А.А. Новикова, кандидат искусствоведения, доцент кафедры телевидения и радиовещания МГУ имени М.В. Ломоносова; e-mail: a.a.novikova@gmail.com

ГИБРИДНОСТЬ КАК ОПРЕДЕЛЯЮЩИЙ ПРИЗНАК ТЕЛЕВИЗИОННОГО ФОРМАТА

В статье предпринимается попытка проанализировать природу и механизм формирования форматов телевизионных программ. Определяющими признаками телевизионного формата предлагается считать его гибридность и стремление к переформатированию. Эти свойства, отличающие формат от жанра, позволяют форматному телевидению отражать жизнь быстро меняющегося современного мира.

Ключевые слова: *телевидение, формат, гибридизация, формульные жанры, мифология.*

The paper attempts to analyze the nature and mechanism of formation of formats of television programs. Defining features of television format is proposed that its hybrid and a desire for reformatting. These properties, which distinguish the format of the genre, allows a format television reflect the life of a rapidly changing modern world.

Key words: *television, format, hybridization, formulaic genre, mythology.*

Научная дискуссия, проходившая на факультете журналистики МГУ, в задачу которой, в частности, входило дать дефиницию понятия “формат”, показала, что и телевизионная индустрия, и научное сообщество трактуют его чрезвычайно широко. Столь широко, что попытки создать единое определение “формата” не удовлетворили слишком многих заинтересованных лиц. Хотя предложенные дефиниции в целом отражают суть явления, они не описывают его исчерпывающе. Каждый из исследователей акцентирует внимание на одном из свойств формата, считая его определяющим применительно к ряду частных случаев, однако в другом случае именно это свойство не будет столь важно. Так, Г.В. Лазутина делает акцент на коммуникационном потенциале формата: «Понятие “формат” <...> чаще всего обозначает совокупность признаков какого-либо предмета коммуникации, выделяемых по тому или иному основанию для соотнесения его с другими предметами коммуникации»[1]. Это наблюдение, чрезвычайно важное для исследователей, не так уж существенно для тех, кто производит телепрограммы. Им важнее, что формат “показывает, как по-

[1] Материалы межкафедрального семинара “Динамика жанров и форматов” факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова // Медиаскоп. 2010. 15 февр. http://www.mediascope.ru/node/520

строена программа, вне зависимости от ее содержания"[2]. А с точки зрения продюсеров, важно, что формат гарантирует коммерческий успех телепродукта: "Формат — способ презентации продукта журналистской деятельности в тех его особенностях и характеристиках, которые ориентированы на коммерческий успех и определяются вкусами массовой аудитории"[3]. Наиболее удачным, хотя тоже не исчерпывающим, нам кажется определение формата, предложенное И.Н. Кемарской: "Формат — это система договоренностей со зрителем каждой конкретной программы, это то, что делает ее уникальной, не похожей на других и похожей в каждом выпуске на саму себя"[4]. Это определение позволяет говорить о формате одновременно с точки зрения производителей и зрителей, но не дает возможности разобраться в природе этого явления.

Что же произошло в телевизионной индустрии на рубеже XXI в., когда телевизионные практики вслед за своими зарубежными коллегами отказались от употребления понятия "жанр", подменив его, как тогда казалось, западным термином "формат"? На первый взгляд все понятно. Покупая западные программы для их последующего производства в России, телевизионные продюсеры, а вслед за ними и все остальные, стали использовать это слово и как синоним слова "жанр", и как обозначение формальных характеристик той или иной программы, не укладывающейся в рамки традиционных жанров. Некоторое время теоретики надеялись [Кузнецов, 2004, с. 29], что формальные признаки тех программ, по отношению к которым использовалось слово "формат", постепенно станут постоянными, и формат ток-шоу, например, станет новым телевизионным жанром. Однако прошли годы, но формат продолжал оставаться таким же подвижным, как и прежде, более того, зрителю, привыкшему к традиционным ток-шоу (например, "Пусть говорят" (Первый канал)), стали предлагать гибридные зрелища, где ток-шоу были лишь составляющей сложной структуры передачи (например, "Модный приговор" (Первый канал)).

