

Тарасенко Артур Станиславович,

моб.: +7 906 702 36 50

e-mail: arturtarassenko@mail.ru

Аннотация

В статье описаны основные этапы развития развлекательных форматов прайм-тайма на федеральных каналах. Автор выделяет четыре доминирующих формата, которые сменяли друг друга на протяжении 2000-х гг. Особое внимание уделено процессам вытеснения из прайм-тайма одного формата другим. Опираясь на теорию эволюции литературных жанров Ю.Н. Тынянова, автор полагает, что новый заполняющий эфир формат возникает как противоположность к формату вытесняемому. По этому принципу эстрадный юмор вытеснил из прайм-тайма телеигры, а шоу со звездами - музыкальные ралити-шоу.

Abstracts

This article is devoted to the main periods of evolution of entertainment prime-time formats at the federal channels. Author writes about four dominated formats, one after another, during the period of 2000-s. He pays special attention to the processes of changing of formats in prime-time. Basing on the Yuri Tynyanov's theory about the literary genres evolution, author thinks that the new dominated format on the air appears like an opposite to the format which disappears. According to this rule, Estrada humor has replaced TV-games in the prime-time and shows with pop-stars have replaced music reality shows.

Ключевые слова: формат, телеигра, шоу со звездами, юмор, развлекательная программа

Key words: format, TV-game, show with pop-stars, humor, entertainment program.

Эволюция развлекательных телеформатов в 2000-х гг.

Рубеж XX-XXI вв. стал переломным в содержательной стратегии российского телевидения. В 2000-х гг. новое информационное пространство страны, контролируемое властными структурами, уже не позволяло телекомпаниям формировать альтернативную повестку дня. Это привело к тому, что «гипертрофированная политизированность, свойственная российским СМИ в 1990-е гг., эволюционировала в аполитичность, и в качестве основного направления деятельности большинство медиакомпаний избрали апробированные развлекательные форматы»¹.

Данные исследования телевизионной аудитории «Телевидение глазами телезрителей», которое ежегодно с 1999 г. проводит аналитический центр «Видеоинтернешнл», также

подтверждают это изменение ². С каждым годом развлекательная и рекреативная функции телевидения вытесняют информационную функцию в сознании аудитории. Для современного зрителя основная цель телепросмотра – отдых и развлечение.

Телевидение как динамическая система программ

Современное развлекательное телевидение неоднократно становилось предметом научного анализа. Большинство исследователей предпринимало попытку создать классификацию развлекательных программ, построить типологическую структуру, руководствуясь различными критериями. Такие структуры, как правило, носили статический характер: весь накопленный за многолетнюю историю телевидения массив развлекательных программ распределялся по группам.

Рассмотрение любого сегмента телевидения (в том числе развлекательного) как статической системы не даёт полного понимания телевизионных изменений, телевизионной эволюции. Телевидение темпорально, оно развивается во времени, на каждом новом этапе приобретая новые временные характеристики. Такая особенность природы телевидения требует создания иной системы – динамической, которая бы фиксировала и эволюционные процессы, происходящие на телеэкране.

Данная статья имеет целью рассмотреть развлекательное телевидение 2000-х гг. как динамическую систему, определить законы, по которым одни развлекательные форматы ³ сменяются другими. В качестве научной основы для построения обозначенной системы выбрана теория эволюции литературных жанров, предложенная Ю.Н. Тыняновым.

В 1924 г. в №2 журнала «Лев» русский литературовед Ю.Н. Тынянов опубликовал статью «О литературном факте». В ней молодой филолог предложил рассматривать историю литературы как эволюцию литературных жанров. Несмотря на то, что статья посвящена литературе, основные принципы эволюции, предложенные в ней, могут быть применимы к большинству видов творчества. Так, концепция Тынянова помогает взглянуть на развлекательные программы в некоторой связи, понять, как эти программы соотносятся между собой. Она объясняет феномен популярности многих развлекательных программ, устанавливает связь между форматами, к которым они принадлежат. Попытка адаптировать теорию Тынянова к процессам, происходящим сегодня в российском развлекательном телевидении 2000-х гг., и есть основная задача статьи.

