

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования

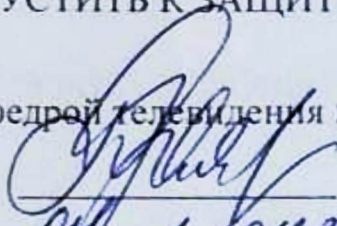
«Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина»

Уральский гуманитарный институт

Базовая кафедра телевидения и новых медиа

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ ПЕРЕД ГЭК

Зав. базовой кафедрой телевидения и новых медиа


А.В. Фаюстов

«08» июня 2024 г.

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

СОВРЕМЕННЫЙ РОССИЙСКИЙ КРИМИНАЛЬНЫЙ ТЕЛЕСЕРИАЛ

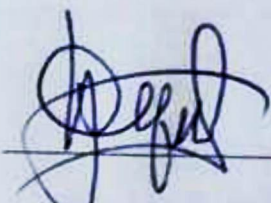
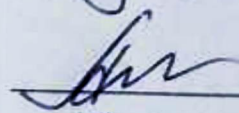
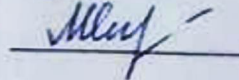
«СЛОВО ПАЦАНА. КРОВЬ НА АСФАЛЬТЕ»: КУЛЬТОВЫЙ ПОТЕНЦИАЛ.

Научный руководитель: П.Ф. Сумской

доцент, канд. культ., доцент

Нормоконтролер: А. В. Жадяева

Студент гр. УГИМ-220015 В.А. Маньков

Екатеринбург
2024

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
РАЗДЕЛ 1 КРИМИНАЛЬНАЯ ТЕМА НА ТЕЛЕВИЗИОННОМ ЭКРАНЕ	7
1.1 Понятие и типология российского криминального телесериала	7
1.2 Культовость в киноискусстве	41
1.3 Краткая ретроспектива признанных «культовыми» криминальных отечественных кино и сериалов 21 века	53
РАЗДЕЛ 2 КУЛЬТОВЫЙ ПОТЕНЦИАЛ СЕРИАЛА «СЛОВО ПАЦАНА. КРОВЬ НА АСФАЛЬТЕ»	56
2.1 История создания сериала «Слово пацана. Кровь на асфальте»	56
2.2 Практический анализ сериала «Слово пацана. Кровь на асфальте»	70
ВЫВОДЫ	84
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	88
ПРИЛОЖЕНИЕ А	97
ПРИЛОЖЕНИЕ Б.....	98
ПРИЛОЖЕНИЕ В	101

ВВЕДЕНИЕ

Телевидение появилось еще в первой половине 20 века, а начиная с 1950-х годов стало подлинно массовым. С тех пор телевизор появился в каждой квартире и стал незаменимой вещью, сопровождающей быт современного человека. За эти годы телевидение прошло длинный путь развития и серьезных метаморфозов и сейчас, на наших глазах, оно претерпевает свои самые большие изменения. С появлением интернета и больших медиа платформ, начиная с платформы-первопроходца Netflix, домашний просмотр совершил свой самый большой скачок. Сейчас практически у всех организаций, занимающихся медиабизнесом есть свои стриминг-сервисы. «Новое телевидение» заинтересовало не только кино- и медиабизнес, но и другие крупные компании, например, такие, как Amazon и Apple, создавших свои платформы «Amazon Prime» и «Apple TV+». Эти изменения, конечно, коснулись и нашего отечественного рынка. Появились такие платформы, как «Кинопоиск», «IVI», «Wink» и многие другие. Для крупных холдингов нашей страны в процессе конкуренции иметь стриминговый сервис в своей экосистеме стало обязательным условием. Так они привязывают к своей экосистеме клиента, для которого важно иметь в близком доступе видео- и музыкальный стриминговые сервисы.

Одним из основных продуктов телевидения и младшим братом кино стал «телесериал». На данный момент современные сериалы получили такое развитие, что многие из них ничем не уступают кинематографу. Нетрудно вспомнить такие примеры, как из мировой, так и из отечественной практики – это и экранизация «Игра Престолов», которая ни в чем не уступает серии фильмов «Голодные игры», снятых по книгам, и наш отечественный сериал «Эпидемия», занимавший первые места в мировых топах Netflix.

При всем многообразии «мира» сериалов нашему отечественному зрителю полюбился жанр криминала. История современного (21 века) отечественного криминала началась с сериалов «Улицы разбитых фонарей»,

«Бандитский Петербург» и, завоевавшего особый интерес и любовь зрителя, «Бригада», поставленного Алексеем Сидоровым. Одной из причин такого интереса к криминальным сериалам была рефлексия тяжелой социальной обстановки, пережитой страной в беспокойные «девяностые». Позже отечественное телевидение обзавелось целым каналом транслирующим, в основном, криминальные сериалы – НТВ, чья эфирная сетка со временем сформировалась под интересы обширной целевой аудитории, увлеченной жанром криминала.

Наибольшее внимание за последнее время у российского зрителя вызвал криминальный сериал «Слово пацана. Кровь на асфальте», снятый Жорой Крыжовниковым. О нём слышала большая часть населения страны, вне зависимости, от пола и возраста, а посмотрело около трети населения в возрастном промежутке от 18 до 60 лет (по опросам ВЦИОМ), не говоря о подростковой аудитории, не проходящей возрастной ценз, но заинтересовавшейся сериалом не меньше, а вполне возможно и больше, взрослого населения.

Актуальность данного исследования определяется непредсказуемым впечатляющим интересом к сериалу «Слово пацана. Кровь на асфальте» у российской аудитории и потребностью установить его предстоящее влияние на общество и культурные коды нескольких поколений. Некоторые СМИ уже нарекли сериал «народным», кто-то говорит и о его «культовости». При этом понятие культовости фильма или сериала имеет достаточно размытые понятийные рамки и определяется только по прохождении достаточно протяженного периода. Тем не менее, мы можем попытаться спрогнозировать возможность вхождения рассматриваемого сериала в ряд «культовых», сформировав ряд критериев и проанализировав сериал по ним. Это даст нам возможность говорить о таком понятии, как «культовый потенциал» сериала или фильма, и в будущем анализировать значимость других аудиовизуальных произведений для общественной культуры.

Сериал «Слово пацана. Кровь на асфальте», в некотором роде, стал феноменом для российского рынка сериалов, а также обзавелся своими символами в массовой культуре. В связи с чем возникает закономерный вопрос: станет ли этот сериал культовым для российского общества, как, например, «Бригада» в свое время.

Поэтому **целью работы** нами было поставлено – определить имеет ли криминальный сериал «Слово пацана. Кровь на асфальте» потенциал стать культовым в истории российского кинематографа или же он останется временным мейнстрим-явлением.

В связи с сформулированной целью работы нами было установлены следующие **задачи работы**:

- 1) Обобщить теоретическое поле криминального российского телесериала;
- 2) Уточнить понятие и выявить критерии «культовости» применительно к российским криминальным кино и сериалам;
- 3) Рассмотреть ретроспективу, признанных «культовыми» криминальных отечественных кино и сериалов 21 века;
- 4) Рассмотреть историю создания и особенности творческой реализации российского криминального сериала «Слово пацана. Кровь на асфальте»;
- 5) Определить культовый потенциал сериала «Слово пацана. Кровь на асфальте».

Была выдвинута **гипотеза исследования** – сериал «Слово пацана. Кровь на асфальте» может быть признан культовым в российском обществе.

Объектом исследования является современный российский криминальный телесериал.

Предмет исследования – культовый потенциал телесериала «Слово пацана. Кровь на асфальте».