Разграничивая понятия "жанр" и "формат", Г.В. Перипечина пишет: «Основное различие в содержании понятий "жанр" и "формат" мы видим в степени устойчивости присущих обозначаемым явлениям признаков: неизменных в жанре и вариативных в формате»[5]. Вариативность признаков, присущих формату, а также то,

---

[2] Единые требования (классификатор) к системам фиксации и расшифровки факта выхода в эфир телепродукции НП "Медиа Комитет". М., 2003, с. 32. http://www.mediakomitet.ru/index.php

[3] Материалы межкафедрального семинара "Динамика жанров и форматов" факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова // Медиаскоп. 2010. 15 февр. http://www.mediascope.ru/node/520

[4] *Кемарская И.* Формат и телесценарий // Журналист. 2009. № 6. С. 40.

[5] Материалы конференции факультета журналистики СПбГУ "СМИ в современном мире. Петербургские чтения". СПб., 2010. http://rus.jf.pu.ru/about/410/671.html

что большинство программ, по отношению к которым на телевидении используется слово “формат”, относится к развлекательному сегменту вещания и связано с эстрадным искусством, позволяет нам предположить, что гибридность — это определяющий признак телевизионного формата. Причем под гибридностью вслед за Е. Чернокожевой, вводящей это понятие в современный культурологический обиход, мы подразумеваем “наличие в одном, двух или более феноменах, которые как-то разделены, и мы в состоянии увидеть и зафиксировать это различие, после чего целесообразно говорить об их совмещении” [Чернокожева, 2008, с. 23]. Так, в любом телевизионном формате обязательно можно обнаружить элементы нескольких жанров, которые совмещены в единое целое. Причем Е. Чернокожева подчеркивает, что “в гибриде синтез может длиться лишь мгновение, при этом он подразумевает новую гибридизацию общего поля. Таким образом, вышеупомянутая гибридизация не исчезает, границы ее становятся проницаемыми” [там же]. На наш взгляд, сказанное верно и для телевизионных форматов, в которых гибрид длится не мгновение, напротив, его признаки даже фиксируются в продюсерской библии[6]. Однако эти зафиксированные границы легко проницаемы для новых гибридов. Телевизионные форматы постоянно находятся в состоянии переформатирования и заимствования признаков, приемов и методов воздействия из других зрелищных искусств. Это стремление к переформатированию И. Кемарская расценивает как проявление мутации жанров [Кемарская, 2008, с. 86], однако, на наш взгляд, понятие гибридизации в той коннотации, которую предлагает Е. Чернокожева, более точно отражает суть процесса.

Однако гибридность не сразу стала определяющим признаком формата. Изначально под форматированием понималась просто необходимость подгонять произведения искусства под какие-то стандарты [Дуков, 2008, с. 82]. Например, музыкальное произведение приходилось подстраивать под технические особенности воспроизводящей его машины: «Корильоны (так назывались одни из первых [*музыкальных. — А.Н.*] автоматов) и их наследники, например, до последнего времени могли воспроизводить музыку только в ограниченном тембровом ряду и ограниченной длительности — то, что позволяли механика и материал, из которого была сделана техническая основа. <...> “Живая” музыка оставалась богаче по тембру, свободнее по форме и т.д. То есть она имела другие принципы форматирования. Но они становились для человека все менее важными» [там же]. Так, по мнению культурологов, одновременно

[6] Свод правил, которым необходимо следовать при производстве той или иной форматной программы.

с форматированием произведений искусства происходили изменения в системе ценностей и зрителей, и музыкантов.

