приводит к множественности арок, сюжетных линий. Но тогда хотя бы в каждой отдельно взятой сцене и в каждой конкретной ситуации главный герой должен быть только один. Так, весьма популярный сериал «Секс в большом городе» (1998–2004) имеет главного коллективного героя в составе четырех подруг. Перед нами ансамбль главных героинь. Поэтому и повествование по возможности делится между ними (в той или иной серии активна соответствующая героиня), однако роль героини Сары Джессики Паркер остается лидирующей, именно она «толкает» сюжет и комментирует его от своего имени, тем самым предвосхищая реакции зрителей.

Литературная и экранная традиция знает в качестве антагонистов не только одушевленные субъекты. Для примера возьмем фильмы о гибели «Титаника». Те из них, где главным антагонистом был бездушный океан, успеха не имели. Стоило авторам поместить на борт судна героя-антагониста, который противодействует главному герою, как история зазвучала совсем по-другому. Следовательно, в данном случае лучшей комбинацией стало сочетание стихии и антагониста, характер которого стихия подчеркивала.

Но вот еще пример – фильм «Ирония судьбы, или С легким паром!» (1975). Кем здесь представлены антагонисты? Ипполит и Галя, невеста героя, совсем даже неплохие люди. Более того, антагонистом главного героя является и его будущая любовь Надя – ведь вектор ее интересов в начале фильма направлен в прямо противоположную сторону по отношению к интересам главного героя. Значит, антагонистом не обязательно должен быть персонаж отрицательный? Нет, не обязательно.

К концу завязки, к началу основных событий – второго акта – зритель должен четко понимать, кто в истории главный герой (протагонист), кто ему противостоит (антагонист), чего они оба хотят и на что способны ради своей цели. То есть зритель должен понимать, между кем и в чем конфликт. Это особенно важно для горизонтальных сериалов (повествующих не об отдельных казусах, эпизодах из жизни героев, а рассматривающих их существование на значительном промежутке времени – месяцы и даже годы), поскольку их общий хронометраж может составлять сотни часов.

Иногда отмечается, что у героя может не быть внешнего антагониста, у него может быть внутренний конфликт. Подобные жизненные ситуации находили отражение в художественной литературе. Однако внутренний конфликт, который так хорошо и подробно можно описать в литературе, крайне сложно выразить в аудиовизуальном произведении, в кино- и телефильме. Внутренний конфликт очень сложно распознать извне, выразить через понятные внешнему наблюдателю действия героя. Для практики сериала, связанного с регистрацией культуры

повседневности, ряда событий в жизни героя на протяжении длительного времени, даже в современных условиях внутренний конфликт как специальный художественный прием – редкость.

Поэтому для традиционной телесериальной практики яркий внешний конфликт не внутри персонажа, не в его внутренних монологах (или диалогах, если угодно), а конфликт с другими персонажами, который удерживает интерес зрителя на протяжении многих дней, – важнейшее условие. Для этого он должен проявляться не только в скрытых мыслях и тайных эмоциях героя, но и в действиях, потому что только действие может воспринимать внешний наблюдатель – зритель. Каждому движению души героя должно соответствовать действие, наблюдаемое и распознаваемое. Соответственно, если такого антагониста нет в первоначальной версии истории, его нужно придумать.

Достоверность конфликта, достоверность действий персонажей в свою очередь обусловлены таким важным фактором, как мотивация персонажей. Персонаж должен чего-то сильно хотеть, чего-то добиваться, чтобы история о нем оказалась интересной зрителю. Это касается как главной цели, которую протагонист преследует в течение всей истории, так и любого появления любого персонажа в любой сцене. В схеме записи сценария, применяющейся при производстве сериалов, сценарий, как правило, представлен иерархией из трех типов текстов – «длинной историей» (long story) – описанием всего сюжета, который развивается из синопсиса через тритмент к более подробному изложению, где каждой будущей серии посвящается несколько абзацев. Далее «длинную историю» в горизонтальном проекте разбивают на серии и сценарий приобретает вид «поэпизодного плана» (breakdown) каждой сцены. Уже на этом уровне каждая сцена проверяется на наличие конфликта, на соответствие действия сцены мотивациям персонажей. Затем пишутся диалоги, которые в точности должны отображать конфликт, описанный в поэпизодном плане, текст диалогов вновь проверяется на точность мотивировок персонажей.