В контексте исследования при рассмотрении теоретического поля телесериала рассматриваются и анализируются труды таких авторов, как Акопова А. З., Беленького Ю. М., Давыдова М.Л., Донскова Н.А., Егорова В. В., Ефимовой И. А., Кирилловой Н. Б., Ландау Н., Манахова А. А., Огурчикова П. К. При анализе криминального жанра мы обращались к работам таких исследователей, как Коломейцева Е. Б., Макки Р., Огурчиков П. К., Сельбо Ж. Уильямс Э., Харрис Ч., Целихин А.А. В основу анализа понятия «культового кинематографа» и определения критериев «культовости» легли работы таких исследователей, как Бентли-Бейкер Д., Набокин И. И., Павлов А. В., Пири Д., Самутина Н. В., Сконс Д., Трофименков М. С., Хоберман Д., Щекалева О. В.

Научная новизна исследования состоит в том, что в работе впервые предпринимается попытка анализа культового потенциала российского криминального сериала 2023 года «Слово пацана. Кровь на асфальте».

Практическая значимость исследования заключается в выявлении особенностей воплощения фильма или сериала, которые влияют на их культовость, применить которые можно будет на этапе их создания или для определения их культового потенциала.

Исходя из задач, для изучения этой темы использованы следующие **методы исследования**: обзор научной литературы, обобщение и уточнение полученного материала, анализ и синтез эмпирических данных.

РАЗДЕЛ 1 КРИМИНАЛЬНАЯ ТЕМА НА ТЕЛЕВИЗИОННОМ ЭКРАНЕ

1.1 Понятие и типология российского криминального телесериала

Так как телесериал – это прежде всего один из видов телевизионного кино, то для настоящей работы важно раскрыть понятие телевизионного кино или же телевизионного фильма/телефильма. Для этого воспользуемся словарями и специализированной литературой.

В большом толковом словаре Кузнецова приводится следующее определение телефильма: фильм, созданный специально для демонстрации по сети телевизионного вещания [1].

Обратимся к терминологическому словарю телевидения Егорова В. В. Автор определяет телевизионный фильм, как сюжетное произведение, запечатленное на видео- или киноплёнке, использующее специальные съемки или архивную кинохронику, основанное на литературном сценарии [2, с. 41]. Но данное определение можно признать относительно устаревшим, так как эта монография опубликована в 1997 году и в определении упоминается обязательная запись на видео- или киноплёнку, что на данный момент не всегда соответствует действительности.

Стоит также отметить, что на данный момент выдвигаются предположения о неактуальности понятия «телефильм» и его слияния с понятием «фильм», как например в статье сайта IndieWire, посвященного независимому кинематографу [3]. В данной статье рассуждение основывается на почве обсуждения фильмов, предназначавшихся для кинотеатрального показа, но попавших в стриминговый или телевизионный показ из-за пандемии.

Пандемия поменяла, как и телевидение, так и кино. Но, даже, за несколько лет до нее размытие границ между телевизионным фильмом и

кино становилось более явным. В пример этому можно привести фильм Мартина Скорсезе «Ирландец», экранизацией которого занимался стриминговый сервис Netflix (контент которого в подавляющем большинстве предназначен для домашнего просмотра). Фильм не выходил в широкий прокат, а остановился лишь на ограниченном. На платформе Netflix он был опубликован меньше, чем через месяц от начала его проката. Так как фильм в основном предназначался для потокового телевидения/интернет телевидения (как называют стриминговые платформы исследователи и теоретики телевидения), о чем свидетельствует ограниченный кинотеатральный прокат, то кажется, что мы можем назвать его телефильмом, в соответствии с одним из приведённых определений. Но, в то же время, данный фильм получил премию Оскар в номинации «лучший фильм», но не был даже номинирован на «лучший телефильм» премии Эмми, что говорит о том, что он не является телефильмом. Это один из примеров противоречия, который говорит о сложности определения актуального понятия телефильма на момент написания диссертации, в 2024 году.

Но все-таки обратимся к современной литературе и выделим особенности кино на «малом экране» и на основе этих особенностей попытаемся сформулировать актуальное определение телефильма.

Донсков Н.А. в своей статье «Родовые черты телевизионного фильма» приводит следующие тезисы.

Телевизионное кино появилось как альтернатива кинотеатрального фильма – менее масштабное и более слабое.

Более слабое, в основном, в финансовом плане, хотя на данный момент обстоятельства сильно поменялись. Бюджеты большинства современных сериалов, если не превосходят, то соответствуют прокатному кино, как в мировой, так и в отечественной практике.

Небольшие бюджеты телевизионного кино приводили к одному из основных его отличий – множеству крупных и средних планов. Данный подход давал возможность, ограничившись небольшим числом деталей и

гримом актеров, избежать масштабных общих планов, сложной графики и упростить работу с декорациями.

Но в первую очередь выбор средних и крупных планов диктовался ограничениями самих домашних экранов – их размером и качеством изображения. Долгое время экраны были небольших размеров, а качество картинки было низким, что затрудняло восприятие мелких деталей. Однако и эти ограничения сейчас почти не актуальны – современные телевизоры имеют внушительные диагонали, а их разрешения и уровень детализации не уступают «большим экранам». Помимо того, современное домашнее ТВ создает новые требования к качеству изображения в сериалах, особенно на крупных планах, где малейшие оплошности становятся заметны зрителям.

Также автор приводит еще одну характерную черту телефильма, сродную всему телевизионному контенту, – «радийность». Присутствие неостанавливающегося звука и множество диалогов дают возможность не только смотреть фильм, но и слушать его, как радиоспектакль. В наши дни домашнее ТВ часто используется в фоновом режиме, и зритель периодически отвлекается от визуала, но без проблем улавливает историю, даже не следя за экраном, благодаря «радийности».

Автор приводит еще одно отличие телевизионного кино от прокатного – наличие в нем рекламы. Трансляция телефильмов периодически прерывается рекламными вставками. Поэтому при производстве телевизионного кино, зачастую, эти прерывания учитываются. В точках разрывов стремятся разместить так называемые клиффхэнгеры – захватывающие драматургические повороты, специально задуманные для создания интриги, вызывающей неподдельный интерес и ожидание дальнейшего развития сюжета у зрителя. Аналогичный подход применяется и в конце каждой серии сериала [4].

Основываясь на приведённых определениях и тезисах, попробуем составить актуальное для нашего исследования определение телефильма.

Телевизионный фильм/телефильм – это фильм, созданный с учетом особенностей домашнего/телевизионного просмотра.

Уточним понятие «телесериал».

В словаре Ефремовой приводится следующее определение: телесериал – многосерийный телевизионный фильм (обычно художественный) [5].

В множестве работ понятие телесериал заменяется или упрощается до понятия сериал, обратимся и к таким определениям.

Сериал – многосерийный телефильм, объединенный одними героями, в котором из части в часть, из фильма в фильм развивается одна сюжетная линия, она же и создает напряжение драматургии, когда в конце каждого фильма содержится кульминация повествования, а в следующем фильме – его развязка [2, с. 29]. Определяется в терминологическом словаре телевидения.

Давыдов М. Л. в своей статье определяет сериал, как любой телевизионный, то есть предназначенный исключительно для показа по телевидению, многосерийный (более двух стандартизованных телевизионных серий, каждая продолжительностью от 26 до 52 минут) художественный (разыгрываемый актерами или другими исполнителями сценарий, созданный соответствующими техническими средствами) фильм (законченное произведение, предназначенное для обнародования) [6, с. 6].

В словаре терминов и понятий Н. Б. Кирилловой сериал – масштабное теле-, видеопроизведение, объединенное единым драматургическим и режиссерским решением, главными действующими лицами, рассчитан на последовательный просмотр [7, с. 114].

Некоторые из данных определений не берут в учет существование ныне популярных сериалов-антологий, таких как «Американская история ужасов», «Фарго», «Настоящий детектив» и др. Ефимова И.А. в своей монографии «Структура телесериала» определяет сериал-антологию, как сезоны совершенно разных героев и сюжетов, собранные под одним названием проекта, в которых зритель получает с одной стороны привычный и внушающий доверие бренд, с другой стороны – новизну и оригинальность.