Произведения искусства с конца XIX — начала XX в. не могли, как раньше, оставаться объектом потребления только интеллектуальной элиты. Они должны были удовлетворять запросам широких масс, легко тиражироваться, превращаясь в дешевые копии, которые хорошо раскупаются. Новая публика требовала продолжения полюбившихся произведений, в частности романов, или появления на рынке аналогичных товаров. В связи с этим массовая литература начала XX в. ощущала острую нужду в четких жанровых предписаниях, гарантирующих коммерческий успех произведения и к тому же значительно повышающих для читателя предсказуемость текста, позволяющих легко в нем сориентироваться. Такие предписания достаточно быстро были сформированы, новые жанры рождались из уже известных. Об этом феномене размышлял Ю. Тынянов: "В эпоху разложения какого-нибудь жанра — он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин вплывает в центр новое явление. <...> Так стал бульварным авантюрный роман, так становится сейчас бульварною психологическая повесть" [Тынянов, 1977, с. 255]. На исходе XIX в. и в первой половине XX в литературе оформляются детектив и полицейский роман, научная фантастика и дамский ("розовый") роман. Похожие процессы наблюдались и в кинематографе, достаточно быстро разделившемся на кино элитарное, "авторское" (таковы были кинематографические эксперименты сюрреалистов, например "Андалузский пес" (1929) Л. Бунюэля и С. Дали) и массовый кинематограф. Последний ориентировался на вкусы большинства (так в истории мирового киноискусства появились вестерны, любовные мелодрамы, кинокомедии и т.д.) и создававшийся по хорошо известным по массовой литературе шаблонам, гарантировавшим кассовый успех фильма.

Дискуссии на тему массовых жанров в литературе, а позже в кино, велись всю первую половину XX в. Во второй его половине американский литературовед и культуролог Дж.Г. Кавелти [Cawelty, 1976] предложил ввести специальное понятие "формульные жанры"[7], выделил и описал следующие основные типы "формул": приключение, любовную историю, тайну (детектив), мелодраму, истории о чуждых существах. На основе этих формул может строиться сюжет как в литературе и в кинематографе, так и на телевидении. При переходе из сферы индустрии развлечений на телеэкран "формульные жанры" вторгаются в традиционные жанры журналистики, образуя на стыке журналистики и зрелищных искусств

[7] См.: *Кавелти Дж.Г.* Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33—64.

своеобразные гибриды, стремящиеся информировать и просвещать, ни на секунду не прекращая развлекать.

Так, большая часть семейно-бытовых ток-шоу воздействует на зрителей не только благодаря дискуссии на актуальную социальную тему, но и с помощью мелодраматических историй, рассказанных героями или разыгранных в студии с помощью статистов. Так же как мелодрамы ток-шоу "показывают добрых и злых людей в трагических или трогательных ситуациях", "стараются взволновать зрителя не столько значимостью текста, сколько сценическими эффектами" [Пави, 1991, с. 174—175]. Повествовательная структура мелодрамы незыблема: «любовь, предательство, приносящее несчастье, торжество добродетели, кара и награда, преследование как "стержень интриги"» [там же]. Аналогична и структура обсуждения проблемы в ходе ток-шоу. Например, в одном из выпусков ток-шоу А. Малахова "Пусть говорят" (Первый канал, 26.04.05) обсуждалась тема "Их лишили детей". Его героиня ушла в родильный дом, оставив с отчимом и его матерью маленьких детей. Напившись, те бросили малышей на произвол судьбы: без присмотра и без еды. Ребят спасли соседи и пожаловались в органы опеки. Мать на время лишили родительских прав. В этой истории мелодраматический сюжет очевиден: любовь (попытка матери создать семью с другим мужчиной, рождение нового ребенка) — предательство (она рожает ему ребенка, а он бросил ее детей от другого брака) — несчастье (страдания детей, судебное разбирательство) — возмездие (лишение родительских прав) — награда (зрители понимают, что мать оказалась в безвыходном положении, и сочувствуют героине).

Преследование же, которое держит интригу, заложено в самом ходе обсуждения. Оно очень похоже на допрос. Ведущий-"судья" просит женщину рассказать свою историю, задает ей наводящие вопросы, которые должны спровоцировать ее на сообщение подробностей, обличающих и ее, и других участников событий: Продолжает ли она поддерживать отношения с этим мужчиной? Интересовалась ли она, будучи в роддоме, как чувствуют себя старшие дети? Кроме "обвиняемой" в ток-шоу выступают "свидетели", которым тоже задают трудные вопросы, например лучше ли детям в детском доме, чем с родной матерью?

