

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Лариса Сергеевна КИСЛОВА¹

Мария Александровна ВЕТОШКИНА²

УДК 821.16.11

ТЕЛЕСЕРИАЛ КАК СОЦИАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ В СОВРЕМЕННОМ МАССОВОМ ДИСКУРСЕ: НАЦИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА

¹ кандидат филологических наук, доцент
кафедры русской и зарубежной литературы,
Тюменский государственный университет
l.s.kislova@utmn.ru

² магистрант, Тюменский государственный университет
m.a.vetoshkina@utmn.ru

Аннотация

Статья посвящена анализу такого явления, как телесериал в современном массовом дискурсе. Массовая культура неизменно отстаивает консервативные и потому популярные в обществе ценности и оперирует рядом элементарных нравственных установок. При восприятии произведения массовой культуры формируется представление о человеке, обществе, истории и быте. Телесериалы, являющиеся современным форматом, позволяют визуальному контенту вытеснить вербальный и способны конструировать ту или иную реальность. Телесериал — специфическая культурная модель, трансформация и функционирование которой — результат особого отношения аудитории к телевидению. Герой телемелодрам — эмоционально-впечатлительный человек, умиляющийся благородству и ужасающийся злу, поскольку в центре любого телесериала

Цитирование: Кислова Л. С. Телесериал как социальный проект в современном массовом дискурсе: национальная специфика / Л. С. Кислова, М. А. Ветошкина // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2021. Том 7. № 1 (25). С. 80-105.

DOI: 10.21684/2411-197X-2021-7-1-80-105

присутствуют элементы сентиментализма — направления, апеллирующего к чувствам человека, безусловно идеализирующего добродетели, четко разграничивающего добро и зло, положительных и отрицательных героев. Целью исследования является рассмотрение телесериала как одного из самых успешных проектов в современном массовом дискурсе. В тексте статьи на основе типологического подхода анализируется корпус современных телесериалов, прослеживается трансформация сериала от адаптированных к оригинальным. Теоретическую и методологическую основу работы составили труды Хосе Ортеги-и-Гассета, Умберто Эко, М. А. Черняк, М. А. Литовской, Н. А. Купиной, Н. А. Николиной, В. М. Михалковича и других исследователей феномена массовой культуры. В рамках методологии исследования мы обращаемся к анализу художественного мира известных нам телепроектов, лидирующих в ряде мировых регионов. В статье впервые формулируется природа подобных явлений, базирующихся на национальном материале, и характеризуются популярные латиноамериканский, турецкий, российский контент. Телесериалы воссоздают национальную картину мира, транслируя национальную специфику и знакомя телезрителя с особенностями жизни человека в том или ином географическом пространстве. Сериал, по логике его создателей, должен погружать зрителя в состояние катарсиса, заставляя сопереживать, плакать и даже страдать. Сериал создает, как правило, более насыщенную событиями действительность, он не просто органично встроен в жизненное пространство, а становится его неотъемлемой частью. Таким образом, телесериал является перспективным социальным проектом, претендующим на одну из доминантных позиций в современном культурном контексте.

Ключевые слова

Массовая культура, дискурс, сентиментализм, текст, кинотекст, теленовелла, мелодрама, стратегия, медиапространство, национальный проект.

DOI: 10.21684/2411-197X-2021-7-1-80-105

Введение

Термином «массовая культура» сегодня обозначают корпус произведений, носящих упрощенный характер и первоначально создаваемых для среднестатистического, поверхностного реципиента. Понятие «массовая культура» тесно связано с понятиями «массы», «человека массы», впервые предложенным философом Хосе Ортега-и-Гассетом в 1930 г.: «Масса — всякий и каждый, кто ни в добре, ни в зле не мерит себя особой мерой, а ощущает таким же, „как и все“, и не только не удручен, но доволен собственной неотличимостью» [7, с. 7-8].

Разделение культуры на элитарную и массовую активизировалось в XX в., когда маргинализация общества привела к появлению целого пласта «массовой культуры», которую исследователи отказывались признавать культурой в полном смысле этого слова, поскольку «идеи массового человека таковыми не являются и культурой он не обзавелся» [7, с. 69]. Появилась необходимость описать и классифицировать это явление.

«Высокую» культуру и культуру массовую зачастую объединяет общность поднимаемых проблем. При восприятии произведения массовой культуры формируется представление о человеке, обществе, истории и быте. Разделяя элитарную и массовую литературу, исследователи опираются на ряд признаков, позволяющих определить, к какой категории можно отнести тот или иной литературный текст или кинотекст.

Основным признаком массовой культуры можно назвать ее массовость, поскольку широкий интерес к массовой культуре возникает в XX в. в массовом сознании. Также акцентируют внимание на ее востребованности, поскольку именно этот культурный слой вызывает значительный интерес. Можно выделить и два признака, связанных с отличительными характеристиками художественного произведения, относящегося к массовой литературе: тривиальность (воспроизведение раз за разом давно ставших банальными сюжетных схем, использование общественных и художественных стереотипов) и популярность (сознательное потакание вкусу усредненного потребителя). Массовую культуру называют популярной, тривиальной, китчевой. Каждый из этих терминов широко используется и в отечественных, и в зарубежных исследованиях.

Термин «бестселлер» (англ. *bestseller* — наилучшим образом продающийся, лидер продаж) уже несколько десятилетий используется для обозначения наиболее популярных произведений массовой культуры, что подчеркивает их коммерческую успешность. Кроме того, дублируется материал, уже знакомый аудитории, для привлечения внимания к новому продукту. Могут быть воспроизведены любые элементы текста или кинотекста: заглавие, система персонажей, сюжет и фабула.

Успешное произведение неизбежно порождает множество подражаний именно в силу стремления авторов сделать его популярным. Характерная черта функционирования продуктов массовой культуры — цикличность. Цикл запускается в тот момент, когда произведение становится популярным: в течение одного или двух сезонов автор бестселлера издает еще несколько аналогичных продуктов, стремясь закрепить успех, а подражатели, следуя популярной тенденции, предлагают свои продукты, являющиеся копией успешного текста. Несомненно, автор произведения, предназначенного для масс, должен чутко прислушиваться к пожеланиям потребителей, угадывать даже те, что они не выражают напрямую. Он зависит от «рыночных умонастроений», именно поэтому его произведения будут отличать злободневность: наличие намеков на актуальные события, рассуждения на темы, активно обсуждаемые в обществе, отсылки к популярной культуре. Таким образом, автор бестселлеров обречен стать «заложником своего авторского образа» [4]. Автор, нацеленный на значительную прибыль, не стремится рисковать, поэтому обращается к стереотипам. Массовая культура неизменно отстаивает консервативные и потому популярные в обществе ценности и оперирует рядом элементарных нравственных установок: любовь рано или поздно преодолевает все препятствия, добро побеждает зло, обман раскрывается и наказывается. С одной стороны, это позитивное свойство, с другой же стороны, существует опасность,

что постепенно законы художественной реальности переносятся на окружающий мир, а читатель или зритель теряет способность мыслить критически. Массовая культура постепенно изменяется вслед за культурой «высокой», копирует ряд ее идей, но делает это с большой осторожностью, убедившись, что общество относится к ним позитивно. Массовая культура неизбежно должна воспроизводить ряд концепций, претендующих на всеобщность и абстрактность. Она призвана говорить о том, что важно для большинства потребителей — о вечных проблемах, так или иначе волнующих каждого.

В массовой культуре четко обозначена система жанров, внутренняя устойчивость и однородность, узнаваемость модели. Жанр — строгая схема, предъявляющая требования ко всем компонентам текста, создаваемого по особой формуле. Он обуславливает стереотипность имиджей героев, подчеркнутую условность фабулы. Смешение жанров не приветствуется и практически не встречается в произведениях массовой культуры. В современном литературном процессе грань между «элитарной» и «массовой» культурами постепенно размывается. Массовая культура всё чаще с осторожностью, но поднимает проблемы, свойственные культуре «элитарной», предлагая далеко не однозначные выводы, а «высокая» культура использует жанровые схемы и некоторые художественные приемы создателей популярной культуры. М. А. Литовская отмечает, что «популярное искусство, оперативно реагируя на значимые социальные изменения появлением текстов с определенными тематикой и проблематикой, персонажами, социальными реалиями, фиксирует как появление новых социальных сил, так и смену отношения к уже существующим, в том числе к тем, что ранее оценивались отрицательно. Конечной целью как адаптации искусством социально нового, так и переоценки старого является прокладывание пути к общественному примирению: формирование у аудитории ощущения естественности существующего на момент создания текста искусства порядка вещей» [5, с. 155-156].

Телесериалы — современный и наиболее популярный формат репрезентации массовой культуры — позволяют визуальному контенту вытеснить вербальный и способны конструировать ту или иную реальность и создавать собственный мир: «Оно [произведение] должно дать читателю или зрителю полностью обустроенный мир, чтобы его поклонники могли цитировать персонажей и эпизоды, как если бы они были принадлежностью их собственного приватного мира, мира, по поводу которого можно составлять викторины и разгадывать их, чтобы адепты в общении узнавали друг друга» [14, с. 3].