Автор отмечает, что объединяющим внутренним фактором таких сериалов выступает даже не тема, а яркая, запоминающаяся стилистика проекта и жанр. Зритель в каждом сезоне погружается в новый сквозной сюжет горизонтальной истории всех серий, но при этом он ждет повторения пережитых им эмоций от особенной стилистики проекта, выраженной в музыке, декорациях, атмосфере и состояниях уже новых героев [8, с. 44].

Некоторые из таких проектов связаны также актерским составом, который из сезона в сезон играет новых персонажей. Например, так в «Американской истории ужасов» актер Эван Питерс появляется в 9 сезонах сериала, лауреатка премии «Оскар» Кэти Бэйтс в 5 сезонах, а актриса Эмма Робертс в 6 сезонах, сыграв первого персонажа в 3 сезоне 2014 года и последнего, на данный момент, в 12 сезоне сериала, выходящего в 2023-2024 году.

Помимо этого, сериал может быть антологичным и внутри сезона. В первую очередь, вспоминаются такие примеры, как анимационные сериалы «Любовь, смерть и роботы» и «Антология русского хорора», а также сериалы «Черное зеркало» и «Кабинет редкостей Гильермо дель Торо».

В последнем – истории можно объединить лишь жанром ужасы, предисловиями и продюсированием Гильермо дель Торо, фактически известный режиссер выступает здесь гарантом интересности и качества. Упомянутые анимационные сериалы объединяются лишь тематикой, указанной в их названии. Сериал «Черное зеркало» так же – объединен лишь общей темой фантазирования и сатиры над возможным будущим человечества.

Теперь же сформулируем определение телесериала, на которое будем опираться в рамках настоящего исследования.

Телесериал или сериал – это многосерийный *телефильм*, зачастую, объединенный в рамках сезона единым драматургическим решением и главными действующими лицами, связанный между сезонами общей стилистикой и жанром.

Стоит также отметить, что некоторые исследователи разделяют понятия «сериал» и «многосерийный телефильм», пользуясь устаревшей терминологией.

Например, Т. А. Леонова в своей статье отмечает следующие характерные особенности «многосерийного телефильма» – линейно-хронологический принцип сюжетной организации; завершенность; наличие финальной точки в разделенном на части повествовании; нередко обладает высокой художественной ценностью [9, с. 27]. Также Леонова формулирует такие понятия, как «серия» и «сериал», и разграничивает их следующим образом.

«Серия» автор отмечает, как структурно-повествовательную модель, характерную для телевизионного фильма в сериях, ориентированную на бесконечное продолжение и потенциальную незавершенность, где линейный хронологический характер просмотра не является обязательным. Также автор дополняет определение тем, что телевизионная серия предполагает наличие однородных (одинаковых по хронометражу и драматургической конструкции), относительно самостоятельных и сюжетно завершенных серий-эпизодов, которые концептуально объединяются между собой единством темы, жанра, названием, общей группой героев. В каждом новом эпизоде телевизионной серии перед героями встает новая задача, проблема или ситуация [10, с. 82-83].

«Сериал» же автор определяет, как структурно-повествовательную модель, характерную для телефильма в сериях, которая предполагает деление концептуально единого экранного повествования на однородные (одинаковые по хронометражу и драматургической конструкции) сюжетно взаимосвязанные серии (части), где в линейно-хронологическом порядке развивается единая сюжетная линия, ориентированная на бесконечное продолжение и потенциальную незавершенность. Части-серии «сериала» объединяются общей темой, названием, жанром, группой героев, дополняет автор [10, с. 83-84].

Полагаем, что данная классификация сформулирована не вполне четко, а сами понятия могут вводить в заблуждение и создавать путаницу (как одно из подтверждений этому – многие из определений понятия «сериал» содержат в себе формулировку «многосерийный телефильм», а в данной классификации это считается диаметрально противоположными понятиями), поэтому обратимся к другим авторам и рассмотрим предложенные ими классификации телесериалов.

Классифицируя сериалы, многие исследователи разделяют их на вертикальные и горизонтальные, в некоторых исследованиях выделяют и гибридные. Такое разделение осуществляется на основании драматургической структуры сериала.

Определяя вертикальный сериал, исследователи характеризуют его следующим образом.

Давыдов М. Л. в своей статье выделяет характеризующий признак сериала данного типа – наличие сквозных персонажей как единственное (кроме, разумеется, темы) объединительное начало. За время экранной жизни героя глубинной трансформации, меняющей его социокультурные основания и, как следствие, цели, задачи и способы его деятельности, не происходит. Основной объект внимания зрителя – сюжетные перипетии. Герои сериалов такого типа – наполовину функции, маски, типажи с возможными некардинальными трансформациями [6, с. 6-7].

Данное мнение разделяет Акопов А. З., указывающий, что в «вертикальных», еженедельных сериалах, от первой к последней серии практически не происходит трансформация персонажей, и общая для всех серий арка может вообще отсутствовать или быть выраженной очень слабо [11, с. 197]. Примеры таких героев, можно привести из отечественного сериала «Интерны», где герои почти не развиваются: доктор Быков на протяжении всего сюжета остается саркастичным заведующим отделения с особыми методами обучения, а, например, Варя, в исполнении Кристины Асмус, – исполнительным, но наивным интерном.

Ефимова И.А. описывает вертикальный сериал, как по структуре своей представляющий совокупность отдельных историй, которые объединены общим героем или группой героев. Вертикальные сюжеты рассказывают законченные истории в каждой серии и содержат постоянных главных героев, которые в каждой новой серии переживают очередные повороты судьбы, чаще всего связанные с определенной профессией [8, с. 37].

Автор упоминает также о следующих особенностях вертикальных сериалов.

Вертикальные истории наиболее популярны на телевидении, так как зритель может подключиться в любой момент сериала, войти в сюжет и героев с любой серии. Поэтому канал не теряет аудиторию и рейтинги проекта. Распространенность этого формата обусловлена его более дешевым производством, меньшими бюджетами и большим зрительским охватом в сравнении с дорогостоящими горизонтальными форматами [8, с. 37-41].

В таких сериалах зритель ценит прежде всего узнаваемость и привычность. Зрителю необходимо видеть на экране узнаваемых главных героев, привычную общую атмосферу и визуальную стилистику проекта, он не готов к неожиданным кардинальным изменениям или резкому сломену жанровых характеристик. Важно, что в таких сериалах, не происходит и серьёзных изменений основных характеристик ведущих персонажей.

Однообразие сценарной структуры серий также является законом для вертикального формата, но каждую серию меняется тема, сюжет и переживания главных героев. Чтобы не утомлять зрителя постоянным однообразием, в сезоне бывают одна-две необычные серии, в которых создается новизна [8, с. 37-41].

Основные жанры этого вида сериалов – процедурал и ситком.

Процедуралы связаны с профессиональной сферой героев, и каждая серия посвящена раскрытию одного дела/кейса. Зачастую, бывают о детективах/полицейских (криминальная драма/детектив), юристах (юридическая драма) и врачах (медицинская драма) [8, с. 37-41]. Пример

сериалов такого жанра – это «Доктор Хаус», «Закон и порядок», «Улицы разбитых фонарей».

В ситкоме (от «situation comedy» – комедия ситуаций) главные герои постоянно попадают в неловкие ситуации, которые часто связаны с тем, что героев принимают не за тех, кем они являются. Комедийные ситуации часто строятся исходя из главных черт их характеров. Герои имеют доминирующие черты характера, связанные с легкими пороками. Характеры строятся из нескольких, четырех-пяти главных ярких характеристик, которые могут давать разнообразие и одновременно ограниченность ситуаций в истории [8, с. 37-41]. Примерами таких сериалов являются отечественные «Счастливы вместе», «Интерны», «Кухня» и зарубежные «Друзья», «Теория большого взрыва» и многие другие.