Руководствуясь методом, который предложил Тынянов, договоримся понимать под телевидением систему телепрограмм. Эта система разделяется на центр и периферию. В центре располагаются развлекательные программы, которые в настоящий момент известны

любому зрителю, хотя бы иногда смотрящему телевизор. По формальным признакам центр составляют программы, которые выходят в эфир каналов «большой тройки» (Первый канал, «Россия-1», НТВ) в части дня с наибольшей потенциальной аудиторией. Эти части формируются исходя из темпоральных законов телесмотрения (прежде всего, недельного и суточного).

Частями дня с наибольшей потенциальной аудиторией можно назвать Пн-Пт (18.00 – 00.00), Сб. (16.00 – 1.00), Вс. (13.00 – 0.00). Эти временные промежутки принято обозначать как «подход к прайм-тайму» («ранний прайм»), «прайм-тайм», «поздний прайм-тайм». Программы, расположенные в обозначенных тайм-слотах, не только собирают большую аудиторию, но и чаще других становятся предметом обсуждения на разных уровнях (телекритики, «обыденные телекритики», рекламные анонсы, телегиды, телевизионные и эстрадные пародии).

В противоположность центру формируется программная периферия. К ней мы относим те программы, которые либо выходят в эфир на тематических (нишевых) каналах, либо появляются на каналах «большой тройки» в тайм-слоты с малой потенциальной аудиторией, либо выходили в прошлом и не представлены в современном телевизионном пространстве. Таким образом, «периферия» в гораздо меньшей степени интересна и доступна телезрителям. Происходящие на периферии события не так занимают телекритиков и журналистов, пишущих о телевидении, как события центра.

Телевизионная периферия неоднородна и имеет градацию. Например, развлекательные программы, выходящие в прайм-тайм на канале СТС, в большей степени замечаются общероссийской аудиторией, чем программы утреннего тайм-слота MTV. Хотя и те и другие уступают программам, расположенным в центре нашей структуры.

Центр – программы каналов «большой тройки» (Первый канал, «Россия-1», НТВ), выходящие в прайм-тайм.

1 уровень периферии – программы каналов СТС, ТНТ, РЕН, ТВ-6, выходящие в прайм-тайм + программы каналов «большой тройки», выходящие не в прайм-тайм.

2 уровень периферии – все программы тематических (нишевых) каналов, программы каналов СТС, ТНТ, РЕН, выходящие не в прайм-тайм, и программы, уже не представленные в эфире.

Такая структура относительно постоянна, и на протяжении 2000-х гг. она практически не менялась. Лишь более отчетливо оформился первый уровень периферии. Наполнение же этой структуры развлекательными программами не постоянно. Оно менялось от сезона к сезону, пребывало в динамике. Одни программы и форматы из центра уходили на

периферию, другие – наоборот, возникали в центре или перебирались туда с периферии.

Господство телеигр

Заполним центральную часть системы и увидим, как она выглядела, например, в первом полугодии 2002 г. В центре на тот момент помимо прочих находились программы «Кто хочет стать миллионером?», «Слабое звено», «Народ против», «Русская рулетка», «Поле чудес», «Что? Где? Когда?» (ОРТ), «Ставка» («РТР»), «Алчность», «Своя игра» (НТВ). Все они принадлежат к одному формату интеллектуальных игр, или викторин. Именно этот формат был господствующим в первой половине 2002 г. и занимал центральную область нашей системы.

Уже через полтора года, во второй половине 2003 г., в центральной части из перечисленных остались только четыре программы («Кто хочет стать миллионером?», «Поле чудес», «Что? Где? Когда?» и «Своя игра»). Господствующий формат интеллектуальной игры был вымыт из центра на периферию другим форматом. Этим новым форматом стали программы, основанные на юмористической эстраде. Чтобы понять, как и почему произошла эта смена, есть ли логика у подобных процессов, необходимо обратиться к хронологии развлекательного телевидения того периода.

