

УДК 778.5

## Нарративные стратегии в современном телевизионном сериале

**Плевако Светлана Владимировна**

Аспирант, научный сотрудник,  
Государственный академический университет гуманитарных наук,  
119049, Россия, Москва, Мароновский пер, 26;  
e-mail: fil\_nauka@mail.ru

### Аннотация

В данной статье рассматривается сериал как специфичное медийное произведение, в ходе анализа которого значима специфика его внутреннего устройства (синтагматические и парадигматические связи между формальными элементами), прагматика и идеология, специфика реализации процесса коммуникации.

### Ключевые слова

Сериал, нарратив, нарративная схема, дискурс.

### Введение

В русле дискурсивных исследований СМИ сложилась традиция рассматривать массовую коммуникацию как дискурсивные практики. Производимые и транслируемые СМИ послания представляют собой семиотическую систему, реализующуюся за счет использования совокупности

семиотических кодов, с одной стороны, и дискурсивный акт, то есть процесс взаимодействия двух субъектов посредством семиотической системы в конкретных социальных условиях, – с другой. Такой подход к пониманию медийного послания предполагает анализ внутренней структуры (текста), внешних доминант (контекста) и динамической составляющей

(процесса реализации дискурсивного акта).

Мы рассматриваем сериал как специфичное медийное произведение, в ходе анализа которого значимы специфика его внутреннего устройства (синтагматические и парадигматические связи между формальными элементами), прагматика и идеология, специфика реализации процесса коммуникации. Сериал представляет собой медийный феномен с повествовательной доминантой. Нарративная структура, характерная также и для многих других текстов СМИ, в сериале является основой текста, которая детерминирует синтагматику, парадигмальные отношения внутри сериала (система персонажей, совокупность сюжетных линий и т.д.), прагматику и коммуникативный потенциал сериала.

Нарратив – сюжетно-повествовательная форма организации текста, разновидность дискурса, предметно-смысловое содержание которого имеет статус события. Нарратив характеризуется тем, что «рассказывает некоторую историю»<sup>1</sup>. Место и роль нарратива в культуре определяется его отношением к онтологическому

ряду родовых феноменов (событий, процессов, состояний)<sup>2</sup>. Область нарратива ограничена анарративными дискурсивными практиками, где коммуникативное событие общения не состоит в изложении рассказанного.

Теория нарратива разработана в рамках современных литературоведческих и культурологических исследований, причем в современной нарратологии событийность – ключевая категория<sup>3</sup>. Событие по своей природе однократно (в отличие от природного, социального или ментального процесса, состоящего из многократно повторяющихся действий), вероятностно («могло произойти по-другому»<sup>4</sup>), фрактально (предполагает разрыв одной или нескольких связей, выражается в «эпизодическом характере интриги»<sup>5</sup>), интенционально (неотделимо от соответствующей точки зрения; «главное лицо события – свидетель и судия»<sup>6</sup>).

1 Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 2. – М.: М. и С. Сабашниковы, 1998. – С. 66.

2 Рикер П. Время и рассказ. Т. 1. – М., СПб.: Университетская книга, 1998. – С. 12.

3 Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

4 Рикер П. Время и рассказ. Т. 1. – М., СПб.: Университетская книга, 1998. – С. 115.

5 Там же. С. 186.

6 Бахтин М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров; Текст подгот.

При анализе телесериала под нарративом мы понимаем инвариантную структуру с выстроенными в определенном порядке компонентами, количество которых ограничено, но, в зависимости от типа сюжета, эта структура может быть модифицирована.

При анализе медиатекстов обращение к структуре повествования представляется обоснованным: материалы СМИ, особенно на телевидении, зачастую представляют собой повествование, для которого характерен определенный сюжет и его развитие. «Существуют различные варианты анализа структуры повествования. Основная идея состоит в том, что во всем разнообразии фильмов, телевизионных постановок, сериалов выявляются некоторые структуры сюжетов или форм повествований, которые являются для них общими»<sup>7</sup>.

Одна из наиболее простых интерпретаций развертывания повествования утверждает, что повествование начинается с некоторого равновесия

или гармоничного состояния. Затем, в связи с действиями сил природы или каких-либо преступников, происходит нарушение сложившегося равновесия. Заключительным этапом повествования является восстановление гармонии благодаря действиям героя.