Таким образом, можем задать следующее определение для вертикального сериала, которое будем использовать в нашей работе. Вертикальный сериал – это сериал, состоящий из сюжетно-завершенных эпизодов, связанных друг с другом лишь рядом главных характерных персонажей и слабой или вовсе отсутствующей сюжетной линией.

Далее рассмотрим горизонтальные сериалы.

Давыдов М.Л. определяет горизонтальный сериал следующим образом. По мнению исследователя главный характеризующий признак – «путешествие героев от несчастья к счастью», изменение их личностных и социальных установок. Смена задач героев обязательно происходит примерно через каждые 15-20 серий. Объектом внимания зрителя является событийный ряд внутри сериала, который разворачивается по схеме «событие – отклик» в их хронологической последовательности. События и последующие отклики на них структурно относительно жестко привязаны друг к другу, допуски и вольности в цепочке причинно-следственных связей между поступками героев и откликами на них, как правило, не допускаются [6, с. 7].

В «горизонтальных», ежедневных сериалах-романах герои меняются от первой до последней серии, собственно, о том, как меняется персонаж, и

пишут и снимают телероманы. Отмечает в своей статье Акопов А. З [11, с. 197].

Ефимова И.А. обозначает следующие особенности горизонтальных сериалов. Горизонтальные сериалы отличаются четкой причинно-следственной связью между сериями, и, если зритель пропускает одну серию, он не сможет понять дальнейшее развитие сюжета. По той причине, что в горизонтальном телесериале сюжет строится на постепенном развитии единого сюжета от серии к серии, когда каждая продолжает предыдущую. При этом события могут не всегда излагаться в прямой последовательности, могут быть использованы флешбэки, но по своей сути – это будет единое сказание об одном конфликте.

На данный момент горизонтальная структура, благодаря своей специфике последовательного по-серийного просмотра, получила большое распространение на интернет-платформах.

Горизонтальный формат по-прежнему остается наиболее дорогостоящим с точки зрения производства и имеет больше рисков с точки зрения прибыли, поэтому для создания таких продуктов требуется время и поиск дополнительного финансирования, тем не менее популярность горизонтальных сериалов только растет и платформы предлагают разнообразный по хронометражу и жанрам продукт [8, с. 41-42].

Примерами сериала горизонтального типа могут выступить отечественные «Фишер» и «Эпидемия», и зарубежные «Игра Престолов», «Во все тяжкие» и многие другие.

В данном исследовании будем определять горизонтальный сериал, как сериал, состоящий из эпизодов, последовательно связанных по сюжетной линии.

Помимо этого, выделяется и гибридный тип сериала. Соответственно, это гибридизация горизонтального и вертикального типов сериала, при скрещивании которых мы получаем сериал с независимыми

завершающимися историями в каждой серии, но при этом связанный общей сюжетной линией, которая ведется на протяжении всего сезона.

Сценарист Нил Ландау считает, что на современном телевизионном рынке таких большинство. Гибридный сериал предлагает сюжет, который к концу серии получает какую-либо развязку, но личные истории персонажей медленно развиваются в течение всего сезона. Структурные правила дают намного больше свободы. Иногда дело или сюжетная линия получают развязку в конце серии, но с последствиями этой развязки придется разбираться в новых сериях [12]. Пишет Нил Ландау в своей книге.

Про гибридные сериалы пишет также и Ефимова И.А. При горизонтально-вертикальной или вертикально-горизонтальной структуре, в зависимости от преобладающей характеристики, развитие горизонтальной линии главных героев (линии В и С) больше, чем на 20% от объема серии, и при этом каждая серия является законченной с точки зрения второстепенных героев линии А. Процентное соотношение действия по линиям может быть любым в структуре каждой серии (50/50, 40/60), но при этом серии в сезоне уже нельзя переставить местами, так как сломается развитие линии горизонтального сюжета. Смотреть гибрид можно и с любого момента, но наибольший интерес и удовольствие принесет последовательный порядок серий. В такой структуре зритель больше следит за личной жизнью главных героев, они имеют большее психологическое раскрытие и последовательное развитие, в том числе и через события профессиональной линии А: персонажи проживают значительную трансформацию от первого сезона к последнему.

В примеры гибридного сериала хочется привести сериалы «Шерлок» и отечественный сериал «Метод».

Таким образом, в настоящем исследовании определим гибридный сериал, как сериал, имеющий в каждом эпизоде завершающуюся сюжетную линию, но связанный меж эпизодами общей развивающейся сюжетной линией на протяжении всего сезона/сериала.

Помимо классификации по драматургической структуре, сериалы принято распределять по их продолжительности.

Сложности в такой классификации возникают, даже у главной телевизионной премии – Эмми. Если раньше номинация называлась «за минисериал» (miniseries) и была ограничена максимальным количеством эпизодов, сейчас она называется «за ограниченный/лимитированный сериал» (limited series).

В отечественной практике также есть разночтения. Например, до 2020 года премия «Золотой Орёл» выделяла категорию «Лучший телефильм или мини-сериал» и определяла мини-сериал, как сериал до 10 серий и категорию «Лучший телевизионный сериал» и определяла его, как сериал более 10 серий, но после 2020 года мини-сериал не определяется в категориях и относится к категориям «Лучший телевизионный сериал» и «Лучший сериал онлайн платформы». Телевизионная премия «ТЭФИ» же выделяет категорию «Телефильм или мини-сериал (до 4 серий)».

В правилах премии Эмми за 2024 год [13] приводятся следующие описание. «Ограниченный сериал – это программа, состоящая из двух или более эпизодов общей продолжительностью не менее 150 программных минут, которая рассказывает законченную, не повторяющуюся историю. Сюжетная линия должна быть полностью завершена в течение сезона, без сохранения сюжетной линии и/или главных героев в последующих сезонах. Последующие сезоны ограниченного сериала должны охватывать совершенно новую историю, не требующую знания событий предыдущего сезона.»

Многие исследователи используют понятие мини-сериала.

Например, Рунова С.И. в своей статье обозначает минисериал, как телефильм, в котором рассказывается история, ограниченная числом эпизодов, зачастую не выходящая за формат из 12 серий. Также автор отмечает некоторые особенности мини-формата – это сравнительно высокие

бюджеты и, соответственно, высокое качество, а также, зачастую, всемирно-известные сюжеты в основе сценария [14].

Но если понятие мини-сериалов вошло в употребление даже на потребительском уровне, то с дальнейшим разграничением возникают проблемы, даже в специальной литературе.

Один из немногих исследователей, кто предлагает классификацию сериалов по продолжительности – Давыдов М. Л., проводит её следующим образом.

Малый, или мини-сериал, объемом 8-12, реже до 24 эпизодов, с продолжительностью эпизода от 44 до 52 минут. По качеству, технологии производства и кастингу такие сериалы практически не уступают полнометражным художественным фильмам. Главное их отличие от среднего по объему сериала – продолжения (даже в случае успеха) не бывает. Автор приводит в пример отечественные сериалы «Грозные ворота» и «Ликвидация» [6, с. 8].

Пример – такой нашумевший сериал, как «Чернобыль» от НВО, российский «Домашний арест» от Premier, а также сериал «Слово пацана. Кровь на асфальте», на данный момент.

