

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Гуманитарный институт
Кафедра культурологии

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой

Н.П. Копцева
Н.П. Копцева
«27» июня 2016 г.



БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

50.03.01 Искусства и гуманитарные науки

КОММУНИКАТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ МНОГОСЕРИЙНОГО
ТЕЛЕФИЛЬМА НА МАТЕРИАЛЕ АНАЛИЗА СЕРИАЛА «ВО ВСЕ
ТЯЖКИЕ» РЕЖИССЁРА В. ГИЛЛИГАНА

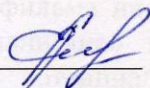
Научный руководитель *А.В. Кистова* канд. филос. наук, доцент А.В. Кистова

Выпускник *А.В. Козак* А.В. Козак

Красноярск 2016

Продолжение титульного листа ВКР по теме «Коммуникативный потенциал многосерийного телефильма на материале анализа сериала «Во все тяжкие» режиссёра В. Гиллигана».

Нормоконтролер



Сертакова Е.А.

РЕФЕРАТ

Выпускная квалификационная работа по теме «Коммуникативный потенциал многосерийного телефильма на материале анализа сериала «Во все тяжкие» режиссёра В. Гиллигана» содержит 83 страницы текстового документа, 1 приложение, 66 использованных источников, 4 листа графического материала.

КОММУНИКАЦИЯ, ТЕЛЕСЕРИАЛ, КИНЕМАТОГРАФ,
ПОСТМОДЕРНИЗМ, ПОТЕНЦИАЛ, РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ

Объект исследования – специфика диалога между зрителем как адресатом и телесериалом как адресантом.

Цель данного исследования заключается в выявлении коммуникативного потенциала сериала «Во все тяжкие» в качестве репрезентанта, позволяющего выявить специфику существования данного формата и его взаимодействия со зрителем-реципиентом.

Задачи, решаемые в процессе исследования:

- исследование созависимости акта коммуникации ТВ сериала и зрителя с фрагментарностью человеческого сознания и мировосприятия;
- представление проблемы «открытости» и «закрытости» сериала и пространственно-временного аспекта, лежащего в его основе;
- представление особенностей работы и анализ творчества В. Гиллигана;
- анализ репрезентативного текста ТВ сериала В. Гиллигана «Во все тяжкие» в аспекте материальных знаков, индексных и иконических знаков.

В итоге исследования была подтверждена идея телесериала как транслятора культурных кодов и конструкторов вследствие изучения феноменов серийности и длительности. Было проведено обобщение теоретической базы, позволившее продемонстрировать эволюцию «романной формы» повествования, специфику её функционирования в разных средствах массовой коммуникации, связав её с особенностями восприятия информации.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	4
1. Телесериал как культурный текст.....	12
1.1. Взаимозависимость акта коммуникации между продуктами кино, фрагментацией и синкретизмом сознания.....	12
1.2. Проблемы «открытости» и «закрытости» сериала как ключ к пониманию его репрезентации реальности.....	22
1.3. Анализ особенностей работы и творчества Винса Гиллигана.....	45
2. Анализ коммуникативного потенциала ТВ сериала (на материале исследования телесериала В. Гиллигана «Во все тяжкие»).....	53
2.1. Анализ ТВ сериала «Во все тяжкие» в аспекте материальных знаков.....	53
2.2. Анализ ТВ сериала «Во все тяжкие» в аспекте индексных знаков.....	58
2.1. Анализ ТВ сериала «Во все тяжкие» в аспекте иконических знаков.....	64
Заключение.....	73
Список использованных источников.....	75
Приложение А.....	80

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования

За годы своего существования телевизионный сериал превратился из досужего развлечения в феномен и культурное явление. Растущее число зрителей, смотрящих телесериалы как в формате «малого экрана», так и в пространстве Всемирной паутины, позволяет говорить о заразительности данного явления. Потому исследовательский интерес представляет изучение коммуникативного потенциала телесериала, его воздействия на зрительскую аудиторию.

Нет никаких сомнений в том, что как заразительное культурно-массовое явление сериал как адресат сообщения выступает в качестве транслятора культурных кодов и конструкторов, одновременно как подтверждающих, так и формирующих (или опровергающих) ту или иную картину мировосприятия. При этом вынесение оценочных суждений о плюсах или минусах той или иной картины мира, формулируемой и постулируемой тем или иным телепроектом, не является целью данной исследовательской работы. Данный подход лишён объективизации и призывает рассматривать тот или иной телесериал исключительно в рамках актуально-исторического контекста. В то же время интерес представляет исследование вероятности, возможности, и, более того, реальности совершаемых сериалом коммуникативных ходов, многообразия мер воздействия на зрительскую аудиторию. Необходимо расшифровывать постулируемые телесериалом культурные коды, формирующие разнообразные дискурсы, продуцируемые массовой экранной культурой.

Понимание же феномена «множественных дискурсов» позволяет сделать вывод не только о «сериальном» феномене, но и о фрагментарном восприятии действительности, присущем современному человеку в его восприятии мира и постмодернистской экранной культуры в целом.

Данная работа, тем не менее, не ограничена рамками актуально-исторического контекста и может быть понята не только как средство для понимания функционирования современной экранной культуры. Ведь сам формат телесериала представляет большой интерес из-за его взаимосвязи с кино и сопряженности с визуальной культурой в целом. На примере сериала «Во все тяжкие» («Breaking Bad») (2008-2013), выбранного в качестве репрезентанта, можно вычленив основные коммуникативные ходы, что препятствуют (или, наоборот, способствуют) диалогу между зрителем и произведением. Установление и вычленение основополагающих коммуникативных ходов, совершаемых адресатом сообщения, понятие во взаимосвязи с основными характеристиками телесериала, доселе не бравшимися в расчёт при понимании и толковании коммуникативного потенциала (пусть и кажущимися очевидными, как, например, феномены серийности и длительности) представляют собой важный аспект данной исследовательской работы.

Таким образом, исследование поднимает вопрос о потенциале коммуникативной значимости и значительности самого «серийного формата» вообще в качестве постепенно разворачиваемой истории.

Актуальность данной работы заключается также в том, что само понятие «телевизионный сериал» представляется неотрефлексированным. Ранее объектом изучения феномена телесериала становилась либо история развития того или иного жанра, либо оценивался исключительно его художественный потенциал. Должным образом не изучена специфика его существования в качестве текста с множеством дискурсов, отчего совершаемые сериалом коммуникативные ходы не могут быть в полной мере проанализированы. А, значит, невозможно вычленив и представить ясное понимание специфики коммуницирования, определить место телесериала в системе массовой коммуникации.

Данная же работа направлена также на выявление и вычленение всего многообразия совершаемых сериалом по отношению к зрителю ходов, а

также их структурирования. Всё многообразие ходов, сообщаемых адресатом, может и должно быть структурировано – несмотря на кажущееся многообразие речевых сообщений, их упорядочивание необходимо, чтобы понять специфику их функционирования.

Сериал, взятый в качестве репрезентанта – «Во все тяжкие» («Breaking Bad») (2008-2013) режиссёра В. Гиллигана. Выбор данного сериала в качестве репрезентанта обусловлен, во-первых, зрительской популярностью (финальная серия собрала у экранов 10,3 млн. американских зрителей), во-вторых, международным признанием, выраженным наградами и номинациями американских и международных критиков (три премии «Золотой глобус», 118 наград и 197 номинаций). А также тем, что сериал содержит в себе множество дискурсов и выполнен на высоком художественном уровне. Тот факт, что сериал представляет собой произведение американского телепроизводства, не мешает ему быть репрезентантом, так как коммуникативные ходы, совершаемые этим сериалом по отношению к зрителю, универсальны по определению. К тому же выбор репрезентанта обусловлен и тем фактом, что коммуникативные схемы западных сериалов всё же несколько более отрефлексированы и апробированы на более широкой зрительской аудитории на данный момент, нежели коммуникативные схемы сериалов других стран. Они даже превратились в своеобразные клише, что используются в сериалах других стран, в том числе и в России.

Степень изученности темы исследования

Специфика проводимого исследования предполагает использование комплекса различных подходов к заданной теме. В данном исследовании используется жанровая теория, теория формализма, исторический, структурно-функциональный и структуралистский подходы, а также семиотический подход, позволяющий рассматривать телесериал в качестве текста.

Материал, на котором базируется данное исследование, находится в поле зрения гуманитарных наук. Теоретико-методологическим базисом исследовательской работы стал анализ и обобщение работ как отечественных, так и зарубежных авторов в области теории и истории кино и теории и истории телесериала, философии, культурологии, эстетики, теории культуры, теории коммуникации, психологии, социологии.

Актуально обращение к работам Ю. Богомолова при рассмотрении понятия «серийность» («серийный принцип» рассматривается им как нескончаемая цепь событий), к работам Н. Зоркой (писала о серийности и тираже как основных характеристиках массовой продукции). Массовая культура как реализующая функцию компенсации удовлетворения гедонистических потребностей рассматривается в работах А. Гениса и Б. Парамонова. Роль воображения в средствах массовой коммуникации исследована М. Тейлором и И. Сааринен.

Такие исследователи, как Р. Барт, Ж. Бодрийяр, А. Базен, Ж. Деррида отмечали доминирующую роль визуальных средств в создании новой коммуникации. Работы Ю. Лотмана позволяют рассматривать телесериал в качестве культурного текста. Позволяют допустить существование нескольких дискурсов в рамках телесериала исследования Ж. Дерриды. А тезис о возможности телесериала производить дискурсы, интересные для любой аудитории, выдвинут с опорой на работы Т. Модлески.

М. Маклюэн в своей работе «Понимание Медиа: внешние расширения человека» предлагает классификацию градаций средств коммуникации, а также пишет о специфике стимулируемого телевидением многосенсорного восприятия, о продуцировании им интереса к глобальному широкому миру.

Проблемы «открытости» и «закрытости» сериала как ключ к пониманию его репрезентации реальности освещены при помощи трудов нидерландского искусствоведа А. Хаакмана, а также концепции Умберто Эко об «открытой» и «закрытой» структуре текста.

Рассмотрение пространственно-временного аспекта, лежащего в основе восприятия «серийной» сериальной культуры, осуществлено при обращении к работам Р. Барта, Ж. Бодриера, Ж. Делёза, Л. Деллюка, С. Эйзенштейна.

Проанализировано множество статей, опубликованных в журналах «Сеанс», «Искусство кино», «Киноведческие записки», «Обсерватория культуры», в журналах, входящих в базу Scopus, а также в электронной энциклопедии КиберЛенинка. Были использованы также материалы сайта IMDb.

Таким образом, данная работа позволяет синтетически обобщить основные исследования, посвящённые данному вопросу. При систематизации работ вышеперечисленных исследователей можно составить представление о том, насколько на данный момент исследован и изучен коммуникативный потенциал телесериала, чем, по мнению учёных, обусловлена специфика диалога-отношения между телесериалом-произведением и зрителем.

Но, несмотря на то, что данной теме посвящено множество статей и работ, их всё же недостаточно, т.к. исследование коммуникативного потенциала в них сводится, в основном, к изучению того или иного аспекта зрительского восприятия. Недостаточно также материала по анализу прямого взаимодействия телесериала и зрителя.

Данная исследовательская работа обращается непосредственно к форме телесериала, анализируя феномены длительности, серийности, возможности быть как закрытой, так и открытой системой, что непосредственно связано с коммуникативным потенциалом сериала. Психологическое же воздействие сериала на зрителя анализируется посредством исследования культурных кодов и схем.

Объект исследования: специфика диалога между зрителем как адресатом и телесериалом как адресантом.

Предмет исследования: исследование и структурирование коммуникативных ходов, совершаемых телесериалом «Во все тяжкие» в качестве адресанта.

Цель заключается в выявлении коммуникативного потенциала сериала «Во все тяжкие» в качестве репрезентанта, позволяющего выявить специфику существования данного формата и его взаимодействия со зрителем-реципиентом.

Задачи исследования:

1. Исследовать созависимость акта коммуникации ТВ сериала и зрителя с фрагментарностью человеческого сознания и мировосприятия, осветить особенности функционирования формы сериала в разных средствах массовой коммуникации;
2. Представить проблему «открытости» и «закрытости» сериала в качестве ключа к пониманию репрезентации им реальности, исследовать пространственно-временной аспект, лежащий в основе существования «серийной» сериальной культуры;
3. Представить особенности работы и проанализировать творчество В. Гиллигана;
4. Проанализировать репрезентативный текст ТВ сериала В. Гиллигана «Во все тяжкие» в аспекте материальных знаков;
5. Проанализировать репрезентативный текст ТВ сериала В. Гиллигана «Во все тяжкие» в аспекте индексных знаков;
6. Проанализировать репрезентативный текст ТВ сериала В. Гиллигана «Во все тяжкие» в аспекте иконических знаков;

Методология исследования

Методологической опорой для данной работы служит группа общенаучных методов.

Метод «наблюдение» позволит охватить произведения в их целостности. При делении произведений на знаки он поможет целенаправленно подойти к восприятию заключённого в произведении художественного образа.

Благодаря методу «сравнение» становится возможным сопоставить произведения для выведения общих черт и понятий.

С помощью метода «формализация» возможно содержательно наполнить любую изображённую форму. Метод позволит дать адекватные названия и характеристики. Это необходимо, т.к. произведение наполнено знаками и образами, несущими в себе содержательный смысл. Также представленный визуальный образ благодаря методу «формализация» будет переведён в вербальную форму, пригодную к толкованию.

Перенесение знания об одном предмете на другие благодаря методу «экстраполяция» открывает новые содержательные значения других предметов. Использование метода «экстраполяция» в исследовании влияния одних художественных форм на другие должно привести к пониманию качеств, объединяющих отдельные элементы в синтетически связанное целое.

Метод «анализ» необходим для более тщательного разбора и изучения элементов.

Метод «синтез» направлен на соединение всех частей, восстановление целостности, что позволяет изучить строение произведения, его внутренние особенности и свойства, функции каждого отдельно взятого элемента в строении целого.

Метод «индукция» предполагает сбор всех возможных и первоначально разрозненных фактов, их систематизацию, объединение, в результате чего получается общая картина того или иного произведения.

Благодаря методу «дедукция» на основе умозаключений и логических построений происходит воссоздание целого, отсутствующие детали заполняются гипотетическими предположениями, которые подвергаются изучению по степени аргументированности и близости к достоверному.

Метод «сравнений» даёт возможность выявить общие и отличающиеся особенности исследуемого произведения.

Также актуально обращение к основным положениям теории искусства В.И. Жуковского и Н.П. Копцевой, к семиотическому методу (позволяющему любые визуальные искусства рассматривать в качестве текста и связанному с

исследованиями Ю.М. Лотмана), теории рефлексии (согласно этой теории «познанное является отражением того, что должно быть познано», она позволит установить взаимодействие между произведениями). А также философско-искусствоведческому анализу В.И. Жуковского и Н.П. Копцевой, согласно которому знаковая система произведения включает в себя материальные, индексные и иконические знаки. При подобном анализе происходит постепенное углубление в смысловые пласты произведения.

Предполагаемый результат исследования

Данная работа направлена на выявление специфики диалога-отношения зрителя и телесериала как культурного текста, онтологически близкого сути кино и феномену человеческого восприятия. В результате исследования будет доказано, что телесериал наделён огромным коммуникативным потенциалом. Раскроется специфика функционирования телесериала в качестве адресанта сообщения на современном этапе развития.

Теоретическая и практическая значимость исследования

Результаты, полученные в ходе исследования, способны послужить основанием для дальнейшего изучения специфики способов взаимосвязи и диалога-отношения между зрителем и произведением.

Структура выпускной квалификационной работы

Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав (шести параграфов), заключения, списка использованных источников (66 наименований) и одного приложения.

1. ТЕЛЕСЕРИАЛ КАК КУЛЬТУРНЫЙ ТЕКСТ

Данная глава посвящена изучению телесериала в качестве культурного текста. Выявленные теоретические основания послужат базой для дальнейшего исследования специфики коммуникации между ТВ сериалом и зрителем. Также будет обозначена специфика существования формата сериала в разных средствах массовой коммуникации (в периодических печатных изданиях, на радио и по ТВ). Будет проведён анализ особенностей работы и творчества Винса Гиллигана, чей сериал взят в качестве репрезентанта для иллюстрации основных положений данной исследовательской работы.

1.1. Взаимозависимость акта коммуникации между продуктами кино с фрагментацией и синкрезисом сознания

Ряд исследователей в статье «Дефрагментация сознания» [54] утверждают, что наш мозг каждый день обрабатывает в сто шестьдесят тысяч раз больше информации, нежели мозг человека XIX в. Они пишут, что клиповое мышление представляет собой «действенный инструмент управления», т.к. сознание человека в таком случае крайне благоприятно для всевозможных манипуляций. Вследствие этого «в комплекте с готовыми информационными пакетами в сознание обывателя закладываются готовые решения». Телевидение же они называют одним из инструментов фрагментации, т.к. он непосредственно нарушает целостность восприятия.