В другом выпуске программы "Пусть говорят" рассказана история женщины, которая решилась с помощью суррогатной матери произвести на свет внука от умершего два года назад сына, использовав его сперму, хранившуюся все это время в израильском госпитале. В этой истории тоже есть любовь — матери к сыну, есть трагедия — смерть сына от рака, есть предательство — родные не поддержали идею женщины. Бабушку осуждают и близкие, и

представители Церкви, бывшая девушка ее сына не захотела участвовать и этом эксперименте и рожать ребенка от мертвого возлюбленного. Права бабушки на воспитание внука не признают и государственные органы. Но ее все же ждет награда — комментарии и вопросы ведущего к ней и ее оппонентам очевидно доказывают, что создатели передачи считают ее героиней.

Формат в узком значении этого слова — формат отдельной передачи — может, как мы уже говорили, включать в себя элементы различных жанров. Чем более сложна гибридная структура формата той или иной программы — тем больше вероятность успеха этого телевизионного продукта у зрителей. Ведь гибридный формат может заинтересовать разные возрастные и социальные страты аудитории, давая в итоге высокий рейтинг программы. Так, формат "Модного приговора" (Первый канал) содержит черты реалити-шоу, телеигры и ток-шоу, а истории, которые разворачиваются перед зрителями, — типичные мелодрамы. В итоге программы у зрителей должно остаться приятное мелодраматическое ощущение достижимости "земного рая" — справедливого жизнеустройства. Эксперты изменили внешний вид женщины, и теперь ее жизнь пойдет совершенно иначе: муж будет любить сильнее, дети станут слушаться, а работодатель повысит зарплату. Так, в программе от 24.11.2009 слушалось дело "О том, как найти настоящего мужчину". Главная героиня: 36 лет, третий раз замужем. Нынешний брак похож на предыдущие — супруг не принимает участия в семейных заботах, хозяйство, заработки и воспитание четверых детей на ней. Она устала от этого, но изменить ситуацию и себя не может[8]. Семья героини и она сама как будто застряла между двумя жизненными укладами: героиня носит кроссовки, джинсы и свитера на американский манер, а ведет себя очень по-русски: "Света полностью растворяется в любимом мужчине и может позволить ему многое. Сначала она препятствует, чтобы он принимал участие в домашнем хозяйстве, а потом чувствует, что ей тяжело одной"[9]. В итоге вмешательства стилистов и ведущих программы отношение к ней родных и знакомых на наших глазах меняется, они говорят ей комплименты и обещают счастливую будущую совместную жизнь. Разумеется, всем зрителям очевидно (и об этом свидетельствует форум программы), что семейные проблемы так легко не решаются, но ведь и поклонники формульной литературы понимают, что в жизни все несколько иначе, чем в книгах. Однако возможность уйти от реальности хотя бы на время остается весьма привлекательной.

---

[8] Информации с официального сайта программы "Модный приговор". http://www.1tv.ru/dp/si=5726&fi=2487

[9] Там же.

В процессе гибридизации с развлекательным искусством публицистический потенциал ток-шоу, как кажется на первый взгляд, не страдает. Однако развлечения по своей природе находятся в сложных и противоречивых отношениях с реальностью. Вторгаясь в пространство быта, развлечения взрывают обыденность и создают для человека, пусть только временно, новую реальность [Чернокожева, 1987]. Продолжая размышления на эту тему, Е. Дуков приходит к выводу: "Попадая в поле развлечения, обыденные вещи, сюжеты, интонации перестают быть самими собой, становятся игровыми метафорами. Но метафоризация уже творческий акт, даже если материал метафор самый рутинный, такой, например, как элементарные предметы обихода. Развлечение парадоксально дистанцирует человека от его бытовой реальности и в символической форме подчас позволяет ее преодолевать" [Дуков, 2003, с. 45].