Очевидно, что сегодня любой мини-сериал, может перестать быть таковым, в случае большого коммерческого успеха. Даже при полной завершенности сюжета и невозможности продолжения, что и является критерием мини-сериала, мини-сериал может перерасти в сериал-антологию или же получить свой спин-офф: сиквел, приквел или параллельный спин-офф. Под термином «спин-офф» мы подразумеваем ответвление от сериала, местом действия которого является тот же или упоминаемый в сериале мир, а главными героями являются новые или появлявшиеся в сериале эпизодически персонажи. Формально это будет уже другая история или другой сериал, но все-таки чем-то связанный с основной историей, пусть даже и «брендом».

Средний по объему сериал насчитывает от 24 до 50, очень редко до 100 серий продолжительностью от 44 до 52 минут. Обычно их снимают пакетами по 24 серии, иногда более (количество серий должно делиться на 4, чтобы каналу-вещателю удобно было заполнять эфир готовыми блоками четыре вечера, с понедельника по четверг). Превалируют в телевизионном показе. По качеству, технологии производства и кастингу средние сериалы почти не отличаются от малых. Основное отличие – при успехе сезона, последовательно запускаются в производство следующие – до тех пор, пока рейтинги успешны. В пример автор приводит «Секс в большом городе», «Остаться в живых» и отечественные сериалы «Улицы разбитых фонарей», «Бандитский Петербург» [6, с. 8].

Большой по объему – это сериал от 100 серий, каждая продолжительностью от 26 до 52 минут. Такой сериал резко уступает сериалам мини и средней формы – по бюджету, сценарному производству, кастингу, и технологическим приемам изготовления продукта [6, с. 9].

В пример автор ничего не приводит, поэтому приведем пример самостоятельно. Определенно под такое описание подходит русскоязычный сериал «Интерны», и для наглядности, западный сериал «Парки и зоны отдыха» (некоторые актеры этого сериала большие голливудские звезды, как Обри Плаза, Крис Пратт, на момент запуска сериала были не очень известны).

В связи с редким употреблением в литературе подобной классификации в дальнейшем исследовании будем подразделять сериалы по продолжительности на *мини-сериалы*, как телесериалы сюжетно-завершенные, рассказывающие законченную и не повторяющуюся историю, в рамках одного сезона, и *сериалы*, как телесериалы, не соответствующие понятию мини-сериалов, имеющие больше одного сезона и продолжающийся сюжет.

Самый очевидный, но не менее важный параметр, по которому классифицируют сериалы, – это тема и жанр. Некоторые жанры мы уже рассмотрели в данном исследовании – это были процедурал и ситком.

Обратим внимание на отличие от устоявшейся жанровой классификации кинофильмов, в связи с чем рассмотрим и остальное жанровое разнообразие сериала.

Но перед этим уточним понятие «жанр». В словаре Кирилловой Н. Б. [7, с. 43] жанр аудиовизуального произведения – идейно-художественная структура произведения, основанная на единстве формы и содержания. Также автор отмечает, что жанры отличаются методом построения и спецификой драматического конфликта, а также предметом и характером изображения в разных видах аудиовизуального искусства.

Один из жанров, не реализуемых в киноискусстве, в своё время захвативший телевидение и бывший у всех на слуху – «мыльная опера». Многие исследователи рассматривают его в своих работах.

Удовенко А. Ю. определяет мыльную оперу, как телесериал с последовательным изложением сюжетной линии в эпизодах, особенности которого в отсутствии строгого сюжета, размытых границах начала и конца эпизодов; в медленном темпе повествования при нескольких параллельных сюжетах (кульминационные моменты в которых наступают по очереди); и в излишне драматическом и эмоциональном характере драматургии и режиссуры [15, с. 157].

Огурчиков П. К. даже приводит список этических правил, специально разработанных социологами и психологами и используемых в мексиканских «мыльных операх». Основными правилами являются следующие: не употреблять нецензурные выражения, иностранные слова, непонятные идиомы; не касаться бандитизма, терроризма, противозаконного тюремного заключения; разрешать конфликты лишь в сторону укрепления брака; подчеркивать уважение к труду обслуживающего персонала и других малообеспеченных; избегать персонажей недобросовестных врачей или продажных юристов; не подвергать критике политику; не смаковать нетрадиционные ориентации; и др [16, с. 91].

Давыдов называет мыльную оперу – бесконечной теленовеллой. А также отмечает ряд её особенностей. От других сериалов, состоящих из структурированных эпизодов с ограниченным сюжетом, ее отличает – сюжет почти без начала и конца. История, начатая в определенном эпизоде, никогда в нем не завершается. В мыльной опере постоянно происходит несколько параллельных действий, протяженность которых варьируется от нескольких эпизодов до нескольких месяцев, однако никакого воздействия на развитие сюжета они, как правило, не оказывают в силу специфики сценарного производства. Пример – «Санта-Барбара» [6, с. 13-14].

Резюмируя, зафиксируем, что мыльная опера – драматический горизонтальный телесериал, отличающийся высокими эмоциональностью, драматичностью и уровнем интриги, большим количеством персонажей и сюжетных линий и медленным развитием сюжета. Стоит упомянуть, что жанр носит такое название в связи со спонсорством ранних сериала данного вида от производителей хозяйственных и косметических товаров, в том числе и мыла, чья продукция часто рекламировалась во время трансляций. На данный момент, по некоторым данным, продолжают трансляцию всего 4 мыльных оперы.

Рассмотрим жанр теленовеллы.

Удовенко А. Ю. определяет её следующим образом. Теленовелла – телесериал, где большое внимание уделяется мелодраматической составляющей. Зачастую раскрывают тему любви, главное место в сюжете занимает пара, развитие романтической составляющей является основным сюжетом с добавлением детективной или драматической линии. Как правило, показываются 5 раз в неделю в течение полугода, имеют около 180-250 серий. Наиболее распространены в Латинской Америке. В примеры автор приводит – латинский сериал «Дикий ангел», отечественного производства же – «Не родись красивой», «Татьянин день» [15, с. 158].

В работе Давыдова теленовелла определена, как сериал смешанного жанра, отличающийся наличием сильной интриги. В теленовелле происходит

несколько параллельных действий протяженностью от нескольких эпизодов до нескольких месяцев, а их осмысленность и перспективность с точки зрения развития сюжета предопределяет дальнейшее развитие поведения персонажей. За счет адресной подачи и технологии производства всегда может привлечь целевую аудиторию. Примеры – «Кармелита», «Ундина», «Обреченная стать звездой» [6, с. 13].

На данный момент жанр теленовелл тоже все больше угасает. Отличается от мыльных опер меньшим сюжетным разнообразием и продолжительностью. Резюмируя, теленовелла – телесериал с мелодраматическим сюжетом на тему любви, имеющий законченную сюжетную линию и ограниченной продолжительностью.

Далее подробнее рассмотрим жанр ситком, который мы кратко затрагивали ранее.

Давыдов определяет его следующим образом. Ситком – это комедия ситуаций. Развлекательный жанр, который характеризуется полным отсутствием проблематизации зрителя. Производится по обычной сериальной технологии, но в присутствии реальных зрителей, демонстрирующих живую реакцию на юмор. Немногие попытки произвести ситком самостоятельно в нашей стране существенного успеха не имели, и демонстрируемые продукты – более или менее удачные адаптации западных форматов. Примеры – «Клубничка», «Няня», «Кто в доме хозяин» [6, с. 14].

Стоит отметить, что с момента написания статьи ситуация поменялась и на российском ТВ появились успешные сериалы-ситкомы, созданные по оригинальным сценариям. Например, сериал «Кухня», который транслировался даже зарубежом – в Болгарии и Сербии. Или же сериалы «Универ» или «Реальные пацаны», получившие большое признание, в свое время.