Во второй половине 2000 г. в центре находились три игровые программы: «Поле чудес», «Умники и умницы» (ОРТ) и «О, счастливчик!» (НТВ), которая стала одним из самых заметных событий в истории телевидения. В феврале 2001 г. «О, счастливчик!» переехал на ОРТ, сменив название («Кто хочет стать миллионером?») и ведущего. Однако НТВ в течение года показывал повторные выпуски «Счастливчика». Таким образом, формат интеллектуальной игры на деньги начал расползаться по эфиру. Вскоре игры на деньги заполнили центральную область нашей системы.

Осенью 2001 г. НТВ, восполнил пропажу «О, счастливчика!» новой программой «Алчность» и переставил в программной сетке на более привлекательное место «Свою игру», ОРТ добавил в сетку «Слабое звено», канал первого уровня периферии ТВ-6 запустил «Обратный отсчёт» с Андреем Болтенко. Таким образом, уловив основную тенденцию и определив привлекательный формат, телевизионные продюсеры, вдохновлённые успехом «Миллионера», занялись телевизионным форматным эпигонством.

Тренд был подхвачен и каналами первого уровня периферии. Весной 2002 г. в сетке СТС появилась игра «Кресло» с Фёдором Бондарчуком, а чуть позже и «Самый умный». Канал ОРТ в тот же период поставил в прайм-тайм «Русскую рулетку» и «Народ против», продолжая эксплуатировать удачно найденное форматное решение. Последним дань моде

отдал канал РТР, показав несколько выпусков телеигры «Ставка» с Ириной Апексимовой.

Таким образом, первый принцип телевизионной эволюции заключается в «клонировании» наиболее успешного проекта. Новые программы строятся (или отбираются, если речь идёт о покупке зарубежной лицензии) исходя из соответствия успешному форматному решению, основному конструктивному принципу программы.

Ключевые ходы, стилистические приёмы, впервые появившиеся в «Миллионере» и ставшие на тот момент новаторскими, *автоматизировались* в других игровых программах. На их основе было построено множество программ, которые «захламили» центр однообразным содержанием. Автоматизированный приём начал надоедать зрителю и разрушил формат, лишил его оригинальности. Такой формат уже не может оставаться в центре системы и, как правило, должен быть вытолкнут на периферию.

Весной 2002 г. «Алчность» и «Обратный отсчёт» были закрыты. Игра «Народ против» сначала переехала из прайм-тайма в дневной эфир буднего дня, а после сменила вещателя на Ren TV (второй уровень периферии). «Русская рулетка» и «Слабое звено» недолгое время продолжали выходить в эфир днём по выходным (первый уровень периферии), а вскоре были закрыты. Программа «Ставка» в 2003 г. переехала на ТВЦ и позже была закрыта. «Кресло» также доживало последние дни в дневном тайм-слоте вместо изначального прайма на СТС. Игра «Самый умный», превратившись в детскую программу, расположилась в наиболее подходящем для этого типа программ утреннем тайм-слоте.

Итак, некогда успешный формат интеллектуальной игры на деньги был вытеснен на периферию новым форматом – эстрадно-юмористическим концертом или тележурналом. Эта смена не была одномоментным событием. Процесс постепенной смены господствующего формата занял около года, на протяжении которого некоторые телеигры вытеснялись на периферию, а их место занимали эстрадно-юмористические программы.

Эстрадная юмористика как конструктивный принцип формата

До начала 2002 г. в центре нашей системы располагались только две эстрадно-юмористические программы одинакового формата: «Аншлаг» (РТР) и «Смехопанорама» (ОРТ). Они занимали свою нишу, оставляя свободное пространство и для программ других форматов. Как мы выяснили, большую часть остального эфирного пространства в центре нашей системы занимали телеигры.