Предполагается, что художественные характеристики телесериалов зависят от того, в какой стране создается тот или иной телевизионный продукт, основной задачей которого является воздействие на аудиторию.

Актуальность темы. В своей исследовательской работе мы рассматриваем феномен художественного телеповествования в современном медиапространстве. Зрителям импонируют трогательные истории, демонстрируемые в телеэфире, ставшие ключевыми в современном массовом дискурсе. В тексте статьи на основе типологического подхода анализируется корпус современных

телесериалов, прослеживается трансформация сериалов от адаптированных к оригинальным.

Целью работы является рассмотрение телесериала как одного из актуальных социальных проектов современной массовой культуры. Для достижения поставленной цели необходимо решение следующих *задач*:

1. Рассмотреть корпус современных знаковых художественных телепроектов.
2. Проследить трансформацию образов, мотивов и сюжетов в нескольких латиноамериканских, российских и турецких телесериалах.
3. Выявить национальный аспект в современном телесериале — отечественном и зарубежном.
4. Сформулировать природу такого феноменального явления, как телесериал, и выяснить, претендует ли он на одну из ведущих позиций в массовом художественном пространстве.

Научная новизна исследования заключается в возможности проанализировать национальный аспект современных телесериалов — отечественных и зарубежных.

Материалы и методология

Материалом исследования послужили телевизионные сериалы, выпускающиеся в странах Латинской Америки, России и Турции. Методологическую и теоретическую основу работы составили труды Хосе Ортеги-и-Гассета, Умберто Эко, М. А. Черняк, М. А. Литовской, Н. А. Купиной, Н. А. Николиной, В. М. Михалковича и других исследователей феномена массовой культуры, а также труды Ж.-Ж. Руссо как одного из основателей сентиментализма. В рамках методологии исследования мы обращаемся к анализу художественного мира известных нам телепроектов, лидирующих в ряде мировых регионов, и рассматриваем, опираясь на типологический подход: 1) наличие чувственного опыта воздействия на аудиторию, 2) присутствие концепции литературоцентризма, 3) впечатления от просмотров, 4) специфику сюжетной организации востребованных в той или иной национальной аудитории телесериалов, 5) характеристику ключевых образов в организации многоуровневого телеповествования, 6) гендерную специфику телеаудитории и соответственно телеперсонажей.

Таким образом, художественная концепция сериала воспринимается как часть уникального дискурса параллельного мира, в котором вольно или невольно оказывается телезритель.

Обсуждение и результаты

Телевизионные новеллы впервые появились в 1940-х гг. в Америке и быстро завоевали весь мир. Таким образом, сложилась устойчивая традиция создания сериала, насчитывающая более 80 лет. В России и Турции сериалы появились гораздо позже, но ситуация активно развивалась и образовалась собственная культура сериала, стремительно завоевавшего мировой рынок. В настоящее время основными центрами мелодраматического сериального искусства в мире становятся Латинская Америка, Турция и Россия.

Российского телезрителя подготавливали к восприятию телесериалов постепенно. Телевизионные многосерийные фильмы периода 1970-х — 1980-х гг., такие как «День за днем», «Ольга Сергеевна», «Солнечный ветер», «Вход в лабиринт», «Семнадцать мгновений весны», «Место встречи изменить нельзя», «И это всё о нем», «Визит к Минотавру», «Гонки по вертикали», «Лекарство против страха», «Вечный зов», «Долгая дорога в дюнах», создали в стране новую аудиторию и во многом подготовили почву для восприятия традиционных телесериалов, появившихся на отечественном экране в 1990-х гг.

Первым в СССР (1988-1989 гг.) демонстрируется знаменитый бразильский сериал «Рабыня Изаура» с Луселией Сантуш в главной роли. Основная идея этого телепроекта, вполне адекватная требованиям отечественного телезрителя, и отсутствие сравнительного контекста не позволили увидеть те художественные особенности классического сериала, которые настойчиво обращают на себя внимание в теленовеллах более позднего времени. Но абсолютное погружение российского телезрителя в мир бесконечных телеисторий начинается в 1992 г., после триумфального шествия по телеэкранам страны популярной мексиканской мелодрамы «Богатые тоже плачут» (продюсер Валентин Пимштейн) с одной из самых ярких звезд латиноамериканского кино Вероникой Кастро в главной роли. Успешно стартовав на отечественном телевидении, бесконечный «мыльный» марафон заполняет собой частично пустующее телепространство и без особого труда завоевывает российский телерынок.

Сегодня невозможно представить себе телевидение России без теленовелл. В статье «Время телевидения» В. М. Михалкович отмечает, что «после какого-либо приключения герой сериала возвращается к тем же условиям существования, с которых началось его участие в приключении. Этой „натуральностью времени“, этими бытовыми ритмами повседневности сериал диаметрально противоположен перспективно-временным сокращениям информационной и других программ. Благодаря подобному контрасту... сериал так органично и прижился на телевидении» [6, с. 21]. Многие поклонники теленовелл не спешат признаваться в своем тайном пристрастии, продолжая, тем не менее, зачарованно следить за приключениями Марианны, Ракель, Марисоль, Марии, Розы, Гресси, Каролины, Антонеллы, поскольку, по мнению В. М. Михалковича, одно из природных свойств телевидения заключается в том, что «человеку, уединившемуся в тепле домашнего очага, оно возвращает „мир судьбы“, но превращенный в собственную тень, а значит, дематериализованный и облегченный. Вместе с тем, ТВ дает своему зрителю шанс властвования над дематериализованным и облегченным миром» [6, с. 10].

Телесериалы, как правило, предоставляют зрителю уникальную возможность расширить границы собственного мира. Теленовеллы приподняли завесу тайны над таким загадочным и непознанным явлением как, например, Латинская Америка. Теленовеллы отличаются, как правило, чрезвычайным разнообразием: классические мелодрамы, мелодрамы с элементами детектива, детективы с явными признаками мелодрамы, исторические мелодрамы, молодежные, фантастические,

профессиональные, юмористические сериалы, боевики, триллеры, мистические триллеры. Теленовеллы — феноменальное завоевание массовой культуры, органично вписавшееся в культурологическое поле нового времени, — сегодня претендуют на доминантную роль в отечественной телеиндустрии. В настоящее время телевидение преимущественно демонстрирует многочисленные российские телесериалы, рейтинг которых за последние годы значительно возрос. Предельно жесткие многосерийные фильмы, в которых присутствует обязательная детективная интрига, по степени востребованности не уступают лучшим европейским и латиноамериканским теленовеллам, чье лидерство долгое время считалось неоспоримым. Каждый телевизионный канал выпустил в эфир огромное количество телесериалов, снискавших заслуженное признание многочисленной аудитории.

Наблюдающийся «взгляд на сериал как форму переживания культуры сегодняшнего дня (занимающую сознание, подсознание, формирующую образы и смыслы — то, из чего конструируется социальное воображение), меняющуюся на наших глазах, использующую совершенно фантастические цифровые технологии представления, может быть диалектически расширен рассмотрением его повествовательных оснований. Нарратология может предоставить уже наработанный арсенал для анализа относительно новых повествовательных практик» [3, с. 64]. Массовая культура формирует те или иные критерии восприятия действительности, и произведения массовой культуры зачастую являются для потребителя неким суррогатом жизни. Стереотипы, предлагаемые, например, телесериалами, обогащают жизненный опыт телезрителей посредством демонстрации поведенческих критериев и характерных конфликтных ситуаций. Телесериалы в силу своих специфических свойств воспроизводят клишированные образы и типичные модели поведения человека. Увиденное в телесериале воспринимается зрителями, как правило, достаточно буквально: «Сегодня совершается кардинальный переворот в восприятии ТВ массовым зрителем. Его внимание приковывает уже не программа вечера, а отдельная передача, о которой имеется информация. Меняется и сам характер программ художественного вещания. Всё чаще встречается переплетение театральности и жизни, прямое вторжение искусства в жизнь, сотворение его непосредственно из материала самой жизни. Всё большее место занимает на экране *театр спровоцированной ситуации*» [8, с. 6]. Именно спровоцированная ситуация, в итоге, является основой любой современной теленовеллы и сближает телесериалы с суперпопулярными в настоящее время реалити-шоу. В сериалах моделируются те или иные сюжетные ходы, провоцируются конфликтные ситуации, выстраивается достаточно жесткая схема взаимоотношений внутри игрового поля, демонстрируются разнообразные характерные типы и воссоздаются различные вариации жизненных сценариев.

Многие современные мировые теленовеллы отличаются совершенно отчетливым урбанистическим колоритом. События разворачиваются в основном в пространстве города. Связь большинства теленовелл с определенным (реальным или абстрактным) топосом создает некую иллюзию замкнутого пространства.

