



ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ: АНТОЛОГИЯ, ТОМ I

Майкл Ньюман
От ритмов до дуг: к поэтике
телевизионного повествования



Цель: изложить особенности телевидения как сюжетной машины, воздействующей на сознание зрителя; определить микро и макроуровни серийных шоу-программ, включая элементы ритма, эпизода и многоэпизодной дуги как способов завоевания зрителей.

Основные идеи:

- Телевидение – это сюжетная машина.
- Особенность сценариев прайм-тайм.
- Микроуровень, или ритм.
- Средний уровень эпизода.
- Макроуровень или многоэпизодная дуга.
- Ритмы, эпизоды и дуги как проверенные способы завоевания зрителей.

Ключевые сочетания: современный сценарий с прайм-тайм, гибриды эпизодических драм и сериалов, эмоциональный резонанс, эстетический эффект.

Майкл Ньюман преподает медийные исследования в Университете Висконсина, Милуоки. Он является автором теории видеореволюций и телевизионной драматургии. В этом эссе автор предлагает словарь (ритмы, дуги) для понимания структуры телевизионного повествования.

Телевидение – это сюжетная машина. Каждый день тысячи часов повествования проходят в наше сознание через воздушные волны, кабели и наши приемники. Конечно, телевидение – не просто рассказывает истории, его функция как транслятора историй требует анализа. В данном эссе автор Майкл Ньюман предлагает схему для анализа одного вида телевизионного повествования. В отличие от некоторых рассказов о телевидении как трансляторе историй, в представленной работе текст не рассматривается отдельно от его создателей и пользователей. Цель автора – познакомить с поэтикой телевизионной формы, уделяя внимание стратегиям рассказчиков в конструировании нарратива, создающим эффект восприятия у зрителей, как ожидание и удивление, надежда и страх, а также эстетическая оценка. Предполагается, что поэтика сможет помочь объяснить причину, по которой люди так любят телевизионные истории.

В частности, интерес Ньюмана вызвала форма американской телевизионной драмы и современного сериала в прайм-тайм. За последние двадцать пять лет существовали две основные формы часовых программ в прайм-тайм. Во-первых, это были сериалы, как Сент-Элсвер. Это постановка множества серий, подобно дневным мыльным операм. Во-вторых, такие шоу, как «Закон и порядок», имели эпизодический формат, в котором все проблемы, представленные в самом начале, решались в конце, а не дразнили зрителя неделя за неделей. эпизода находили свое решение.

Вечерние сериалы стали важной формой американского телевидения в 1980-х годах после успеха «Далласа» (1978-1991). Они стали доминирующей формой в 1990-х годах, наряду с такими фильмами, как «Секретные материалы» и «Скорая помощь». Отношение к ним неоднозначное: каждый из них получил как высокую оценку, так и критические отзывы. В 1990-х и в начале 2000-х, по мере того, как росла популярность эпизодических программ и реалити-шоу, интерес к сериалам поубавился. Между тем ситуативные комедии и реалити-шоу снимались как сериалы, тем самым оживляя эту форму.

За четверть века производства сериалов американское телевидение претерпело огромные изменения. Перемены были связаны с введением более ста новых каналов, новыми структурами владения медиа, а также преобразованиями в технологии производства и распространения СМИ. Несмотря на это, за последние двадцать пять лет наблюдалось удивительно стабильное состояние, в котором основные базовые повествовательные конвенции сценариев в прайм-тайм не были существенно изменены. Программа контролировалась исполнительным продюсером, который просматривал все сценарии и редактировал тексты. Каждый эпизод сериала решал какие-либо вопросы. Сериалы сосредотачивались на сюжетах, причем каждый эпизод переплетал несколько сюжетов повествования: сцену за сценой. Сезон имел приблизительно двадцать четыре эпизода. Они начинались осенью и заканчивались весной. Развертки предлагались каждый ноябрь, февраль и май.



Поскольку критики часто отмечали оригинальные драмы MTM Productions 1980-х годов, Блюз Хилл-стрит и Сент-Элсвер, прайм-тайм действительно представил гибриды эпизодических драм и сериалов, таких как мыльные оперы и мини-сериалы. Хотя вечерние сериалы имели много общего с дневными форматами, шоу в прайм-тайм все еще имело меньше эпизодов. Сценарий прайм-тайм функционировал как отдельный групповой стиль, нормы художественного производства которого распределялись между его создателями. Называя это групповым стилем, автор подчеркивает базовую общность программ на уровне формы. Эта общность не зависит от «качества» любой программы, а также от ее жанрового статуса, например, полицейский, докторский, юридический, научно-фантастический, семейный, подростковый или шпионский.