В 2002 г. доля эстрадно-юмористических программ в центре постепенно возрастала. Друг за другом ОРТ и РТР выпустили, соответственно, «Смехопанораму» без ведущего – программу «Шутка за шуткой» и «Аншлаг» без ведущей – «Комнату смеха». Коренной

перелом произошел, когда в начале 2003 г. на Первом канале вышел первый выпуск «Кривого зеркала», а в 2004 г. программа переехала на «Россию». Однако Первый канал продолжил показ повторных выпусков программы. (Ситуация напоминала историю с «Кто хочет стать миллионером?» и «О, счастливымчиком!», идущими параллельно на двух каналах). Доля «Кривого зеркала» в эфирных сетках Первого и «России» превысила разумные пределы. Нередко каналы, используя стратегию контрпрограммирования, ставили выпуски программы параллельно друг другу в одно и то же время. На майские праздники 2005 г. «Россия» отдала «Кривому зеркалу» более шести часов эфирного времени.

По жанровым особенностям «Кривое зеркало» больше тяготеет к эстраднему театру, чем к эстраднему концерту. Эстрадный театр устроен сложнее, чем просто концерт. Чтобы повторить или «клонировать» такую программу, нужно много времени и редкого актёрского ресурса. В тот период сделать подобное «Кривому зеркалу» телешоу было практически невозможно. «Клонировать» же эстрадный юмористический концерт просто: достаточно использовать уже имеющийся у эстрадных артистов репертуар. Именно по пути агрегации эстрадного материала пошли основные игроки на телевизионном рынке.

Первый канал и «Россия» учредили три ежегодных фестиваля юмора – «Умора» (Первый канал), «Юрмалина» / «Юрмала» («Россия») и «Ялта» (Первый канал, «Россия»). На повторном показе юмористического материала были построены появившиеся концертные программы «Смехачи», «Кубок юмора», «Смеяться разрешается», «Смешные люди» и новые журнальные нарезки «Новые русские бабки», «Зимняя шутка с...». Эпигонами выступили и периферийные каналы, освоившие прибыльный сегмент вещания. Их журнальные программы также строились на уже отработанном юмористическом материале: «Смешная передача» (Муз-ТВ), «Смеха ради» (СТС), «Парк юмора» (ТВЦ), «Смеходром» (ДТВ) и др. Основные форматные элементы эстрадно-юмористических программ ушли к эпигонам, «дошли до необычайной скудости, вульгаризовались»⁴.

Итак, в 2004 г. по сравнению с 2002 г. наша центрально-периферийная система кардинально изменилась. От прежнего господства в центре телеигр ничего не осталось. Телеаудитория стала захлёбываться в бесконечном потоке эстрадного юмора. Таким образом, один экранный формат, автоматизировавшись, был вытеснен другим из центра на периферию. Однако новый эстрадно-юмористический формат, как мы смогли убедиться, также была подвержена автоматизации и постепенно разложился.

После того как удачно найденный конструктивный принцип (принцип конструкции формата, его основной признак) распространился на максимальное количество программ, он стал неинтересен аудитории. Аудитория пресытилась однотипными и псевдоновыми

программами, которые теперь, пережив расцвет, отодвигаются на периферию. Из всего многообразия эстрадно-юмористических программ в центральной области системы выжили только четыре: «Аншлаг», «Смеяться разрешается», «Юрмала» и «Кривое зеркало». И даже эти программы лишились «рутинизации», присущей им в пору господства. Они стали выходить в эфир гораздо реже, но при этом сохранили эстрадно-юмористический формат в центре.

Причины смены доминирующего формата

Существует ли закон, по которому один формат вытеснит другой на периферию? Почему именно юмор вытеснил телеигры? Согласно концепции Тынянова, в противоположность автоматизированному конструктивному принципу возникает «диалектически противоположный конструктивный принцип»⁵. Этот принцип и ложится в основу нового формата, который получает распространение.

Сопоставив игровые и юмористические программы, обнаруживаем лишь один признак, по которому игровой и юмористический форматы будут диалектически противоположны. Это изначальная эмоциональная установка. Игра и юмор на телевидении могут быть противопоставлены как трагедия и комедия в классическом театре.

Основу трагедии составляет столкновение личности с миром, обществом, судьбой. Точно так же участник телеигры ставится в условия столкновения с обстоятельствами, регламентируемыми правилами игры. Игрок, как и герой трагедии, с большей вероятностью потерпит поражение (случаи победы в телеиграх, когда участник заработал максимальный выигрыш, единичны). Это осознает и сам игрок, и телеаудитория. В сознании участника и аудитории надежда на победу всегда тесно переплетена со страхом поражения. Страх усиливается атмосферой телеигр, с помощью выразительных средств, используемых при их создании. Большинство игровых шоу проходят в мрачных декорациях, при полутёмном освещении, сопровождаются энергичной мобилизующей музыкой, не лишённой трагической интонации.