Описание возможных повествовательных структур разрабатывалось как отечественными, так и западными учеными. Представитель русского формализма В.Я. Пропп в работе «Морфология сказки» (1928) провел сравнение сюжетов более ста русских народных сказок. Волшебные сказки оказались однотипными по своему строению. Устойчивыми элементами сказки являются функции действующих лиц, образующие составные части произведения. Число сюжетных функций в сказке ограничено, а последовательность функций одинакова. Пропп рассматривает определенные им тридцать две функции действующих лиц как более важные для развития сюжета, нежели то, кем конкретно эти функции выполняются в той или иной сказке<sup>8</sup>.

Согласно функциональной схеме американских исследователей У. Лабова и Дж. Валетского структур-

---

Г.С. Бернштейн и Л.В. Дерюгина; Примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.

7 Назаров М.М. Массовая коммуникация в современном мире: методология анализа и практика исследований. – М.: Эдиториал УРСС, 2002. – 240 с.

---

8 Пропп В. Морфология сказки. – М.: Лабиринт, 2006. – 152 с.

ными элементами нарратива являются: резюме – ориентация – осложнение – оценка – решение – итог. Основу нарратива образуют функции осложнение – решение, которые могут многократно повторяться<sup>9</sup>. В ходе анализа нарративной структуры телесериала нами на основе указанных схем выработывалась нарративная схема, адекватная конкретному сериальному курсу.

### Нарративная схема сериала

В рамках данной статьи мы рассмотрим нарративную схему сериала на примере отечественного продукта – «Доктор Тырса».

Сериал «Доктор Тырса» состоит из двадцати четырех серий, объединенных между собой сюжетно, тематически, составом персонажей. Помимо общей нарративной линии, развивающейся на протяжении всего сериала, в каждой серии реализуется сюжетная линия, посвященная новому пациенту.

Авторы сериала «Доктор Тырса» заимствуют идею гипертекстовой событийной структуры из сериала «Доктор Хаус»: в отечественном ва-

рианте каждая отдельная серия также претендует на наличие самостоятельной истории, связанной с заболеванием. При этом нарративная схема, присутствующая в типичной хаусовской серии, трансформируется и нивелируется, сворачивается до лакуны. В «Докторе Хаусе» имеют место корреляции между повествовательной структурой сериала и типичной детективной нарративной схемой. Детективный нарратив, как мы выяснили ранее, представлен ключевыми событиями: преступление, расследование, обнаружение преступника, справедливое наказание.

Хаусовский нарратив (типичный вариант) рифмуется детективную схему с медицинской историей:

- 1) предыстория;
- 2) коллизия (болезнь);
- 3) поиск решения (диагноза);
- 4) трудности и препятствия на пути правильного решения;
- 5) кульминация (опасность, вероятность смерти);
- 6) инсайтовое обнаружение «ключа»;
- 7) счастливый финал (верный диагноз, излечение).

Движущая сила нарратива, предопределяющая развитие сюжета (как в типичных, так и в нетипичных

<sup>9</sup> Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

сериях), в самом общем виде может быть сведена к схеме: гармоничное состояние мира → нарушение гармонии («случилось нечто странное» – смысловая лакуна формируется нагнетанием неизвестности, тайны; развитие сюжета происходит за счет возрастающего напряжения, связанного с необходимостью определить, что случилось, разрушить неизвестное) → действия, направленные на восстановление гармонии (поиск решения, разгадки) → восстановление гармоничного состояния, заполнение смысловых лакун, обретение желаемого. Движение внутри каждой серии происходит благодаря четко проявленному противоречию.

Сериал «Доктор Тырса» заимствует идею посерийной структуры, однако при воплощении идеи происходят трансформации. Причина трансформации детективной схемы в том, что меняется соотношение макронарративного и микронарративного уровня: ведущим становится макронарратив, и при этом идея посерийной событийной структуры сохраняется, но не находит строгого воплощения.

В первом эпизоде сериала «Доктор Тырса» создается несколько сюжетных завязок, обозначается потенциал развития сериального дискур-

са. В качестве основной завязки представлена история создания особого отделения в поликлинике. В качестве сопутствующих повествовательных линий актуализуются следующие: отношения генетика Грушина и его бывшей жены Ани; личная жизнь Тырсы (гражданская жена Наташа находится в коме, все ждут ее выздоровления, ее родители против их отношений с Тырсой); история санитаря Филиппа (бывший артист балета, желающий вернуться в балет).