Город, репрезентируемый в том или ином телесериале, может быть как столичным, так и провинциальным. Но жесткий ритм столицы и обманчивая медлительность провинции, тем не менее, одинаково безжалостны по отношению к персонажам. Конфликтная ситуация, как правило, возникает в самом начале и в основном исчерпывается в финале, однако остается ощущение некоторой искусственности развязки и определенной непроявленности финальных характеристик персонажей. Но говорить об образе города как о достоверном, узнаваемом и соотносимом с действительностью не представляется возможным, поскольку город во многих теленовеллах условен, лишен индивидуальности и явлен только как некая форма организации пространства.

Телесериалы возвращают телезрителей (особенно телезрительниц, поскольку женщина традиционно считается хранительницей домашнего очага) к основанному на «коллективном бессознательном» (К. Г. Юнг) и восходящему еще ко времени «младенчества человечества» (К. Г. Юнг) интуитивному стремлению почувствовать себя частью племени, рода, семьи, коллектива, внутри которого культивируются взаимоотношения, основанные как на кровном родстве, так и на духовной близости. Современная теленовелла, активно пропагандируя ключевые матримониальные ценности, продолжает отстаивать идею незыблемости семейных устоев. Оказавшись в одиночестве, оторвавшись от любимых людей, герой, возможно, впервые ощущает собственную значимость и, как ни странно, начинает получать удовольствие от жизни, наполненной событиями и приключениями. Таким образом, сериал, герои которого словно участвуют в игре на выживание, напоминает телевизионное шоу, где не выдержавший испытания выбывает.

Любой телесериал — это своего рода некий симбиоз страстей, и потому счастливый финал, как правило, представляет собой безоговорочную победу героя, находящего выход из, казалось бы, безнадежной ситуации. Но финал теленовеллы, как и любого шоу, просчитывается не всегда. Свершив возмездие, герои обретают покой, однако настоящее освобождение возможно лишь после того, как их примут в новую семью, уже в другой, доминантной, роли. Так выглядит новая версия изгнания из рая и возвращения в рай героини, прошедшей сквозь испытания. Как правило, и виновником всех бед героини современной теленовеллы, и ее спасителем оказывается мужчина. В телесериалах невольное «преступление» героини обязательно сопровождается ужасным наказанием, однако жестокость наказания ярче расцветивает необыкновенные краски нового рая. Своего рода «особые приметы» любой классической теленовеллы — обязательный счастливый финал, в котором появляется новая любящая семья, а персонажи проходят полное обновление, явленное как результат пережитых испытаний. Однако современный телесериал представляет собой симбиоз пронзительного натурализма и классического традиционализма: романтическая любовь, поверженные враги, надежда на безоблачное счастье. Обретая черты традиционной мелодрамы, трагедия едва ли не превращается в фарс, поскольку грань между событиями реалистичными и идеальными, фантастическими размывается, а герой легко

может превратиться в антигероя. Этот процесс происходит подчеркнуто незаметно, поскольку в сознании нового персонажа постепенно стирается граница между добром и злом, добродетелью и пороком. Даже сама по себе эта неизбежность органичного перехода персонажа из одного качества в другое может являться предметом художественного осмысления. Активный герой современной теленовеллы постоянно совершает как положительные поступки, так и поступки, которые производят обратное впечатление. Таким образом, новейший сериал постепенно отказывается от свойственного классической мелодраме четкого деления на амплуа. В настоящее время телесериалы выполняют функцию своего рода «антидепрессантов», помогают телезрителям справиться с накопившимися отрицательными эмоциями и победить стресс, однако некоторые теленовеллы скорее наоборот стремятся погрузить зрителя в состояние стресса, поскольку зачастую вызывают шоковый эффект (российские телепроекты «Метод» и «Метод-2», «Закрытая школа», «Полнолуние» и пр.).

Современные российские телесериалы, активно пропагандирующие непреходящие семейные ценности, концептуально близки классическим советским черно-белым фильмам. В новейшей теленовелле также преобладают персонажи, относящиеся к семье как к Абсолюту и квалифицирующие ее утрату как великую трагедию. Авторы сериалов создают гармоничный неомиф о семье, объединяя известные классические сюжеты в единую систему, основу которой составляют мифологемы «творения» и «конца света». Феномен семьи является частью особой мифологизированной этики. Таким образом, миф о семье транслируется практически в каждой современной отечественной теленовелле.

Телесериал представляет собой культурную модель, трансформация и функционирование которой является результатом особого отношения аудитории к телевидению. Основная черта эстетики сериала — определенной формы вымысла, преобладающей в современном культурном пространстве, — повторяемость персонажей, сюжетных конструкций и соотносимость этих явлений с реальной картиной мира. Сериал, безусловно, ценен как феномен социально-психологический: с появлением его в сетке вещания телеканалов многие телезрители получили необычную возможность наблюдать за подобием «живой жизни». Постоянная востребованность теленовелл является показателем неистощаемости жизненного материала, предлагаемого телевидением, поскольку действительность продолжает порождать всё новые и новые сюжеты, а событийный ряд в телеисториях разворачивается на фоне всё нарастающего конфликта. Для многих сериалов, например, характерно сопоставление внешней линии действия и его внутреннего отражения, нестандартное для подобного телевизионного жанра. Для развития сюжета наиболее значимыми являются не поступки как таковые, а сложные духовные процессы, приводящие к закономерным изменениям во внутреннем мире персонажей.

Телезрители пытаются выстраивать собственные поведенческие стратегии, подражая героям теленовелл. Вряд ли с ними произойдет то же, что случилось с героями, однако именно возможность иных жизненных сценариев примиряет

человека с экранной реальностью. Телезрители проживают вслед за персонажами другую виртуальную жизнь, получают новые впечатления и ощущают множество неизведанных эмоций, наблюдая за приключениями телегероев. Однако в этой гамме чувств доминирует ощущение спокойствия и защищенности, способствующее формированию позитивного взгляда на окружающий мир: «Сериал создает и транслирует смыслы, которые с неизбежностью влияют на наше сознание. Достаточно долго удерживая внимание аудитории, он может создавать и удерживать определенные смыслы, форматирует мир, поставляя массовому сознанию готовые пакеты интерпретаций. В этом плане сериалы являются привлекательными уроками жизни и мышления» [11, с. 43].

Говоря о популярности сериалов, необходимо вспомнить и об истории возникновения латиноамериканских теленовелл. По версии исследователей жанра, «источником сюжетов современных мелодраматических сериалов являются английские сентиментальные романы... а также французские серийные романы XIX века» [14, с. 2292] (*здесь и далее перевод М. А. Ветошкиной*). Неудивительно, что сюжеты сериалов во многом повторяют сюжетные линии сентименталистского текста, а позиция сентименталистов, идеалом которых выступал «естественный человек», свободный от пороков, далекий от цивилизации, дублируется в медиапространстве. Ключевая оппозиция, согласно идее Жан-Жака Руссо, связана с оппозицией «природа — культура», которая в телесериалах проявляется через конфликт гармонии чувств и рассудочности. Таким образом, после значительного перерыва сентименталистские тенденции возвращаются и продолжают свою долгую жизнь на экране.

Во многих латиноамериканских сериалах появляется образ наивной девушки, приехавшей в город из деревни, обманутой или соблазненной горожанином, — хотя в современном мире подобная ситуация и выглядит анахронизмом. По мысли венесуэльского режиссера Хосе Игнасио Кабрехаса (José Ignacio Cabrujas): «Если взглянуть... на традиции народного театра Латинской Америки, творчество писателей, таких как Флоренсио Санчес в Рио-де-Плата... Рафаэль Гинанд в Венесуэле — везде появляется тема крестьянина или наивной девушки, обманутой человеком из города. Это тема востребована в латиноамериканском мире» [12]. Таким образом, сформировавшаяся еще в XVIII в. оппозиция «природа — цивилизация» в замешанной на синтезе язычества и христианства культуре стран Латинской Америки доминирует и по сей день. Распространенная в Латинской Америке антитеза «деревня — город» влияет не только на сюжет теленовеллы, но и на репрезентацию образа главной героини, которая, будучи девушкой из деревни — идиллически-прекрасного пасторального локуса — перемещается из природного ландшафта в цивилизационный. Она оценивает город и горожан, подходя к ним с меркой патриархальной нравственности, идиллических представлений о духовности, что является трагическим заблуждением. Выйдя из «естественного состояния», героиня сразу становится жертвой обстоятельств и не может уже вернуться к прежним ценностям, поскольку «счастливая жизнь золотого века всегда была состоянием, чуждым человеческому роду, потому ли,

что он не мог ее оценить, когда мог ею наслаждаться, потому ли, что она была для него потеряна, когда он мог ее оценить» [10, с. 306].