Трагическое начало в телеиграх усилено и фигурой ведущего, который «редко бывает героем «безусловно положительным»⁶. «Этому мешает его функция в игре: он не только хранитель традиций (правил игры), но и провокатор экстремальных ситуаций. Эта задача роднит его с традиционным злодеем формульной приключенческой литературы»⁷. При этом «злодей» в телеигре всегда оказывается победителем, ибо его место незыблемо, в отличие от игроков, которые появляются и быстро исчезают, зачастую потерпев неудачу.

Связь эстрадной юмористики с комедией более очевидна. Обе сферы характеризуются

юмористическим или сатирическим подходом к осмыслению действительности.

Итак, диалектически противоположный конструктивный принцип, лежащий в основе смены игровых программ эстрадно-юмористическими, найден. «Трагическое» вытиснилось на периферию «комическим». В этом контексте особый интерес представляют «выжившие» телеигры: «Кто хочет стать миллионером?» и «Поле чудес». Их жизнестойкость в новом соседстве с юмористическими программами кажется вполне закономерной. Программа «Поле чудес» всегда тяготела к эстрадным жанрам. Ведущий Л. Якубович выполнял функции, скорее, конферансье, а не «злодея»-интеллектуала. Участники игры неоднократно пробовали себя в музыкальных и декламационных жанрах. Оформление программы также выбивалось из контекста интеллектуальных игр 2001-2002 гг. яркостью декораций и обилием света. Поражение в игре не носило трагический характер и смягчалось за счёт призов и подарков всем игрокам.

«Кто хочет стать миллионером?» объединялась с эстрадно-юмористическими программами через фигуру ведущего. Кроме того, образ Максима Галкина после появления новых эфирных «соседей» заметно изменился. Ведущий стал чаще шутить, был более благодушен к участникам. Его образ уже никак не походил на серьёзного «злодея», а напоминал весёлого и доброго «подсказчика». Граница между образом Галкина на эстраде и образом Галкина-ведущего «Миллионера» практически стёрлась.

Рассмотрев один из первых эпизодов эволюции форм развлекательного телевидения 2000-х гг. (смена игровых программ юмористическими), вслед за Тыняновым сформулируем основные этапы эволюции: 1) по отношению к автоматизованному принципу конструкции диалектически намечается противоположный конструктивный принцип (в противоположность трагическому началу телеигр намечается комическое решение эстрадно-юмористических программ); 2) идёт его приложение – конструктивный принцип ищет легчайшего приложения (появляются программы, реализующие новый конструктивный принцип); 3) он распространяется на наибольшую массу явлений (появляется множество программ-«клонов»); 4) он автоматизируется и вызывает противоположные принципы конструкции⁸.

«Делаем звёзд» и «делаем из звёзд» - конструктивные принципы новых форматов

Параллельно с заполнением центра системы эстрадной юмористикой на российском телевидении набирал силу ещё один формат. Программы «Фабрика звёзд» (ч. 1-7), «Стань звездой», «Секрет успеха» (ч. 1-2), «Народный артист» (ч. 1-3) относят к «музыкальным реалити-шоу»⁹, к «шоу талантов»¹⁰, к «программам-акциям»¹¹. Но всех их объединяет

лежащий в основе концепции конструктивный принцип. Программы претендовали не просто на «поиск новых талантов»¹², но и на открытие новых звёзд. Тенденция «делаем звёзд» была реализована в появившихся или возродившихся конкурсах молодых исполнителей «Новая волна» (с 2002 г.) и «Пять звёзд» (с 2005 г.).