По ходу сериала находят продолжение все сюжетные линии, связанные с личными и любовными дискурсами героев сериала. Центральная, доминирующая нарративная предпосылка (связанная с существованием и функциями отделения спортивной медицины) остается на протяжении сериала только темой, не обеспечивая должных событийных составляющих. Тема спортивной медицины задана в виде предыстории, из которой становится ясно, что действие происходит в особом отделении поликлиники – специально созданном отделении спортивной и балетной травмы. В первой серии содержится эпизод, раскрывающий факт создания такого отделения и одновременно задающий потенциальный нарративный уровень: проигры-

вание спортивно-медицинских историй (причем уникальность отделения предполагает специфичный пациентский контингент, а значит, и оригинальные сюжеты), а также возможная линия развития событий, связанная с существованием самого отделения.

В дальнейшем спортивная тема актуализируется исключительно на внешнем уровне, не проникая на уровень нарратива и мифологии. Например, в первой серии «Доктора Тырсы» представлена история шестнадцатилетнего пловца Миши, у которого во время тренировки отнимаются ноги. Диагноз, который ставится Мише по ходу серии, – укус бешеной собаки; спортивная тема в истории второстепенна, редуцирована. Во второй серии фигуристка Ольга Мальцева получает травму на тренировке, травма становится поводом для выяснения событий из личной жизни Ольги, а также для постановки диагноза – опухоль мозга. В третьей серии велогонщик Валерий Завацкий теряет сознание во время забора крови для допинг-пробы перед очередным этапом гонки, проходящей в Германии. Спортивная тема (допинг) – семантический повод для формирования сюжета и обнаружения диагноза, не связанного с травмами и спортом (киста в предсердии).

Аналогичная схема работает в каждом эпизоде: спортивная тема – это только повод для развития истории личной жизни и отношений героев. При этом непоследовательно реализуется и идея особого отделения: пациентами доктора Тырсы становятся и школьник, потерявший сознание во время урока физкультуры, и шахматист, симулирующий учащенное мочеиспускание с целью мошенничества во время партии, и любитель дайвинга. При необходимости включение в сюжет другого пациента, не связанного со спортом, легко воплощается. Вопрос о существовании самого отделения используется только как ситуативно обусловленный ход в отдельных сериях (например, угроза закрытия отделения – движущее противоречие в тринадцатой серии).

Таким образом, идея особого отделения в поликлинике необходима только для формирования тематической основы, дающей возможности для отдельных сюжетных ходов внутри серий. При этом идея исключительных медицинских историй воплощения не находит.

На наш взгляд, исключительность сериального пространства имеет корреляцию с национальным архетипом необычного, волшебного места

(«в тридевятом царстве») – иного, чудесного, идеального. На мифологическом уровне эпизод с историей появления отделения спортивной и балетной травмы реализует идеологему власти. Отношения с властью строятся в соответствии с русским архетипом царя-батюшки: в основе таких отношений принцип «слово царя – закон». Власть, основанная на праве сильного, с одной стороны, есть гарантия защиты, с другой – полное подчинение воле хозяина: согласие на любые (в том числе и противоправные) действия по отношению к самому себе. Чиновник предлагает (а по сути приказывает) Тырсе возглавить новое отделение. Свое право сильного он демонстрирует через возможность защитить или покарать (позволить или нет дальше держать в палате интенсивной терапии находящуюся в коме жену Тырсы). Отметим для сравнения, что в «Докторе Хаусе» отношения с властью развиваются по праву закона (идеологема закона как данности).

Медицинская тематика в сериале «Доктор Тырса» также реализуется исключительно на внешнем содержательном уровне, не проникая в другие структуры. Сериал лишен, с одной стороны, проблемати-

ки болезни и тела (представленной в «Докторе Хаусе» в экзистенциально-психоаналитических тонах); с другой стороны – в «Докторе Тырсе» отсутствуют и нарративные структуры, связанные с медициной. При этом внешне создается иллюзия того, что каждая серия – это новый диагностический случай.

Как было отмечено ранее, для понимания специфики организации повествовательного уровня сериала «Доктор Тырса» важным является соотношение макронарративного и микронарративного уровней. В «Докторе Хаусе», как мы установили в предыдущем параграфе, реализована схема, близкая к чистому варианту микронарративного типа сериалов: практически последовательно в каждой серии реализуется сюжет разрешения возникшего противоречия, поиска разгадки некоего неизвестного. Макронарративный уровень используется для формирования новых фонов медицинско-детективного сюжета, а также для реализации мифологического уровня: создание специфических демиургических условий для героя-трикстера.