Телевидение проявляет эти свойства развлечения отнюдь не только в развлекательных программах, но и в программах, ориентированных преимущественно на информирование и просвещение аудитории. Многочисленные метафоры, рождаемые телевидением, перерастают в мифы, постепенно формируя новую мифологию, которая становится неотъемлемой частью идеологии. Яркий пример этого — проект, которым завершился 2008 г. на канале "Россия", — "Имя Россия". На сайте телеканала его позиционировали помпезно: "Главный телепроект года. Три этапа голосования и теледебаты первых лиц государства. Кто главный герой отечества? Правитель? Мученик? Поэт? Воин? Мыслитель? Выбери главное имя России до нового 2009 г."[10] Финал оказался не менее громким — россияне путем голосования определили того, кто должен стать символом современной России. Им оказался святой благоверный князь Александр Невский. От начала до конца проект базировался на формуле приключения, внедренной в жанр дискуссии, который лег в основу формата: голосование шло со скандалами, по ходу аналитики делали промежуточные выводы, давали прогнозы. Но отнюдь не скандалы и не итоги голосования (которые, по мнению некоторых, были сфальсифицированы) самое интересное для исследования в данном проекте. Интересен сам формат, купленный у Би-би-си (там он назывался Great Britons ("Великие британцы", 2002 г.)) и адаптированный для нашей аудитории. При внешнем сохранении признаков формата российский и украинский варианты сильно отличались от европейских и американских. Формульное творчество (это импровизация по готовому клише) дало совершенно иной результат благодаря специфике ведущего, "адвокатов", портретных роликов героев с закадровыми текстами и других дета-

[10] Информация с официального сайта программы "Имя Россия". http://www.rutv.ru

лей. Элементы формата оставались неизменными независимо от личности обсуждаемого героя, но оценки персонажей, которые давались в роликах, реплики ведущего программировали зрителей на ту или иную реакцию. Так В. Ульянова-Ленина в историческом клипе о нем, который показывали перед началом дискуссии, сравнивали с фараоном[11]. П. Столыпина сразу оценивали как достойного. (В начале ролика диктор говорил: "В обычное время выдвигают родовитых и удобных, а в кризисное — достойных".) Суворова называли "настоящим мушкетером", Сталина — тираном. Исторические деятели предстают в программе не как люди, со своими достоинствами и недостатками, а как схемы-архетипы [Марк, Пирсон, 2005]. Князь Александр Невский в проекте был представлен как воплощение архетипа Воина/Героя, Петр I как Правитель, И.В. Сталин как Разрушитель. В результате программа "Имя Россия" оказалась разговором о создании новой мифологии, чья цель — усиление государственной власти. Очевидно, что в формате Би-Би-Си это заложено не было.

Таким образом, хотя элементы формата и зафиксированы в продюсерской библии, у производителей остается достаточно большое пространство для творчества. Формат — это страховка от риска, гарант успешности проекта, но внутри схемы идет постоянный творческий поиск. Как ни парадоксально, но одним из важнейших свойств формата является непостоянство его признаков. Формат, в отличие от жанра, находится в статичном состоянии очень недолгое время. Внутри него все время идет процесс поиска путей дальнейшего развития — переформатирования. Причем движущей силой такого переформатирования на практике может быть творческая личность — продюсер, редактор, журналист. Профессионал, работающий на форматном телевидении, должен одновременно оставаться хранителем формата и реформатором, способным с помощью мелких изменений, не затрагивающих до поры сердцевину формата, проращивать через него новый, еще более успешный формат, лучше, чем прежний, отвечающий ожиданиям зрителей. Этот процесс можно сейчас наблюдать на примере "Галилео" (СТС). Базируясь на немецком формате, слишком тяжеловесном и педантично раскрывающем производственный процесс, российские авторы создают свои сюжеты, полные узнаваемых нашим зрителем ассоциаций и метафор. Наш вариант "Галилео" отличается специфическим юмором ведущего, большей фантазией в раскрытии темы, динамичностью монтажа. Немецкие сюжеты, которые тоже используются в отечественных программах, по большей части представляют собой тематические репортажи, снятые мето-

[11] Там же.