Вышеперечисленные программы были представлены в центральной части системы. В каждой из них открывали новых звёзд в музыкальной сфере. На периферии же стали появляться подобные программы, ориентированные на создание звёзд юмора («Факультет юмора», Ren TV) и модельного бизнеса («Ты супермодель», СТС). Такие программы в центральной части системы были немногочисленны и по количеству уступали эстрадно-юмористическим. В отличие от юмористических программ, канал не мог себе позволить более одного музыкального реалити-шоу в полгода, иначе бы аудитория просто запуталась в новых звёздах.

За три с половиной года непрерывного присутствия музыкального реалити-шоу в центре телевизионной системы конструктивный принцип «делаем звёзд» также автоматизировался в сознании аудитории. По отношению к нему диалектически наметился противоположный конструктивный принцип – «делаем из звёзд».

Программы, представляющие звёзд в несвойственном им качестве, возникли в центральной части системы в 2003 г. Первый канал отправил команду звёзд на необитаемый остров в проекте «Последний герой», а канал «Россия» – штурмовать «Форт Боярд». В том же году на Первом канале появились уже традиционные для периферийных каналов розыгрыши со скрытой камерой («Розыгрыш»). Однако в отличие от «периферийных» аналогов, героями новой программы стали исключительно звёзды.

Начиная с 2006 г., уже кризисного для «музыкальных реалити», количество «шоу со звёздами» резко пошло вверх. Звёзды «посягнули» на иные профессиональные сферы. Телевизионная спортивная среда, впусившая к себе звёздных дилетантов, пополнилась программами «Большие гонки», «Властелин горы», «Танцы со звёздами», «Звёзды на льду», «Ледниковый период», «Звёздный лёд», «Король ринга», «Стенка на стенку», «Первая эскадрилья». В двух программах звёзды осваивали непривычное для себя цирковое и песенное искусство («Цирк со звёздами» / «Цирк» и «Две звезды»).

Перед новыми программами, однако, не стояло задачи зажечь новых звёзд фигурного катания или цирка. Известные персоны лишь демонстрировали свои способности в освоении новых профессиональных навыков.

Тенденция «делаем из звёзд», возникнув как противоположная основному принципу «музыкальных реалити» «делаем звёзд», также автоматизировалась как в сознании

аудитории, так и в сознании производителей телевизионных программ. Следовательно, должен возникнуть диалектически противоположный конструктивный принцип, который ляжет в основу новой телевизионной тенденции. Пока господство «шоу со звёздами» сильно, хотя количество таких программ в центральной части системы неуклонно снижается. И в недрах этого основного тренда намечается противоположный конструктивный принцип.

Сегодня «звёзды» продолжают оставаться обязательным компонентом развлекательной программы. Однако вновь стали появляться развлекательные программы, показывающие не только разнообразные способности известных людей, но и простого человека (в центре: «Минута славы», «Ты смешной!», «Здравствуйте, девушки!», «Давай поженимся!», отчасти – «Можешь? Спой!» и др.). Важно, что новые программы не ставят целью сделать из открытого таланта «звезду» той или иной творческой среды. Это объединяет их с «шоу со звёздами». Цель обеих групп программ – показать способности человека, его таланты и возможности. Таким образом, интерес к способностям «звёзд», вероятно, будет сменяться интересом к более оригинальному и самобытному таланту простого человека.

Итак, мы выделили четыре основных формата развлекательного телевидения 2000-х гг. Каждый из них доминировал в определенный период. Конструктивный принцип, приложенный к разнообразному материалу, породил большое количество похожих программ. Конечно, конструктивный принцип «музыкальных реалити» ввиду особой специфики был не столь продуктивным, но созданный им формат обозначил отправную точку для дальнейшего развития развлекательного телевидения, для создания и развития формата «шоу со звёздами», который вытеснил принцип «делаем звёзд» на периферию («СТС зажигает суперзвезду»).

Описанные тенденции характерны только для центральной части предложенной нами телевизионной системы. На телевидении существуют явления разных пластов, и в этом смысле нет полной смены одного телевизионного течения другим. «Но эта смена есть в другом смысле – сменяются главенствующие течения, главенствующие жанры»¹³. Несмотря на то, что процессы в центре оказывают влияние на периферию и тесно с ней взаимодействуют, сама периферия, особенно первый уровень, может развиваться по другому сценарию. Так, доминирующими форматами первого уровня периферии в 2000-х гг. были ток-шоу и реалити-шоу. И лишь немногие программы этих форматов смогли переместиться в центр (например, «Пусть говорят»).

