

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ: АНТОЛОГИЯ, ТОМ I

Шон О'Салливан
«Сломанный по назначению: Поэзия.
Серийное телевидение и Сезон»





Цель: на примере работы Шона О'Салливана изложить сравнительный анализ таких видов искусства как кино, телевидение и поэзия; дать определение понятиям сегментативности и числа в контексте литературы.

Основные идеи:

- Шон О'Салливан о серийном телевидении.
- Два целевых индикатора Шон О'Салливана.
- Структура статьи и краткий обзор основных положений.

Ключевые сочетания: сегментированный характер, метр и линия, строфа, поэтическое предприятие, серийное телевидение, сезон.

В данной лекции мы будем говорить о Шоне О'Салливане, доценте английского языка в Университете штата Огайо. Шон О'Салливан является автором таких работ, как «Майк Ли» (2011), тома в серии «Современные режиссеры кино» Университета штата Иллинойс. Его статьи о серийном повествовании и телевидении включают такие темы, как поэтический дизайн, серийное телевидение, третий сезон, эпизодическое повествование, модернистская структура в «Безумных мужчинах» и телесериал Ингмара Бергмана.

Формальная критика процветала в области телевизионных исследований. Большая часть работ была сосредоточена на повествовательной структуре, учитывались как самые маленькие единицы рассказов, так и более крупные категории сезонов. В эссе Шона О'Салливана сегментированный характер сериалов связан с сегментированными элементами поэзии, включая метр, линию и строфу. Здесь же находят утверждения автора: сериалы работают как сборник отдельных частей, а не как неделимые тексты. В качестве примера используется первый сезон «Сопрано» как иллюстрация недавнего феномена «сонета-сезона», 13-эпизодного непрерывного сезона, ставшего повторяющейся формой многих амбициозных телевизионных сериалов XXI века.

По словам автора, эссе имеет две цели. Во-первых, понять, что последовательная повествовательная и, в частности, сериализованная телевизионная драма – это поэтическое предприятие. Все сериалы, как стихи по определению, имеют специальное деление. Это просодическое искусство, в отличие от искусства неосознанной фантастики, привлекает к себе внимание комплексом частей. Это искусство разделения. Это же искусство энергии, необходимое для сшивания этих частей. В данном случае аналогу искусства поэзии оно требует постоянного процесса взлома и повторного соединения звуков, линий, строф. Шон О'Салливан пишет: «Нам нужно понять самые амбициозные сериалы нашего нынешнего позолоченного века. В том числе такие шоу, как «Сопрано», «Дедвуд», «На глубине шесть футов», «Проводник», «Безумцы» и «Потерянные» необходимо рассматривать как важную ветвь генеалогического дерева поэзии. Прозаическая фантастика обычно упоминается как самый яркий предшественник этих телевизионных предприятий. Однако есть смысл вспомнить самые ранние традиции повествования; в частности, устные выступления – нарративы, управляемые метрической организацией, итерацией и вариациями». В данном контексте рассматриваются две важнейшие пары терминов – сегментация и число, метр и ритм. Они связывают инфраструктуру поэзии с инфраструктурой серийного телевидения.

Исследователь обратил особое внимание на роль анафоры и цезуры (постоянный словораздел в стихах, разделяющий строку на две части) в построении сериализованных телевизионных эпизодов. Используя эти термины в настоящем пилотном исследовании, автор надеялся сделать больше, чем просто продемонстрировать уместность поэтических структур для изучения серийного повествования. Помимо этого, Шон О'Салливан стремился показать, что данное направление отличается от некоторых неотразимых искусств настоящего момента, будучи искусством, адаптирующим древние культурные технологии для инновационных целей.

Вторая цель эссе состоит в том, чтобы доказать, что этот процесс адаптации породил новую и значительную единицу значения: сезон. Когда идет речь о длинноформатном телевизионном рассказе, и авторы, и критики часто прибегают к аналогии с романом. По той логике, что отдельные эпизоды считаются похожими на главы в длинной книге. Но мультипликативный



спектр персонажей, событий и тематических контекстов в одном сериализованном эпизоде намного превосходит сферу традиционной главы романа главы. Так как глава романа обычно подчеркивает один кластер повествования, а не сопоставление нескольких. В качестве ближайшего предка можно рассмотреть еженедельные, ежемесячные или двухмесячные выпуски сериализованных романов девятнадцатого века, как «Большие надежды», «Мрачный дом» и соответственно «Мидлмарч».