В сериале «Доктор Тырса» происходит смешение нескольких нарративных схем. Внешне сериал претен-

дует на аналогичную схему: каждая серия – история нового пациента и его диагноза. При этом доминирующим в соотношении двух повествовательных уровней становится макронарративный: история постоянных героев сериала и отношений между ними превалирует в каждой отдельной серии.

Рассмотрим реализацию событийной схемы внутри отдельной серии на примере одной из них. Для иллюстрации нами была выбрана восемнадцатая серия как наиболее показательная в плане формирования/разрушения завязок, предпосылок для развития сюжета и реализации действительной внутренней событийной структуры.

1. Восемнадцатая серия сериала «Доктор Тырса» начинается сценой на парковке возле теннисного зала, где тренируется известный спортсмен Ренат Савин. Девушка по имени Вика дает взятку милиционеру за право припарковаться там, где обычно ставит машину спортсмен. В диалоге между милиционером и девушкой задается смысловая лакуна, противоречие, требующее дальнейшей реализации на событийном уровне: обычная поклонница теннисиста заявляет, что она его будущая жена. Девушка инсценирует аварию, пытается завести

знакомство с теннисистом, но терпит неудачу. Имеет место ложная развязка (никакая не жена, а все-таки обычная поклонница). Сцена включена в контекст всего сериала тематически: речь идет о спортсмене, следовательно, формируется потенция для очевидного хода – обращение спортсмена в больницу, где работает Тырса.

2. Следующая сцена развивается в характерном тематическом ключе (медицинском и спортивном). Ренат Савин проходит тест на допинг, зная, что он употреблял запрещенное средство. Таким образом, задается новый вектор развития сюжета: нарушение устоявшегося порядка, гармонии (угроза исключения спортсмена из последующих соревнований). Данный вектор потенцирует линию, связанную с разрешением проблемы с допингом (в варианте классической нарративной схемы установленный порядок мира должен быть восстановлен, то есть герой должен бороться за право участвовать в соревнованиях). В контексте всей серии данное направление реализации не получит. Имеет место ложная завязка.

3. Спортсмен обращается в отделение Тырсы за помощью: ему надо избежать дисквалификации. Связующее звено между микронарративным



уровнем и макронарративным – приход героя серии, Рената Савина, в отделение Тырсы. Событийно значим именно приход, то есть включение нового героя в жизненное пространство сериала, в круг его основных персонажей. Событийность актуализирует функции персонажей. В данном случае очевидно, что функция Тырсы не заключается в том, чтобы врачевать или решать сложную интеллектуальную задачу, связанную с постановкой диагноза (как это делает Хаус, превращая процесс лечения в игру). Медицина остается лишь темой, поводом для реализации других дискурсов.

4. Девушка Вика, желающая завести знакомство с Савиным, обращается в клинику, где, по совпадению, работает ее мачеха. Объявляет Ане (мачехе) себя девушкой Рената и получает таким образом информацию о его проблеме. Так возобновляется повествовательная линия, которая была ложно завершена в самом начале, а по сути является основной в серии: завоевание Викой внимания теннисиста.

Для включения Вики в «жизнь» сериала используется прием совпадения, случайности. Этот пример любопытен для понимания одного из ключевых принципов развития сериального дискурса: мир произведения

подстраивается под нужды автора. Необходимо ввести героиню в отделение – создается ее родственная связь с доктором.

Ролан Барт, анализируя роман Жюль Верна «Таинственный остров», отмечает такую особенность, как «всемогущество дискурса»: «Если нужно чуть ли не голыми руками повалить огромное дерево, то достаточно одной фразы – и дело сделано»; «Хочешь ловить птиц на удочку? – *тут же, поблизости* оказываются и лианы для лезы, и колючки для крючка, и черви для приманки»<sup>10</sup>.

Данный прием (назовем его *дискурсивная необходимость*) получил распространение в современной массовой культуре. Но если у Жюль Верна всемогущество дискурса, по Барту, есть проявление художественного кода (изобилие), то в сериалах и бульварных детективах такой прием не работает на художественное или концептуальное целое. Значение его – в латании «сюжетных несостыковок» (как это метко определил Сергей Сиротин, описывая «картину мира по Донцовой»).