Героини латиноамериканских сериалов, как правило, также прибывшие в большой город из провинциального пространства — деревни/хижины/трущоб, придерживаются идеалистических взглядов на мир, не понимая, что в городе совершенно иные нравственные установки и моральные нормы. Даже если героиня выросла среди благ цивилизации, она не вписывается в пространство города: между нею и окружающим миром воздвигнута незримая стена. Ограниченное пространство (закрытая школа-пансион, где Эва и Перла из аргентинского сериала «Черная жемчужина» чувствуют себя глубоко одинокими) или идеологические, религиозные противоречия (Жади — героиня бразильского сериала «Клон»). Эта выключенность героини из городского пространства роднит латиноамериканскую теленовеллу и сентиментальную повесть XVIII в. В Латинской Америке (ярче всего это проявляется в Мексике) распространен двойственный подход к трактовке женского образа. Анна Лопес, исследователь из Оксфордского университета, подробно рассматривая гендерный аспект латиноамериканских, в особенности мексиканских, телесериалов, отмечает, что «наиболее подробно в мелодраме рассматриваются вопросы индивидуальной (гендерной) идентичности в патриархальной культуре и суть определения Мексики как нации. В Мексике вопросы индивидуальной идентичности осложнены колониальным наследием, которое характеризует женщину и ее предполагаемую нестабильность и ненадежность как первоисточник национальной идентичности. Мексиканская нация определяется двумя женскими образами: с одной стороны, Девы Гваделупской, Матери и Покровительницы, и с другой стороны, национальной предательницы доньи Марины, также известной как Ла Малинче или Малинче Тенепатль, ацтекской принцессы, подаренной Кортесу и передавшей свой народ в руки конкистадоров» [15, с. 508]. Именно на Малинче в Мексике возлагается вина за виктимизацию нации. Специфика сложного образа латиноамериканской женщины, безгрешной и вместе с тем порочной, по своему реализуется сценаристами и режиссерами в разных странах континента. Но основные его черты так или иначе проявляются в каждой героине теленовеллы. Можно предположить, что в результате изображения традиционной двойственности женского образа возник столь часто появляющийся в мелодрамах тандем сестер, одна из которых символизирует светлую сторону женственности, а другая — темную.

Этот образ абсолютно идентичен образу героини латиноамериканской теленовеллы, наивной девушки, выросшей среди простых людей, сначала робко влюбляющейся, затем теряющей голову от любви и наконец попадающей в водоворот безумной и трагической страсти.

Теленовеллы — увлекательные истории о великой любви, вечной ненависти, верности, предательстве, роскоши и нищете, сбывшихся мечтах и трагических совпадениях — претендуют на одно из ведущих мест в мировом телепространстве и значительно влияют на рост рейтинга того или иного телеканала. Сегодня

в России доминируют отечественные сериалы, однако именно благодаря латиноамериканским теленовеллам российские зрители когда-то познакомились с этим жанром и полюбили его. Наивные, эмоциональные, сентиментальные истории любви открывают их поклонникам яркий, экспрессивный, ошеломляющий мир далекого и таинственного континента. До появления на российском телерынке многочисленных латиноамериканских сериалов отечественные зрители знали о Латинской Америке совсем немного. Словно сказочная мелодия звучали названия далеких городов: Рио-де-Жанейро, Буэнос-Айрес, Мехико, Гвадалахара, Сантьяго. Феноменальный успех латиноамериканских теленовелл в России отчасти объясняется еще и тем, что их персонажи узнаваемы. В этих сентиментальных историях, как правило, отсутствует средний класс, а основные события разворачиваются на фоне антагонистических взаимоотношений бедных и богатых. По мнению В. А. Демениной, «распространение телесериалов как продукта потребления и экспорта, рост расходов на них и почти гипнотическое увлечение ими — лишь некоторые стороны данного явления, столь заметного в повседневной жизни. Влияние латиноамериканских телесериалов на обитателей разных частей света так же очевидно, как и загадочно» [2, с. 154].

Благодаря латиноамериканским сериалам, российский телезритель смог расширить границы собственного мира и приобщиться к неизвестной культуре далекого континента. Телесериалы по-латиноамерикански — это проявление особой ментальности, возвращенной в праздничной карнавальной стихии. Теленовеллы не заменяют латиноамериканцам живую жизнь, они и есть живая жизнь для многих из них. На Кубе, подарившей миру первую латиноамериканскую теленовеллу, время просмотра сериалов священно: «Это в России сериалы смотрят, на Кубе в них „живут“. Экранные страсти, любовь, ревность, тайны, образ мыслей и поступков — естественное, может быть, слегка упрощенное продолжение повседневной жизни. В результате просмотр каждой серии превращается в эффектный, динамичный спектакль, где основное действие происходит „по эту сторону“ экрана» [1, с. 15].

Неискушенному зрителю может показаться, что латиноамериканские сериалы просто дублируют друг друга, но на самом деле это ложная точка зрения, поскольку в каждом фильме выстраивается модель мира, воссоздающая неповторимый колорит именно той страны, в которой собственно и разворачивается действие телеистории.

Наиболее подвижными и менее шаблонными являются бразильские, колумбийские и венесуэльские телесериалы, но традиционный сюжет о бедной сироте встречается чаще в аргентинском и мексиканском телепространстве.

Аргентинский телесериал обладает чрезвычайно замысловатой сюжетной структурой, но основу сюжета аргентинской теленовеллы, как правило, составляет романтическая история любви богатого молодого человека и бедной девушки. Известнейшим сценаристом Аргентины является Энрике Торрес — прозаик, по романам которого и снимается большинство телеисторий на студиях Sonotex, Telearte, Telefe. В центре сюжета аргентинского телесериала явлен образ кроткой

мученицы, в одиночку противостоящей враждебности окружающих («Мануэла», «Милагрос», «Первая любовь»). Действие теленовелл обычно разворачивается в Буэнос-Айресе, однако виды столицы Аргентины в них практически отсутствуют. Действующие лица общаются друг с другом в роскошных гостиницах, фешенебельных особняках, офисах, ресторанах, но на природе, в сельской местности они почти не появляются. Вообще в аргентинских сериалах преобладает интернациональное начало. В большинстве аргентинских проектов достаточно редко встречаются испанские женские имена и распространены имена национально не окрашенные (Барбара, Норма, Антонелла, Валерия, Дельфина, Регина, Виктория, Эва, Малвина, Маргарита, Паула, Аделина и др.), а также итальянские, французские и даже англо-саксонские фамилии (Солерно, Ди Карло, Пиовани, Висконти, Ферето, Тейлор, Девис). Характерным для аргентинских теленовелл явлением можно назвать отсутствие наказания для отрицательных героев. Возмездие настигает злодеев не всегда, они либо умирают своей смертью («Мануэла», «Первая любовь», «Селеста», «Селеста, только Селеста», «Антонелла», «Цыганка»), либо спасаются бегством («Нано», «Богатые и знаменитые», «Черная жемчужина», «История любви»), а зачастую под влиянием чувств превращаются в добропорядочных буржуа («Черная жемчужина», «Дикий ангел»). Грехи, совершенные отрицательными персонажами, искупаются угрызениями совести, нередко мучительными воспоминаниями, что возвращает к сентименталистской идее об искуплении зла душевными страданиями. Таким образом, если бразильские телепроекты по большей части создаются в относительно реалистическом ключе, то авторы аргентинских сериалов стараются показывать действительность сквозь призму нравственных постулатов, свойственных еще сентименталистам.

Наиболее традиционными среди латиноамериканских телесериалов считаются мексиканские. Трансформируя известный сюжет о бедной сироте, ставший архетипическим, мексиканцы создают сентиментальные, любимые народом сказки, с которых в том числе и началось знакомство российской аудитории с теленовеллой. Судьба героини — бедной девушки, прошедшей сквозь лабиринт страданий и унижений и встречающей в финале благородного принца, словно воплощает тайную мечту многих телезрительниц о вечной любви. Такие телесериалы, как «Богатые тоже плачут», «Просто Мария», «Дикая роза», «Никто кроме тебя», «Моя вторая мама», «Ложь во спасение», «Мне не жить без тебя», безусловно, снискали всеобщую зрительскую любовь в Мексике, России и других странах мира. И хотя героини мексиканских телесериалов, пожалуй, слишком типизированы и даже взаимозаменяемы, однако именно они отражают классический идеал латинской девушки-селянки, получившей строгое католическое воспитание, пережившей невзгоды и страдания, обманутой и покинутой циничным возлюбленным, но сохранившей душевную чистоту. Мексиканские телеистории являются столь привлекательными для зрителей, поскольку финал каждой из них заранее предвосхищен: в нем торжествует добро и после череды испытаний героиня всё же обретает заслуженное счастье.