Эти «части», или «числа», или «книги» более близки по форме и разнообразию эпизоду. Хотя более ранние части работали вместе, служили одному непрерывному инструменту, в частности, ожидаемой авторской конвенции (в двухдесятичастных историях Диккенса, после успеха 1836 года «Пиквикские документы»). Телевидение, напротив, работает от сезона к сезону – эпизодами, отмеченными значительными пробелами. С каждым сезоном, отделенным от следующего несколькими месяцами, обещание продолжения почти всегда отступает на задний фон ввиду отмены или творческого истощения. И хотя часовая телевизионная драма долгое время действовала в средние сезоны, до недавнего времени эти сезоны были слишком длинными и чересчур чередующимися для предложения устойчивого опыта повествования. Однако в последнее десятилетие появилось тринадцать эпизодов непрерывной последовательности. Данная система наиболее близка к поэтической строфе.

Статья Шона О'Салливана разделена на следующие части:

- Просодические структуры в телевизионных сериалах. Сегментативность и числа.
- Метр и ритм.
- Сезон как единица значения.
- Пример исследования Сонет-Сезон: Сезон 1 Сопрано.
- Цитируемые работы.

Автор пишет: «Я беру «сегментативность» от Брайана Мак-Хейла как первое условие искусства. Я сам некогда заимствовал его у Рэйчел Блау ДюПлесси. Мак-Хейл одобряет предложение ДюПлесси о том, что сегментация является определяющей чертой поэзии, что нарративность является определяющей чертой повествования, а перформативность – производительности. Как отмечает Мак-Хейл, ДюПлесси утверждает, что «поэзия предполагает создание значимой последовательности путем переговоров о пробеле, то есть о разрыве строк, разрыве строф, пространстве страниц»; сегментация же как «способность формулировать и делать смысл путем выбора, развертывания и объединения сегментов» будет рассматриваться в качестве «основной характеристики поэзии как жанра». Краткое изложение Мак-Хейла заключается в том, чтобы вновь обратить внимание на повествовательное измерение поэзии. Он отмечает, что, несмотря на то, «что сегментированность действует в нетипичном повествовании, которое «определенно сегментировано по-разному, на разных уровнях и масштабах», сама сегментация не является доминирующей частью повествования». Напротив, отмечается, что сегментирование «должно всегда способствовать (лучше или хуже) структуре поэтического повествования». Анализ Мак-Хейла создает важный прецедент для изучения серийного телевидения в виде сборной фигуры. В частности, его акцент на «промежутках» и «переговорах о пробеле» предоставляют собой элементы изучения строительных блоков и блоков упущений. Ведь именно они управляют сериалом телевизионного повествования».

Использование чисел, как определяющих практику, связывает поэзию и серийность в предыстории телевидения. Поскольку «числа» – это и название, данное ежемесячным вымышленным взносам Диккенса, и синоним «стиха». Его переговоры в предисловии к Лирическим Балладам между механикой чисел («легкость и грациозность, с которыми поэт управляет его числами, сами по себе являются главным источником удовлетворения читателя») и простой речи приводят к намеченной цели. Идет приспособление «к метрическому устройству выбора настоящего языка людей». Такое же напряжение между цифрами и мимесисами (мимесис – подобие, воспроизведение, подражание) появляется в телевизионных сериалах. Можно лишь обратить внимание на формулу Чейза о битах.

Шаблон каждого эпизода «Сопрано» представляет собой систему «примерно 35 ударов», разделенных по истории А и В («тринадцать или около того»), сценарий С («пять или шесть ударов»), и случайный сюжет D («несколько ударов»). Данное разделение труда с местными



вариациями относится и к когорте сериалов Сопрано. Отдельные эпизоды могут иметь тонкие колебания, так же как строки стиха могут сканировать по-другому предполагаемую метрическую модель. Происходит диктат арифметической ссоры, как и в поэзии, с местными потребностями истории и характера. Эта ссора, как отмечает Шон О'Салливан, заставляет осознать сломанную поверхность текста. Рассматриваются множественные эффекты каждого удара. Учитывается только его место в сюжетной линии, но и возможные тональные, визуальные или тематические отношения с предшествующим и последующим ударом. Биты телевидения служат различным повествовательным целям одновременно. Можно отметить их роль в качестве ссылок в повествовательной цепочке (или истории) и как отдельных агентов, сталкивающихся с битами из других цепей. Слова в поэзии одновременно служат значениям, цифрам и звукам.