5. Внутрисерийная история прерывается сюжетной линией, свя-

---

<sup>10</sup> Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 403.

занной с отношениями санитаря Филиппа и патологоанатома Жени. Функция Филиппа как персонажа в сериале сводится к двум ситуациям, реализующимся на протяжении всего сериала: насмешки доктора Граубе на тему гомосексуализма и безответная любовь к Жене (предмет ревности Тырсы). Для реализации второй функции и построения сюжета, связанного с отвергнутостью, возникает дискурсивная необходимость – создать контекст для сближения. В целях реализации такой необходимости используется несколько сюжетных ходов: болезнь бабушки (для утешения которой Женья выдает себя за невесту Филиппа), смерть бабушки (Женья приезжает и остается у Филиппа).

6. Возвращение к героям серии. Формируется новая коллизия: журналисты распространяют сведения о допинге, спортсмену необходимо сохранить репутацию. Вика спасает Савина, разыгрывая перед камерами сцену объяснения – коллизия разрешается. В основной сюжетной линии происходит важный этап: Ренат вступает в диалог с Викой, но сразу же после этого теряет сознание (происходит повторная «медицинская» завязка в пределах одной серии).

Потеря сознания – один из самых распространенных симптомов, который используется и в «Докторе Хаусе», и в «Докторе Тырсе». Однако функции этого событийного компонента различны: в «Докторе Хаусе» это симптом, преимущество которого перед остальными – неизвестность, неочевидность происходящего (формируется нарративно необходимая смысловая лакуна). В «Докторе Тырсе» потеря сознания – прежде всего повод для сюжетного перемещения в контекст «жизни» отделения Тырсы.

7. Обследование, проведенное Тырсой и сотрудниками отделения, выявляет у Рената Савина язву и смещение глазного яблока. Данный сюжетный ход – обнаружение заболевания (он имеет место практически в каждой серии «Доктора Тырсы») реализует ряд заимствований: в миниатюре реализуется ситуация поиска причин произошедшего, содержится аллюзия на «мозговые штурмы» команды Хауса, на гениальное, инсайтное обнаружение истины, аллюзия на хаусовское «все лгут».

На примере анализируемой серии рассмотрим, каким образом трансформируются все выявленные заимствования в контексте отечественного сериала.

В сюжетном узле, связанном с заболеванием героя, отсутствует последовательное и целостное воплощение болезни. Так, симптом «потеря сознания» оказывается не связанным с последующим диагнозом (не рассматривается как значимый симптом). Конфликт переносится из телесно-болезненной сферы в сферу отношений: пациенту сразу ставится несколько самостоятельных диагнозов, но возникает дискурсивная необходимость привязать данные диагнозы к ранее заявленной коллизии (допинг).

Проблема, которую ставят перед собой Тырса и команда, – выяснить, лжет пациент или нет, употреблял он допинг или нет. Ситуация подогревается вновь возникшими симптомами пациента: приступом (непонятным и ужасным, однако не вытекающим из логики развития заболевания и опробования различных способов лечения – как это в «Докторе Хаусе»). Превалирование событийно-любвиной линии в серии позволяет жертвовать смысловой завершенностью и последовательностью реализации нарратива болезни: искусственно формируется пресуппозиция «его заболевания связаны с допингом», которая обусловлена не логикой развития

болезни, но дискурсивными необходимостями.

Аналогом мозгового штурма в «Докторе Тырсе» является коллективное обсуждение ситуации. Герои строят предположения о том, что могло происходить с пациентом, чего они не знают: пытаются выяснить события, мысли, их ложность и т.д. Нахождение ответа – прерогатива Тырсы. Данный эпизод всегда сопровождается характерным посвистыванием, после чего Тырса оглашает какую-то значимую для разрешения проблемы информацию. В анализируемой серии Тырса резюмирует: допинг сильно разрушил организм спортсмена, спровоцировал появление язвы потому, что имеется еще какое-то заболевание, при котором противопоказано принимать кардизон (допинг). Далее выявляется туберкулез плечевого сустава.

Как видим, решение обнаруживается не медикаментозным путем (не результатами анализов), а выводится в ходе дискуссий из каких-либо внешних данных. Такой дискурсивный оборот характерен для каждой серии: по ходу обследования у пациента могут обнаружиться несколько заболеваний. Итоговое заболевание всегда устанавливается на основании каких-то внешних факторов и догадок.