Крупнейшей компанией в телемире Мексики является могущественная корпорация Televisa, так называемая «фабрика сериалов», экспортирующая свою продукцию более чем в сто двадцать стран мира. Конкуренцию ей составляет мексиканская телекомпания TV Azteca, создающая телесериалы «повышенного риска». Они отличаются выразительным национальным характером и отчасти разрушают многие стереотипы классической теленовеллы, претендуя на статус своего рода интеллектуальной мелодрамы («Взгляд женщины», «Три жизни Софии», «Искушения», «Ничего личного», «Излишне сердечный»). Героини этих телесериалов горды, умны, уверены в себе, и каждая из них сопротивляется роли жертвы, навязанной обществом. Они выбирают сопротивление обстоятельствам и, как правило, побеждают. Таким образом, с помощью продукции этой телекомпании разрушается телемиф о белокурой красавице, кроткой и беззащитной, отличающейся абсолютным смирением, и тиражируется классический тип мексиканской женщины с ярко выраженным темпераментом и колоритной южной внешностью. Однако в большинстве мексиканских теленовелл традиционно доминируют кроткие и чувствительные героини («Марисоль», «Мне не жить без тебя», «Узы любви», «Золотая клетка»).

Во многих латиноамериканских сериалах возникает тема деревни, но развивается она по-разному. Если в мексиканских теленовеллах, как правило, только сообщается, что героиня приехала из сельской местности, то в венесуэльских и бразильских теленовеллах наглядно продемонстрирована деревенская жизнь. События разворачиваются в небольших провинциальных поселениях, хотя впоследствии могут переместиться и в индустриальные центры. Так, например, представлена внешне спокойная, размеренная, но в то же время наполненная драматическими событиями жизнь сельских провинций («Тропиканка», «Секрет тропиканки», «Лето нашей тайны», «Кровные узы», «Голос сердца»). Такие сериалы можно назвать «пасторальными», именно в них преобладают в основном сказочные картины счастливых будней человека побережья и отсутствуют темные стороны жизни большого индустриального города. Большинство бразильских сериалов отличает яркий национальный колорит: в них ошутимо выражены афро-индейские мотивы. Главная героиня по-бразильски — это чаще всего представительница коренного населения («Тропиканка», «Секрет тропиканки», «Голос сердца»). Неискушенная индейская девушка, оказавшись в большом городе, сталкивается с жестокостью окружающего мира, очаровывается недостойным молодым человеком, пресыщенным или безвольным, и прилагает немало усилий для того, чтобы обрести независимость. Именно эта интрига и становится основной в «пасторальном» бразильском сериале. В телепространстве Бразилии конфликт «природа — цивилизация» репрезентируется как противостояние наивных деревенских жителей, воплощающих духовность, и обитателей каменных джунглей города, отрицающих нравственные ценности. Подобный конфликт присутствует и в эстетической системе сентименталистов, видевших в крестьянине так называемого «естественного человека», не способного на гармоничное существование в порочном социуме.

Отличительной чертой венесуэльских телесериалов, пожалуй, является пространственная удаленность основного действия от столицы. («Реванш», «Кассандра», «Королева сердец»). Изображение патриархальных нравов латиноамериканской деревни также отсылает зрителя к руссоистской концепции «естественного человека», земледельца: «Сословие земледельцев, единственно необходимое и самое полезное» [9, с. 464], обладающего природной нравственностью, что соответствует естественным условиям существования человека. Таким образом, конфликт природы и цивилизации явлен сквозь призму противостояния нравственно чистой героини-селянки и отказавшегося от моральных принципов героя, принадлежащего к высшим слоям общества.

Следует отметить, что сериалы, выпускаемые различными мировыми телекомпаниями, зачастую основаны на опробованных в Латинской Америке адаптированных сюжетах. Образ героини, выросшей в идиллически-прекрасном месте среди нравственных людей и совершенно не подготовленной к реальной жизни, многократно трансформируется в мировой культуре, каждый раз обновляясь. Можно предположить, что именно латиноамериканские теленовеллы сохранили для нас этот образ в первоизданном виде — таким, каким его задумывали сентименталисты еще в XVIII в. Герой телемелодрам — эмоционально-впечатлительный человек, умиляющийся добродетели и ужасающийся злу, поскольку в центре любого телесериала присутствуют элементы сентиментализма — направления, апеллирующего к чувствам человека, безусловно идеализирующего добродетели, четко разграничивающего добро и зло, положительных и отрицательных персонажей.

В настоящее время в мире особенно популярны турецкие мелодрамы. Турецкий и российский менталитеты, казалось бы, ничто не может роднить, но некая общность между ними, тем не менее, существует. Турция представляется российскому телезрителю местом, где можно погрузиться в состояние покоя и ощутить другой ритм жизни. Путеводителями по этой неизвестной стране становятся романы Орхана Памука и атмосферные тексты Эльчина Сафарли. Наиболее востребованы в России такие турецкие сериалы, как «В чем вина Фатмагюль?», «Великолепный век», «Черные деньги и любовь», «Вишневые сезоны», «Между небом и землей», «Невеста из Стамбула», «Запретная любовь», «Запретный плод», «Не отпускай меня», «Слезы Дженнет», «Опасная любовь», «Судьба сестер», «Пусть ангелы хранят», «Госпожа Гюлли», «Эзель», «Черная любовь», «Черно-белая любовь», «Боль в моем сердце», «Любовь против судьбы», «Госпожа Фазилет и ее дочери», «Сломанные цветы», «Черный хлеб», «Два лица Стамбула». Мелодраматичность, основанная на сентименталистских принципах, в турецком телепространстве обладает специфическим характером: сентиментальный пафос углубляется за счет восточного колорита. Усиление чувств, обострение конфликтных ситуаций связаны со специфической турецкой ментальностью. Очень популярны сериалы, в которых поднимаются темы патриархальных традиций на востоке Турции и взаимоотношений внутри национальных кланов («Доверие», «Сыла. Возвращение домой», «Любовь и наказание», «Новая невестка»). Герой культового сериала «Любовь

и наказание» Саваш подчиняется жестоким обычаям одного из кланов, правящих в городе Ван. Его борьба за любовь Ямин — девушки с побережья, воспитанной в европейских традициях — позволяет герою отстоять свою независимость и пересмотреть взгляды на доминантную роль семьи. Еще более безвыходная ситуация складывается в жизни Сылы, героини сериала «Сыла. Возвращение домой». Девушка, рожденная в Мидьяте, древнем городе, расположенном в самом сердце нагорья Тур-Абдин на востоке современной турецкой провинции Мардин — перекрестке дорог древней Месопотамии, воспитанная в состоятельной приемной стамбульской семье, становится жертвой обмана. Возвращение Сылы на родину в патриархальную турецкую провинцию ставит под угрозу ее физическое существование, поскольку по местным законам она должна пожертвовать собой во имя чести семьи и клана. Таким образом, во многих турецких телетекстах пафос сентиментальности связан с социальной тематикой или историческими событиями («Великолепный век», «Завоеватель», «Фатих», «Великолепный век. Империя Кесем»), что придает сюжету остроту, создает внутреннюю напряженность и обнаруживает глубокий внутренний драматизм: «В этой связи можно говорить о двух трендах развития сериалов. С одной стороны, это их всё большая специализация и подстройка под аудиторию: возрастную, профессиональную, культурально-национальную. И нишевое таргетирование сериалов заметно даже неспециалисту. Но одновременно, с другой стороны, идет процесс расширения аудитории сериалов. Но достигается это обобщение не столько за счет упрощения и схематизации сюжетов и героев, сколько за счет насыщения контента возможностями его разнообразных интерпретаций и смыслопорождения, чтобы каждый зритель и читатель мог вычитать и высмотреть свое, „надышать“ текст своим смыслом» [11, с. 47].

Именно поэтому в последние годы, следуя общемировой тенденции, турецкие и латиноамериканские сериалы постепенно перемещаются из телевизионного пространства на крупнейшие развлекательные интернет-платформы — Netflix и Amazon. При всём стремлении создателей таких сериалов вписаться в рынок и предложить стандартизированный продукт, соответствующий обобщенным культурным запросам людей от 15 до 40 лет, поскольку именно они являются основными потребителями сериалов, размещаемых на платформах в Сети, присутствует и желание по возможности транслировать картину того или иного национального мира. Условная «стандартизация» контента проявляется прежде всего в выборе жанра. Но помимо традиционных сериалов в жанре «драмы» и «мелодрамы», на интернет-платформах появляются турецкие и латиноамериканские сериалы других жанров, более востребованные в молодежной среде. Возникают первые национальные сериалы, снятые в жанрах «фэнтези» и «хоррор»: турецкие «Защитник» (Hakan: Muhafiz / The Protector, 2018, реж. Джан Эвренол (Can Evrenol) и Гёкхан Тирьяки (Gökhan Tiryaki)), «Дар» (Atiye / The Gift, 2019, реж. Гонендж Уяник (Gonenc Uyanik)), «Бессмертные» (Yaşamayanlar / Immortals, 2018, реж. Альфан Эшли (Alphan Eseli)); латиноамериканские «Дьяблеро» (Diablero, Мексика, 2018, реж. Хосе Мануэль Кравиото (J. M. Cravioto)), «Всегда ведьма» (Siempre Bruja / Always a Witch,

Колумбия, 2019, реж. Лилиана Боканегра (Liliana Bocanegra)), «Зеленая граница» (Frontera Verde / Green Frontier, Колумбия, 2019, реж. Лаура Мора Ортега (Laura Mora Ortega)), «Спектрос» (Spectros, Бразилия, 2020, реж. Дуглас Петри (Douglas Petrie)) и др.