Эволюция внутри развлекательного программного формата

Рассмотрев основные направления эволюции развлекательных форматов на макроуровне и определив самые общие тенденции развития развлекательного телевидения 2000-х гг., обратимся к микроуровню, так как эволюция происходит и в рамках одного телевизионного формата.

Тынянов полагает, что литературный жанр (а для нас это телевизионный формат) не может быть описан статически, так как в нем постоянно ощущается хотя бы частичная смена. «Новое явление сменяет старое, занимает его место и, не являясь «развитием» старого, является в то же время его заместителем. Когда этого «замещения» нет, жанр как таковой исчезает, распадается»¹⁴. То есть любая программа остаётся актуальной и востребованной только в том случае, если она интегрируется в новые условия, включается в новый форматный контекст. Этого можно достичь лишь в том случае, если изначальный формат программы будет изменен. Мы уже объясняли это на примере «живучести» «Кто хочет стать миллионером?» и «Поля чудес» в период господства эстрадно-юмористической формы. Эпоха «шоу со звёздами» также внесла свои коррективы в конструкцию «Миллионера». Программа почти превратилась в интеллектуальное «шоу со звёздами».

«Конструктивный принцип, проводимый на одной какой-либо области, стремится расширяться, распространиться на возможно более широкие области»¹⁵. Тынянов называет это явление «империализмом» конструктивного принципа. Конструктивный принцип воздействует на всё эфирное пространство центральной части: он не только ложится в основу нового доминирующего формата, но и трансформирует программы, принадлежащие к «старому» формату, уходящему на периферию.

На российском телевидении развлекательных программ-долгожителей (более пяти лет), которые пережили господство различных форматов, крайне мало. Однако формат каждой из них («формат программы») претерпевал изменения в зависимости от главенствующего в центре конструктивного принципа.

В период доминирования викторин программа «Аншлаг» стала заполняться рубриками-викторинами (эстрадная викторина для знатоков и любителей юмора «Авоська «Аншлага», «Дело в шляпе») и рубриками-конкурсами (конкурс частушек). В период «шоу со звёздами» «Аншлаг», как и другие юмористические программы, интегрировался в новое течение. Большая часть артистов, понимая, что количество эстрадно-юмористических программ сокращается, приняли участие в шоу со звёздами, а команда «Кривого зеркала» штурмом взяла «Форд Боярд». Юмористы возвращались в традиционные для себя программы с новым ореолом, устанавливая связь между форматами, втягивая эстрадно-юмористические программы в новый эфирный контекст.

Программа «Что? Где? Когда?» в угоду тенденции пожертвовала незыблемой долгие годы элитарностью. В кресла игроков сели Николай Басков, Татьяна Устинова, Лариса Рубальская. Чтобы программа соответствовала едва возникающей тенденции интереса к талантам простого человека, в её составе была сформирована «Команда МТС», состоящая из телезрителей. Но только такое движение внутри формата программы могло продлить срок её пребывания в центре системы.

В капитал-шоу «Поле чудес» была внедрена рубрика-караоке, где каждый участник мог исполнить песню под профессиональную фонограмму. Это ещё одно доказательство того, что программы выживают за счёт внедрения в собственную ткань элементов других форматов, которые в данный момент доминируют в центре системы.

Описанная эволюционная теория также может объяснить успешность и популярность отдельных медийных персонажей. Прежде всего, ведущих. Так, успех Максима Галкина может быть связан с тем, что шоумен очень органично встраивается в новые предлагаемые условия. В эпоху телевикторин он ведущий «Миллионера», в период господства эстрадного юмора – участник «Кривого зеркала» и хозяин программы «Вечер с Максимом Галкиным», на третьем этапе он уже не ведущий-интеллектуал, а главное лицо «Звёздного льда» и «Танцев со звёздами».