Например, в первой серии у пациента выявлено бешенство: вместо того чтобы сделать необходимые анализы, Тырса беседует с родственниками, узнает различные подробности жизни пациента, в конце концов, просто бродит вечером по тротуару, где каждый вечер ходит спортсмен, – и нарывается на бешеных собак.

Аналогичным способом устанавливается беременность пациентки (в двенадцатой серии) и отсутствие беременности (во второй), отравление (в одиннадцатой) и истощение (в восьмой) и т.д. Болезнь в «Докторе Тырсе» становится фоном для воплощения основного дискурса сериала (отношения, события личной жизни, происшествия).

8. Врачебная событийная линия перемежается по ходу серии с другими (Фёдор Августович уходит в рабочее время с работы, чтобы лечить гимнастку Лику; Женя и Филипп развивают отношения по принципу сближение – отвержение; Тырса ревнует Женю). При этом центральной, последовательно реализованной остается линия развития отношений между теннисистом и его фанаткой. На пути развития отношений Вики и Рената появляется препятствие: отец Вики узнает из газет о ее отношениях

с Ренатом Савиным. В разговоре Вики с отцом возникает ее новая ипостась: прагматичной женщины, делающей все ради благополучия и достатка (а не фанатичной любви к теннисисту, какой она была представлена ранее). В финале серии происходит завершение линии, наметившейся в начале: героиня получает желаемое (статус будущей жены Рената). Ложная завязка (история с допингом) не получает разрешения, не доводится до завершения, что свидетельствует о вспомогательной функции данного сюжетного хода по отношению к основному (любовные отношения героев).

Перемежение нескольких линий в рамках серии – основной принцип макронарративного типа сериала (бразильские, мексиканские «мыльные оперы» воплощают его в чистом виде). В сериале «Доктор Тырса» два типа сериалов контаминируются: серия содержит специфичный сюжет, но этот сюжет вписывается в событийное пространство сериала, становится одной из линий, наравне с линиями отношений постоянных героев сериала.

Тенденциозно, что болезнь в «Докторе Тырсе» становится фоном для воплощения основного дискурса сериала (отношения, события личной

жизни, происшествия). Конфликт и поиск решения выносятся на событийный уровень. Гармоничности сращенности нарративного, мифологического и тематического уровня, как это было в «Докторе Хаусе», в отечественном варианте сериала нет. Акцент с болезни и поиска диагноза смещается на событие, в центре внимания – герои и их отношения.

Не находит реализации в сериале и детективный тип нарратива (несмотря на то, что сериал заявлен именно как детектив). Элементы детектива воплощены в виде отдельных событий внутри серии, а именно: поиск некоего «преступления» пациента, того, что он скрывает, осуществляется Тырсой и Грушиным, которые беседуют с родственниками и знакомыми пациента, собирают дополнительные сведения и улики (идут в зал шахматных турниров для изучения картины, которая висит на стене; Тырса осуществляет прогулки по ночным маршрутам героев, включается в пробежку учителя физкультуры, проводит на себе эксперименты и т.д.).

Нарративная канва отдельной серии редуцируется, отсутствует целостное воплощение какого-либо типа нарратива. Формирование событийной структуры каждой серии проис-

ходит путем нанизывания все новых и новых сюжетных линий, событий, путем формирования новых коллизий и их разрушения. Сюжет растет вширь. Контаминация жанров, нарративных структур и тем приводит к тому, что принципы дискурсивной организации целого не обусловлены внутренней органикой серии, не заданы изначально. В сериале отсутствует последовательное и завершенное развитие.

## Заключение

Тенденция адаптации зарубежного опыта на российском рынке сказывается в большом количестве сериалов, произведенных по зарубежному аналогу. Проведенное исследование механизма заимствования в сериале «Доктор Тырса» позволяет констатировать тот факт, что успешность использования зарубежного образца (сериал «Доктор Хаус») обусловлена несколькими факторами: технологической стороной (спецификой производства сериалов в России), особенностями зрительской аудитории и главное – умением сочетать западное и отечественное в структуре сериала.