Все вопросы, которые мы задаем о главном герое, мы делим на три группы характеристик: кто он такой, чего хочет и что может, – определяющих вектор его

действий. В производстве сериалов список персонажей с подробным описанием их характеристик, отвечающих на вышеперечисленные вопросы, – это важнейший элемент сценария, его неотъемлемая часть. С этим документом авторы должны сверять свои тексты в течение всей работы над проектом. Как неоднократно доказывалось на практике, неточная проработка образов в самом начале в итоге приводит к необходимости переработки этого важнейшего документа в тот момент, когда существенная часть работы уже проделана, и это самым негативным образом сказывается на качестве фильма. Ответы на многие заданные вопросы возникают из предыстории героя, и за время завязки зрители должны их получить, чтобы понимать, чего им ждать от персонажа со всеми его чертами характера, желаниями и умениями. Ставя себя на место героя или его врага-антагониста, зритель в каждой сцене интуитивно и очень детально изучает мотивации героев, быстро сравнивая их со своими или общепринятыми. То есть зритель встраивает образ героя в соответствующий социальный миф. И если такой процесс завершается удачей, герой может стать архетипическим, о нем будут сложены анекдоты и пословицы, ему будут подражать.

Под понятием «ансамбль» в современной сериальной драматургической практике понимают не любую арифметическую сумму персонажей. Персонажи должны быть различимы между собой, появление в истории одинаково мыслящих, чувствующих и действующих персонажей, и просто похожих друг на друга – недопустимо. Отличаясь друг от друга, все персонажи должны составлять единство, их число должно быть минимально необходимо и достаточно, чтобы рассказать зрителю интересную историю. Особенно важно тщательно подходить к характеристике персонажей, когда мы имеем дело с «ансамблевой пьесой», «коллективным» главным героем. В таких историях действует сразу несколько равнозначных персонажей. Этот тип драматургической модели представляет особые сложности именно в области мотиваций и убедительности внутренних связей и конфликтов.

Желательно, чтобы все сцены в фильме выстраивались вокруг главного героя. Однако необязательно, чтобы они были с его участием. Обязательно, чтобы

они имели к нему самое прямое отношение. Если в сцене нет протагониста, то в ней должен присутствовать один из героев или ближнего, или второго, или хотя бы третьего круга. Сцены, не имеющие отношения к главному герою, оказываются неинтересными зрителю и разрушают драматургическую структуру.

Движение сюжета, как было отмечено, обеспечено действиями протагониста. Однако многовариантность выбора, поступков главного героя создает интригу и повышает интерес к истории. В этой связи главный герой должен сталкиваться с некоторой неопределенностью, которую он преодолевает через выбор. У главного героя должны быть относительная свобода действия и контакты с другими персонажами. Создание ансамбля предполагает ясное понимание сценаристом структуры связей между героями. Если главного героя не будет окружать достаточное количество партнеров, придется вводить дополнительных персонажей в середине фильма, но зритель настороженно воспринимает персонажей, о существовании которых он ранее даже не подозревал, он видит в этом слабость истории и даже обман. Особенно неконструктивно это выглядит в детективном жанре, где высшая оценка истории зрителем достигается только тогда, когда все обстоятельства и люди, причастные к разгадке, были с самого начала «под носом», но только талант и настойчивость главного героя позволили разгадать загадку.

Особенности телевизионного вещания, которые в современной практике суммируются понятием «формат», приводят к важным перестройкам драматургической структуры как отдельной серии, так и всего повествования в целом и в горизонтальном, и вертикальном сериалах.