Какие структуры повествования применяют прайм-тайм сериалы (ПТС)? Какие функции выполняют его повествовательные условия в отношении коммерческой логики телевидения? Как эти конвенции привлекают зрителей? Чтобы ответить на эти вопросы, Ньюман считает целесообразным проанализировать взаимодействие торговли и искусства в телевизионной индустрии. Поэтому с точки зрения сетевой индустрии, программирование представляет собой средство продажи аудитории рекламодателям. Производители следуют коммерческому императиву, еженедельно предоставляя самую большую и самую желательную аудиторию клиентам сети. Программы пытаются подключить зрителей, вызывая их интерес к телепродукции. Повествовательный дизайн ПТС является продуктом данного промышленного состояния, целью которого является заставить миллионы людей настроиться на нужный лад. По мнению автора, это состояние и стратегии не изменились за последние несколько десятилетий. Поэтому в этом промышленном контексте сетевое телевидение процветает художественно, отмечает Ньюман, одновременно вознаграждая аудиторию и рекламодателей.

Учитывая стимул создания повествований, которые бы привлекали публику каждую неделю, телевидение разработало мощный способ повествования. В целях максимизации прибыли были включены повторные диалоги, которые напоминали зрителям о деталях. Однако регулярные перерывы в истории рекламных роликов, могли, как полагается, препятствовать художественному выражению. Но в прайм-тайм сериалах данные ограничения были адаптированы к описательным функциям, тем самым углубляя и обогащая опыт зрителей. Рассматривая повествовательную форму ПТС, Ньюман предлагает три уровня толкования для анализа: микроуровень сцены, или «ритм», средний уровень эпизода и макроуровень более чем одного эпизода (буллит поинтами), например, многоэпизодная дуга. На всех трех уровнях коммерческие и эстетические цели рассказчиков телевидения проводятся во взаимодополняющем балансе.

Миссия американского телевидения по продаже потребительских товаров и услуг для зрителей не отрицает возможностей творческого выражения. Напротив, если одна из функций искусства будет направлена на радость аудитории, то коммерческий стимул распространения и усиления удовольствия в обязательном порядке будет согласован с целями художника. Это предполагает, что художник будет заинтересован в удовлетворении, а не в вызове аудитории. Так понимается интеллектуалами искусство. Но в формах массового искусства нет никаких авангардных намерений. Массовое искусство стремится к доступности и легкости понимания. Один из способов добиться этого – привлечь внимание к эмоциям, таким как страх, гнев, радость и удивление. Сценарий прайм-тайм стремится достичь этих целей, разрабатывая четкие, продолжающиеся истории о привлекательных персонажах, сталкивающихся с трудными препятствиями. Он обращается к зрителям, устанавливая эмоциональную связь с ними. Такие же цели преследует и телевидение.

Далее приводится краткий экскурс, поясняющий природу и функциональную особенность вышеназванных уровней. Итак, ритм, или микроуровень. Начнем с утверждения автора, что после повествования идет процесс накопления информации. Телевизионные писатели стремятся раскрыть эту информацию так, чтобы она казалась актуальной, удивительной и эмоционально резонансной. Рассказ, разворачиваясь постепенно, побуждает зрителей проявлять к нему интерес. По мере того, как разворачивается процесс, рассказчик стремится усилить этот интерес. Таким образом, самые основные эстетические и экономические цели телевидения перекрываются особой задачей – привлечением внимания зрителя. Это начинается на микроуровне, самом маленьком узле повествования.



На этом уровне большинство телевизионных повествований выглядят весьма схожими. Ситуационные комедии, эпизодика и сериалы – все организуют свои истории в довольно короткие сегменты, часто менее двух минут в длину. Зрители могли бы называть их сценами, но авторы называют «ударами» или ритмами. Они являются базовой единицей толкования телевидения. Длительность отдельных ритмов и, следовательно, количество их в эпизоде варьируются. Однако очень редко можно увидеть длинные ритмы с прайм-тайм сериалами. Сеть сценариев занимает более двух с половиной страниц, причем страница сценария примерно эквивалентна минуте времени экрана. Так как полагается, что внимание аудитории вряд ли будет поддерживаться гораздо дольше. Учитывая коммерческий императив фокусации аудитории, большинство форм телевидения представляют собой быструю последовательность коротких сегментов.