А. Денисов в своей статье «Фрагментация и дробление синкрезиса сознания» [17] пишет о том, что фрагментация не является исключительно продуктом работы сознания, она заложена в человеке изначально в силу присутствия в нём одновременно «человеческого и животного сознания». Он говорит, что изначально человеческое сознание было дискретным, но, по мере удаления человека от животного, становилось всё более и более

фрагментарным. Сознание человека, по его мнению, состоит из фрагментов, имеющих разные логические системы, приоритеты и цели.

Также он пишет о дроблении синкрезиса – делении его на «составные части, коими являются образы и понятия». Он говорит об увеличении количества составных частей сознания, коему соответствует «лексикон человека или количество слов в языке народа». Таким образом, одно и то же слово несёт разные образы, а разные слова могут отражать одно и то же. Он упоминает также, что «человек мыслит не только словами, но и изображениями». При этом образы представляют собой не то же самое, что и объекты внешнего мира.

И. Яковенко в статье «Каким аршином мерить» [55] пишет об особой культурной среде, в которой существует человек, которая провоцирует процесс фрагментации делением на «должное» и «сущее». Человеку может быть присущ конфликт и борьба внутри сознания, что позволяет одному фрагменту сознания поглотить другой. При этом в результате этого процесса фрагментация не пропадает, но один фрагмент сознания начинает подчиняться другому фрагменту.

О. Музалёв [34] пишет о том, что ролевые субличности (роли, которые примеряет на себя человек, чтобы адекватно действовать в различных обстоятельствах) необходимы человеку, а их гармоничное синтезирование – следствие настройки на мир как на «базовую и определяющую среду восприятия». Синкрезис, по его мнению, однозначно связан с магическим сознанием, склонным воспринимать мир целостно. Оно не фиксирует разделение на субъект и объект, а, значит, противостоит вербализации, членению, всяческому анализу. Классическая европейская школа посредством «логики, риторики, схоластики» «тысячелетие перемалывала» подобный тип «варварского» сознания.

Он рассуждает о невосприимчивости человека, сознание которого прошло школу логико-рационального членения мира, к идеям, вырастающим

из переживания синкрезиса как ценности. Для него дробление синкрезиса – универсальная интенция интеллекта, способ упорядочивания реальности.

Синкрезис же как «состояние цельной картины окружающего мира» существовал, когда «ничто не выделилось, не обособилось» (например, знания о мире, нормы, механизмы социализации, художественная культура, религиозные представления, навыки и умения). Но навстречу мифо-ритуальному комплексу приходит сциентистская философия Нового времени, вытесняя целостное восприятие мира и призывая к разрозненному восприятию действительности. Построение единой картины мира оказывается затруднительным, т.к. требует возможности мыслить фундаментальными категориями.

О. Музалёв пишет также о том, что «должное» выступает в качестве абсолютного идеала, что предсуществовал в состоянии средневекового человека. Это норма и норматив, что транслируются культурой. Человек должного «пропускает» всю окружающую его социокультурную реальность через призму должного/сущего. Механизмы осознания, оценки, модели поведения задаются соотношением с должным.

Таким образом, фрагментация, не порождённая, но усиленная XXI веком, продуцирует отсутствие гармонии внутри человеческого сознания, сигнализирует о существовании в нём многочисленных ролей, а, значит, и множественных дискурсов. Неслучайно также, что только во сне, по мнению О. Музалёва, человек может собрать воедино осколки расщеплённого сознания.

В этом смысле сам формат телесериала с кроющейся уже в названии феномена «серийностью» располагает к нецелостности и расщеплённости, совмещающей в себе большое количество дискурсов. При этом толкование сновидения как способа гармонизации и упорядочивания процессов, происходящих внутри сознания, позволяет задуматься о том, что телевидение, репрезентирующее собой серийный формат, представляет, в некотором смысле, некий повторяющийся «сон наяву», общающийся с

человеком посредством слов, а также визуальных образов. Они транслируют разнообразные и множественные дискурсы, соответствующие тому многообразию ролей, что разыгрываются человеком в реальной жизни и внутри собственного сознания. При этом значение и наполнение этих слов и образов вследствие дробления синкретизиса может варьироваться (ведь в зависимости от контекста слово несёт разные образы, а разные слова могут отражать одно и то же). А т.к. телевидение способно выступать в качестве средства культуры, значит, оно позволяет транслировать «должное» и «сущее» посредством эстетических категорий.

Обращение к работам М. Маклюэна позволяет углубить данное исследование. Он также рассуждает на тему фрагментации сознания, но видит в изменении пропорций в паттернах человеческого поведения и общения следствие появления новых средств коммуникации.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод о том, что стремительное развитие техники и средств коммуникации способствовали фрагментации сознания в связи с тем, что человек стал более внушаем, смог обрабатывать большее количество информации. Но подобный подход привёл к ещё большему разрыву между категориями «должного» и «сущего», а также человеческой и животной натурой.

М. Маклюэн в своей книге «Понимание Медиа: внешние расширения человека» замечает, что кино – это «бракосочетание старой механической технологии с новым электрическим миром» [31, С. 323], т.е. как бы находится на границе новых средств коммуникации и старого способа восприятия мира. Также он говорит о том, что «кино есть полное осуществление средневековой идеи изменения в форме развлекательной иллюзии», как бы подтверждая нашу мысль о том, что кино, появившееся после и вследствие раскола синкретизиса, воплощает собой желание возвращения к цельности восприятия, пусть и форма этого возвращения часто воспринимается в качестве развлечения.

Ряд исследователей писали о том, что фрагментарность сознания в некотором смысле преодолима только во сне. Интересно, что Р. Клер называл зрителей «грезящими сновидцами», а М. Маклюэн пишет, что кино, являясь наивысшим выражением механизма, предлагает грёзы в качестве «самого магического из потребительских товаров» [31, С. 331].

Экранные образы, пишет М. Маклюэн, узурпируют реальный мир [31, С. 324]. Вероятно, также как образы в составных частях сознания представляют собой не то же самое, что и объекты внешнего мира, так и экранные образы трансформируют и присваивают себе мир объективной действительности.

Сравнение человека в состоянии синкрезиса и зрителя «нового времени» становится возможным благодаря рассуждению М. Маклюэна о том, что современный западный зритель принимает последовательность кадров как рациональную. Африканская аудитория, в свою очередь, не может, как письменные люди, «допустить непрерывность и единообразие пространства», они «просто не схватывают светотеневые эффекты перспективы и дистанцирования, которые мы считаем врождённым человеческим оснащением». Они «очарованы скрытыми формами, производящими магические результаты». Потому «письменный Запад и видит весь остальной мир скованным цельносплетённой паутиной суеверия» [31, С. 326]. М. Маклюэн утверждает, что в «туземном искусстве есть великая утонченность и синестезия, но нет перспективы». Поэтому, по его мнению, мир, явленный в кино, зрители часто «принимают без крупинки критического осознания» [31, С. 324]. Это мир, который синкретичен, и воспринимается некритично после приспособления к нему.

Таким образом, фрагментарность сознания, хоть и усугубившаяся с течением времени, итог не только XXI в. в его стремлении создать идеального потребителя. Современный человек, переживший раскол синкрезиса, наделённый двойственной натуры, распадающейся на человеческое и животное, ныне переживает усугубление раздвоения

появлением новых средств коммуникации, ускорением темпов современной жизни, а также тем, что индустрия всё дальше продвигается по пути «специализированной фрагментации». Во многом раскол обусловлен переходом к рационально-сциентистской культуре, зародившейся в Новом времени – моделью мышления, не признающей и нивелирующей синкрезис. Раскол между «должным» и «сущим», вынуждающий человека проводить жизнь «в мечтаниях о должном», приводит к психологической неудовлетворённости, усталости от необходимости разыгрывать множество ролей и обрабатывать потоки информации. Но «мечтание о должном» может быть понято как тяготение к синкрезису, к некому цельному, нефрагментированному, даже некритичному восприятию мира.

Фильм, в свою очередь, символизирует собой движение и изменение серии статичных кадров, что оборачивают фрагментацию в слитую и неразрывно связанную сентенцию высказывания. При этом фильм обладает способностью сохранять и передавать огромный объём информации «в большом блоке, или гештальте». Гештальт, в данном случае – это и есть определение синкрезиса, к возврату к которому стремится зритель в своём восприятии. Неслучайно также в «Понимании Медиа» возникает образ некоего «внутреннего фильма», сопоставимого с «потокосознанием» и способствующего «глубоко желанному освобождению» – видимо, не только от механического мира, но и от рационально-схоластического образа мыслей. Этот «внутренний фильм» коррелирует с фильмами вообще, позволяя вырваться «в мир спонтанности, грёз и уникального личного опыта».

Возникает, однако, следующий вопрос – каков потенциал именно телесериала, чем предлагаемый им синкрезис и диалектика «должного» и «сущего» отличны от синкрезиса кино?

Особенности функционирования сериала в качестве «романной» формы повествования в средствах массовой коммуникации

Необходимо обозначить разницу между кинофильмом и телесериалом. Сериал в силу своей «серийности», большей продолжительности тяготеет к презентации множественных дискурсов. Серийность и фрагментарность соответствуют темпу жизни и восприятию современного человека. Более того, эта самая серийность и фрагментированность позволяют зрителю раз за разом погружаться в одну и ту же историю, актуализируя психологические аспекты коммуникации.

Важно также сказать о том, что телесериал бывает и книгопечатным (романы с продолжением). С. Зайцева пишет, что «предшественником сериала был популярный роман середины XIX века» [25]. Эдгар Аллан По, как утверждают исследователи, создал две новые структуры – символистского стихотворения и детективной истории, а обе эти формы требуют от читателя самодеятельного участия [31, С. 371].

Сериалы в том виде, в каком они существуют сейчас, берут начало с радиопостановок (важно, что радио рассматривается тем же М. Маклюэном как одно из «горячих» средств коммуникации). Но на смену одному средству коммуникации пришло другое – телевиденье, на базисе которого и зародился телесериал в том виде и концепте, в каком мы его сейчас анализируем. М. Маклюэн под фрагментарностью телесериала понимает именно открытость для достраивания в диалоге, что во многом обеспечивает и длительность сериала, и его продолжительность.

Если телесериал фрагментарен, то как он может привести к «гештальду», к синкрезису, противоположному фрагментарности? ТВ создаёт глубинное вовлечение аудитории хотя бы потому, что телевизионный образ не является стоп-кадром, предлагая получателю около трёх миллионов точек в секунду, отчего зритель «склонен воспринимать весь образ целиком», чтобы не «совершать радикальную редукцию элементов». Телевизионная «мозаика» заставляет зрителя обрабатывать куда больше данных в секунду,

нежели кинообраз, отчего зритель предпочитает выборочно «переконфигурировать точки». Подобный способ усвоения информации М. Маклюэн называет «фрагментарным», но лишь в том смысле, что телевизионный образ требует «заполнения». Также все элементы представляют собой как бы элементарные ячейки, подталкивающие зрителя на подсознательном уровне к необходимости выбора и отбора.

Фрагментарность и серийность также преодолеваются тягой к «соединению точек» на уровне сюжета и художественной идеи. Процесс достраивания приводит в итоге к созданию некоего целостного восприятия.

М. Маклюэн пишет, что восприятие ТВ сигнала с последующим его достраиванием не только целостно, но и «двухмерно» (ведь телевизионный образ, в отличие от кинокадра, «предлагает нам мало деталей и низкую степень информирования» [31, С. 359]). Но в телевизионном образе реализуется то, что трудно понять «письменным людям» с их «трёхмерным видением» и «фиксированными точкам зрения». А именно – синестезию, единство чувств и воображения, то, что противостоит фрагментации. Телевидение – это «окутывание западного человека ежедневным сеансом синестезии» [31, С. 361].

Нужно также поподробнее рассмотреть такое «горячее» средство коммуникации, как радио. Символично, что изначально премьера телесериала состоялась именно на радио. Первым сериалом, как пишет С. Зайцева [25], стали «Раскрашенные мечты» И. Филипс (премьера состоялась 20 октября 1930 года). Радио, по мнению М. Маклюэна, может служить фоновым звуком, но телевидение «...вас захватывает. Вы должны быть вместе с ним» [31, С. 356]. Из этого можно сделать вывод о том, что телевидение обладает большим коммуникативным потенциалом, т.к. он заложен в его форме, что вынуждает зрителя быть вместе с ней, захватывает его. Для того чтобы составить целостный образ увиденного, зритель обязан «переконфигурировать точки», отсеивая лишнее и «заполняя» неполноценный образ. Поэтому целесообразно говорить о том, что

телевизионный образ подобен карикатуре (в отличие от кинокадра), он не даёт больше информации, чем «небольшая часть общего плана на киноэкране».

Символично также, что транслирование телесериала «Раскрашенные мечты» шло на протяжении четырёх лет, причём одновременно в теле- и радиоформате, но телеформат в конечном счёте победил. Этот пример ярко демонстрирует тот факт, что специфика существования телесериала в рамках «горячих» и «холодных» средств коммуникации всё же различается.

Закономерно, что не столь вовлекающее средство коммуникации как «горячее» радио было побеждено «холодным» средством коммуникации. Поэтому говорить о специфике функционирования телевидения вообще в контексте разговора о ТВ сериалах представляется в высшей мере целесообразным.

Телевиденье не может столь эффективно функционировать как фоновое средство, в отличие от радио. Но оно отличается большей эффективностью и экономичностью с точки зрения решения проблемы рекламы – короткий сигнал быстрее схватывается реципиентом. Это также сигнализирует о наличии у ТВ большого коммуникативного потенциала. Тот факт, что зритель наиболее восприимчив к рекламе по ТВ, во многом и обусловил «переезд» телесериала с «горячего» в «холодное» средство коммуникации. Но это не единственная причина.

Самой главной причиной (и одним из доказательств наличия у ТВ сериала мощного коммуникативного потенциала) является то, что телевиденье отвергает «резко очерченную личность». Процесс, а не продукт, оказывается в центре его внимания. Даже «актёр должен достигать высокой степени спонтанности», а его речь не должна отличаться «щепетильной чёткостью».

Неспособность работать с «горячими вопросами» также обуславливает «переезд» телесериала с «горячего» средства коммуникации в «холодное». Об этом говорит С. Зайцева, утверждая, что многообразие представленных в

сериалах картин мира и культур весьма репрезентативно, но стремление сериала развлечь потребителя в любом случае приводит к «культурным и политическим допущениям».

Таким образом, сама специфика существования и восприятия телесериала обусловила его «переезд» с «горячего» в «холодное» средство коммуникации. Дело не только в рекламе или каких-либо других экономических причинах, а в том, что больший простор для «достраивания» диалога может предоставить именно открытый ТВ-формат. Также необходимость в «достраивании» определяет эстетико-художественные категории и средства, в сериалах использующиеся – например, крупный план, а также упрощённые заготовки и таблички с текстом (роли просто не могут быть «полными и завершёнными»). Необходимость «достраивания» реализуется в уже упомянутой специфике функционирования ТВ-сигнала, что предлагает зрителю переконфигурировать точки-элементарные ячейки.

«Переезд» телесериала на телевидение, в принципиально другое средство коммуникации (хотя телесериал может существовать как внутри литературы, так и транслироваться по радио) обусловлен и оправдан самой спецификой телесериала, чья открытость является мощным кодом для понимания устанавливающихся между зрителем и телесериалом коммуникативных отношений. Что до «гештальда», стремления к синкрезису, то восприятие ТВ-сигнала путём анализа и усвоения ряда конфигураций созвучно в сути своей использованию определённых эстетических категории при сериальном производстве (например, «незавершённой» актёрской игры или крупного плана) – все они подчинены принципу «соединения точек», достраивания диалога.

ТВ сериал близок восприятию современного человека с его отказом от культа письменного текста, он коррелирует с произошедшим «визуальным поворотом» в культуре и истории (о чём пишет, в частности, А.Б. Соколов [41]). Эта перемена соотносится с возвращением человека к «двумерному», а

не «трёхмерному», восприятию мира. Таким образом, сам ТВ сериал превращается в некое «двухмерное» пространство, открытое для диалога.

1.2. Проблемы «открытости» и «закрытости» сериала как ключ к пониманию его репрезентации реальности

Телесериал представляет собой нечто длящееся, не фиксированное определёнными рамками хронометража, сосредоточенное на репрезентации определённого процесса, а не результата. Т. Модлески [57] пишет, что членение на серии является «вынужденной неизбежностью», но не «сознательной целесообразностью». И эта «вынужденная неизбежность» часто обусловлена структурированием повествования с учётом «интересов женщины» [57, С. 92-94]. Она обращает внимание на дискурс, унаследованный от женского романа, с его вниманием к семейным, романтическим отношениям на эмоциональном уровне.