Дэвид Милч, создатель сериала «Deadwood», некогда предложил способ перехода от чисел к метру и ритму. Милч утверждал, что «высшая форма повествования есть математика, где буквальное знаки содержат в себе самую сильную и основную форму энергии. Эйнштейн понимал, что, если он сможет правильно подписать, он испытает секрет энергии». Этот мост между математикой/числами/ и энергией повествования как сырьевой энергии психологии и событий напоминает о стремлении Вордсворта применить метр к языку настоящих мужчин. Точнее, метр представляет собой половину математической энергии стиха, поскольку его предписывающее утверждение – что в случае ямбического пентаметра строка будет состоять из пяти ямбов – находится в постоянной связи с местными требованиями ритма в качестве фактической сборки ямбов, спондеев, дактилей, трохей и анапестов. Это и есть напряжение между планом и исполнением. Иными словами, напряжение между платоновской концепцией и аристотелевской практикой. В экономической модели индустриального искусства Голливуда эта напряженность переводится в генеральные планы.

Можно также провести параллель между серийным телевизионным производством и викторианским давлением еженедельной и ежемесячной публикации. Так как к концу сезона скремблер для превращения скриптов в кадры и эпизоды обычно ускоряется, а разрыв между процессом и временем эфира сокращается. Скремблер (англ. scramble – шифровать, перемешивать) – это программное или аппаратное устройство (алгоритм), выполняющее скремблирование – обратимое преобразование цифрового потока без изменения скорости передачи с целью получения свойств случайной последовательности. Телевидение вообще работает в более плотном графике, чем художественное кино. Обычные временные рамки для съемок эпизода десять дней с пятью или шестью страницами, снятыми в день. И наоборот в кино функции предназначены для съемки одной или двух страниц в день. Это сжатие оказывает гораздо большее давление на импровизацию, особенно когда снимаются сцены. Так устанавливается согласование между предполагаемым счетчиком сцены и возможным ритмом.

В качестве иллюстрации, как измеритель и ритм работают в серийном телевидении, автором рассмотрены две просодические техники. Анафора как движущая и вращающаяся сила, поскольку она создает прогрессивную структуру, напоминающую о каждой предшествующей итерации. Цезура, более суровая стратегия, которая разрушает единство линий, создавая конец в середине. Она как синтаксический ритм, столкнувшийся с требованиями счетчика. Одним из проявлений анафоры в серийном телевидении является начальная последовательность кредитов, которая циркулярно напоминает о метрических условностях программы. Но в каждой программе есть два начала – последовательность кредитов (спин) и «правильное» начало шоу (диск). Иногда это повествование начинается перед кредитами и создает «холодный доступ», как в случае с «Потерянным» и «Проводником». Иногда кредиты предшествуют началу собственного повествования, как в случае с «Сопрано», «Дедвуд» и «Безумцы».

Двукратное следствие этой цезуры в «В глубине шести футов», как для конкретного эпизода, так и для эпизодов, предшествующих и преуспевающих, дает возможность обсудить новую лирическую форму: сезон. До 1999 года телевизионный сезон действовал чисто как система производства. Она насчитывала тридцать четыре эпизода в год, например, как «Бонанза» в середине 1960-х годов. Затем постепенно шло сокращение до двадцати двух эпизодов. Эта свободная, мешковатая надстройка традиционно начинается осенью и продолжается до



поздней весны. Сезон из двадцати двух эпизодов разворачивается в кластерах новой партии, нацеленных на «зачистки» периодов календаря. Идет привязка к рекламным ценам, таким образом идет чередование с кластерами повторов. Эта модель дает аудитории общий смысл начала и завершения со случайными шипами по пути. Каждый из этих маркеров – начало, вывод, всплеск – относительно «мягкий» и отражает то, что Раймонд Уильямс, по-видимому, называет «потоком» телевидения.

Подводя итог, автор статьи утверждает, что заключительный терцет сезона – «Никто не знает ничего», «Изабелла» и «Я мечтаю о Джинни Кусамано» – возвращают зрителей из застенчивой задумчивости к суждению «Хит – это удар», к ненасытной машине сериалов. Эти сильные импульсы предлагают синтез двух возможностей для закрытия сонета: обобщение, уточнение шекспировского куплета, которое часто пытается понять заданные вопросы, или затемнение окончательного движения сонета Мороза, переводя начальное повседневное наблюдение во что-то беспокойное и неразрешимое.

Таким образом, уважаемый слушатель, мы получили возможность понять природу кино и телевидения, сопоставляя и сравнивая ее принципы существования и реализации с поэтическими постулатами. Всем знакомые сериалы и шоу программы стали объектами анализа Шон О'Салливана. Данный экскурс помог нам понять особенности искусства в разрезе времени и методов.

Контрольные вопросы:

1. В чем заключается основная идея статьи Шон О'Салливана?
2. Какие цели были поставлены в статье?
3. Как обоснованы в статье понятия сегментативности и числа?
4. На примере каких телевизионных работ автор дает пояснение терминам метр и ритм? В чем их особенность?

Список рекомендуемых ресурсов:

1. Джули Ривкин и Майкл Райан. Теория литературы: антология. Третье издание. стр. 63 – 71.