Мышление в коротких сегментах – это своего рода ограничение для писателей, потому как от них требуется более четкий и эффективный рассказ. Ни один момент не должен иметь драматической функции, ни одна сцена не должна быть лишней. Это не значит, что каждый ритм продвигает сюжет в традиционном смысле. Многие ритмы состоят скорее из реакций, чем из действий. Особенно в шоу, ориентированном на межличностные отношения. Реакция – это новый бит повествовательной информации, который часто является точкой удара. Каждый бит говорит нам что-то новое, что-то желанное. Поэтому очень важно знать и усиливать это желание. Каждый вызывает разные чувства по отношению к сказанной или услышанной информации. Это может быть и удовлетворение, и волнение, и беспокойство, и недоумение или разочарование. Каждый ритм обычно напоминает нам о нескольких прежних ударах, прежде чем предлагать новый. С помощью этих миссий один удар уступает место следующему.

Образность двухминутных ударов направлена на то, чтобы привлечь внимание аудитории и сделать сюжетные линии непредсказуемыми. Из таких производственных ограничений возникают эстетические стратегии. Учитывая заложенное количество еженедельного времени и актерского состава участников по контракту, а также желание показывать аудитории что-то новое каждые две минуты, авторы разработали систему рассылки повествования, предъявляя новые требования к аудитории и стремясь активизировать их эмоциональный отклик.

Диалог также отражает недавние события, но контекстуализируя информацию и уточняя ее актуальность. Одним из способов достижения этой цели является структурирование повествования как серии откровений одного персонажа для другого. Эта стандартная нарративная стратегия мелодрамы в кино и на телевидении делает действие менее значительным, чем реакция и взаимодействие. В майских эпизодах «Девочки Гилмор» в пятом эпизоде у Рори есть несколько встреч с семьей. После оскорбления Ханцбергеров за ужином, когда они открыто не одобряют Рори, ей предлагают стажировку в газете Логана. В конце старший Ханцбергер все же говорит Рори, что она не подходит для карьеры в журналистике. Героиня сокрушена. Эти события повторяются в ее разговорах и с матерью Лорелай, и с родителями Ричардом и Эмили.

По словам критиков, дневные сериалы могут обойтись без историй и окончаний в пользу «неопределенно расширяемой середины». Ученые ссылаются на серийную открытую форму. Удивительно и то, что некоторые полагают, что порой удовольствие от просмотра сериалов заложено именно в этой формальной открытости. По мнению Джона Фискэ, зрители «мыльной оперы» испытывают «удовольствие как постоянное, так и цикличное, а не кульминационное и окончательное». Поэтому, по мнению Ньюмана, открытость в дневных сериалах пропускает большую часть того, что интересно в вечерних сериалах телевидения. Рассмотренные автором сериалы в данном контексте не только закрываются в своих сюжетных линиях, но также редко отображают строгое формальное единство на уровне эпизода. Таким образом, можно отметить два вида завершения сериала: во-первых, разрешение повествовательных цепочек причинно-следственных связей, во-вторых, объединение тем и мотивов в упорядоченное, интегрированное целое.

Хотя некоторые причинно-следственные эффекты могут протекать месяцами, основные действия любого эпизода разрешимы. Как правило, некоторые вопросы остаются без ответа. Сфокусированные вопросы, которые определяют исход основных событий конкретного эпизода, могут быть отложены клиффайзером, ответ на них оперативно представляют в



начале следующего эпизода. Так часто делается в триллерах, таких, например, как «Шпионка». Тем не менее порой целенаправленные вопросы могут быть отложены. Такой баланс между эпизодическим завершением и серийной отсрочкой является стандартным. Он используется от викторианской фантастики до современных голливудских циклов, таких как, к примеру, «Звездные войны». Сила единства эпизода смягчает любую текстовую нестабильность, вызванную сериализованной апертурой. Без этого единства у случайных зрителей может наблюдаться наименьший интерес. Либо наслаждаясь нанизанными текущими сюжетными линиями, аудитория может разочароваться в конце эпизода. Как и все формальные устройства, рассмотренные в данном эссе эффекты закрытия направлены на удовлетворение аудитории.