Но введение романтического дискурса, учёт и реализация ценностных критериев и социокультурных конфигураций, были бы бесполезны без внедрения телесериала в контекст окружающей реципиента действительности. В.Ю. Борев, А.В. Коваленко указывают, что «контекст – это категория, обозначающая действительность и в определённой мере обуславливающая ту или иную организацию текста сообщения» [10, С. 80]. Таким образом, возможно сделать вывод о том, что телесериал – это текст, чья организация обусловлена действительностью зрителя.

Таким образом, открытость ТВ сериала явлена в возможности авторов отвечать на социальные, экономические, демографические и прочие изменения, происходящие в обществе. Но может ли открытость быть нацелена лишь на максимальное удовлетворение запроса зрителя и учёта его образа жизни? Не превращает ли необходимость сериала быть «открытым» лишь для увеличения рейтинга как раз в замкнутую систему, направленную на «воспитание регулярного потребителя» (данная цель ставилась во главу

угла в 30-е гг. и связывалась с переориентацией сериала на молодую аудиторию) и отвечающую требованиям заказчика?

С. Зайцева утверждает, что квазиреальность, репрезентируемая текстом ТВ сериала – аргумент в пользу его закрытости, т.к. так он замыкается внутри жёсткой структуры, репродуцирующей реальность. Закрытость квазиреальности в повествовательной структуре также может свидетельствовать о закрытости текста ТВ сериала.

Тем не менее, необходимо и возможно доказать, что сама по себе открытость ТВ сериала – не желание угодить требованиям заказчика и максимально удовлетворить запрос аудитории, а качество, изначально присущее данному жанру. Более того, открытость формата является мощным коммуникативно-вовлекающим фактором.

ТВ сериал сопротивляется закрытости широтой представленных в нём взглядов, принципов, множественностью дискурсов. Даже поучение в ТВ сериале может выбрать ту или иную форму – выступать «как мораль или назидание, как совет, как свободный выбор».

Р. Барт пишет: «...имеет смысл говорить о двух реализмах: первый расшифровывает «реальное» (то, что заявляет о себе, но не являет); второй говорит о «реальности» (о том, что являет себя, но о себе не заявляет)...» [3, С. 500]. Эти две реальности в полной мере представлены именно в формате ТВ сериала – «реализм» данной продукции сталкивается с «псевдореализмом» в значении «создание иллюзий, вымыслов, мифов, смысл которых не познание реальности, а бегство от неё», обеспечивающих полифункциональность продукции. Решение сверхзадачи ТВ сериала, в данном случае – в синтезе культурных инноваций и обыденной культуры.

Открытость ТВ сериала для изменяющихся политических, экономических, социальных условий, вынуждающих авторов менять намеченный курс, а, значит, учитывать «иллюзии» адресатов сообщений, утверждая именно те ценности, в которых нуждается общество в данный момент, играет знаковую роль, во многом являющуюся доказательством и

оправданием открытости ТВ сериала. Без гибкости и сопротивлению к закрытости ни сама сериальная культура, ни тот или иной сериал не смогли бы существовать долгое время, т.к. экономический фактор и способность сериала подстраиваться под те или иные социальные условия играют большую роль для спонсора, а, значит, и для самого существования произведения данного формата. Но, тем не менее, не только это обуславливает его открытость.

Р. Барт пишет: «Текст подлежит наблюдению не как законченный, замкнутый продукт, а как идущее на наших глазах производство, «подключённое» к другим текстам, другим кодам, связанное не отношениями детерминации, а отношениями цитации» [3, С. 424-425]. Сериал выступает в качестве постмодернистского текста, развивающегося на наших глазах, цитирующего другие тексты.

Сериал – нечто длящееся, растянутое во времени, производящееся в течение многих лет и десятилетий, даже с учётом сиюминутного реагирования на тот или иной аспект человеческого бытования и объективной действительности, он представляет собой бесконечное множество конфигураций и потенциалов, которые могут быть реализованы через много лет, а могут быть не реализованы вовсе. И их реализация, таким образом, часто не зависит от конкретного художественного решения и даже общего замысла коммуникатора. Это справедливо для большинства многосерийных фильмов, идущих в течение определённого периода времени, каждую серию которых ставят и пишут разные авторы, а проработка концепции осуществляется в результате группового обсуждения. Но даже заданный шоураннерами (термин в американском телевидении, обозначающий человека, отвечающего за основное направление и развитие проекта, совмещающего обязанности сценариста, исполнительного продюсера и редактора сценариев) курс впоследствии корректируется. Но это связано не только с необходимостью приспособлять и адаптировать

произведение к ожиданиям заказчика и реципиента, а непосредственно с его открытостью, которую мы интерпретируем, обращаясь к трудам У. Эко.

Теория о том, что открытость необходима ТВ сериалу исключительно для того, что удовлетворять ожидания заказчика и реципиента, кажется не вполне состоятельной. Понимание сериала как открытой системы становится возможным при обращении к трудам У. Эко. После изучения его работы «Открытое произведение» [58], воспользовавшись представленными в исследовании выкладками, критериями и аргументацией, мы можем сделать вывод о том, что сериал представляет собой открытую систему.

Сопоставление теории У. Эко и телесериала вообще становится возможным потому, что, во-первых, сериал может быть подвергнут анализу как полисемическое произведение. Во-вторых, сериал демонстрирует постмодернистский подход к организации материала, как то: синтез единичного и всеобщего, традиций и инноваций, реализация множественных дискурсов, зрительская свобода, необходимая при прочтении и интерпретации текста ТВ сериала, ирония над реализмом при использовании его методов и т.д. Сериал – это социокультурный феномен реализации идей постмодерна в сетях массовой коммуникации. В.Руднев пишет: «Установка на повторение породила феномен телесериала: временно «умирающая» телереальность возрождается на следующий вечер. Создатели «Санта Барбары» не без влияния постмодернистской иронии довели эту идею до абсурда – видимо, этот фильм кончится только тогда, когда он надоест зрителю или когда у продюсеров кончатся деньги» [40, С. 156].

Изначально сериал базировался на структуралистских норме и «антинорме» (о чём пишет В. Изер [60]). Исследуя специфику текста романов и первых радиосериалов, он утверждает, что текст движет «антинорма». Т.е., таким образом, презентация норм и намеренное противопоставление их «антинормам» сохраняет в тексте равновесие. Но постмодернизм нарушил негласное правило введением множественных дискурсов и экспериментальных моделей, что могут быть в равной степени как

«примерами, руководством к действию и взаимодействиям», так и иронией. Сериал становится «полем возможностей, генерирует многообразие выбора». Самих ТВ сериалов становится больше, они превращаются в объект выбора.

Важно также, что концепция «открытого произведения» была предложена У.Эко для осмысления опыта авангардной литературы. Сериал трудно отнести к авангарду. Но стоит привести цитату из «Утопии и обмена» Б. Гройса [14, С. 8], который утверждает, что «критика массовой культуры, которая определяет её как китч, как своего рода эстетический мусор современной цивилизации, именно этой негативной интерпретацией открывает дорогу для эстетизации и валоризации массовой культуры в систему культурной памяти». Эстетизация и валоризация массовой культуры распространяются в т.ч. и на жанр ТВ сериала. Авангард, как и жанр ТВ сериала, способствовали смене структуралистской парадигмы норм и «антинорм» на постмодернистскую концепцию множественных дискурсов, а потому провоцировали многочисленные критические споры о месте в культурной памяти данных жанров и направлений. Это справедливо как для жанра ТВ сериала, так и авангарда 20-х, а также видеоарта в качестве своеобразного продолжателя традиций авангарда. Смена господствующей парадигмы во многом зиждется на идее множественности интерпретаций, реализующейся в т.ч. в формате ТВ сериала.

В работах У.Эко хаос и порядок обладают равным существованием (в данном случае можно понять хаос как постмодернистскую модель, как открытость, а порядок – как закрытость, как модель структуралистскую). Ф. Клотц пишет в книге «Открытая и закрытая форма драмы» [62] о том, что в сфере построения драмы существуют две «композиционные возможности». Первая – это «закрытая форма» (представляет собой законченное целое). На цельность и законченность влияют следующие факторы, такие как ориентация эпизодов на основной конфликт, строгое следование временной и причинно-следственной логике и т.п. Открытая форма прибегает к структурной открытости, проявляющейся в том, что история предстаёт в

качестве ансамбля последовательностей, относительно независимых и изолированных друг от друга. Зритель вынужден активно домысливать возможные варианты, как и в процессе просмотра ТВ сериала.

В ТВ сериале хаос дополняет порядок. Под порядком можно понимать максимальное удовлетворение запроса заказчика и зрителя. Хаос же, в данном случае – множественность интерпретаций, событий, их независимость друг от друга, репрезентация разных моделей мироотношения.

В «Открытом произведении» У. Эко пишет о том, что мир хаотичен, а структуралистское произведение упорядочивает его. Но ощущение хаоса и кризиса, преобладающее в повседневном опыте современного человека, темп жизни и скорость, необходимая для обработки информации, требует гораздо большей гибкости в т.ч. и от произведений, отражающих социокультурные коммуникации.

Интересно также, что пишет У. Эко о Д. Джойсе и средневековом литературном наследии – их творчество обнаруживает себя в качестве драмы «разобщённого сознания, пытающегося интегрироваться вновь, как попытка найти ускользающие правила нового мира, но одновременно пребывающего в ностальгии по утраченному порядку». В какой-то степени это высказывание коррелирует с вышеприведённым замечанием о том, что ТВ сериал как текст репрезентирует реальность («попытка найти ускользающие правила нового мира»), но также и приукрашивает её (ностальгия по утраченному синкрезису). Данная цитата метафорически говорит нам о стремлении к синкретичности, к преодолению состояния тотальной раздвоенности.

У. Эко говорит о том, что в определённые периоды эпохи Ренессанса господствовала статичная и уверенная завершенность классической формы, что он иллюстрирует примерами из истории линейной перспективы. Всё это вместе взятое, пишет он, выражало также совершенно определённую форму взаимоотношений между миром и человеком.

Его рассуждения можно соотнести с исследованиями В.И. Жуковского [24], который использует в своей теории изобразительного искусства диадическую схему художественных произведений Г. Вёльфлина [11], выдвинувшего концепцию пар формальных признаков. В системе В.И. Жуковского схема оформилась в систему двух стилевых пространств, обозначенных как Ареаклассицизм и Ареаромантизм. «Открытость» в теории В.И. Жуковского выступает в качестве композиционного знака стилевого пространства Ареаромантизм, характеризующегося отклонением от геометрической чёткости и симметричности. Если произведение искусства открыто, то оно проявляет себя как нечто случайное, преходящее, эпизодическое.

Статичная и уверенная завершённость формы, о которой пишет У. Эко, позволяет, сообразуясь с системой В.И. Жуковского, отнести упоминаемое им искусство к пространству Ареаклассицизм. Таким образом, постмодернистская трактовка сериала как открытой системы не противоречит теории изобразительного искусства, направленной на выявление художественного и коммуникативного потенциала произведения искусства.

Определение, является тот или иной сериал произведением искусства, не является целью данной работы. Но приведение в данном параграфе искусствоведческого понимания открытости как случайности и эпизодичности позволяет сделать вывод о том, насколько непротиворечиво понимание открытости, представленное в данном исследовании, понятию из теории искусства. Обозначить это важно, т.к. сопоставление определений позволяет обнаружить общие черты в понимании данного признака, а также понять систему, наделённую качеством открытости, в качестве реализующей себя как эпизодической, а также воплощающей определённый диалог между человеком и миром, оказывающих взаимовлияние друг на друга через произведение. Открытость соотносится с телесериальным форматом с его вниманием к нестабильному, случайному и фрагментарному.

Телесериал – постмодернистский, полисемичный текст, наделённый потенциальными, но не доминирующими значениями. Он представляет зрителю поле возможностей. Актуализация значений обусловлена той интерпретацией, которую зритель предпочтёт.

У. Эко утверждает, что автор открытого текста целенаправленно оставляет своё произведение физически незавершённым, полагаясь на публику (или на случай). Никто в этом случае не может предсказать, каков будет конечный результат. При этом он подчёркивает, что существует различие между свободой, гарантированной целенаправленной стратегией открытости, и свободой, которую читатель обретает, пользуясь текстом как стимулом для творчества. В этом можно увидеть основное противоречие между открытостью ТВ сериала и «открытым произведением» У. Эко, т.к. формат сериала не только интерпретационно открыт, но также придерживается «целенаправленной стратегии открытости». При этом противоречие отчасти нивелируется пониманием того факта, что стратегия открытости не может быть до конца регулируемой ввиду неизбежного сущностного взаимодействия и взаимовлияния объективной действительности на квазиреальность сериала.

В сериале как в пространстве множественных дискурсов, пространстве интертекстуальном «...поэтическое означаемое не может рассматриваться как относящееся к одному коду. Оно является местом пересечения множества кодов (минимум двух), которые находятся в отношениях взаимного отрицания». Здесь имеется в виду не только то, что дискурсы часто вступают в конфликты друг с другом. Пересечение кодов можно понять как конфликт между структурализмом и постструктурализмом, между открытостью и закрытостью, между «должным» и «сущим». Конфликт провоцирует дальнейшее развитие и разворачивание действия.

Р. Барт пишет, что интертекст – это «...сама невозможность построить жизнь за пределами некоего бесконечного текста, будь то Пруст, ежедневная газета или телевизионные передачи: книга творит смысл, а смысл, в свою

очередь, творит жизнь» [3, С. 491]. С одной стороны, квазиреальность сериала – это деконструированная реальность зрителя, учёт его образа жизни, мифов, ожиданий и иллюзий, а также разнообразных социокультурных конфигураций. Это не в полной мере «реальность» и не в полной мере «иллюзия». Взаимодействие и взаимовлияние друг на друга реальности и квазиреальности представляет собой сложный процесс.

Прочтение зрителем квазиреальности как реальности, открывающее простор для идентификации, становится возможно также и из-за использования в тексте ТВ сериала биологических, социальных, культурных параметров, из-за упоминания в нём практически всех областей человеческой культуры как профессиональной, так и непрофессиональной (научной, хозяйственной, обыденной, массовой). Это возможно в т.ч. и из-за присущей ТВ сериалам открытости, что обеспечивает почти случайный подбор элементов. Это «выхватывание» «элементов микросреды» позволяет сериалу донести до зрителя «код человеческого знания», задающегося «всеми видами общественных связей». Это знание – не абсолютная истина, но «корпус правил, выработанных обществом» [3, С. 450].

Потому, вероятно, Л. Михеева делает следующий вывод: «блокбастер или ситком выступают полноценными социальными институтами. Причём взаимодействующими с другими социальными институтами и получающими от них отклик: так, например, «Доктор Хаус» стал событием не только американской киноиндустрии, но и американской и мировой сферы здравоохранения, «Теория большого взрыва» – естественнонаучной академической сферы, «Как я встретил вашу маму» – института семьи». А авторы, изучив аудиторию, должны «не просто отразить её видение мира, но и внести в нарратив функцию идеализации и исполнения вытесненных желаний» [33].

М. Бахтин пишет, что два «ценностных контекста» – контекст героя и контекст автора – есть разные культурные миры. Причём при чтении «всё время должна звучать активная эстетически-формирующая энергия автора»

[5, С. 13]. Таким образом, коммуникатор «эстетически формирует» реальность, вступая с реципиентом в «чисто жизненные, познавательно-этические отношения».

Таким образом, квазиреальность сериала – не слепок, а новая реальность. Именно открытость данного формата позволяет авторам осуществлять интерпретационный выбор, создавая квазиреальность сериала из деконструированной реальности, отбрасывая малоинтересные для них (и для зрителя) социокультурные конфигурации, но включая в сериал значения, актуальные для любого человека.

Квазиреальность обладает потому привлекательностью и узнаваемостью, потому что создание её вариативно, а познавательно-этические отношения между автором и зрителями способствуют обогащению квазиреальности реальностью реципиента, а реальность реципиента – соответственно квазиреальностью. Гармоничный итог развития познавательно-этических отношений реализуется часто в форме поучения, подающегося как «мораль или назидание, как совет, как свободный выбор». Сериал становится частью действительности зрителя. Контекст жизни становится пространством, в котором сериал воспринимается, но и сам сериал становится контекстом, в преломлении которого воспринимается жизнь. Книга творит смысл, смысл творит жизнь, сериал творит реальность в той же мере, в какой сам творим из неё. Этот «взаимовыгодный обмен» был бы невозможен без открытости ТВ сериала и его связи с аудиторией. Даже эволюция формы (от поучения до свободного выбора, освещавшаяся ранее), проистекает из взаимодополняемости, взаимодействия между реальностью и квазиреальностью, отказа от закрытости в пользу открытости.