Важный опорный компонент арки (сюжетной линии) – это ее начало, вход в серию (или вход в сцену). Американская школа справедливо полагает, что от успеха начальных минут фильма полностью зависит успех фильма в целом, поскольку к 20-й – 25-й минуте фильма зритель принимает решение, интересно ли ему смотреть фильм дальше.

К экспозиции и завязке применяются самые строгие критерии соответствия канону. Завязка и экспозиция всегда совмещаются, в течение первых минут

фильма зритель должен: узнать все о протагонисте (кто он, чего хочет, что может?) и антагонисте (кто он, чего хочет, что может?), понять суть конфликта, познакомиться со всеми второстепенными персонажами, всеми обстоятельствами места, времени и другими условиями развития сюжета и, конечно, встать на сторону протагониста, главного героя. Все эти обстоятельства, которые должны быть ясны зрителю, получили название «расклад сил». Расклад сил перед «боем» должен быть не в пользу протагониста, и именно в том, как разрешит свою проблему главный герой в неблагоприятных обстоятельствах, и заключается главный двигатель интереса к истории.

При конструировании сцен завязки в сериалах широко применяется специальный прием – «дразнилка», «тизер» (teaser). Так называют одну или несколько сцен – всю сумму экспозиций серии, помещенную, как правило, перед начальными титрами. Если в серии есть три сюжетных линии, то все они завязываются в тизере (то есть в первом акте очередной серии). Все эти линии доходят до кульминации и разрешаются в последнем акте. Средняя продолжительность тизера – четыре сцены. Классическая схема требует, чтобы он начинался и заканчивался сценами, посвященными одной, главной сюжетной линии, а две «внутренние» сцены тизера – вторая и третья – начинали соответственно вторую и третью арку. В зависимости от жанра и особенностей потенциальной аудитории фильм может иметь темпоритм.

Драматургия телевизионного сериала в современном его варианте представляет собой целостную систему повествовательных и стилистических средств, которые в совокупности позволяют такому произведению, как сериал, выступать одним из наиболее распространенных и массовых типов экранного зрелища. Как уже отмечалось, драматургическая структура сериала зиждется на традициях кинематографического сценария, тех методах и творческих приемах, которые были выработаны специалистами в этой области с первых лет выделения сценарного дела в качестве самостоятельной профессии в кинопроизводстве (во Франции с 1908 года).

Полная формула успеха гласит: сериал – это сценарий плюс кастинг. И, хотя художественные открытия в режиссуре, постановочных и монтажных средствах сериалов, конечно, тоже случаются, очевидно, что большинство режиссерско-постановочных приемов сериал прямо заимствует из кинематографа, реализуя их упрощенными средствами. Фактически вся специфика сериала как объекта экранного искусства выражена почти исключительно в его драматургии.

Список литературы

1. Арабов Ю. Мастер класс-01. Кинодраматургия. – М.: АРТкино, Мир искусства, 2009. – 88 с.
2. Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. – 184 с.
3. Богомолов Ю.А. Затянувшееся прощание: российское кино и телевидение в меняющемся мире / Ю.А. Богомолов. – М.: МИК, 2006. – 318 с.
4. Голядкин Н.А. История отечественного и зарубежного телевидения. – М.: Аспект Пресс, 2011 – 192 с.
5. Макки Р. История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только. – М.: Альпина нон-фикшн, 2008. – 456 с.
6. Михалкович В.И. Избранные российские киносы. – М.: Аграф, 2006. – 318 с.
7. Многосерийный телефильм: Истоки. Практика. Перспективы. – М.: Искусство, 1976. – 256 с.
8. Новикова А. Современные телевизионные зрелища. – СПб.: Алетейя, 2008. – 208 с.
9. Поэтика СМК в эпоху глобализации / Под ред. Ю. Богомолова [и др.]. – М.: Наука, 2006. – 322 с.