Беленький Ю. М. анализируя ситком [17], выделяет несколько характерных ему черт. Ситком – сериал, построенный вокруг одних и тех же персонажей в одинаковых предлагаемых обстоятельствах. Каждая серия

имеет свой законченный сюжет – развиваемая тема в серии закрыта, все проблемы решены. Самая важная особенность структуры ситкома – появление угрозы изменения привычных обстоятельств, в которых существуют персонажи, и устранение ее в конце каждой серии. Счастливое разрешение проблемы – одно из главных свойств комедии. Таким образом, ситком сочетает в себе свойства сериала и комедии.

Помимо этого, спонтанность и импровизации в ситкоме в значительной степени провоцировались наличием живой аудитории, которая, с одной стороны, требовала непрерывности в игре актеров (что стало возможно в рамках сцены, с внедрением трехкамерной съемки в США в 1953 году), а с другой – помогала артистам на сцене играть «на публику», а не «на камеру». Начиная уже с 1953 года (с ситкома «I Love Lucy»), Голливуд научился снимать 22-минутные серии всего лишь за один час, что является тоже своего рода особенностью ситкома, обозначающую большую экономическую выгоду данного жанра. В те далекие годы, этого удалось достичь за счет использования трехкамерной съемки, широкоугольной оптики на центральной камере, рельсов для камеры и координации их передвижения с помощью переговорного устройства, а также использования верхнего света, которым было легко управлять.

Еще одна из особенностей – игра актеров. Актеры играют не по привычному для зрителя принципу, вживаясь в роль, а держат дистанцию между собой и героем, используя «искусство представления» (по системе Станиславского). Громкий голос, резкие, ненатуральные движения, застывшие позы в ожидании реакции зрителей – особенности актерской игры в ситкоме. При этом в продолжительных ситкомах возникает некоторая «раздвоенность» героя ситкома: с одной стороны, это обычно шаблонный персонаж, «представляющий» шутки, а с другой – с течением времени (сезонов) и с появлением сюжетных линий у него возникают переживания, которые исполняются артистом в привычной для зрителей манере, с помощью «искусства переживания» по Станиславскому.

Закадровый смех также является одним из характерных маркеров ситкома. Но ситкомы претерпевают изменения, и производители некоторых из них отказываются от закадрового смеха в связи с появлением мелодраматических сюжетных линий.

Далее перейдем к более классическим жанрам, которые совпадают по своему названию и набору особенностей и у телесериалов, и у кинофильмов.

Например, сайт и онлайн-кинотеатр «Кинопоиск» при выборе сериала предлагает определенный перечень жанров, который приведен в Приложении А. Стоит отметить, что данный перечень, конечно, неполный, так как, в зависимости от длинного списка тем, существует и большое количество жанров и их ответвлений. Например, в списке не хватает такого популярного жанра, как «Sci-Fi» (от Science Fiction) или же научная фантастика. На сайте сериалы этого жанра включаются просто в категорию «фантастика».

Рассмотрим более подробно жанры, представленные на сайте онлайн-кинотеатра «Кинопоиск». Многие из них, как военные, детские, исторические, семейные, приключения, спортивные, носят название, соответствующее их теме, и, соответственно, особых пояснений не требуют. Некоторые из них, определяются лишь одной особенностью, и интуитивно нам понятны – биографии (сериалы, рассказывающие про жизнь определенного человека), мультфильмы или же анимационные сериалы (сериалы, созданные при помощи средств анимации), документальные (сериалы, материал которых – подлинные события). Также характеризуют тему и по ней и названы жанры ужасы и фантастика, но требуют пояснения, так как существуют близкие к ним жанры триллер и фэнтези, соответственно, которые часто путают.

Фантастика – жанр фильма/сериала, содержащий фантастические и несуществующие в реальном мире явления. Включает в себя и фэнтези. В то же время, фэнтези – жанр фильма/сериала, в котором присутствуют фантастические и не объясняемые с точки зрения науки явления, а также нарушаются законы физики и реальной вселенной. Манахов А. А. анализируя

в своей работе различия фантастики и фэнтези [18], определяет, что фантастика, как правило, выстраивает сюжеты на основе научных достижений, фэнтези же основаны на мифологических и сказочных мотивах, переосмысленных и переработанных авторами. Упрощая, автор поясняет, что взгляд фэнтези устремлен в прошлое, взгляд фантастики - в будущее, фэнтези ближе к сказке, в то время как фантастика ближе к научному исследованию.

Подводя итог, можно сказать, что жанр фантастики – рассказывает о фантастических явлениях, существование которых объяснено каким-либо образом логически, фэнтези – рассказывает о фантастических явлениях, не объясняя откуда они взялись, эти явления в нем просто существуют. Примером фантастического сериала может быть свежий Fallout (2024), «Сотня» или «Черное зеркало», а в пример фэнтези-сериала можно привести «Сверхъестественное» и «Игру Престолов». Могут быть сериалы и на стыке двух жанров, например, «Остаться в живых» (Lost) и «Академия «Амбрелла»».

Ужасы/хоррор (англ. horror) – жанр кино и сериала, который предназначен устроить, напугать, шокировать или вызвать отвращение у своих читателей или зрителей. Триллер же – жанр, нацеленный вызвать у зрителя чувства тревожного ожидания («саспенса»), волнения или страха. Напряжение в триллере создается за счет отсрочки того, что зрители считают неизбежным, и нагнетается с помощью угрожающих ситуаций или ситуаций, выход из которых кажется невозможным. Этот жанр не имеет чётких границ.

Из этих определений непросто выделить разницу между этими двумя жанрами, поэтому стоит обратиться к их особенностям. Шейни Эдвардс в своей статье отмечает ряд свойств, присущих этим жанрам и отличающих их друг от друга.

Главная цель ужасов – напугать, затронув бессознательные страхи. Эти страхи первобытны и обычно сосредоточены на человеческом теле (в виде крови и внутренностей), неизвестности (в виде сверхъестественных или паранормальных элементов) и монстрах (в виде аномальных людей,

животных или машин). Фильмы ужасов пытаются вызвать сильную эмоциональную и психологическую реакцию и могут содержать визуальные сцены, призванные шокировать и обеспокоить зрителей.

Триллер – как американских горки, где есть подъемы и спуски, острые ощущения и мурашки. Однако вместо петель в триллерах используются саспенс, напряжение, психологическая интрига и криминал, которые учащают сердцебиение зрителей и держат их в напряжении. Для поддержания эмоционального накала в триллерах часто используется главная тайна или ситуация с высокими ставками, которая держит зрителя в напряжении и заставляет гадать, что может произойти дальше. Триллеры должны быть быстро развивающимися, с запутанными сюжетами, поворотами и изгибами. В триллерах могут быть кровавые сцены с трупами или монстрами, но в них меньше крови и гадости, чем в фильмах ужасов, а основное внимание уделяется предвкушению и напряжению [19].

Таким образом, можем определить, что ужасы – сериалы, нацеленные, в первую очередь, напугать и вызвать шок у зрителя, а триллер, в то же время, – сериал, главной целью которого является держать в зрителя в эмоциональном напряжении, заставлять испытывать «эмоциональные качели» и находится в постоянном ожидании, предвкушении опасности. В пример сериала ужасов можно привести «Королевы крика» и «Калейдоскоп ужасов», а примером триллера может быть – всем известный «Твин пикс», «13 причин почему», «Ты» и российский «Метод».

Также неудивительно, что эти жанры комбинируются и рождаются такие сериалы, как «Мотель Бейтса» (по мотивам «Психо») и «Американская история ужасов».

Аниме – сериалы японской мультипликации, отличающиеся характерной рисовкой и персонажами.

Боевики – жанр, где основное внимание уделяется перестрелкам, дракам, погоням и т. д.

Вестерн – жанр, действие которого происходит на Диком Западе США XIX века, с героями-одиночками, шерифами, бандитами, ковбоями и индейцами, на фоне бескрайних равнин, пыльных городков и салунов.

Детектив – жанр, где расследование преступления, поиск улик и раскрытие тайны занимают центральное место.