дом трипа (путешествия, погружения) [Картозия, 2003, с. 10—25]. Для сюжетов, производящихся в России, репортаж чаще всего оказывается лишь схемой. Большинство историй — имитирующие репортаж скетчи (короткие сатирические пьески с 2—3 персонажами, ориентированные на формулы детектива, триллера, любовной истории и т.д.). Такой гибрид журналистики и эстрадного искусства позволяет делать программу более развлекательной, не умаляя при этом ее просветительской направленности. Очевидно, что процесс переформатирования, включающий в себя и переориентацию на другой сегмент аудитории (если немецкий вариант программы смотрят взрослые люди, то наш все больше стремится отвечать интересам подростковой аудитории), еще не закончен.

Также процесс периодического обновления формата мы видим в ток-шоу "Пусть говорят" (Первый канал), когда в студии обсуждаются то семейные скандалы, то социальные проблемы, то спортивные и политические события. Постоянное переформатирование можно заметить и в утренних каналах, и в итоговых выпусках новостей различных каналов (от "Сегодня" в 22.00 к "Стране и миру" и потом к "Сегодня" 23.15 — дайджесту новостей на НТВ).

Однако, несмотря на постоянную тягу к обновлению, формат не должен терять основных признаков, которые делают его узнаваемым и уникальным. Современный мир, постоянно изменяющийся, не дает времени форматам устояться и превратиться в жанры, а жанрам — образовать систему, а вслед за этим стиль. Эпоха "великих стилей" закончилась, а их элементы служат материалом для разнообразных гибридов-стилизаций. Формат с его иллюзорной стабильностью и готовностью к гибридизации упрощает процесс отражения мира телевидением и восприятия мира зрителем. Форматы не отменяют жанры, а используют их потенциал воздействия. Форматы, как и жанры, содержат в "свернутом виде" картину мира и систему ценностей, но ценности эти, как и форматы, не стабильны, подвержены постоянным изменениям под влиянием новых жизненных обстоятельств. Изучение динамики форматов позволяет нам уловить те изменения в жизни общества, которые происходят здесь и сейчас.

Форматное телевидение требует другого журналиста и формирует другого зрителя, чем жанровое. Зритель форматного телевидения должен ощущать себя сотворцом зрелища, коллегой и приятелем, уникальным, но по́нятым, необыкновенным, но узнающим себя в телегероях. Журналист, работающий на форматном телевидении, должен быть прежде всего драматургом, отчасти психологом и культурологом, отчасти авантюристом, любящим риск и импровизацию. И вместе с тем он должен быть готов подчиниться, превратиться из "творца" в "винтик" сложного производственно-

го механизма. В этом противоречии сложность, но именно такой человек нужен современному миру, стандартизированному и ненасытному по отношению ко всему нестандартному. И такого человека воспитывает форматное телевидение благодаря своей способности аккумулировать достижения истории, науки и культуры, создавая из фрагментов разнообразные гибриды.

Список литературы

Дуков Е.В. Концерт в истории западноевропейской культуры. М., 2003.

Дуков Е.В. Формат или ценности? // Наука телевидения. Вып. 5. М., 2008.

Картозия Н. Программа "Намедни": русский инфотейнмент // Меди@льманах. 2003. № 3.

Кемарская И. Переформатирование как проявление мутации жанров // Наука телевидения. Вып. 5. М, 2008.

Кузнецов Г.В. Ток-шоу: неизвестный жанр // Так работают журналисты телевидения. М., 2004.

Марк М., Пирсон К. Герой и бунтарь. Создание бренда с помощью архетипов. СПб., 2005.

Пави П. Словарь театра. М., 1991.

Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Чернокожева Е. Гибридология: сущность и методологические перспективы // Развлечение и искусство: Сб. ст. под ред. Е.В. Дукова. СПб., 2008.

Чернокожева Е. Развлечение и культура. София, 1987.

Cawelty J.G. Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago, 1976.

Поступила в редакцию
30.06.2010