Владельцами стриминговых интернет-платформ востребованы фильмы в жанрах, редко встречающихся в турецком и латиноамериканском телепроизводстве: «остросюжетный детектив» («Бехзат Ч. Полиция Анкары» (Behzat Ç.: Bir Ankara Polisiyesi, 2010, реж. Сердар Акар (Serdar Akar), Доган Умит Караджа (Doğan Ümit Karaca))) и «боевик» («Волк» (Böğü / Wolf, 2018, реж. Кан Эмре (Can Emre), Чем Озюдуру (Çem Özuduru))). Традиционно большой популярностью у целевой аудитории пользуются сериалы про школьную повседневность, проблемы взросления и романтические отношения старшеклассников, такие как турецкие «Любовь 101» (Aşk 101 / Love 101, 2020, реж. Ахмет Катыксыз (Ahmet Katıksız), Дениз Йорулмазер (Deniz Yorulmazer), Умут Арал (Umut Aral), Гонендж Уяник) и «4N1K» (2018, реж. Мурат Онбул (Murat Onbul)); латиноамериканские «Отмена действия» (Control Z, Мексика, 2020, реж. Бернардо де ла Роса (Bernardo De La Rosa) и Алехандро Лосано (Alejandro Lozano)), «Созвучие» (Sintonia, Бразилия, 2019, реж. Джонни Араужо (Johnny Araújo)) и др.

Несмотря на то, что сюжеты этих теленовелл неизбежно клишированы, режиссеры предлагают визуальный ряд, наполненный национальным колоритом. Таким образом, зритель, выросший в латиноамериканской или турецкой среде, острее сопереживает героям, поскольку может ассоциировать себя с ними или же узнает что-то новое про неизвестную ему культуру.

Также для интернет-платформ снимаются и патриотические сериалы на исторические темы, повествующие о героических страницах прошлого страны-производителя: «Восход Оттоманской империи» (Rise of Empires: Ottoman, Турция, 2020, реж. Эмре Шахин (Emre Şahin)), «Боливар: замечательная битва» (Bolívar, unalucha admirable / Bolívar, an admirable fight, Колумбия, 2019, реж. Луис Альберто Рестрепо (Luis Alberto Restrepo)). Помимо развлекательной, эти телепродукты выполняют просветительскую функцию и прививают молодым людям интерес к истории страны-производителя.

Турецкие телесериалы — экранизации классических и современных текстов, распространенные в телепространстве Турции, во многом позволяют зрителю знакомиться с лучшими образцами турецкой литературы: «Жалость» (Acımak, 1985, реж. Орхан Аксой (Orhan Aksoy)) по одноименному роману Решата Нури Гюнтекина (Reşat Nuri Güntekin) 1928 г.; «Королек — птичка певчая» (Çalıkuşu) по одноименному роману Решата Нури Гюнтекина 1922 г. (сериал, 1966, реж. Осман Фахир Седен (Osman Fahir Seden); сериал, 1986, реж. Осман Фахир Седен; телесериал, 2013, реж. Чаган Ырмак (Çagan İrmak) и Доган Умит Караджа); «Листопад» (Yaprak Dökümü, 2005, реж. Месуде Эрарслан (Mesude Erarşlan)) по одноименному роману Решата Нури Гюнтекина 1930 г.; «Симфония любви» (Dudaktan Kalbe, 2007, реж. Андаç Хазнедароглу (Andaç Haznedaroğlu)) по роману «От уст к сердцу» (Dudaktan Kalbe) Решата Нури Гюнтекина 1925 г.;

«Запретная любовь» (Aşk-ı Memnu, 2008, реж. Хиляль Сарал (Hilal Saral)) по одноименному роману Халида Зия Ушаклыгиля (Halid Ziya Uşaklıgil) 1899 г.; «Ферма леди» (Hanımın Çiftliği, 2009, реж. Фарук Тургут (Faruk Turgut)) по одноименному роману Орхана Кемала (Orhan Kemal) 1961 г., «В чем вина Фатмагюль?» (Fatmagül'ün Suçu Ne, 2010, реж. Хиляль Сарал) по авторскому сценарию Ведата Тюркали (Vedat Türkali) 1986 г., адаптированному и изданному как роман в 2011 г.; «Мирная улица» (Huzur Sokağı, 2012, реж. Шенол Сёнмез (Senol Sönmez)) по одноименному роману Шуле Юксель Шенлер (Şule Yüksel Şenler) 1970 г.; «Два лица Стамбула» (Fatih-Harbiye, 2014, реж. Садуллах Селен (Sadullah Celen)) по одноименному роману Пеями Сафа (Peşami Safa) 1931 г.; «Курт Сеит и Александра» (Kurt Seyit ve Şura, 2014, реж. Хиляль Сарал) по романам писательницы Нермин Безмен (Nermin Bezmen) 1992-1994 гг.; «Фи, Чи, Пи» (Fi Çi Pi, 2017, реж. Мерт Байкал (Mert Baykal)) по одноименной трилогии писательницы Азры Кохен (Azra Cohen) 2013-2015 гг.; «Стамбульская невеста» (İstanbul Gelin, 2017, реж. Зейнеп Гюнай (Zeynep Günaş Tan)) по роману писательницы Гюльсерен Будаиджиоглу (Dr. Gülseren Budayıcıođlu) «Возвращение к жизни» (Hayata Dön, 2011); «Защитник» (Hakan: Muhafiz / The Protector, 2018, реж. Джан Эвренол, Гёкхан Тирьяки, по роману писательницы Н. Ипек Гёкдель (N. İpek Gökdel); «Дар» (Atiye, 2019, реж. Гонендж Уяник, Озан Ачыктан (Ozan Açıktan), Бурку Алптекин (Burcu Alptekin), Али Танер Балтаджи (Ali Taner Baltacı), Гёкхан Тирьяки (Gökhan Tiryaki)) по роману Шенгюль Бойбаш (Sengül Boybas) «Пробуждение мира» (Dünyanın Uyanışı, 2018); «Ветреный» (Hercai, 2019, реж. Джем Карджи (Sem Karci), Беналь Тахири (Benal Tahiri)) по одноименному роману Сюмейе Коч (Sümeyye Koç); «Твоя судьба — дом, в котором ты родился» (Dođduđun Ev Kaderindir, 2019, реж. Чагры Байрак (Cagri Bayrak), Мурат Озтюрк (Murat Öztürk) по роману Гюльсерен Будаиджиоглу «Девушка за стеклом» (Camdaki Kız, 2019); «Музей невинности» (Masumiyet Muzesi) по одноименному роману Орхана Памука 2008 г. Сериал должен выйти на экраны в 2021 г.

У российского телезрителя сегодня популярны отечественные мелодрамы, часть из которых являются адаптациями зарубежных аналогов («Татьянин день», «Слово женщине», «Не родись красивой», «Маргоша», «Ищейка», «Хорошая жена», «Адвокатессь», «Шифр», «Налет», «Преступление» и др.). Такие телесериалы обладают чрезвычайно замысловатой сюжетной структурой и становятся мегапопулярными в отечественном телепространстве. Так, например, телесериал «Татьянин день» — адаптация успешной колумбийской мелодрамы «Война Роз» (La Guerra de las Rosas), реж. Даго Гарсия и Луис Филипе Саламанка. «Татьянин день» (авторы отечественной адаптации — Анастасия Касумова и Алексей Молоков) стал одним из самых рейтинговых сериалов 2007 г. и вызвал большой резонанс еще на этапе съемок. Другой чрезвычайно популярный проект «Не родись красивой», премьера которого состоялась в 2005 и 2006 гг. на телеканале «СТС», представляет собой ремейк колумбийской теленовеллы «Я — Бэтти, дурнушка» (Yo soy Betty, la fea; 1999, реж. Марио Рибера Ферейра (Mario Ribero Ferreira)).

Сериал «Не родись красивой» прошел в России с колоссальным успехом и в свое время значительно повысил рейтинги телеканала. «Маргоша» (реж. Сергей Арланов) — российская адаптация аргентинской теленовеллы «Лалола». Сериал имел очень высокие рейтинги, и было решено приступить к созданию оригинального продолжения. Таким образом, со 151-й серии сценарий «Маргоши» полностью стал писаться российскими авторами. Создатели сериала «Лалола» признали российскую версию картины чрезвычайно удачной. Еще один телесериал «Моя прекрасная няня» — российский телепроект, снятый по мотивам американского сериала «Няня» (1993-1999) в 2004-2006 и 2008 гг., дважды был награжден телевизионной премией ТЭФИ — в 2005 и 2006 гг.