Рассмотренный нами пример использования зарубежного образца при создании отечественного сери-

ального продукта реализует заимствование исключительно на внешнем уровне: на уровне темы и, что более важно, – на уровне позиционирования телесериала как ответного. Внутреннее строение сериала полностью соответствует существующим российским практикам и не представляет вниманию телезрителей каких-то новых форм и способов взаимодействия.

По большому счету, функция претекста в «Докторе Тырсе» реализуется только на уровне предварительного формирования интереса (на стадии анонсирования). Создатель не

использует технологические, драматургические и какие-либо другие находки «Доктора Хауса», он использует только брендовое имя и аллюзию на него. Этот прием срabатывает: «Доктор Тырса» не самостоятелен как самостоятельный продукт, но существует в отношении к «Доктору Хаусу». В частности, зрительские комментарии на форумах и блогах посвящены исключительно вопросу схожести / несхожести двух сериалов, оценки качества того и другого в сравнении. Цель формирования зрительского интереса достигнута.

### Библиография

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров; Текст подгот. Г.С. Бернштейн и Л.В. Дерюгина; Примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
3. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 2. – М.: М. и С. Сабашниковы, 1998. – 472 с.
4. Назаров М.М. Массовая коммуникация в современном мире: методология анализа и практика исследований. – М.: Эдиториал УРСС, 2002. – 240 с.
5. Пропп В. Морфология сказки. – М.: Лабиринт, 2006. – 152 с.
6. Рикер П. Время и рассказ. Т. 1. – М., СПб.: Университетская книга, 1998. – 313 с.
7. Рикер П. Время и рассказ. Т. 2. – М., СПб.: Университетская книга, 2000. – 224 с.
8. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

## Narrative strategies in contemporary TV series

**Plevako Svetlana Vladimirovna**

Postgraduate student, research associate,  
State Academic University for the Humanities,  
P.O. Box 119049, Maronovskii lane, No. 26, Moscow, Russia;  
e-mail: fil\_nauka@mail.ru

### Abstract

In the context of discursive media studies there was a tradition to consider mass communication as a discursive practice. Produced and broadcast media messages feature a semiotic system realized by using a set of semiotic codes, on the one hand, and a discursive act, i.e. the process of interaction between two parties by means of semiotic system in specific social circumstances, on the other hand. This approach to understanding the message of the media involves the analysis of the internal structure (the text), external keynotes (the context) and a dynamic component (the implementation of the discursive act).

The author in the article considers TV series as a specific media production, which analysis is a significant feature of his internals (syntagmatic and paradigmatic relation between formal elements), pragmatics and ideology, the specific of the communication process implementation. The series is a media phenomenon with the narrative dominant. Narrative structure, that is distinctive also for many other texts of the media, is the basis of the text in the series, which determines the syntagmatic, paradigmatic relationships within the series (the system of characters, a set of story lines, etc.), pragmatics and communicative potential of the series.

### Keywords

The series, narrative, narrative scheme, discourse.

### References

1. Bakhtin, M., Bocharov, S.G., Bernshtein, G.S., Deryugina, L.V. (1979), *The aesthetics of verbal creativity* [*Estetika slovesnogo tvorchestva*], Iskusstvo, Moscow, 424 p.

2. Bart, R. (1989), *Selected works. Semiotics: Poetics* [*Izbrannye raboty: Semiotika: Poetika*], Progress, Moscow, 616 p.
3. Genette, G. (1998), *Figures. In 2 vols. Vol. 2* [*Figury. V 2-kh tomakh. Tom 2*], M. i S. Sabashnikovy, Moscow, 472 p.
4. Nazarov, M.M. (2002), *Mass communication in the modern world: the methodology of analysis and research practices* [*Massovaya kommunikatsiya v sovremen- nom mire: metodologiya analiza i praktika issledovaniy*], Editorial URSS, Moscow, 240 p.
5. Propp, V. (2006), *The morphology of fairy tale* [*Morfologiya skazki*], Labirint,. Moscow – 152 p.
6. Riker, P. (1998), *Time and narrative. Vol. 1* [*Vremya i rasskaz. T. 1*], Universitets- kaya kniga, Moscow, St. Petersburg, 313 p.
7. Riker, P. (2000), *Time and narrative. Vol. 2* [*Vremya i rasskaz. T. 2*], Universitets- kaya kniga,. Moscow, St. Petersburg, 224 p.
8. Shmid, V. (2003), *Narratology* [*Narratologiya*], Yazyki slavyanskoi kul'tury, Mos- cow, 312 p.