Серийность сериала как технология его производства представляет собой также одну из характеристик постмодерна. Сериал представляет собой систему, что многократно повторяет и воспроизводит одни и те же образы, что позволяет воспринимать текст ТВ сериала как уже знакомый, низводя порой происходящее до легко воспринимаемого стереотипа. А

«сериализация» смысла и многократное повторение тех или иных предложений наделяет их убедительностью. Регулярность придаёт информации статус значимой. Р. Барт пишет, что «...слово может стать эротичным при двух противоположных, причём крайних условиях: если оно пережёвывается до оскомины или, напротив, если оно оказывается неожиданно сочным именно благодаря своей новизне... Но популярные тексты – расчёт на «узнаваемость», то есть доставление читателю «радости узнавания» [3, С. 496]. Именно «радость узнавания» сопровождает копирование и воспроизведение одних и тех же текстов в формате ТВ сериала. Этим также обусловлено использование полюбившихся актёров одного ТВ сериала в следующем.

«Коммуникатор распределяет внимание реципиента согласно структурированным законам» [58, С. 218-219], т.е. организует происходящее, сообразуясь с законами повествовательности. Иронизируя над реализмом и структурализмом, он использует его методы. Но при этом как завязка и развязка, так и изначально проработанный финал в ТВ сериале, в сущности, отсутствуют, и либо встречаются на всём протяжении кинотекста (если понимать под финалом промежуточное разрешение того или иного дискурса), либо не встречаются до самого финала трансляции, что запланирован в необозримом будущем. Эти доводы также являются доказательством того, что текст ТВ сериала является образцом работы двух стратегий – структурно-функциональной и постструктуралистской. Причинно-следственные цепи подменяются в нём причинно-следственными сетями, постоянно усложняющимися и усложняемыми. Так ТВ сериал «...уводит нас от запаздывающего обмысливания к предвосхищающему мышлению... Пока мы не возвратимся к тому, что уже было помыслено, мы не обратимся к тому, что всё ещё следует помыслить» [47, С. 79].

Ю. Лотман пишет, что «художественная структура подавляет избыточность» [30, С. 64]. Но сериал избыточен, в нём заложено слишком большое количество информации, производство его сопряжено с

«перепроизводством смысла». Это аргумент в пользу сериальной «открытости», т.к. избыточность вступает в противоречие с художественной и повествовательной «закрытой» структурой точно так же, как и большое количество регулярно появляющихся на экране персонажей разрушает классически структурированную историю со статусами героев как главных и второстепенных.

Помимо действия-взаимодействия внутри повествовательной структуры, а также взаимодействия между реальностью и квазиреальностью, квазиреальность ТВ сериала характеризуется принципами «восприятия и ускользания», что обеспечивают динамику, предлагают как рецепт «спасения в возможности», применимый к реальности реципиента, так и возможность полного ускользания от неё.

В. Изер пишет, что «читатель принуждается в паузах, навязанных ему, которые он не имеет возможности прервать, воображать гораздо больше, чем он мог бы при чтении, где прерывание паузы при чтении в его воле» [60, С. 66]. При этом зритель всё же не будет удовлетворён, если сеть «действия-взаимодействия» не разрешится финалом. Желание получить разгадку также стимулирует и побуждает реципиента к просмотру ТВ сериала.

Также неслучайно, что текст нового ТВ сериала может «скользить» по тексту старого, очень успешного сериала или книги. Имеет место зависимость успеха нового сериала от предшествующего, т.к. последующий сериал часто включает в себя сюжетные линии, события и образы предшествующего. М. Ямпольский пишет: «...современная культура, умножая формы фиксации текста, одновременно постоянно ищет новизны. Новое и традиционное входят в динамический сплав, который в значительной степени оказывается ответственным за производство новых смыслов. По сути дела производство смысла заключено в этой «борьбе» памяти и её преодоления» [56, С. 15].

Важной характеристикой постмодерна является отсутствие конкретного автора. М. Эдмондс и Д. Рундс в своей статье о работе авторов

сериала «Любовь жизни» («Love of Life») [59, С. 200-209] подробно описывают систему сериального производства. Автор (или группа авторов) прописывает основную сюжетную линию, а также два, три диалога в неделю. Остальные диалоги пишут «подмастерья», а сама «история» рассчитывается приблизительно на шесть последующих месяцев, причём детализация «реплик» осуществляется лишь в расчёте на ближайшие две, три недели. Для создания одной серии ТВ сериала требуется около тридцати-сорока страниц печатного текста, из которых будут использованы от 17-ти до 30-ти страниц.

При этом ТВ сериал (в значении разрешения представленных в нём дискурсов) может быть как деструктивным, так и формообразующим в своём исследовании проблем общего и специфичного, «должного» и «сущего». В. Козловский пишет, что «смыслы – это определённое единство индивидуального мироотношения и универсальных характеристик мира...». Э. Орлова утверждает, что «то, что представляется организованным или хаотичным, есть результат процесса взаимодействия между внешним событием и внутренним состоянием организма» [35, С. 73].

Процесс поиска единства, удаления противоречий между внутренним и внешним осуществляется путём сопоставления и взаимовлияния реальности и квазиреальности. При этом дискурсы могут быть совершенно разными, в т.ч. и заимствованными из других форм (например, как драматических и комических кинофильмов, так и телесериалов-предшественников). Из-за этого новый текст оказывается созвучен старому, давно знакомому.

Таким образом, сериал представляет собой преимущественно открытую систему. Отражение в сериале социокультурных конфигураций и актуально-исторического контекста, дублирование одних и тех же образов, учёт интересов заказчика и широкой аудитории, открытость как «целенаправленная стратегия», выступающая в качестве «вынужденной необходимости», обуславливает его закрытость как необходимость соответствовать повествовательной модели. Но смена структуралистской модели на постструктуралистскую, тот факт, что квазиреальность не только

представляет собой слепок реальности реципиента, но и сама влияет на его реальность, предлагая ему самое себя как для возможности бегства, так и для «спасения в возможности», обуславливает открытость данного формата, обладающую мощным коммуникативным потенциалом.

ТВ сериал из устойчивой организации, базирующейся на социальных конфигурациях, становится коммуникативно-открытым форматом из-за представленного в нём многообразия интерпретативных выборов. Многообразие потенциальных, время от времени становящихся доминирующими, значений кроется в тексте того или иного ТВ сериала. Их дихотомия базируется на диалектике «должного» и «сущего», на постоянном поиске баланса. «Реализм» данной продукции сталкивается с «псевдореализмом» в значении «создание иллюзий», но ведь, как писал Р. Барт, «мечта превращает жизнь в судьбу» [3, С. 110] – влияние реальности на квазиреальность очевидно, как и влияние квазиреальности на реальность реципиента. Открытость сериала в равной мере предоставляет возможность для демонстрации в ТВ сериале как «однообразия обыденной реальности», так и иллюзий и грёз, способствующих бегству от действительности.

«Производство» же смысла в формате ТВ сериала во многом базируется на «борьбе памяти и её преодоления». Осмысляется то, «что уже было помыслено». Регулярность наделяет информацию значимостью в глазах реципиента.

Открытость ТВ сериала понимается также в качестве одного из признаков стилового пространства Ареаромантизм, т.к. данный формат ориентирован на достраивание диалога, раскрытие границ, он зиждется на стремлении героев и зрителей друг к другу.

Значение пространственно-временного аспекта в основе существования «серийной» сериальной культуры

Н. Зоркая цитирует Г. Селдеса [26, С. 48], который говорит о том, что в кино «...способ рассказа предвосхищает все потребности зрителя прежде,

чем он успевает их осознать», а кинокамера не только «видит» за аудиторию, но и отбирает то, что должно быть увидено [65]. Это, на его взгляд, гораздо важнее, нежели даже «иллюзия реальности» и «иллюзия движения». Как и тот факт, что сериал помогает снять напряжение в обществе, ведь он «убаюкивает» реципиента, формируя привычку к просмотру одного и того же шоу в течение недель, месяцев, а порой и лет (и, как правило, в домашней обстановке). Но это несколько упрощает понимание психологии зрителя и специфики диалога-отношения между телесериалом и зрителем. А исследование оных невозможно без понимания функционирования пространственно-временного аспекта, лежащего в основе существования «серийной» сериальной культуры.

Человек нацелен на первичное зрительское восприятие, поэтому зрительный образ возникает у него быстрее, нежели словесный. При этом фотография, как замечает Р. Барт, «...представляет то довольно быстротечное мгновение, когда предмет фотосъёмки переживает микроопыт смерти, становясь настоящим призраком» [4]. Фотография фиксирует процесс умирания, кинематограф же оказывается способен показать фотографическое изменение во временном развитии и динамике, т.е. в истории, способной к движению. Фотография, таким образом, понимается как нечто статичное и неизменное, кинематограф – как способ показать развитие времени.

Для кино также характерны одновременное движение во времени и пространстве, способность переводить движение внешнее и внутреннее из воображаемого потенциального в реальное актуальное (о чём пишет Э. Жильсон) [21].

Помимо этого кино является наглядной моделью человеческого мышления. Об этом пишет А. Бергсон, который воспринимает материю и время как текучесть и «ткань жизни» [7]. Он пишет о том, что «длительность – это непрерывное развитие прошлого, вбирающего в себя будущее и разбухающего по мере движения вперёд».

С. Эйзенштейн, сравнивая кинематографическое произведение и дальневосточный пейзаж, пишет, что последнему присуща традиция свитка, характерная для японской гравюры. Так картины не ограничены границами одного листа, а включают в себя зачастую несколько. Полноценную картину зритель получает через постепенное разворачивание свитка, сопоставление его частей. С. Эйзенштейн соотносит традицию свитка и монтажный метод кинематографии, когда пишет о том, что «единый ток события распадается на отдельные кадры...» [48].

Связь времени и движения неоспорима, т.к. время, заключённое в художественной реальности, предназначено для демонстрации развития и изменения изображаемой действительности.

Ж. Делёз [15] также рассуждает об образе в движении. Образ-движение строится при помощи подвижной камеры и монтажа, в то время как образ-времени находит своё воплощение через два типа изображения: органический и кристаллический, представляя собой в первом случае «прямой образ-времени», а во втором «непрямой», т.е. некую потенцию ложного. Органический тип предполагает, что среда независима от камеры, кристаллический же тип сам создаёт среду, подстраивая её под себя при помощи линз, зеркал и прочих оптических иллюзий.

Сериал, в отличие от кино, представляет собой нечто фрагментарное и нецельное. Он использует минимум оптических иллюзий (о чём, в частности, пишет М. Маклюэн), т.к. имеет низкую визуальную определённость с точки зрения заложенных в нём данных. М. Маклюэн пишет о том, что крупный план на ТВ «вещь совершенно обычная» [31, С. 363] – а ведь именно его использование Ж. Делёз объясняет желанием «вырвать образ из его пространственно-временных координат, чтобы подчёркивать чистый и выразительный аффект» [15, С. 121]. Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что использование тех или иных кинематографических приёмов в ТВ сериале в целом направлено на то, чтобы сделать общение между персонажем-носителем определённых социокультурных и прочих

конфигураций и зрителем эмоциональным, строящимся на общности аффекта.

Образ ТВ сериала – это не завершённый образ, а «непрестанно формирующийся контур вещей, рисуемый сканирующим лучом». М. Маклюэн говорит о том, что «телевизионный образ является плоской двумерной мозаикой» [31. С. 358], т.к. ему как бы чуждо третье измерение (в отличие от фотографии или кинофильма), т.к. «в телевизионной камере нет встроенного угла зрения, как в кинокамере». Можно интерпретировать данное высказывание так: ТВ сериал преимущественно не нуждается в том, чтобы подстраивать среду под себя с помощью «оптических иллюзий». При этом, развивая мысль Ж. Делёза, можно предположить, что при производстве сериала не столько камера приходит в реальность, сколько сама её создаёт (учитывая при этом условность сериальной «двухмерности»). Потому среда, которую фиксирует камера (приходящая скорее в «сценическую обстановку») не вполне органична. Но что же тогда, собственно, представляют собой пространство, время и среда в сериале?

Если кино способно демонстрировать изменения внешние и внутренние, разбивая их на серию статичных кадров, то сериал, используя «грубые приближения», предлагая образ «некой определённости», разбивает движение в т.ч. и на целые «движущиеся» блоки. Кино содержит в себе множество кадров, но сериал, помимо кадра, членится ещё и на серии, представляющие собой некие фрагменты. Ю. Лотман пишет, что «членение на кадры вносит принципиально новое» – так задаётся «порядок чтения», а переход осуществляется «...не скачком, а непрерывно, сохраняя видимость сходства с течением событий в жизни» [30, С. 35]. Эта ритмическая расчленённость составляет основу деления текста кино на кадры, а сериала – на блоки. Но также подобное членение обуславливает несколько более условную по построению и проработке специфику ТВ сериала. Потому, что он делится на тридцати-сорокаминутные блоки, представляющие в некотором смысле слагающие части общего сериального полотна,

написанные и снятые разными людьми, так сильно разнятся по качеству съёмки и сценарии различных эпизодов.

О. Премингер, столкнувшийся со скандалом, который вызвало употребление в его фильме «Луна печальна» слово «девственницы», утверждает, что американское кино достигло своей зрелости благодаря влиянию телевидения во многом ещё и потому, что цензура в отношении ТВ всегда была менее жёсткой, нежели в кино. Он датирует изменение в кинопроизводстве и зрительской аудитории первым годом существования общей программы телевидения. Отсюда М. Маклюэн делает вывод о том, что «холодное средство телекоммуникации способствует развитию глубинных структур в искусстве и развлечениях...» [31, С. 357]. ТВ же, в свою очередь, адаптирует кинематографические инновации (что часто подразумевает привлечение к просмотру ТВ сериала целевой аудитории тех или иных фильмов). В таком случае «адаптация кинематографических инноваций» сводится к рекламной акции и обращению к популярному, проработанному и проверенному временем сюжету (что, например, случилось с такими фильмам, как «Никита» и «12 обезьян»). Поэтому целесообразно говорить о сюжетной адаптации, а не о внедрении прогрессивных инноваций, способствующих обретению ТВ сериалом «трёхмерности» в значении инновационности использования «оптических иллюзий» и прочих оригинальных кинематографических элементов.

Телесериал представляет собой две протяжённости – это продолжительность некой обобщённой сюжетной линии (продолжительность текстов, из которых состоит текст ТВ сериала, многообразие сюжетных линий) и актуальное время, зафиксированное в телевизионной сетке. Время же внутри ТВ сериала может как совпадать с «реальным» временем, так и развиваться быстрее или медленнее. В любом случае, вне зависимости от того, как оперируют авторы хронотопом, сочетание «серийности» и длительности наделяет регулярно поставляющуюся информацию «истинностью», т.к. «знание есть абсолютная регулярность».

Помимо прочего, сериал представляет собой «открытый» текст, чтение которого происходит практически в момент его производства. Отложенная реализации финала события, провоцирующая желание зрителя вновь и вновь возвратиться к тексту, тот факт, что ТВ сериал представляет собой длящийся рассказ, наделяет происходящее жизнеподобием. Движение, в т.ч. во времени и пространстве, сообразно изменениям внешним и внутренним, ведь «движение – это изменение».

Открытость позволяет генерировать сюжетные линии, что остаются неопределённым, при этом многообразие ситуаций и событий, в сериале представленных, позволяет как вовлекать новые группы зрителей, так и минимизировать риск отчуждения «старых». Синхрония реальности и квазиреальности, постоянная дихотомия между гармонией закрытости и хаосом открытости, между интерпретативностью и социокультурной реальностью обеспечивают движение вперёд, соотносящееся как с возможностью осуществления финала в любой момент трансляции, так и с фактическим отсутствием в сценарии сериала «последней страницы».

Символично, что сценаристы таких шоу, как «Остаться в живых», «Игра престолов», «Во все тяжкие» и др. утверждают, что финалы сериалов были продуманы ими изначально. У нас нет причин сомневаться в этих словах. Но также нет сомнений в том, что так авторы пытаются презентовать сериал в качестве «закрытой» системы, ведь в таком случае участие зрителя в производстве продукта ограничивается лишь интерпретацией. Пусть движение истории не просчитано, но финал продуман и неотвратим, отчего вся история обретает большую художественную ценность, ведь в таком случае авторы не злоупотребляют «целенаправленной стратегией открытости».

Хотя нет никак сомнений в том, что продолжительность сериала во многом связана с его успешной реализацией, с возможностью того или иного проекта удовлетворить как заказчика, так и целевую аудиторию.

Так продолжительность ТВ сериала обусловлена как «экономическими» (возможность прекратить трансляцию, если заказчик не удовлетворён теми результатами, что демонстрирует ТВ сериал), так и «онтологическим» (т.к. движение – это изменение) причинами.