Драма – жанр, где конфликт между героями и их внутренние переживания, основанные на серьезных проблемах, выходят на первый план.

Мелодрама – жанр, который фокусируется на эмоционально насыщенных историях любви, часто с акцентом на бурные чувства, препятствия и счастливый финал.

Комедия – жанр, предназначенный для того, чтобы рассмешить зрителей, используя юмор, сатиру, остроумные диалоги и нелепые ситуации.

Мюзикл – это жанр, где сюжет, диалоги и персонажи гармонично переплетаются с песнями, танцами и хореографическими номерами, создавая единое целое, наполненное музыкой, эмоциями и зрелищностью.

Наибольший интерес в жанровой классификации для нас представляет криминал.

Джейсон Хеллерман определяет криминальный жанр, как литературный, кинематографический и художественный жанр, который вращается вокруг историй о преступной деятельности, правоохранительных органах, расследованиях и мире преступности в целом. Основное внимание уделяется изучению мотивов, методов и последствий преступного поведения, а также усилий правоохранительных органов и отдельных лиц по раскрытию преступлений и привлечению преступников к ответственности [20].

Криминальные фильмы можно отличить от других видов кино и признать их жанром именно потому, что они подчеркивают неопределенность моральных категорий и постоянное напряжение между социальным порядком и его нарушением. Криминальные фильмы ставят зрителя лицом к лицу с постоянной амбивалентностью между утешительной безопасностью добра и очарованием зла [21].

Роберт Макки выделяет следующие особенности криминального жанра:

- центральная ценность – справедливость против несправедливости;
- центральное событие – герой во власти злодея;
- центральная эмоция – напряженное ожидание (саспенс);
- центральные действующие лица – антигерой, злодей, жертва [22].

Чарльз Харрис, рассматривая жанр криминала в своей книге, приводит ряд следующих тезисов. Если в истории есть преступление, весьма вероятно, что по крайней мере один из ее жанров – криминал (который включает в себя и детективы, и гангстерское кино). Основная эмоция жанра – чувство несправедливости и желание, чтобы справедливость была восстановлена. У жанра есть и своя сложность – заставить зрителя проявить равнодушие к проблемам героя. Если главный герой – профессиональный преступник, может быть нелегко сочувствовать его целям; если это профессиональный детектив, то раскрытие преступлений лишь его работа и нужны более веские причины для сопереживания ему. Для решения этой сложности используется известный прием – придать целям героя личный характер (это может быть связь с событиями из прошлого, несправедливость или какая-то причастность героя к преступлению) [23].

Главные герои не обязательно должны быть криминальными авторитетами или полицейскими детективами, но, как правило, имеют похожий бэкграунд. Очень редко они ведут жизнь, подобную жизни заводчан или офисных служащих. Это одна из причин, почему криминальный жанр так популярен. Люди хотят наблюдать за персонажами, которые ведут захватывающую жизнь, отличную от их собственной [24].

В произведениях криминального жанра мы часто видим представителей обеих сторон закона. Мы видим взлет и падение преступника в сравнении с его противниками и их работой. Иногда это реальные люди, такие как Аль Капоне, а иногда просто вымышленные персонажи. Обычно

они являются материалистами, изобретательны, страдают манией величия и могут быть склонны к саморазрушению. У них есть враги по обе стороны закона. И кто-то всегда стремится завладеть их короной. Обычно у них есть близкий круг друзей, которым они могут доверять [20].

Истории в криминальном жанре часто рассказывают о людях, стремящихся к власти. Как правило, преступники хотят контролировать город, в котором происходит действие. Обычно, они хотят руководить торговлей наркотиками, азартными играми, алкоголем (в зависимости от года), или они хотят возвыситься в семье или банде [24].

Р. Макки определяет антигероя в криминальном жанре [22], как реалиста в нравственном отношении, способного и на добродетель, и на порок. Антигерой знает об этом и наращивает броню снаружи, чтобы уберечь все лучшее внутри. Внешне он хладнокровен, однако сердце его пылает жаждой справедливости. Антигерой закапывает свою злодейскую сторону поглубже, всеми силами стараясь соблюдать личный кодекс чести и сохранить свои нравственные принципы. Он понимает, что, вращаясь в преступном мире, постепенно очерствеет сердцем, и тем не менее, стиснув зубы, упрямо шагает вперед.

Местом действия криминального жанра может быть любое место в мире и любой год, потому что преступность – это то, что всегда существовало в обществе [24].

Эрик Уильямс в своей книге «Таксономия сценариста» выделяет жанр криминал (crime), как один из 11 супержанров.

Супержанры в широком смысле определяют ожидания аудитории в отношении персонажей, сюжета и атмосферы. "Криминал" – один из этих супержанров. Идя на просмотр криминального фильма, зритель уже знает, что в нем: преступники будут бороться с законом; история закончится осуждением или его избежанием преступником; мы окажемся на месте преступления, в его юридических закоулках и в логове преступника [25, с. 8].

Криминальные фильмы затрагивают темы правды, справедливости и свободы и содержат фундаментальную дихотомию "преступник против законника". Традиционно в криминальных фильмах мы болеем за то, чтобы законники победили. Мы можем следить за историей адвоката, членов жюри, доблестного полицейского или жертв преступления. Но при этом в криминальном жанре не редко используется идея "антигероя", когда зрители болеют за преступника. Они могут проникнуться эмоциями, стоящими за преступлением, или результатами плохо проведенного расследования или вынесения обвинительного приговора [25, с. 24].

Также, характеризуя криминальный жанр, автор приводит в своей работе таблицу 1, отражающую особенности жанра [25, с. 25].

Таблица 1 – Специфика криминального супержанра

Специфика криминального супержанра	
Сюжет	
Темы	Поиск истины, справедливости и/или свободы
Предполагаемые сцены	Преступление (или его непосредственные последствия) Зацепки и свидетели Отвлекающий маневр / обман / ошибочная идентификация Окончательное правосудие и/или "раскрытие" преступления
Ритм сюжета	Мы против них (подобно жанру "Спорт")
Персонажи	
Типы персонажей	Цели персонажа
А. Преступник	А. Противостоять системе/человеку/ситуации, которую он считает несправедливой.
Б. Правоохранитель/детектив	Б. Поддерживать закон и/или статус-кво
Шаблонные персонажи	Жертва Свидетели Приспешники Босс Судья/Присяжные

Продолжение таблицы 1

Атмосфера	
Локация	Место, где человек может легко спрятаться, например: - Большой город - Широкие просторы сельской местности - Повторяющаяся маскировка пригородов
Костюмы и реквизит	Костюмы, в которых люди могут менять "личность" и через которые одежда как бы представляет человека. Оружие и предметы, которые можно использовать как оружие. Улики. Инструменты для анализа улики.
Интуитивные ожидания	Ментальная и вербальная гимнастика Насилие со стороны загнанного в угол персонажа Необычное или неожиданное преступление

Но наиболее интересный подход у автора к классификации жанров. Он предлагает систему из 11 супержанров, 50 макрожанров и нескольких соответствующих макрожанру микрожанров. Автор считает, что макрожанры не создают какие-то конкретные ожидания в отношении и сюжета, и персонажей, и атмосферы, они лишь дополняют нас некой информацией. Как, автор приводит в пример, макрожанр «Путешествие во времени», не говорит нам многого – в основном, что в сюжете будет путешествие во времени. Поэтому, автор разграничивает супержанры и макрожанры. Микрожанры же в его классификации лишь уточняют макрожанры. Но не будем сильно углубляться.