Сегодня в российском телепрокате традиционно преобладают детективные сериалы («Улицы разбитых фонарей», «Свои», «След», «Охота на Золушку», «Тайны следствия», «Нераскрытый талант», «Метод», «Преступление», «Мост», «Ворона», «Черная лестница», «Ищейка», «Полицейский участок», «Московская борзая» и др.), а также регулярно демонстрируются психологические драмы и мелодрамы («Воровка», «Трое против всех», «Другая жизнь», «Две судьбы», «Сестры», «Ундина», «Всегда говори всегда», «Доярка из Хацапетовки», «Вероника», «Ключи от счастья», «Однажды будет любовь», «Улыбка пересмешника», «Татьянин день», «Дыши со мной», «Нити любви», «Зеркала», «Скажи правду» и др.). Достаточно активно создатели российских теленовелл осваивают и жанр мистического триллера, так называемого «русского хоррора» («Возмездие», «Черный ворон», «Закрытая школа», «Здесь кто-то есть», «Ангелы и демоны», «Пятая стража», «Вторжение», «Бухта страха», «Тёмный инстинкт», «Бессонница», «Я отменяю смерть», «Агентство О.К.К.О.», «Второе зрение»).

Чрезвычайно востребованы сегодня и сериалы о настоящих мужчинах, поскольку образ мужественного героя, связанного с силовыми структурами и поминутно рискующего жизнью, приобретает отчетливые черты своеобразного бренда («Спецназ», «Знахарь», «Мужская работа», «Господа офицеры», «Псевдоним „Албанец“», «Курорт цвета хаки», «Морские дьяволы» и др.). С 2000-х гг. на экранах появляется образ женщины-детектива («Каменская», «Ищейка», «Спасская», «Старые кадры», «Морозова», «Московская борзая», «Своя чужая», «Ворона», «Полицейский участок», «Тайны следствия», «Некрасивая подружка», «Вокально-криминальный ансамбль», «Оперетта капитана Крутова», «Под напряжением», «Обратный отсчет», «Тень за спиной», «Случайный кадр», «Мост», «Преступление»). Рациональная Каменская, сдержанная Швецова, эмоциональная Кушнир, собранная Морозова, женственная Борзова, замкнутая Левашова, стильная Маринец, аутентичная Веермаа, резкая Воронцова, пленительная Спасская, жесткая Москвина становятся любимцами телезрителей.

В российских телесериалах сегодня доминируют литературоцентричные стратегии. Можно наблюдать четыре основные группы телеисторий, созданных на литературной основе:

1. Первая группа — экранизации классических произведений: «Идиот» (2003), реж. Владимир Бортко; «Преступление и наказание» (2007),

- реж. Дмитрий Светозаров; «Бесы» (2007), реж. Валерий Ахадов и Геннадий Карю; «Братья Карамазовы» (2008), реж. Юрий Мороз; «Бесы» (2014), реж. Роман Шалапин; «Герой нашего времени» (2006), реж. Александр Котт; «Тарас Бульба» (2009), реж. Владимир Бортко; «Анна Каренина» (2017), реж. Карен Шахназаров; «Обрыв» (2011), реж. Валерий Федосов; «Полонез Кречинского» (2007), реж. Вадим Дубровицкий; «Горе от ума» (2019), реж. Динар Гарипов; «Юнкера» (2006), реж. Игорь Черницкий, Андрей Малюков; «В лесах и на горах» (2010), реж. Александр Холмский.
2. Вторая группа — телесериалы, снятые по бессмертным произведениям XX в.: «Белая гвардия» (2012), реж. Сергей Снежкин; «Мастер и Маргарита» (2005), реж. Владимир Бортко; «Хождение по мукам» (2017), реж. Константин Худяков; «Доктор Живаго» (2005), реж. Александр Прошкин; «Тихий Дон» (2015), реж. Сергей Урсуляк; «Угрюм-река» (2020), реж. Юрий Мороз; «Жизнь и судьба» (2012), реж. Сергей Урсуляк; «В круге первом» (2006), реж. Глеб Панфилов; «Дети Арбата» (2004), реж. Андрей Эшпай; «Тяжелый песок» (2008), реж. Антон Барщевский и Дмитрий Барщевский; «Московская сага» (2004), реж. Дмитрий Барщевский; «Таинственная страсть» (2016), реж. Влад Фурман.

Но наиболее многочисленными являются две следующие группы телесериалов:

3. Созданные по мотивам современных авторов-беллетристов (В. Орлова, Ю. Полякова, В. Токаревой, Г. Яхиной, Л. Юзефовича, Д. Рубиной, А. Иванова).
4. Созданные по произведениям представителей массовой литературы (Е. Вильмонт, А. Бересневой, Е. Жариновой, Кати Метелицы, М. Метлицкой, А. Луниной, С. Петровой, Н. Андреевой, В. Колочковой, Л. Мартовой, А. Марининой, Т. Устиновой, А. и С. Литвиновых, Т. Гармаш-Роффе, Т. Поляковой, Е. Михалковой, Д. Донцовой, В. Платовой, Н. Александровой, Н. Андреевой, А. Малышевой, А. Орлова, А. Звягинцева, Е. Марковой, А. Князевой, И. Мельниковой, Д. Вересова).

Таким образом, в российском медиапространстве преобладают литературоцентричные стратегии и большинство сериалов базируется на серьезном литературном материале, что гарантирует их качество, но при этом мелодраматизм и сентиментальность остаются доминантными характеристиками любого телепроекта. Зачастую дебют телесериала стимулирует издание того или иного литературного материала. Каждый сериал, в том числе и самый несложный, по логике продюсеров и авторов, должен погружать зрителя в состояние катарсиса, заставляя сопереживать, плакать и даже страдать. И хотя опыт демонстрации сериалов в отечественном телепрокате относительно невелик, но за время существования этой индустрии даже калькированные теленовеллы превзошли оригинальные за счет насыщения кинотекста психологизмом, наполнения интерактивностью, «которая выражается, прежде всего, в удовлетворении запроса аудитории в развитии, расширении связной смысловой картины порождаемой реальности» [11, с. 47].

Выводы

В результате анализа телесериалов можно выделить ряд общих черт в телеповествованиях, зачастую созданных по единым шаблонам. При этом персонажи, мотивы, сюжеты и модели поведения в социуме, транслируемые в сериале, различаются в зависимости от национальной специфики того или иного телесериала. В веб-пространстве на стриминговой платформе Netflix также сохраняется этно-культурная тональность, поскольку именно она привлекает зрителей из разных стран.

В турецких сериалах преобладают матримониальные ценности и изображаются зачастую критикуемые в таких фильмах архаичные патриархальные традиции («Черный хлеб», «День, когда написана моя судьба», «В чем вина Фатмагюль?», «Сыла. Возвращение домой», «Любовь и наказание»), показано противостояние восточных традиций и западного образа жизни, антитетичность традиционного уклада в центральной, западной и восточной частях страны.

В контексте латиноамериканских телесериалов явлена картина мира в каждой конкретной стране южноамериканского континента, а также Мексики и Кубы. Национальные пространства обладают собственной идентичностью, и в сериалах демонстрируются условные особенности жизни в каждой из стран Латинской Америки. В таких сериалах всегда присутствует яркий социальный оттенок и демонстрируется острая социальная проблематика: материальное расслоение, низкий уровень жизни части населения, проблемы безопасности, криминальная атмосфера, ранние браки, безработица, домашнее насилие, жесткий гендерный дисбаланс, жизнь в опасных районах («Перспектив Бразилии», «Красный цвет Бразилии», «Механизм», «Раздвоение личности», «Правила игры», «Невидимый город», «Охотник», «Лабиринт», «В форме закона», «Если я сейчас закрою глаза», «Убийственные рейтинги», «Братство», «Преследование», «Дикий округ», «Темный ангел», «Любовь и страх», «Бабочка», «Обещание», «Повелитель небес», «Черная вдова» и др.).

Российские телесериалы соответственно обладают собственной национальной спецификой, хотя социальный аспект чаще всего демонстрируется в специализированных телесериалах («Челночницы», «Станица», «В клетке», «Мажор»), в то время как в мелодраматических телесериалах подчеркнут именно человеческий, душевный аспект. Кроме того, в России снимается значительное количество исторических телепроектов («Годунов», «Раскол», «Крылья Империи», «Екатерина», «Тобол», «Грозный», «Петр Первый. Завещание», «Тобол», «Демон Революции», «София», «Романовы», «Жуков», «А.Л.Ж.И.Р.» и др.). Исторические сериалы производят и в Бразилии, например, показанный на отечественном экране телепроект «Земля любви, земля надежды» о судьбах итальянских переселенцев, а также в Турции о времени правления султанов Ближневосточной Порты («Великолепный век», «Завоеватель», «Великолепный век. Империя Кесем», «Фатих», «Хюрем Султан» и др.). Однако несмотря на столь значимые различия, общим для всех мировых телесериалов является мелодраматизм, возвращение к пафосу сентиментальности как ключевому.