При этом изменения происходят как в кадре, так и вне съёмочной площадки, они касаются реальности зрителя и квазиреальности сериала и не всегда регулируются извне. Об этом пишет нидерландский искусствовед А. Хаакман. Рассуждая о том, что «фикция связана с большими ограничениями, чем действительность. Творческий продукт должен отвечать строгим нормам» [46, С. 342], он, тем не менее, приходит к выводу, что «реальность, пролегающая от сценария до результата, всегда заставляла и заставляет его [режиссёра] сворачивать вбок» [46, С. 302], и что «реальность, с которой вынужден соприкоснуться кинорежиссёр, реализуя вымысел, может поверять этот вымысел» [46, С. 306]. Так и реальность не может не влиять на квазиреальность, реализующуюся на экране в течение длительного времени.

Движение суть изменение, а потому изменение с течением времени социокультурной картины мира (и реальности реципиента) кажется неизбежным. Тот факт, что квазиреальность сериала представляет собой в некотором смысле отклик на объективную действительность существования реципиента, представляет собой также отчасти экономическую причину. Но роль случая, что «всегда был чем-то вроде лакмусовой бумажки» [46, С. 301] между планами режиссёра и их реализацией, причина уже скорее онтологическая.

Также психологически оправданно, что с течением времени квазиреальность, развивающаяся как бы параллельно жизни реципиента, начинает восприниматься как реальность, в которой зритель постоянно присутствует. Коммуникативный потенциал заждется как в создаваемом предвкушении конца, так и в осознании потенциальной бесконечности сериала. Возможность авторов как длить происходящее, так и осуществить финал в любой момент трансляции, реклама, выступающая в качестве

регулятора длительности сюжетов в пределах как серии, так и всего телепроекта в целом, а также перерывы в вещании – своеобразные паузы-лакуны, открывающие сериал для интерпретаций и домысливания – всё вышперечисленное направлено на то, чтобы реципиент конструировал собственные идеи на базе полученных образов. Ж. Делёз писал: «необходимо, чтобы между ситуацией и грядущим действием существовал разрыв, но разрыв этот существует лишь для того, чтобы быть заполненным...» [15, С. 182].

Вообще же членение сериала на серии представляет собой «сильный культурный код». Р. Барт называет исторически обусловленной «манеру членить время в целях драматизации, наукообразия, достижения эффекта реальности» [3, С. 456]. Членение времени, как утверждает Р. Барт, в некотором смысле помогает достигнуть «эффекта реальности», а, значит, это актуально и для «сериальной» квазиреальности, базирующейся на деконструированной реальности реципиента.

При этом постоянный зритель ТВ сериала, как правило, увлечён причинной цепочкой событий и тем, что сигнализирует о возможном разрешении как сюжетной линии, так и истории, а, значит, в перспективе приведёт к финалу повествования. Но парадокс заключается в том, что как постоянный зритель ТВ сериала, так и случайный, понимают содержание всего ТВ сериала. Так длительность сериала в некотором смысле нивелируется его коммуникативной открытостью для новых зрителей.

Временная протяжённость ТВ сериала измеряется годами, отчего взаимодействие определённых сюжетных линий может оставаться неопределённым в течение многих месяцев. При этом элемент соревновательности заложен в диалоге-отношении между телесериалом и зрителем – ТВ сериал удерживает зрителя через механизмы самоидентификации от того, чтобы бросить просмотр телесериала, даже всё более разочаровывающего.

Своеобразная «синхрония» реальности и квазиреальности, не являющаяся прямой целью авторов и существующая скорее в сознании зрителя, обеспечивает понимание и принятие им квазиреальности не только как некой реальности, строящейся и конструирующейся на его глазах, но и как реальности, в которой он постоянно и параллельно присутствует и существует. Здесь стоит упомянуть предположение Р. Томпсона о том, что способность осмысления и представления событий как опытных данных не зависит от того, происходили события в реальности или нет. Г. Гизенфельд также писал о том, что «...опыт, который зрители получают из телесериалов, равнозначен их реальному жизненному опыту». Можно утверждать, что реципиент воспринимает происходящее как практический опыт – и оценивает его соответствующее. Так в дело вступает «чувство реальности», о котором писал Ю. Лотман – «каково бы ни было происходящее на экране фантастическое событие, зритель становится его очевидцем и как бы соучастником. Понимая сознанием ирреальность происходящего, эмоционально он относится к нему, как к подлинному событию» [30, С. 16]. Ведь искусство (и телесериал в т.ч.) требует двойного переживания – одновременно забыть, что перед тобой вымысел (т.е. квазиреальность), и не забывать этого (памятуя о том, что квазиреальность – мифологизированная реальность реципиента).

Ю. Лотман пишет о том, что тенденция, основывающаяся на повторяемости элементов, бытовом или художественном опыте зрителей, задающая систему ожиданий может и должна быть нарушена другой системой, уравнивающей её. Т.е. «текст должен быть закономерным и не закономерным, предсказуемым и непредсказуемым одновременно» [30, С. 64].

Так длительность и «сериализация» провоцируют не просто «созерцание» информации, но восприятие её как несущей определённый смысл. А т.к. знание есть абсолютная регулярность [3, С. 290], а происходящее воспринимается одинаково вне зависимости от того,

происходило оно в реальности или нет, герои интерпретируются как символы, а происходящее с ними распознаётся как собственный опыт, как нечто, случающееся на самом деле. Здесь можно вновь процитировать Ю. Лотмана: «Повторение одного и того же предмета на экране создаёт некоторый ритмический ряд, и знак предмета начинает отделяться от своего видимого обозначаемого» [30]. Сериал не только генерирует новые сюжеты, но и возвращается к старым – как своим собственным, так и сюжетам других сериалов и фильмов, что позволяет говорить о ТВ сериале как об интертексте, бесконечно цитирующим самого себя.

Таким образом, для кино и ТВ сериала характерно изображение движения во времени и пространстве. Движение – это изменение, а длительность – возможность продемонстрировать развитие воображаемой действительности. Протяжённость сериала, понимаемая и как протяжённость сюжетных линий, и как актуальное время, зафиксированное в телевизионной сетке, а также его ритмическая расчленённость на кадры и серии придаёт ему сходство с течением событий в жизни. Отложенный финал или отложенная реализация ожидаемого события вызывают в зрителе чувство соревновательности – он предвкушает конец сериала, при этом осознавая и его потенциальную бесконечность. В свою очередь, сочетание «серийности» и длительности наделяет регулярно поставляющуюся информацию «истинностью», т.к. «знание есть абсолютная регулярность».

Квазиреальность, которая строится и конструируется на глазах зрителя, воспринимается как развивающаяся параллельно его жизни, как реальность, в которой он присутствует постоянно. Опыт просмотра не даёт информации, равноценной жизненному опыту, но эмоционально она воспринимается схожим образом. Потому ТВ сериал оказывается способен на артикуляцию тех или иных ценностей или социокультурных моделей, в т.ч. и инновационных.

1.3. Анализ особенностей работы и творчества Винса Гиллигана

Для того чтобы представить сериал «Во все тяжкие» в качестве репрезентанта вышесказанного, следует обратиться непосредственно к фигуре и творчеству Винса Гиллигана – американского сценариста, кинорежиссёра и продюсера, являющегося создателем сериала «Во все тяжкие», его спин-оффа «Лучше звоните Солу», также работавшего в качестве сценариста и продюсера над сериалом «Секретные материалы».

Вообще всё, что касается термина «создатель сериала», требует определённого пояснения. Сам В. Гиллиган срежиссировал два эпизода сериала «Лучше звоните Солу» (является также сценаристом двух эпизодов), пять – «Во все тяжкие» (в т.ч. пилота; написал 13-ть эпизодов), а также два – «Секретных материалов» (написал 29-ть эпизодов; работал также над спин-оффом сериала под названием «Одинокие стрелки»). Он является автором основной идеи сериала «Батл Крик», но фактически не принимал участия в его разработке. Также В. Гиллиган является автором сценариев полнометражных картин, таких как «Почище напалма» (1993), а также «Вот такие пироги» (1998), но прославился в результате своей работы на телевидении и более всего известен как создатель сериала «Во все тяжкие».

Сериал сопротивляется открытости, выдвигая на авансцену создателя – шоуураннера, чья функция – представлять сериал на публике, быть движущей силой шоу, автором основной сюжетной линии. В. Гиллиган (и в меньшей степени его партнёр Питер Гулд, работающий над спин-оффом «Лучше звоните Солу») привлекают к себе внимание именно как создатели «Во все тяжкие». В. Гиллиган был назван «Человеком года» по версии журнала GQ, что сигнализирует о признании его роли в развитии сериала и американского телевиденья вообще. Редактор журнала сопроводил это решение следующим комментарием: «Если и был в этом году человек, давший нам такой момент национального культурного единения, который смотрели все и который не повторится больше никогда – то этим человеком был Винс Гиллиган». В. Гиллиган (как и Дэвид Шор, создатель сериала «Доктор Хаус»)

воспринимаются в США как стопы американского телевиденья (о чём говорит, например, оформление их имён в опенинге сериала «Батл Крик» (Прил.А, рис.1). Здесь можно вспомнить высказывание Л. Михеевой, которая утверждает, что сериал «выступает полноценным социальным институтом», могущим как взаимодействовать с другими, так и получать от них отклик» [33]. А, значит, и способствовать «национальному культурному единению».

При этом символично, что В. Гиллиган всегда подчёркивал первостепенную роль коллективной работы при производстве ТВ сериала: «Со мной работают шесть сценаристов, и я хочу их видеть в комнате постоянно каждый день, каждую минуту... Наш сериал горизонтальный, поэтому это действительно необходимо». «Если вы хотите писать для самовыражения, полностью повелевать своим замыслом, вам лучше писать романы», т.к. на ТВ «всё зависит от совместных усилий» [63].

В. Гиллиган работал над «Секретными материалами» с Крисом Картером в течение семи лет, также он был привлечён к производству спин-оффа «Одинокие стрелки», просуществовавшего один сезон. Тем не менее, наличие у двух оригинальных проектов, в создании которых участвовал В. Гиллиган, спин-оффов, т.е. производений, что являются производными от уже существующего и эксплуатируют популярность сериала-прародителя, сигнализирует о том, что избираемая им и его соавторами коммуникативная модель оказывается успешной. Это связано с тем, что производство спин-оффа оправдано лишь позитивным восприятием персонажей и ситуационных аспектов теми зрителями, что уже знакомы с ними и желают увидеть их вновь. Так спин-офф запускает «механизм повторения», уподобляясь тексту, который зритель перечитывает вновь и вновь. Запуск данного «механизма» был бы невозможен, не сработай коммуникативная модель в случае ТВ сериала-прародителя.

Обрисовывая разницу в работе над «Секретными материалами» и «Во все тяжкие», В. Гиллиган говорит о том, что работа с К. Картером научила его «начинать каждый эпизод со «взрыва», прорабатывать тизер нового

сезона, т.е. включать в структуру киноязыка «запоминающийся визуальный элемент, который зритель не сможет выкинуть из головы». Но «Секретные материалы» представляли собой скорее вертикальное, а не горизонтальное шоу, которое, в отличие от сериала «Во все тяжкие», могло продолжаться вечно. Сериал «Секретные материалы», по словам В. Гиллигана, «шёл так долго, насколько хватило его авторов. Были времена, когда казалось, что он будет бесконечным». «Секретные материалы», судя по его словам, не столько сериал, сколько «эпизодическое шоу с мифологией». Так он очерчивает разницу между горизонтальной (суть более открытой) и вертикальной (суть более закрытой) структурой текста. Из слов автора следует, что сериал для него, прежде всего – это романная, повествовательная структура, планомерно разворачивающаяся история. «Во все тяжкие» также скорее тяготеет к классической модернистской повествовательности.

Несмотря на то, что В. Гиллиган работал как над вертикальными, так и над горизонтальными сериалами, именно горизонтальные сериалы принесли ему славу, успех и признание критиков. Если «Батл Крик» и «Секретные материалы» в целом намного более фрагментарны в силу своего членения на эпизоды (так интертекст воспроизводит себя в виде повествовательной структуры, «умирающей» в конце каждого эпизода и «возрождающейся» в следующем), то «Во все тяжкие» в целом придерживается классической «закрытой» повествовательной структуры. При этом в центре «романа» находится не статичный, закрытый миф, а «человек действующий».

Но при этом закрытая повествовательная структура (вращение сериала вокруг одного конкретного образа главного героя и его трансформации, заданной в качестве основной черты шоу) нивелируется открытостью коммуникативных ходов. Об этом говорит В. Гиллиган, утверждая, что «...мы не мыслим категориями А, В, С историй. Мы размышляем о сериале как об истории Уолтера Уайта. Это поиск образа одного человека» [63].

Успех сериала показателен как среди критиков (В. Гиллиган 6-ть раз номинировался на премию «Эмми», сериал одержал победу в 2013-ом году), так и среди зрителей (в 2013-ом году «Во все тяжкие» был занесён в Книгу рекордов Гиннеса как сериал с самым высоким рейтингом). Также тот факт, что В. Гиллиган наиболее полно реализовал свой талант в работе над сериалами, сигнализирует о его понимании функционирования данного формата и его потенциала, о его способности совмещать социокультурный дискурс и удовлетворение зрительского запроса.

Также как и тексты для сериалов, сценарии для полнометражных фильмов В. Гиллигана отмечены интересом к сложным человеческим взаимоотношениям (сценарии сыграли знаковую роль в его творческой судьбе в т.ч. и потому, что благодаря им он познакомился с К. Картером, создателем «Секретных материалов»). В целом же для творчества В. Гиллигана характерен чёрный и абсурдистский юмор как средство демонстрации парадоксов человеческих взаимоотношений (таким образом постмодернистская традиция в его творчестве дополняет модернистскую), интерес к конфликту различных социальных конфигураций (например, закона и преступности), столкновения различных мировоззренческих позиций (веры и неверия), презентация освобождения человека от власти социума.

Также перу В. Гиллигана принадлежит сценарий студийного блокбастера «Хэнкок» (2008). Этот киносценарий представляет собой потоковую работу на студию, но реализация и появление подобного сюжета в творчестве В. Гиллигана кажется важной творческой вехой. Уже в этом сценарии проявляется его интерес к демонстрации сущностного переплетения Эго и Ид, реализованному на примере фигуры нетривиального супергероя Хэнкока, разрывающийся между тягой к спасению невинных и праздному времяпрепровождению.

Пусть процесс трансформации и сущностного взаимодействия Эго и Ид не был реализован в полной мере, а жанр фильма и введённый студией

возрастной ценз несколько ограничил расширение проблематики данного произведения, тем не менее, В. Гиллиган обратился к одной из самых перспективных тем в своём творчестве на примере демонстрации «супергероя» как одного из ключевых персонажей американской культурной парадигмы. Интересно, что ряд интервьюеров отзываются об Уолтере Уайте, герое сериала «Во все тяжкие», как о супергерое. Им вторит В. Гиллиган, отвечая, что «суперсила Уолтера» заключена в том, что он может быть «лжецом мирового уровня».

У. Эко в его эссе «Миф о Супермене» [52] утверждает, что миф рассказывает о том, что уже произошло, тогда как современные романы (как и сериалы, что тоже являются в некотором смысле «современными романами») «направляют интерес читателя прежде всего на непредсказуемость того, что произойдёт». «События не происходят прежде повествования, они происходят по ходу повествования; обычно подразумевается, что и сам автор [в данной точке повествования] не знает дальнейшего развития событий». В. Гиллиган говорит, что «...если вы органичны в повествовании – то есть позволяете героям говорить вам, куда им нужно пойти, вместо того, чтобы заставлять их идти по той дорожке, по которой они идти не хотят», то лишь тогда вы можете поддерживать «форму сюжетной эволюции». Так реализуется сериальная открытость, необходимая для существования данного формата. К. Мартынов пишет об этом так: «...мы постоянно находимся в одном реальном времени с главным героем и стареем вместе с ним, в силу чего действие сериала всегда происходит для зрителя «прямо сейчас»».

Персонаж романа, в отличие от персонажа мифа, может быть предсказуем, т.к. он воплощает собой некий закон (представляет собой закрытую систему), тогда как персонаж романа (и сериала) способен вызвать сопереживание потому, что соотносится с формами поведения и с чувствами, свойственными всем нам. Супермен не может «израсходовать» себя (т.к. миф неисчерпаем), в то время как герой роман (в частности, Уолтер Уайт)

существует во времени и «осознаёт всю тяжесть и сложность своих решений, но в равной мере осознаёт и необходимость эти решения принимать». Ведь возможности выбирать или не выбирать то или иное будущее зависят от прежних поступков, образующих исходную основу для возможных решений.

Также у героев появляется «свобода, возможность строить замыслы и необходимость эти замыслы осуществлять», сталкивающаяся с человеческим сообществом, «чьё развитие зависит от того, как я строю свои замыслы». Это в полной мере соотносится с открытостью горизонтального сериала, что исследует столкновение человеческого сообщества и свободу в осуществлении замысла отдельного человека, чьей трансформации и посвящены пять сезонов шоу.