Тынянов утверждает, что «давать статическое определение жанра, которое покрывало бы все явления жанра, невозможно: жанр смещается; перед нами ломаная линия, а не прямая линия его эволюции»¹⁶. Именно поэтому нельзя отнести какую-либо программу, выходящую в эфир длительное время, к одному формату. На всём протяжении существования программы её формат будет изменяться, смещаться, вбирая в себя новые элементы других форматов. Действительно, «Авоська «Аншлага» (2002 г.) – это всё-таки викторина или юмористическая программа?

Если формат программы остается статическим и не способен адаптироваться к новым условиям, он рассыпается и уходит на периферию, как некогда популярная «Смехопанорама». Степень мобильности форматов программ неодинакова. Так, программам типа «Шутка за шуткой» или «Комната смеха» было практически невозможно включиться в новый «звёздный» контекст. Они могут быть востребованы теперь только на периферии или вернуться в центр, когда основное эфирное направление изменится. Аналогичная ситуация произошла с телевизионными играми. Конструктивный принцип комического не мог быть приложен к «Слабому звену», иначе мы бы получили пародию.

Итак, чтобы «выжить» в новых условиях, «ужиться» с новыми эфирными соседями, программы, уже находящиеся в центре, неизбежно подчиняются доминирующему

конструктивному принципу. Те программы, которым это не удаётся, отправляются на периферию, освобождая центральное место для тех периферийных программ, которые готовы подчиниться конструктивному принципу, изменить собственный формат и перебраться в центр.

Такое движение программ и форматов по системе «центр – периферия» практически не позволяет им оставаться «чистыми». Испытывая влияние главенствующего конструктивного принципа и эфирных «соседей» программы и их форматы постоянно изменяются. Этот процесс остро ощущается профессиональными телевизионными продюсерами и редакторами¹⁷. Им важно не следовать тенденции, а опережать её на несколько шагов, выступая создателями новых форматов, а не эпигонами.

Итак, адаптировав концепцию Ю.Н. Тынянова, можно утверждать, что развлекательное телевидение развивается по определённым законам. Эти законы распространяются как на доминирующие направления, так и на конкретные программы. Все программы и форматы могут быть рассмотрены как система, в которой каждый элемент оказывает влияние на другие элементы.

В результате влияния друг на друга форматы программ претерпевают изменение, смещаются. В этом и заключается суть эволюции. Те программы, которые смогли «приспособиться» к новым условиям среды, выживают. В противном случае, они вынуждены уйти на «периферию» и ждать возрождения в новых условиях.

Варганова Е.Л., Смирнов С.С. СМИ России как индустрия развлечений // Экономика и менеджмент СМИ. Ежегодник 2008 / Отв. ред. и сост. Е.Л. Варганова. М., 2009. С. 13.

² Телевидение глазами телезрителей. М., 2006 – 2008 // www.acvi.ru.

³ Понятие «формат» в данной статье используется в широком значении и обозначает совокупность программ, объединённых неким общим признаком, который в то же время не является жанрообразующим. Ср. «формат программы» (или «программный формат») как совокупность творческих и технических характеристик одной конкретной программы.

⁴ Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Он же. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 258.

⁵ Там же. С. 260.

⁶ Новикова А.А. Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия. СПб., 2008. С. 164.

⁷ Там же.

⁸ См.: Тынянов Ю.Н. Указ. соч. С. 262.

⁹ Шерстобоева Е.А. Музыкальное телевидение: исторический, программный, организационный и правовой аспекты; Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.10 / МГУ. М., 2009. С. 67.

¹⁰ Новикова А.А. Указ. соч. С. 184.

¹¹ Поберезникова Е.В. Телевидение взаимодействия: Интерактивное поле общения. М., 2004. С. 71.

¹² Там же.

¹³ Тынянов Ю.Н. Указ. соч. С. 268.

¹⁴ Там же. С. 257.

¹⁵ Там же. С. 266.

¹⁶ Там же. С. 256.

¹⁷ См., например: *Кемарская И.Н.* Переформатирование как проявление мутации жанров // Наука телевидения. Вып. 5. М., 2008. С. 86 – 94.