В основе этих эффектов лежит коммерческое обоснование. Первичные шоу зависят от контрактов синдикатов, работая на прибыль. Производители ПТС хотят, чтобы их программы хорошо играли в повторах. Согласно традиционной мудрости промышленности, сильно сериализованные повествования делают повторные попытки менее привлекательными для зрителей. В 1990-х и начале 2000-х годов поразительный успех повторений наблюдался в шоу «Закон и порядок», продемонстрировавший, что часовые эпизодические повествования могут достичь впечатляющих рейтингов. «Закон и порядок» считается самой прибыльной драмой на телевидении и успешной программой на внешних рынках.

В отличие от фильмов, телевизионные сериалы прерывают окончание, часто с четко сфокусированным вопросом, иногда с клиффангером. Различные писатели имеют разные названия для окончаний действия. Автор называет их «занавесом». Каждая из предыдущих функций занавеса представляет собой вопрос или проблему. Как и в мелодрамах, занавес телевизионной программы выкристаллизовывает драматические события акта, иногда вводя сюрприз или поворот. Подобно структуре ритма ПТС, занавес привораживает внимание зрителей. Таким образом, чаще всего авторы хранят свои сильные удары за занавесом.

Взаимодействие коммерческих и эстетических функций структурирует телевизионное повествование. Нет естественной причины, чтобы сегментация повествования была в четырех равных частях с ежеквартальными разрывами, но эта формация имеет множество интересов. С эстетической точки зрения структура с четырьмя актами достигает чувства пропорциональности и симметрии, обеспечивая внимание и ожидание. При этом первые действия открывают причинные цепи, которые переносятся во вторые и третьи действия, находя свое решение в четвертом.

Отличает ПТС от других форм программирования способ передачи характера. Здесь дуги рассматриваются как макроуровни. Поэтому это не просто сюжеты, которые еженедельно представляют, а персонажи, чья жизнь определяет эти сюжеты. Мы не просто хотим знать, что произойдет, нам важно, что же произойдет с Баффи и Спайк, Анджелой и Иорданией из «Моя так называемая жизнь». Продолжающиеся истории заставляют героев переживать значительные жизненные события и трансформации. Персонажи в сериалах требуют своевременной инвестиции. Они предлагают регулярный просмотр в течение длительного времени, наметив перспективы жизненных событий персонажей. Так, в эпизоде «Счастливые дни» интерес зрителя к персонажу часто является результатом распознавания знакомых ударов действия, мизансцен и диалога. Инвестиции в характерные особенности персонажей основаны на более новаторском развитии событий в течение длительного времени. В таком случае эпизоды подобны главам в текущей саге, а не самодостаточным историям. Описание имеет определенную глубину, поскольку аудитория больше осведомлена о внутренней жизни персонажей в сериалах, нежели в эпизодических шоу.

Дуги персонажей могут растягиваться во многих эпизодах, сезонах и целых сериях. Форма наибольших дуг персонажей – это продолжительность жизни, с ее прогрессом от юности до взрослой жизни. Некоторые называют это «эмоциональной сквозной линией» в шоу. Это не просто дети, как Анджела Чейз, Линдси Вейр и Уиллоу Розенберг, которые растут на телевизионных шоу, это – жизни.

В завершении Ньюман отмечает, что ритмы, эпизоды и дуги предлагают проверенные способы завоевания зрителей. Но направление влияния происходит не просто от корпоративного офиса до комнаты писателей. Между творческими и корпоративными отраслями начинается своего рода цикл обратной связи. Считается, что это устройство служит интересам каждого.



Руководители сети могут не оценить подлинную оригинальность, но они уважают проверенные ресурсы и традиции ремесла телевидения. Автор подытоживает свои суждения словами ветерана телевизионных драм: «Как только я решил рассказать историю, я вытащил весь багаж писательских трюков, чтобы зрители почувствовали, что мне нужно».

Представленная антология по теории литературы информирует вас о когнитивных, психологических и социально-культурных факторах воздействия на зрителя или читателя. Каждое произведение искусства рассматривается как совокупность макро и микро уровней, в которых находят отражение как эпизодические, так и сюжетно-композиционные постановки.

Контрольные вопросы:

1. Что из себя представляет телевидение?
2. В чем заключается особенность сценариев прайм-тайм?
3. Как характеризуется микроуровень или ритм?
4. В чем особенность среднего уровня эпизода?
5. Что такое макроуровень, или многоэпизодная дуга, в контексте характерных особенностей персонажей?
6. Как ритмы, эпизоды и дуги воздействуют на зрителя?

Список рекомендуемых ресурсов:

1. Джули Ривкин и Майкл Райан. Литературная теория: антология. Третье издание. стр. 248 – 260.