Таким образом, творчество В. Гиллигана и, в частности, сериал «Во все тяжкие» представляет собой интересный и репрезентативный материал для исследования из-за того, что проекты, над которыми он работает, имеют успех у зрителей и критиков, что сигнализирует о понимании им того, как функционирует текст ТВ сериала, о способности к созданию максимально аутентичной зрительскому восприятию коммуникативной модели (что также подтверждается наличием у «головных» сериалов спин-оффов, чьё появление сигнализирует о нежелании зрителей расставаться с персонажами). К сериалам В. Гиллигана в равной степени применимы и семиотические категории, и элементы философско-искусствоведческого анализа (ввиду наличия в проектах в т.ч. и эстетического потенциала), использующиеся в дальнейшем, как и заданные при исследовании длительности и открытости-закрытости сериалов критерии.

Выводы первой главы

Человеческое сознание было изначально фрагментированным из-за биологического (на человеческое и животное) и культурного (на «должное» и «сущее») раскола. ТВ сериал представляет собой формат, отвечающий

нуждам современного потребителя, близкий его восприятию своей эпизодичностью, интересом к фрагментарному и случайному.

Фрагментарность сериала (существующего в разных форматах – в книгопечатном виде, на радио и по ТВ) связана с открытостью для достраивания в диалоге. ТВ формат, способный максимально вовлечь зрителя в происходящее, оказался наиболее приспособленным для трансляции сериала.

Продолжительность сериала определяется успешностью коммуникации между произведением и зрителем. Серийность понимается как «порядок чтения», как неразрывно связанная история, презентующая множественные дискурсы. Фрагментарность и серийность преодолеваются зрительской тягой к «соединению точек» на уровне как сюжета, так и художественной идеи.

Открытость текста ТВ сериала, его продолжительность способствуют тому, что квазиреальность сериала, созданная из конструкторов реальности реципиента, начинает восприниматься как подлинная реальность. При этом квазиреальность ТВ сериала не только представляет собой слепок реальности реципиента, но и сама влияет на его реальность. Контекст жизни становится пространством, в котором сериал воспринимается, но и сам сериал становится контекстом, в преломлении которого воспринимается жизнь.

Постмодернистская открытость текста ТВ сериала заключается в возможности авторов отвечать на социальные, экономические, демографические и пр. изменения, происходящие в обществе, в многообразии представленных в ТВ сериале дискурсов и интерпретативных выборов, в технологии серийности, лежащей в основе его производства. Она обуславливает эстетико-художественные категории и средства, используемые в сериалах (в частности, доминанту крупного плана).

Открытость сериала предоставляет возможность для демонстрации в ТВ сериале как «однообразия обыденной реальности», так и иллюзий и грёз, способствующих бегству от действительности. Возможность авторов как

длить происходящее, так и осуществить финал в любой момент трансляции, реклама, выступающая в качестве регулятора длительности сюжетов в пределах серии и всего телепроекта в целом, а также перерывы в вещании направлены на то, чтобы реципиент конструировал собственные идеи на базе полученных образов.

ТВ сериал – открытое для диалога «двухмерное» пространство, чья цельность заключена как в предоставляемой им возможности бегства от действительности, так и в оказании воздействия на жизнь реципиента путём адаптации определённых социокультурных конфигураций. Но цельность эта – непосредственно результат диалога и взаимодействия.

Обращение же к персоналии и творчеству В. Гиллигана обусловлено тем фактом, что его творчество (и, в частности, телесериал «Во все тяжкие») представляет собой репрезентативный материал для исследования ввиду успешности курируемых им проектов, сигнализирующей о понимании им принципов построения диалога между произведением и зрителем, а, значит, о реализации заложенного в ТВ сериале коммуникативного потенциала.

2. АНАЛИЗ КОММУНИКАТИВНОГО ПОТЕНЦИАЛ ТВ СЕРИАЛА (НА МАТЕРИАЛЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ТЕЛЕСЕРИАЛА В. ГИЛЛИГАНА «ВО ВСЕ ТЯЖКИЕ»)

Данная глава посвящена изучению механизмов коммуникации между ТВ сериалом и зрителем на материале анализа телесериала «Во все тяжкие» реж. В. Гиллигана.

Рассмотрение телесериала «Во все тяжкие» начинается с философско-искусствоведческого анализа, включающего в себя изучение его материальных, индексных и иконических знаков. Также используются постмодернистские модели анализа текста (представленные в работах У. Эко, Ж. Дерриды). Проведение комплексного исследования конкретного сериала предполагает обнаружение и установление специфики коммуникативного потенциала и сущностного взаимодействия между телесериалом и зрителем.

2.1. Анализ ТВ сериала «Во все тяжкие» в аспекте материальных знаков

Исследование материальных знаков необходимо, т.к. они поддерживают ключевые моменты интертекста, благодаря им расставляются акценты в социальных и прочих конфигурациях.

Главный оператор сериала М. Словис за работу над «Во все тяжкие» получил две номинации на премию «Эмми». В целом среди основных введённых им и наиболее примечательных операторских решений можно назвать, в частности, съёмку в полумраке (к этому в целом тяготеет композиция сериала – к финалу в нём начинают ощутимо преобладать тени и полумрак, в повествование как бы прокрадываются силуэты (Прил.А, рис.2). Сериал снимался на плёнку для лучшей и более тщательной передачи контрастного диапазона, текстур и объёма окружающего героев пространства.

В целом авторы склоняются к выстраиванию композиции по типу развития дня, эту же идею поддерживает и построение светотени и насыщенности света в кадрах. Также В. Гиллиган научился у К. Картера в каждом открывающем эпизоде использовать запоминающийся визуальный элемент, т.н. открывающий «тизер», способный заинтриговать зрителя, заставив его продолжить просмотр. В тоже время тизер, составленный из финальных сцен сезона, но использующийся в начале открывающего сезон эпизода, также на первый взгляд играет важную роль в формировании композиционного построения данного произведения (в частности, тизер второго сезона – тонущий в бассейне обгоревший плюшевый медведь – означал в итоге цену преобразования главного героя, а также являлся символическим напоминанием об авиакатастрофе над Альбукерке, произошедшей отчасти по вине главного героя (Прил.А, рис.3). При этом, как признавался В. Гиллиган, большинство тизеров были придуманы изначально, ещё до того, как была продумана и построена основная сюжетная ветка. Таким образом, форма вновь предшествовала содержанию, а главным и доминирующим оказывался момент зрительского соучастия и его способности к домысливанию. В. Гиллиган говорил: «Мы сами загнали себя в угол, когда за 16-ть эпизодов до конца сериала показали Уолтера Уайта, который покупает пулемёт. Признаться честно, на тот момент мы и понятия не имели о том, как наш герой будет использовать его. Я бы не рекомендовал моим коллегам поступать подобным образом» [63].

В телесериале неоднократно используются долгие мизансцены, которые заставляют зрителя прибывать в сильном напряжении, ожидая дальнейшего развития действия. Применяется также оперирование планами, при этом чаще всего используется крупный план, сосредоточенный на выражении лиц, фиксирующий эмоциональные перемены состояния героев. Присутствуют переходы от среднего плана к крупному, общих планов немного, преобладают средний, поясной и крупный планы. В целом планы

нацелены на то, чтобы делать явленными переживания героев, благодаря чему становится возможным эмоциональное погружение зрителя в ситуацию.

Широкие общие планы используются для того, чтобы обозначить положение героя в конкретном месте и пространстве, характер данного места, подчеркнуть его роль в пространстве данного сериала (используются, в частности, при съёмке пустыни (Прил.А, рис.4). При этом широкие общие планы вступают в противоречие с интерьерами, как бы давящими на героя (они в какой-то степени соотносятся с давлением на него Супер-Эго, социума и общественной морали). Давление решено визуально, часто оно прогрессирует с развитием сцены.

Используется также «широкий и закрытый» ракурс, когда герои, действующие на заднем плане, оказываются не в фокусе, а также намного меньше предмета, представляющимся в данном случае более весомым и значимым, нежели они (Прил.А, рис.5). Решение это сообразно утверждению Ж. Делёза о том, что крупный план выводит человека или предмет на первый план, придавая ему основательности и значительности. Часто с помощью этого приёма означает то малозначимое, что движет героями, и на фоне чего сами они меркнут и размываются (например, пачка купюр).

Пространство, созданное в фильме, имеет пространственно-временные координаты – это повседневность «одноэтажной» провинциальной Америки (в частности, города Альбукерке). Город, как и место действия в целом, обозначены.

В сериале преобладают коричневый и соломенный, жёлтый цвета (цвета пустыни, широты и свободы пространства), а также выжженные цвета, белёдые, безликие (в т.ч. при изображении повседневности Уолтера Уайта). При изображении Мексики доминирует золотой цвет – в равной степени как маркер солнечного света, так и желания разбогатеть, присущего главным героям шоу.

Но исследование материальных знаков не противоречит нашему заявлению о том, что телевизионный образ, в отличие от кинокадра,

«предлагает нам мало деталей и низкую степень информирования» [31, С. 359]. ТВ сериал заимствует находки и апеллирует к произведениям большого экрана (в частности, оператор М. Словис говорит о том, что при создании сериала «Во всех тяжкие» ориентировался на операторскую работу и цветовую палитру «Крёстного отца», а также фильмов Серджио Леоне).

Нет никакой возможности проанализировать каждый кадр данного кинополотна. Более того, в этом нет никакой необходимости потому, что в целом телевизионный кадр даёт информации не больше, чем, как утверждал М. Маклюэн, «небольшая часть общего плана на киноэкране» [31, С. 359]. Вклад основного оператора весом (что отмечено рядом наград), но точно также, как и при написании сценария, основная часть операторской работы при производстве сериала выполняется «подмастерьями». В тоже время ориентирование на решения главного оператора шоу обеспечивает «движение интертекста» в т.ч. и в сфере функционирования материальных знаков, т.к. на его решения и цветовую гамму ориентируются, преподнося и воспроизводя их вновь и вновь. Так образуется пространство для тиражирования. Главный оператор опирается на цветовое решение и цветокоррекцию таких признанных образцов криминального жанра, как фильмы Серджио Леоне, а также Фрэнсиса Форда Копполы. Телесериал обращается к тексту кинофильмов, а также цитирует самого себя.

Но даже при условии тиражирования материальных знаков шоу можно сделать следующий вывод – главным оператором сериала создаётся некое цветовое решение шоу, коего придерживаются от первого и до последнего кадра и которое в целом не может быть нарушено. Операторские решения М. Словиса обладают определённым художественным потенциалом. Функционирование материальных знаков работает в т.ч. и на кристаллизацию основной художественной идеи – в частности, доминанта светотени обнаруживает постепенно проявляющееся Ид, как бы проступающее из темноты (и воплощающееся в лице альтер-эго героя Хайзенберга), определённые ракурсы и операторские решения обнаруживают

усиление давления на главного героя окружающего визуального пространства. Но, помимо художественной идеи, данные материальные знаки ориентированы в т.ч. и на «достраивание» диалога (в частности, тем, что они апеллируют к шедеврам мирового кино, предоставляя возможность поместить сериал в контекст). В. Гиллиган утверждал, что начинал «с идеи превращения мистера Чипса (образцовый школьный учитель из романа Джеймса Хилтона) в Лицо со шрамом», т.е. даже изначальная идея и замысел сериала наследовали национальным культурным образцам. Доминанта крупного плана также обнаруживает потенциал как к «достраиванию» диалога, так и к долженствующему зародиться у зрителя чувству идентификации и эмоциональной сопричастности. Так использование и чередование долгих мизансцен и крупных планов позволяет не только сохранить напряжение в сюжете, но и развить «чувство сострадания, почти переходящее в отождествление» [52].

Необходимо отметить, что с точки зрения композиции сериал открыт навстречу зрителю ещё и потому, что не предполагает наличия жёсткого детективного каркаса. Он не интригует тайной – его детективная составляющая сводится к игре знания и незнания, а ожидание того момента, когда личность Хайзенберга будет раскрыта его работающим на УБН свояком (тот факт, что Уолтер и Хэнк являются родственниками, способствует усилению напряжения) становится мощным вовлекающим фактором. Джеймс Мик [64] пишет, что в классическом детективе читатель или зритель знает столько же, сколько знает полиция, умный преступник опережает их на шаг, а больше всех известно автору. В сериале «Во все тяжкие» зрителю известно почти все, что знает сам автор, а интрига заключается во взаимной игре Уолтера и Хэнка, в ожидании разоблачения главного героя.

2.2. Анализ ТВ сериала «Во все тяжкие» в аспекте индексных знаков

Уолтер Уайт – главный герой, индексный знак, школьный учитель, в то время как Хайзенберг – его альтер-эго, олицетворяющее собой Ид в его стремлении созидать, разрушая. Уолтер Уайт – скорее «личина», нежели истинный облик, но таковым он становится только к финалу действия. Эго и Хайзенберг-Ид существовали в персонаже изначально, наличествовали в равной степени. При этом высвобождение Ид становится возможно только благодаря пережитому персонажем экзистенциальному кризису. Уолтер Уайт, столкнувшись с «опытом смерти» (он узнаёт, что болен раком), принимает решение заработать денег криминальным путём, дабы обеспечить свою семью, после его смерти остающуюся без финансовой поддержки. При этом изменения касаются не только мироположения героя, заставляя его пересмотреть старые ценности, они также реализованы в трансформации его внешности (Прил.А, рис.6). Чем больше проступает Ид, тем сильнее трансформируется его внешность (Прил.А, рис.7).

Есть существенное сходство и возможность поставить знак равенства между Уолтером Уайтом, его альтер-эго Хайзенбергом и супергероем, т.к. их силы «превосходят обычную человеческую меру». Хоть Уайт, подпадая под влияние своего Хайзенберга-Ид, превращается скорее в антигероя, нежели в героя, он всё равно воплощает «ту потребность в силе, которую средний гражданин испытывает, но не может удовлетворить» [52]. В. Гиллиган, в свою очередь, говорит об этом так: «Мы все любим прикрываться масками, как и Уолтер. Мы надеваем их, когда общаемся с друзьями, когда знакомимся с новыми людьми, когда проходим собеседование. Мы пытаемся быть такими, какими нас хотят видеть окружающие, – или теми, кем на самом деле давно мечтали быть» [63].

При этом, несмотря на то, что ницшеанство, по утверждению К. Мартынова, глубоко укоренилось в американской массовой культуре, а ницшеанская модель «сверхчеловека» близка образу Супермена,

«оригинальный сверхчеловек из «Так говорил Заратустра» шёл к преодолению человеческой морали и был озабочен переходом на новую ступень нравственной эволюции, в то время как Супермен из комиксов старую человеческую мораль утверждает, несмотря на свои суперспособности и вопреки им» [32]. Таким образом, американская массовая культура долгое время концентрировала своё внимание на том, как человек может контролировать свои способности и почему он должен направлять их на благо людей.

Двойничество как Супермена, о котором пишет У. Эко, так и Хайзенберга, имеет схожие моменты – оба ведут двойную жизнь, для одного личиной становится образ журналиста Кларка Кента, школьного учителя Уолтера Уайта – для другого, причём это двойничество позволяет в обоих случаях разнообразить рассказ, создав напряжение, характерное для детективных сюжетов. Но в плане мифотворческом двойничество реализуется так – оба героя – «воплощение типичного среднего читателя, которого одолевают комплексы и презирают ближние. Идентифицируя себя с таким персонажем, любой бухгалтер в любом американском городке может тайно питать надежду, что в один прекрасный день из кокона его обыденной личности может вылупиться сверхчеловек, способный искупить годы прозябания в посредственности». Отчасти этот тезис подтверждают слова В. Гиллигана: «Мне кажется, самый большой страх Уолта – заурядность».

При этом Хайзенберг воплощает собой скорее ницшеанскую мораль, нежели мораль супергеройскую. Также Уолтера Уайта нельзя назвать личностью несуществующей, в отличие, например, от персоналии Кларка Кента – Уолтер человек, который в течение пятидесяти лет функционировал как полноправный и законопослушный член общества. Ряд исследователей утверждают, что Уолтера никогда не существовало, хотя более точной нам представляется интерпретация Ханны Арендт о том, что «злодей чаще всего обычный, даже в своём роде нравственный и хороший человек, ничем не

выделяющийся из толпы». Но ещё более точным будет предположение о том, что и Уолтер, и Хайзенберг существовали изначально, как Эго и Ид.

Также важно, что фамилия Уолтера – Уайт, т.е. «белый», что отсылает зрителя к «Бешеным псам» Квентина Тарантино, что снова доказывает погружённость сериала в интертекст, а также тот факт, что сериал ориентируется на кинематографически оригинальные образцы.