Сериал создает, как правило, более насыщенную событиями действительность, он не просто органично встроен в жизненное пространство, он является его неотъемлемой частью. И погружаясь в искусственную реальность, телезритель стремится условно занять место одного из героев, мысленно уточнить его мотивацию, объяснить его поступки, подтвердить или оспорить его стратегию. Таким образом, сегодня сериал становится перспективным социальным и национальным проектом, претендующим на одну из доминантных позиций в современном культурном контексте.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Айзикович Е. Сериал под названием «Куба» / Е. Айзикович // Сериал. 2001. № 43. С. 15-17.
2. Деменина В. А. Жизнь и... снова жизнь чилийских телесериалов / В. А. Деменина // Латинская Америка. 1999. № 12. С. 154-156.
3. Козлов Е. В. Нарратив сериала: между буквой и цифрой / Е. В. Козлов // Культ-товары: массовая литература современной России между буквой и цифрой: сб. науч. статей. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2018. С. 63-69.
4. Купина Н. А. Массовая литература сегодня: учеб. пособие / Н. А. Купина, М. А. Литовская, Н. А. Николина. М.: Флинта, 2009.
URL: <https://litlife.club/br/?b=211006&p=1>
5. Литовская М. А. Капитализация «плесени»: незамеченные герои романтической эпохи / М. А. Литовская // Культ-товары: массовая литература современной России между буквой и цифрой: сб. науч. статей. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2018. С. 155-165.
6. Михалкович В. М. Время телевидения / В. М. Михалкович // Экранные искусства и литература. Телевизионный этап. М.: Наука, 2000. С. 4-24.
7. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс / Х. Ортега-и-Гассет; пер. с исп. А. Гелескула. М.: АСТ, 2016. 256 с.
8. Петров Г. Н. Телевизионная драматургия: Проблемы журналистского мастерства и особенности творчества / Г. Н. Петров. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1999. 119 с.
9. Руссо Ж.-Ж. Сочинения: в 3 томах / Ж.-Ж. Руссо. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1961. Том 2. 762 с.
10. Руссо Ж.-Ж. Трактаты / Ж.-Ж. Руссо. М.: Наука, 1969. 704 с.
11. Тульчинский Г. Л. Факторы сериальности в массовой культуре и литературе / Г. Л. Тульчинский // Культ-товары: массовая литература современной России между буквой и цифрой: сб. науч. статей. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2018. С. 38-51.
12. Cabrujas José Ignacio: "La muerte de la telenovela" // ProDavinci.
URL: <http://prodavinci.com/2010/05/16/actualidad/jose-ignacio-cabrujas-la-muerte-de-la-telenovela/>

13. Eco U. "Casablanca": cult movies and intertextual collage / U. Eco // *SubStance*. Vol. 14. No. 2. Iss. 47: *In Search of Eco's Roses* (1985). University of Wisconsin Press. Pp. 3-12. URL: <http://www.jstor.org/stable/3685047>
14. La Pastina A. Telenovela / A. La Pastina // *Encyclopedia of Television*. New York: Fitzroy Dearborn, 2004. Pp. 2292-2294.
15. Lopez A. M. Tears and desire: women and melodrama in the 'Old' Mexican Cinema / A. M. Lopez // *Feminism and Film*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2000. Pp. 505-520.

Larisa S. KISLOVA¹
Maria A. VETOSHKINA²

UDC 821.16.11

**TV SERIES AS A SOCIAL PROJECT
IN MODERN MASS DISCOURSE:
NATIONAL SPECIFICATIONS**

¹ Cand. Sci. (Philol.), Associate Professor,
Department of Russian Literature,
University of Tyumen
l.s.kislova@utmn.ru

² Master Student, University of Tyumen
m.a.vetoshkina@utmn.ru

Abstract

The article is devoted to the analysis of such a phenomenon as a television series in the modern mass discourse. Popular culture invariably defends conservative and therefore popular values in society and operates with a number of elementary moral attitudes. Perceiving a work of mass culture, it is possible to imagine what is love, society, history and everyday life. TV series in a modern format, allow visual content to supplant verbal content and are able to construct this or that reality. TV series is a specific cultural model, transformation and functioning of which is the result of a special attitude of the audience to television. The hero of telemelodrama is an emotionally impressionable person, touched by virtue and horrified by evil, since at the center of any television series there are elements of sentimentalism — a direction that appeals to feelings a person who unconditionally idealizes virtue, clearly distinguishes between good and evil, goodies and bad guys. The aim of the study is to consider friction of the television series as one of the most successful projects in modern mass discourse. In the text of the article, on the basis of a typological approach, the corpus of temporary television series, the transformation of the series adapted to the original. The theoretical and methodological basis of the work

Citation: Kislova L. S., Vetoshkina M. A. 2021. “TV Series as a Social Project in Modern Mass Discourse: National Specifications”. Tyumen State University Herald. Humanities Research. Humanities, vol. 7, no. 1 (25), pp. 80-105.
DOI: 10.21684/2411-197X-2021-7-1-80-105

was made up of works Jose Ortega y Gasset, Umberto Eco, M. A. Chernyak, M. A. Litovskaya, N. A. Kupina, N. A. Nikolina, V. M. Mikhalkovich and other researchers of the phenomenon of mass culture. In this article the nature of this phenomenon is formulated for the first time, it is created on the basis of national material, and features popular Latin American, Turkish, Russian content. TV series recreate the national picture of the world, broadcast revealing national specifics and introducing the viewer to the peculiarities of human life in a particular geographic space. According to the logic of the creators, the series should immerse the viewer in a state of catharsis, forcing empathy, crying and even to have a feeling of fear. As a rule, the series creates more eventful reality, it is not just organically built into the living space, but becomes its integral part. Thus, the television series is a promising social project, claiming to be one of the dominant positions in the modern cultural context.

Keywords

Mass culture, discourse, sentimentalism, text, film text, telenovela, melodrama, strategy, media space, national project.

DOI: 10.21684/2411-197X-2021-7-1-80-105

REFERENCES

1. Aizikov E. 2001. "Serial called 'Cuba'". Serial. No. 43, pp. 15-17. [In Russian]
2. Demenina V. A. 1999. "Life and ... again the life of Chilean television series". Latin America. No. 12, pp. 154-156. [In Russian]
3. Kozlov E. V. 2018. "Narrative of the series: between letter and number". Cult-goods: mass literature of modern Russia between letter and number: the collection of scientific articles. SPb: RGPU named after A. I. Herzen. Pp. 63-69. [In Russian]
4. Kupina N. A., Litovskaya M. A., Nikolina N. A. 2009. Mass literature today: textbook. allowance. Moscow: Flinta. <https://litlife.club/br/?b=211006&p=1> [In Russian]
5. Litovskaya M. A. 2018. "Capitalization of 'mold': unnoticed heroes of the romantic era". Cult goods: mass literature of modern Russia between letter and number: the collection of scientific articles. SPb: RGPU named after A. I. Herzen. Pp. 155-165. [In Russian]
6. Mikhalkovich V. M. 2000. "Television time". Screen arts and literature. Television stage. Moscow: Nauka. Pp. 4-24. [In Russian]
7. Ortega y Gasset H. 2016. Revolt of the masses. Translated from Spanish by A. Geleskula. Moscow: AST. 256 pp. [In Russian]
8. Petrov G. N. 1999. Television dramaturgy: Problems of journalistic skill and features of creativity. SPb: Publishing house of St. Petersburg. University. 119 pp. [In Russian]
9. Rousseau J.-J. 1961. Works: in 3 volumes. Moscow: State Publishing House of Fiction. Vol. 2, 762 pp. [In Russian]
10. Rousseau J.-J. 1969. Treatises. Moscow: Nauka. 704 pp. [In Russian]
11. Tulchinsky G. L. 2018. "Factors of seriality in mass culture and literature". Cult-goods: mass literature of modern Russia between letter and number: the collection of scientific articles. SPb: RGPU named after A. I. Herzen. Pp. 38-51. [In Russian]

12. Cabrujas José Ignacio. "La muerte de la telenovela". ProDavinci. <http://prodavinci.com/2010/05/16/actualidad/jose-ignacio-cabrujas-la-muerte-de-la-telenovela/>
13. Eco U. 1985. "'Casablanca': cult movies and intertextual collage". *SubStance*. Vol. 14, no. 2, iss. 47: In Search of Eco's Roses. University of Wisconsin Press. Pp. 3-12. <http://www.jstor.org/stable/3685047>
14. La Pastina A. 2004. "Telenovela". *Encyclopedia of Television*. New York: Fitzroy Dearborn. Pp. 2292-2294.
15. Lopez A. M. 2000. "Tears and desire: women and melodrama in the 'Old' Mexican Cinema". *Feminism and Film*. Oxford; New York: Oxford University Press. Pp. 505-520.