На примере данного персонажа явлено не только столкновение мироотношения героя и преступника. В центре истории шоу находится персонаж, что не смог в полной мере реализоваться в силу социальных условий. И в силу этих же социальных условий и условностей он отправляется зарабатывать деньги нечестным путём.

Следующий индексный знак, связанный с Уолтером Уайтом – это непосредственно процесс производства метамфетамина, которым занимается главный герой, будучи высококлассным химиком. Причём процесс производства наркотика соотносится скорее с алхимией, а сам главный герой положительно оценивается зрителями во многом благодаря своей «компетенции». Это понимает и автор: «...зритель понимает такого персонажа, как Уолт, до тех пор, пока он остаётся интересным и умело управляет своим делом; людям нравится компетентность». При этом алхимия разложения имеет огромное значение для сериала в целом, т.к. поиск «смысла жизни» путём разрушения и разложения приводит в итоге к разрушению семьи как одной из главных американских ценностей.

Таким образом, Уолтер Уайт – герой действующий и самореализовывающийся, при этом поспание им социальных норм хоть и не одобряется авторами шоу, тем не менее, представляет собой его главную движущую силу и обладает мощнейшим коммуникативным потенциалом.

Важным индексным знаком является химия (Прил.А, рис.8) (химическая эстетика используется даже в заглавных титрах сериала, как бы обрамлённых химическими элементами), выступающая в качестве маркера исключительности героя (он хотя бы потому сверхчеловек, потому что

компетентен и волен строить свою жизнь так, как считает нужным) и даже его оправдания (если человек – лишь набор химических элементов, то он не имеет души, лишён нравственного стержня, а, значит, свободен от совести и волен делать что угодно). Рамки морали и нравственности подвигаются понятиями «компетентности», т.к. вопросы морали и нравственности – сложные, спорные и, возможно, не вполне применимые к человеку, самому являющемуся лишь органическим, разложимым на молекулы образованием. Ряд исследователей также утверждают, что в сериале заложена пропаганда научного знания, романтический сциентизм, на первый план выходит умение Уолтера «решать проблемы при помощи химии» [32]. С этой точки зрения в приоритете Уолтера находится не заработок, а признание его мастерства. Продуцируется следующая точка зрения – производить «продукт» всё равно что заниматься химией, это не зазорно с моральной точки зрения, если «продукт» отвечает высоким критериям качества. А покупатель, приобретающий высококачественный «продукт», волен саморазрушаться как угодно без всякого вмешательства государства извне в его дела. Вместе с тем подобная модель мира терпит крах в связи с регрессом Уолтера до одержимого властью фанатика.

Показательно, что стимулом для произошедших с героем метаморфоз, проходящим через сериал лейтмотивом становится заболевание Уолтера, поданное не только с позиции экзистенциального переживания смерти, но и в качестве мутации биологических тканей, т.е. химической реакции. Действия и развитие сюжета продуцирует и поддерживает наука и реакция, «поиск истины» тоже осуществляется благодаря им, финальное разложение также ими и обусловлено. Финальный крах семьи как ячейки общества и личности Уайта представляют собой как бы распад химических элементов.

Элементом сюжета, важным для понимания дискурса, является представленная в сериале модель отношений учителя и ученика. Уолтер, оспаривая мнение свояка Хэнка о том, что химик Боттикер был Хайзенбергом, фактически подставляет себя под удар, но, распалившись,

называет его лишь подражателем и учеником. Уолтер выглядит уязвлённым тем, что его талант как химика не был оценён по достоинству, а «достижения» связываются с другой персоналией.

Джесси Пинкман, что познакомил главного героя с миром криминала и обучил его взаимодействию с ним, является единственным, кто по настоящему страдает от творящегося вокруг зла. Он молод и свободен от «сверхидей» и алчности, но, опять же, не может устроиться на работу, раз за разом сталкиваясь с проблемой трудоустройства. Отношения Уолтера и Пинкмана отмечены психологизмом, они направляются стагнационным (если использовать лексику А. Адлера [27]) поведением Уолтера, что и в данных отношениях жаждет выступать в качестве учителя, но по факту является «ложным отцом», сбивающим с пути. В. Гиллиган говорит об этом так: «Уолт – прекрасный ученик. Он мгновенно впитывает всё, что его окружает в этом криминальном мире. Впрочем, он достаточно высокомерен для того, чтобы признать себя учеником. Он предпочитает думать о себе как об учителе».

Показательно, что один из противников Уолтера, Гус Фринг, является антагонистом ещё и потому, что является эффективным предпринимателем, сочетающим благотворительность, легальный бизнес и сеть по производству наркотиков. Он лишён моральных терзаний, его прагматизм делает его успешным во всех легальных и нелегальных сферах его деятельности. Он также пытается учить Уайта, что вызывает его раздражение и провоцирует на бунт. Таким образом, «злодей» оказывается хуже «героя» лишь тем, что куда успешнее сочетает профессиональную компетенцию и прагматизм, и именно это (а не отсутствие в нём моральных терзаний) и делает его антагонистом. Он достиг того, чего хотел бы достичь главный герой, к тому же он смеет учить его – это и делает его противником Уолтера Уайта.

Таким образом, профессиональная компетенция, порядок и признание выступают в качестве главной цели, куда ужаснее разоблачения оказываются неуспешность, нивелирование и непризнание собственных заслуг, а Уайт,

отчасти воплощающий собой хаос (в т.ч. и морально-нравственных сомнений) старается преодолеть и упорядочить его, расправляясь и как бы «поглощая» бизнес Фринга, человека, реализовавшего свой талант бизнесмена и организатора.

Также стоит упомянуть ещё один индексный знак – криминального адвоката Уолтера Сола Гудмана, выступающего в амплуа трикстера, чья нравственная пустота представляет собой константу и уравнивает и делает более ярким как нравственное падение Уолтера, так и возвышение Пинкмана.

Хайзенберг (имя учёного, открывшего соотношение неопределённостей) также представляет собой индексный знак, под которым предстаёт Ид, альтер-эго Уолтера. Неслучайно главный герой пользуется именем известного химика – это также знак-указатель на контекст окружающей реальности, апеллирующий к зрительским знаниям и позволяющий узнать отсылку и наделить её символическим значением, т.к. главный герой воплощает собой неопределённость, потерянность в вопросах морально-нравственного выбора.

Одним из ключевых индексных знаков также является пустыня, чьё представление отчасти рифмуется с прочитанным в одном из финальных тизеров стихотворением Перси Биши Шелли «Озимандия». Таким образом, пустыня, решённая как бы симбиозом чайного, коричневого и синего цветов, представляет собой как тёплое пространство свободы и открытости, так и пространство подавления, нивелирования человеческих достижений, представая в качестве символа неумолчной и тотальной власти всё изживающего времени.

Индексным знаком становится также персоналия Уолта Уитмена (аллитерация между именами главного героя шоу и американского поэта XIX века играет важную роль в раскрытии личности Хайзенберга). В сериале также звучит стихотворение У. Уитмена «Когда я слушал учёного астронома», оспаривающее доминанту в жизни человека исключительно

научного знания. У. Уитмен в «Листьях травы» также писал о том, что подавление тотальной свободы неизбежно, т.к. она легко может оказаться как благом, так и проклятием. Так и в сериале «Во все тяжкие» представлены противоположные взгляды на природу свободы – позитивное понимание свободы как возможности самореализации (Гейл Беттикер), негативное понимание свободы как способа достижения и экспансии власти (Уолтер Уайт).

2.3. Анализ ТВ сериала «Во все тяжкие» в аспекте иконических знаков

Сериал конструирует такую квазиреальность (созданную посредством деконструированной реальности), в которой легально заработать деньги и содержать семью невозможно, т.к. этому претят социально-культурные условия (грабительские ставки, цены на здравоохранение и т.д.). Главный герой не может заработать деньги в профессии ввиду того, что учительский труд практически не оплачивается, а компаньон вытеснил его из организованного им же самим предприятия, которое могло бы принести ему деньги и славу. Утверждается, что прозябание героя до пятидесяти лет обусловлено социальными причинами и отсутствием в нём умения твёрдо обозначить и отстаивать свою позицию. При этом США в какой-то степени сами продуцируют преступную деятельность, т.к. налагают абсурдные и заведомо невыполнимые запреты. Борьба с распространением наркотиков в сериале явлена как химера – если бы не усилия государства (именно в США были приняты первые антинаркотические законы), то метамфетамин стоил бы гораздо дешевле. Таким образом сериал сообразуется со сложившимися в обществе стереотипными представлениями.

Несмотря на то, что экзистенциальный бунт героя оказывается губителен как для его жизни, так и для ячейки общества (т.е. для его семьи, что авторы обрисовывают довольно буквально, ставя героя перед необходимостью выбирать между семьёй и преступной деятельностью),

наиболее привлекательной моделью представляется всё же реализация всех потаённых возможностей.

Таким образом, модель мира, представленная в сериале, реализована путём демонстрации деконструированной реальности (серая жизнь провинции, коррелирующая с невозможностью самореализации, если ты находишься под властью Супер-Эго, т.е. социума). Но в представленную в сериале квазиреальность включён момент идеализации. Герой, чья жизнь должна была закончиться бессмысленно и бесславно (т.к. он не самореализовался, а самореализация находится во главе угла американской протестантской культурной парадигмы), «у смерти на краю» переживает экзистенциальный кризис и, высвобождая своё Ид, становится «сверхчеловеком», попирающим социальные и моральные законы. При этом символично, что данный образ оказался привлекательным для большей части аудитории, в отличие, например, от образа агента УБН (Управления по Борьбе с Наркотиками), Хэнка, свояка Уолтера, представленного в качестве борца за истину.

Таким образом, сообразно современным социокультурным представлениям, в сериале явлен культ науки, чьё неверное использование и истолкование может в итоге привести как к краху личности, так и к созданию «совершенного продукта». Подобный подход очень близок современному сциентизму, также как и критика исполнительной и проч. власти, а также государственных структур, осложняющих самореализацию, ограничивающих свободу выбора.

При этом, являясь постмодернистским, а, значит, открытым для множества интерпретаций произведением, сериал оставляет вопросы нравственного самоопределения практически без ответа, предлагая зрителю сделать вывод самостоятельно. При наличии множественного интерпретативного выбора, тем не менее, сериал реализует, как правило, двухмерную модель – этический выбор в большинстве ситуаций ясен, но герой раз за разом выбирает другой путь. Подобная модель необходима для

того, чтобы продемонстрировать постоянный и последовательный отказ Уолтера от «хороших поступков» со всей очевидностью, как и визуализация определённого сценария поведения, что приводит к печальному итогу именно из-за злоупотребления героем своей свободой. При этом, не давая определённого ответа, сериал всё же демонстрирует губительность утраты «нравственного ориентира». Утверждается, что потеря морально-нравственного облика в результате освобождения от власти Супер-Эго представляет собой закономерный процесс, могущий оказаться губительным как для конкретного человека, так и для его семьи.

На смену своду правил 30-х гг., гласящему, что «образ жизни Соединенных Штатов – единственный и лучший для любого человека», пришла критика общественного мироустройства, но положение, что «каждый фильм должен показывать маленькому человеку, что где-нибудь и когда-нибудь он схватит за хвост своё счастье» [29], реализовано в сериале ярко, пусть и подано в качестве христианского предостережения.

В сериале представлена модель рационализма, профессионального сциентизма, коррелирующая со сложившимся в обществе «рыночным» мировосприятием, вынуждающим каждого человека воспринимать себя в качестве средства и товара, винтика и фрагмента определённого механизма. Появление подобной коммуникативной модели оправдано как дестабилизацией политической ситуации в США, так и проектированием новых ценностных шкал, а также возрождением научного сциентизма.

Неслучайно развитие действия связывается непосредственно с наукой. Это коррелирует с современным научным мировоззрением, априори индифферентным морально-нравственным координатам. Наука выглядит равнодушной ко всему и всему, но при этом способной постичь тайну жизни. Но расщепление и дефрагментация научных и иных процессов с целью поиска истины, тем не менее, оборачивается лишь тотальным разрушением всего и вся.

Профессионал Уайт – символ и реализация философской концепции прагматизма, воплощение идеи полезности, где под истиной понимается «такое положение дел, которое является наиболее успешным» [40], но не обязательно общественно полезным. Но, несмотря на то, что наука в целом индифферентна человеческим страстям, герои так и не открывают «секрета жизни» и лишь разрушают собственную жизнь. Излишняя свобода разрушает всё и идёт им во вред.

В сериале реализуется индивидуализм в значении реализации собственных возможностей, возможности разбогатеть, самореализоваться, выступить в качестве супергероя, сверхчеловека, независимого от морально-нравственных норм. Понятие «должного», таким образом, подменяется возможностью прагматической реализации, а понятие «сущего» – бесперспективностью жизни не способного «взять своё» героя. Зритель, идентифицируя себя с главным героем, удовлетворяет собственную потребность в самореализации, а провокации авторов стимулируют зрительское желание узнать, что же произошло с героем дальше.

Прежде упоминалось, что стратегия открытости не может быть до конца регулируемой ввиду неизбежного сущностного взаимодействия и взаимовлияния объективной действительности на квазиреальность сериала. Так, например, забастовка Гильдии сценаристов лишила авторов возможности сделать два последних эпизода первого сезона, в результате чего несколько главных героев (в т.ч. и Джесси Пинкман, превратившийся с течением времени в одного из ведущих персонажей сериала, чьё духовное возрождение оттеняет и контрастирует с падением Уолтера Уайта) остались живы или не были выведены сценаристами за пределы сюжета. Так сама жизнь творит вымысел, а «кинорежиссёр, который сворачивает с прямого пути, уступая роль случаю, получает шанс обрести то, чего он не искал [46, С. 301].

Идентификация с главным героем оказывается возможна потому, что Уолтер успешен, компетентен, достаточно решителен для того, что поправить

законы несправедливого и равнодушного социума и реализовать своё Ид в качестве главной движущей силы. При этом рациональный сциентизм, сообразующийся с современной тенденцией «обожествления» науки, изживает себя на протяжении времени, свобода оборачивается тиранией и насилием, а цитаты из У. Уитмена и реализация «принципа неопределённости», что проступает в сюжете как власть не поддающегося контролю фатума, сигнализируют о невозможности построить свою жизнь рационально, научно и без контроля извне и внутри.

Сериал придерживается модернистской повествовательности, в нём наличествует как завязка, так и развязка. В целом «Во все тяжкие» проект горизонтальный и представляет собой закрытую повествовательную структуру. Вместе с тем это не сказывается на его коммуникативной привлекательности, в т.ч. и из-за постоянного возобновления интертекста (ситуации дублируют одна другую, тем самым обеспечивая притягательность сериала и наделяя повторяющуюся информацию статусом подлинности).

Длительность и открытость, «старение» зрителей вместе с героем, обеспечивают развитие коммуникативной модели диалога. Горизонтальный формат повествования, тем не менее, представляет собой открытый и вариативный для истолкования постмодернистский концепт «открытого произведения». Зритель волен делать свой выбор, кому он будет симпатизировать и за кого переживать, персонажи также не остаются статичными к происходящим в их жизни переменам.

Идеализация сциентизма, оправдание и поддержка бунта героя оборачиваются профилактическим предостережением, утверждением о необходимости государственного контроля, а также контроля Супер-Эго, фиксируя и заостряя внимание зрителя на разрушении ячейки общества (семьи Уолтера) и гибели людей из-за деяний нравственно павшего героя.

Сциентизм и американский прагматизм не развенчиваются в квазиреальности сериала, т.к. они представляют собой слепок реальности.

Более того – герой реализует свои таланты и зарабатывает деньги благодаря им. Но алчность, отсутствие контроля и неумеренность в итоге приводят Уолтера к краху. При этом квазиреальность беспрестанно идеализирует происходящее – как в начале развития действия, когда реципиент оправдывает главного героя и симпатизирует ему, так и в финале, когда «каждому воздаётся по делам его».

Выводы второй главы:

Телевизионный сериал «Во всех тяжкие» продуцирует следующие смыслы:

1. Рационально-сциентистскую модель мышления, сообразно которой мораль и нравственность не имеют ценности, т.к. человек (аналогично процессам, происходящим с ним в жизни) является набором химических элементов. Таким образом реализуется присущая рыночной экономике модель мышления с нецельным восприятием себя как части бездушного механизма и рынка;

2. Американскую прагматическую модель поведения, культ практической полезности (компетенция важнее морали, а непризнание заслуг и невозможность самореализации хуже, нежели потеря достойного нравственного облика). Символично, что крах героя обусловлен не его прагматизмом, а исключительно алчностью и неумеренностью.

2. Диктат социально-культурных норм и государственных законов, не позволяющих человеку самореализоваться, воплотить в жизнь свой потенциал;

3. Коммуникативно привлекательное «свержение» Супер-Эго в значении морально-нравственных барьеров и власти социума на примере отдельного человека, Уолтера Уайта, который, высвобождая Ид, реализует свой потенциал. Зритель воспринимает его как сверхчеловека, супергероя;

4. Взаимодействие текста ТВ сериала с кино, обогащение ТВ посредством предшествовавших оригинальных кинообразцов. Интертекст

постоянно возобновляется, авторы дублируют ситуации как внутри сюжета данного произведения, так и апеллируют к другим фильмам, книгам и ТВ сериалам (в частности, произведениям Копполы, Леоне и т.д.), заимствуя их оригинальные творческие решения.

5. Превращение истории в практически переживаемый зрителем опыт личного, экзистенциального бунта (возможное благодаря длительности сериала и явленной в нём размеренности процесса становления главного героя в качестве сверхчеловека). Презентованное сериалом состояние тотальной раздвоенности (конфликт между «должным» и «сущим») провоцирует развитие действия;

6. Идеализацию квазиреальности. Сериал идеализирует как бунт героя, так и его гибель, сопряжённую с возвращением к семье, отринутой ранее, как к одной из базовых американских ценностей. Обращение к крупным для американской культурной парадигмы персоналиям (в частности, к фигуре Уолта Уитмена) сигнализирует о произошедшем в середине повествования изменении в постулируемой сериалом модели мира, необходимом, чтобы зритель осознал риск и потенциальную опасность подобного бунта.

Таким образом, сериал идеализирует в равной степени как бунт героя, так и его финальный отказ от бунта, убеждая зрителя в бессмысленности и потенциальной опасности подобного шага. Так сериал превращается в профилактическое и безобидное развлечение, позволяющее зрителю снять накопившееся напряжение, идентифицируя себя со «сверхчеловеком» Уолтером Уайтом. Сериал ориентируется на зрителя, демонстрируя бунт против обыденности и бесперспективности существования, при этом утверждая ценности сциентизма и американского прагматизма, активно внедряя их в сознание реципиента. Сериал демонстрирует абсурдность социально-политических конфигураций (это отвечает критическому представлению зрителей о государственном устройстве), что ограничивают человеческую свободу, но, тем не менее, предостерегает зрителей от бунта и каких-либо активных действий. Таким образом, зритель, идентифицирующий

себя с главным героем, снимает напряжение, а сериал артикулирует ценности сциентизма, прагматизма, полезности деяния и т.д., фактически не выступая при этом напрямую с критикой общественного мироустройства. Сериал утверждает необходимость контроля над свободой, в т.ч. осуществляющимся органами исполнительной власти, сотрудники которых в данном проекте выступают в качестве борцов за истину;

7. Открытость интерпретаций. Являясь постмодернистским произведением, развивающимся на глазах зрителей, сериал открыт для множественных толкований, зрительских симпатий и антипатии. Тем не менее, он несколько назидательно визуализирует определённый сценарий поведения, что приводит к печальному итогу именно из-за злоупотребления героем своей свободой. Тем не менее, «поучение» (итог познавательно-этических отношений между автором и зрителем) подано свободно, не в качестве морализаторства, а в формате свободного выбора, сделанного реципиентом по итогу просмотра данного ТВ сериала. Сериал использует также методы реализма и структурализма, но «норма» в нём не противостоит «антинорме» – антинорма скрывает в себе норму, тогда как норма вполне может поменять полюс, превратившись в норму;

8. Обогащение квазиреальности реальностью реципиента, а реальность реципиента – соответственно квазиреальностью. Таким образом, процесс поиска единства, удаления противоречий между внутренним и внешним осуществляется путём сопоставления и взаимовлияния реальности и квазиреальности. При этом дискурсы могут сменять друг друга, продуцируя разнообразные модели мира;

9. Восприятие зрителем квазиреальности, конструирующей на его глазах, как развивающейся параллельно его жизни, как реальности, в которой он постоянно присутствует. Потому ТВ сериал оказывается способен на артикуляцию и внедрение тех или иных ценностей или социокультурных моделей, как инновационных, так и общественно одобряемых или деструктивных;

10. «Соревновательность» между автором и реципиентом, усиливающая зрительский интерес, что зиждется на ожидании как отложенного финала, так и реализации ожидаемого события (разоблачения подлинной личности Хайзенберга).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данном исследовании был выявлен коммуникативный потенциал сериала «Во все тяжкие», представленного в качестве репрезентанта, позволяющего выявить специфику существования формата телесериала и его взаимодействия со зрителем-реципиентом.

Следуя задачам выпускной квалификационной работы, была исследована созависимость акта коммуникации ТВ сериала и зрителя с фрагментарностью человеческого сознания и мировосприятия. Было установлено, что человек перманентно находится в состоянии раскола между «должным» и «сущим». Человек XXI века в связи с ускорением темпа жизни и способов обработки информации ощущает небывалое давление. Сериал в силу своей фрагментарности, нецельности, расщеплённости, отвечает запросу современного человека, переживающему всё углубляющийся раскол сознания.

Были освещены особенности функционирования формы сериала в разных средствах массовой коммуникации. Удалось продемонстрировать эволюцию «романной формы» повествования, специфику её функционирования в разных средствах массовой коммуникации, связав её с особенностями человеческого восприятия информации. Посредством этого было объяснено, почему ТВ сериал в его нынешнем виде обладает привлекательностью для «визуального» человека XXI в.

Была представлена проблема «открытости» и «закрытости» сериала в качестве ключа к пониманию репрезентации им реальности, исследован пространственно-временной аспект, лежащий в основе существования «серийной» сериальной культуры. В результате была установлена взаимозависимость квазиреальности телесериала и реальности реципиента, было доказано, что сериал способен к артикуляции новых ценностей (например, идеалов рыночной экономики, сциентистского мировоззрения). Данное исследование установило наличие в ТВ сериале мощного

коммуникативного потенциала, способного продуцировать многообразные смыслы благодаря открытости формата.

В данном исследовании было проанализировано творчество В. Гиллигана, при помощи философско-искусствоведческого и постмодернистских анализов текста был исследован репрезентативный текст ТВ сериала В. Гиллигана «Во все тяжкие» в аспекте материальных, индексных, иконических знаков. Критерии философско-искусствоведческого анализа были использованы для кристаллизации представленных в сериале социокультурных и общечеловеческих конфигураций. Вычленение ведущих тем и дискурсов ТВ сериала «Во все тяжкие» позволило сделать вывод об универсальности совершаемых сериалом коммуникативных ходов.

Данное исследование не только устанавливает взаимозависимость коммуникации, осуществляемой ТВ сериалом, и феноменами его серийности (представляющей собой как ответ на зрительский запрос, так и следствие раскола синкретизиса, переживаемого современным человеком) и длительности (обеспечивающей в т.ч. как открытость ТВ сериала, так и феномен психологического привыкания). Но и демонстрирует, как в рамках одного и того же сериала (в данном случае – «Во все тяжкие») одна коммуникативная модель сменяет другую, одновременно формулируя как привлекательную идеальную концепцию (модель экзистенциального бунта), так и опровергая и деконструируя её, возвращая зрителя к принятию общезначимых социально полезных ценностей. В тоже время данный сериал распространяет и продуцирует полезные для рыночной экономики тезисы практической полезности, культ индивидуализма, успешности в самореализации.

Таким образом, было установлено, что сериал как адресат сообщения выступает в качестве транслятора культурных кодов и конструктов, способных как подтвердить, так и опровергнуть ту или иную картину мировосприятия.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М.: Архитектура-С, 2012. – 392 с.
2. Базен, А. Что такое кино? / А. Базен – М.: Искусство, 1972. – 384 с.
3. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М.: 1994. – 500 с.
4. Барт, Ролан. Camera lucida. Комментарий к фотографии / Р. Барт – М.: AdMarginem, 2011. – 272 с.
5. Бахтин, М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М.: 1986. – 543 с.
6. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / В. Беньямин. – М.: Культурный центр имени Гете; Медиум, 1996. – 240 с.
7. Бергсон, А. Творческая эволюция. Материя и память / А. Бергсон. – Минск: Харвест, 1999. – 1408 с.
8. Богомолов, Ю. А. Проблемы времени в художественном телевидении / Ю. А. Богомолов. – М.: 1977. – 127 с.
9. Бодрийяр, Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр. – М.: Рудомино, 2001. – 224 с.
10. Борев, В. Ю. Культура и массовая коммуникация / В. Ю. Борев, А. В. Коваленко. – М.: 1986. – 80 с.
11. Вёльфлин, Г. Основные понятия искусства / М.: «Академия», Москва-Ленинград, 1930 – 344 с.
12. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика в 4-х томах / Г.В.Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1971. – т.3., 624 с.
13. Генис, А. А. Вавилонская башня / А. А. Генис – М.: Независимая газета, 1997 – 256 с.
14. Гройс, Б. Е. Утопия и обмен / Б. Е. Гройс. – М.: Знак, 1993. – 374 с.
15. Делёз, Ж. Кино. М.: Ad Marginem, 2004 – 624 с.

16. Деллюк, Л. Фотогения / М.: Новые вехи, 1924. – 164 с.
17. Денисов, А. Кусочно-непрерывный синкретизм сознания [Электронный ресурс] / А. Денисов. – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://aleks-denisof.livejournal.com/488365.html>
18. Деррида, Ж. Позитивизм / Ж. Деррида – СПб.: Академический проект, 2007. – 160.
19. Жабский, М. И. Кинопроцесс в коммуникативной перспективе / М. И. Жабский, К. А. Тарасов, Ю. И. Фохт-Бабушкин; под общ. ред. М. И. Жабского. – М.: Белый берег, НИИ киноискусства, 2008. – 360 с.
20. Жабский, М. И. Социология и кинематограф / М. И. Жабский. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. – 600 с.
21. Жильсон, Э. Живопись и реальность / М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004 – 368 с.
22. Жуковский, В. И. Интеллектуальная визуализация сущности / В. И. Жуковский, Д. В. Пивоваров. – Красноярск: КГУ, 1997. – 223 с.
23. Жуковский, В. И. Пропозиции изобразительного искусства: учеб. Пособие / В. И. Жуковский, Н. П. Копцева. – Красноярск. – 2004. – 266 с.
24. Жуковский, В. И. Теория изобразительного искусства / В. И. Жуковский. – СПб.: Алетейя, 2011. – 536 с.
25. Зайцева, С. А. Телесериал как культурный текст : дис. ... канд. философских наук : 24.00.01 / Светлана Александровна Зайцева. – М.: 2001. – 135 с.
26. Зоркая, Н. М. На рубеже столетий / Н. М. Зоркая. – М.: Наука, 1976. – 300 с.
27. Индик, У. Психология для сценаристов: Построение конфликта в сюжете / У. Индик. – М.: Альпина нон-фикшн, 2014. – 348 с.
28. Кракауэр, Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. – 235 с.

29. Кукаркин, А. По ту сторону расцвета. Буржуазное общество: культура и идеология / А. Кукаркин. – М.: Издательство политической литературы, 1974 – 558 с.
30. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин: ЭстиРаамат, 1973. – 122 с.
31. Маклюэн, Г. М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева: «КАНОН-пресс-Ц», 2003. – 464 с.
32. Мартынов, К. Достоевский едет в Альбукерке. Уолтер Уайт и конец американского супергероя / К. Мартынов // Логос : философско-литературный журнал / Высшая школа экономики. – М.: 2013 – Т. 93, №3 – С. 84-97.
33. Михеева, Л. Реификация романтической любви и новые паттерны интимности в современном ситкоме («Как я встретил вашу маму») / Л. Михеева // Логос : философско-литературный журнал / Высшая школа экономики. – М.: 2013 – Т. 93, №3 – С. 98-117.
34. Музалёв, О. Конвейерные Миры или танцы с толтеками. – Ростов н/Д.: Афина, 2007. – 256 с.
35. Орлова, Э. А. Введение в социальную и культурную антропологию / Э. А. Орлова. – М.: 1994. – 73 с.
36. Ортега-и-Гассет, Х. Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет. – М.: Прогресс, 1991. – 260 с.
37. Парамонов, Б. М. Конец стиля / Б. М. Парамонов – СПб.: Алетейя, 1999. – 462.
38. Пирс, Ч.С. Логические основания теории знаков: в 2 т. / Ч.С. Пирс. – СПб.: Алетейя, 2000. Т. 2. – 352 с.
39. Пропп, В. Я. Морфология сказки / В. Я. Пропп. – Л.: Academia, 1928. – 144 с.
40. Руднев, В. Словарь культуры XX века / В. Руднев - М: Аграф, 1997. – С.384 с.

41. Соколов, А. Б. «Визуальный поворот» в современной историографии / А.Б. Соколов. – М.: Институт всеобщей истории РАН, 2005.
42. Тарасова, М. В. Коммуникативные основы художественной культуры: монография / М. В. Тарасова, В. И. Жуковский – Красноярск: Сибирский федеральный ун-т, 2010. – 145 с.
43. Фрейд, З. Неудовлетворенность культурой // Искусство кино. – М.: 1990. – № 12. – 18-31 с.
44. Фрейд, З. Психология бессознательного / З. Фрейд. – М.: Просвещение, 1989. – 448 с.
45. Фрейд, З. Психопатология обыденной жизни / З. Фрейд – М.: Современные проблемы, 1910 – 192 с.
46. Хаакман, А. По ту сторону зеркала: Кино и вымысел / пер. с нидерл. И. Лесковской под ред. Б. Филановского. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006 – 392 с.
47. Хайдеггер, М. Разговор на просёлочной дороге. Избранные статьи позднего периода творчества / М. Хайдеггер. – М.: Высшая школа, 1991. – 192 с.
48. Эйзенштейн, С. Нравнодушная природа. Т2. О строении вещей. М.: 2004. – 624 с.
49. Эйзенштейн, С. М. Собрание сочинений в шести томах / С. М. Эйзенштейн. – М.: «Искусство», Т.3, 1968. – 702 с.
50. Эко, У. Два типа интерпретации // Новое литературное обозрение. – М.: 1996. – №21. – 10-21 с.
51. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – СПб.: Симпозиум, 2006. – 544 с.
52. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / пер. с англ. и итал. С. Серебряного: Symposium, 2005. – 502 с.
53. Юнг, К.Г. Психологические типы / К.Г. Юнг. – СПб.: Ювента, М.: Прогресс-Универс, 1995. – 104 с.

- 54.Юрковский, В. Фрагментация и дробление синкретизма сознания [Электронный ресурс] / В. Юрковский. – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://jorkoffski.livejournal.com/472122.html>
- 55.Яковенко, И. Г. Каким аршином мерить? [Электронный ресурс] / И. Г. Яковенко. – Электрон. дан. – Режим доступа: http://www.aikiclub.ru/arshin_1.html
- 56.Ямпольский, М. Памяти Тиресия / М. Ямпольский – М.: РИК Культура, 1993. –
- 57.Allen, R.C. Speaking of Soap Operas / R.C. Allen – London: The Univ. of Carolina press., 1985.
- 58.Eco, U. The Open Work / U. Eco – Massachusetts: Harvard University Press, 1989.
- 59.Edmondson, M. From Mary Nobl to Mary Hartman / M. Edmondson, D. Rounds – The Complete Soap Opera Book: N.-Y.,1976 – 200.
- 60.Iser, W. The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Respons / W. Iser – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991.
- 61.Jameson, F. The Postmodernism or the Cultyral Logic of Late Capitalism / F. Jameson – Durhom: Univ. press., 1991.
- 62.Klotz, V. Offene und geschlossene Form im Drama / V. Klotz – München: Metzler Verl., 1975. – 270 S.
- 63.Landau, N. The TV Showrunner’s Roadmap / N. Landau – United Kingdom: Focal Press, 2014. – 320 p.
- 64.Meek, J. It’s the moral thing to do / J. Meek // London Review of Books/ – January 3, 2012 – Vol. 35, № 1.
- 65.Seldes, G. The Public Arts / Gilbert Seldes. – N.-Y., 1956.
- 66.Taylor, Mark C. Imagologies, Media Philosophy / Mark C. Taylor, Esa Saarinen. – N.-Y., 1994.

ПРИЛОЖЕНИЕ А

1 – 8 (Кадры из телесериала «Во все тяжкие» В. Гиллигана).



Рисунок А.1 – имена В. Гиллигана и Д. Шора на водонапорных башнях в опенинге сериала «Батл Крик»



Рисунок А.2 – съёмка в полумраке

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ А



Рисунок А.3 – тизер в начале сезона, предшествующий основному действию



Рисунок А.4 – изображение пустыни

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ А



Рисунок А.5 – расфокусировка, использующаяся М. Словисом



Рисунок А.6 – Уолтер Уайт до начала развития действия

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ А



Рисунок А.7 – Уолтер Уайт как Хайзенберг – трансформация внешности



Рисунок А.8 – химический процесс как движущая тема шоу