Итак, в данной классификации каждый супержанр можно дополнить одним или несколькими макрожанрами, но, стоит понимать, что некоторые сочетания работают лучше, чем другие. При этом супержанры можно объединять и друг с другом, используя один из них, как макрожанр. Таким образом, для супержанра криминала мы можем получить 50 комбинаций с

макрожанрами, и еще 10 с супержанрами, первоначально. Если же комбинировать с несколькими макрожанрами – еще больше. Но, получается, в данной типологии базово мы имеем 60 поджанров криминала. Перечень супержанров и макрожанров приведен в приложении Б.

Жуль Сельбо же в своей книге пишет, что криминальный жанр подразделяется на такие поджанры, как кэйпер (carper), ограбление, организованная преступность и банда [26, с. 57].

Ноэль Буффам в своей статье для ресурса The script lab подразделяет криминальный жанр на такие поджанры, как мафия/гангстеры, нуар, нео-нуар и криминальный триллер [27].

Поджанр мафия/гангстеры рассказывает соответственно об организованной преступности или мафии. Часто сюжет вращается вокруг взлета и падения лидера организованной преступности. Многие гангстерские фильмы и сериалы исследуют разрушительную природу организованной преступности, в то время как другие пытаются показать человечность отдельных персонажей. Автор приводит в пример фильмы «Славные парни», «Лицо со шрамом», мы же можем привести в пример сериалы «Бригаду» и «Сопрано».

Нуар, как поджанр криминала, скорее обозначает особый стилистический тип криминальной драмы, который был популярен на протяжении 1940-х и 1950-х годов. Нуар отличается черно-белым визуальным стилем и яркими световыми эффектами. Главный герой обычно циничен. Нуар использует закадровый голос и различные флешбэки, чтобы объяснить запутанный сюжет. В пример автор приводит фильмы «Сансет Бульвар», «Мальтийский сокол», сериалы же к этому поджанру привести не удастся, так как он ограничен рамками времени, в которое не сняли сериалы данного жанра.

Нео-нуар – это современное кино, которое приобретает черты нуара. В нео-нуар вносятся современные изменения в области медиа и визуальных элементов. В фильмах нео-нуар также обновляются темы и содержание,

чтобы соответствовать современному обществу. Как примеры поджанра автор приводит фильмы «Китайский квартал», «Город грехов». Под данный поджанр, как примеры, отлично подходят сериалы «Настоящий детектив» и «Декстер», из российских сериалов наиболее близок к поджанру сериал «Метод».

Криминальный триллер – это поджанр, объединяющий в себе саспенс триллера и сюжет криминального фильма. В центре сюжета этого поджанра обычно находится серийный маньяк, убийца, ограбление или розыск. В отличие от традиционного криминального кино, сюжет концентрируется как вокруг преступника, так и вокруг главного героя. Криминальные триллеры используют как экшн, так и психологические аспекты для создания напряжения и саспенса. Фильмы «Беглец» и «Подозрительные лица» автор выделяет, как примеры этого поджанра, из сериалов в пример мы можем выделить – «Шерлок».

Р. Макки, рассуждая в своей книге о жанровости, приводит мнение, что разделение криминального кино на поджанры зависит от того, с чьей точки зрения рассматривается преступление. В фильме об убийстве оценку происходящему дает главный сыщик, в криминальном боевике – преступник-профессионал, в детективе – полицейский, в гангстерском фильме – мошенник, в триллере или рассказе о мести – жертва, в истории из зала суда – юрист, в журналистском расследовании – репортер, в фильме о шпионах – тайный агент, в тюремной драме – заключенный, в фильме нуар («черном фильме») – главный герой, который может быть отчасти преступником, отчасти детективом, отчасти жертвой отношений с «роковой» женщиной [28].

Нью-Йорская киноакадемия на своем интернет-ресурсе выделяет следующие поджанры криминала:

«Ктоэтосделал» (whodunnit*) / детективное кино – для этой категории криминального кино характерен сложный сюжет, в котором главный герой (обычно детектив) пытается раскрыть природу конкретного преступления и установить личность преступника, а зрители узнают ключевые детали

сюжета и приглашаются сделать то же самое по ходу дела. Примеры – «Леди в поезде», «Самое жуткое убийство» [29]. Примеры из сериалов – это «Охотник за разумом» и «Внутри убийцы».

*Whodunnit (от who done it?) или, русифицируя, «Ктоэтосделал» – разновидность детективной фантастики, в которой основное внимание уделяется загадке относительно того, кто совершил преступление [30].

Фильмы о гангстерах – все, что касается деятельности банд – как исторических, так и современных – может считаться "гангстерским фильмом". Антагонистом такого кино часто является правоохранительное учреждение или конкурирующая банда. Примеры – «Банды Нью-Йорка», «Бешеные псы» [29].

Остросюжетные (hardboiled) фильмы – жанр остросюжетного детектива приобрел известность в эпоху фильмов нуар в 1920-х годах и достиг своего пика в 40-х и 50-х годах. Жанр известен тем, что главный герой, который, как правило, является циничным детективом, обращается непосредственно к аудитории. Примеры – «Мальтийский сокол», «Глубокий сон» [29].

Судебные фильмы / юридические триллеры – судебные драмы, зачастую, показываются на телевидении, но также есть и фильмы, в которых рассказывается о судебных разбирательствах, связанных с преступлением. Могут включать элементы других криминальных поджанров, в том числе детективов «ктоэтосделал». Примеры – «Филадельфия», «Несколько хороших парней», «Вердикт» [29].

Интернет-ресурс – онлайн база данных о фильмах, сериалах и актерах AllMovie в своем поиске при выборе жанра криминал предлагает следующее разделение его на поджанры: кейпер (caper), криминальная комедия, криминальная драма, криминальный триллер, детектив, нуар, кино о гангстерах, кино о подростковой преступности, кино об идеальном преступлении (master criminal films), пост-нуар/модерн-нуар, тюремное кино, тру-крайм [31].

Большинство поджанров из этой классификации либо напрямую говорят о своей теме, либо представляют собой комбинацию жанров, но некоторые требуют дополнительного пояснения.

Кейпер – это поджанр криминала, сюжет которого включает в себя одно или несколько преступлений (особенно краж, мошенничеств или иногда похищений людей), совершенных главными героями на глазах у зрителя [32]. Как правило, они включают в себя запутанные сюжеты, харизматичных антигероев и акцент на хитроумии операции, а не на ее потенциальном насилии [33]. Действия полиции или детективов, пытающихся предотвратить или раскрыть преступления, также могут быть представлены в истории, но не являются основными в сюжете. Кейпер отличается от обычного криминала элементами юмора, приключений, необычного остроумия или дерзости. Главные герои часто отличаются комичными чертами характера, а сотрудники правоохранительных органов отличаются неумелостью или неадекватностью [32]. Зачастую в центре повествования ансамбль из героев с разнообразным набором навыков. Кино этого поджанра обычно имеет изысканный дизайн, который способствует погружению зрителя в гламурный мир воров и мошенников [33]. Примеры данного поджанра – это фильмы «Одиннадцать друзей Оушена», «Итальянская работа», а из сериалов это может быть «Виртуозы».

Поджанр идеальное преступление (master criminal) рассказывает о талантливых преступниках, которым удалось провернуть дело и остаться безнаказанными. В данном поджанре представлены такие фильмы, как «Не пойман – не вор» и «Фокус».

Поджанр тру-крайм, ныне популярный и за пределами киноиндустрии, основывает свой сюжет на реальных преступлениях и реальных преступниках. Авторы поджанра стремятся реконструировать события или серию событий, связанных с осуществлением преступления. Интерес к жанру обуславливается неподдельными эмоциями, которые испытывает зритель, перекладывая на себя реальные события, участником которых он мог бы

оказаться. Основную популярность жанр обрел благодаря платформе Netflix. В примеры поджанра тру-крайм хочется привести сериалы «Изобретая Анну» (о русской мошеннице), «Американская история преступлений» и «Монстр: История Джеффри Дамера», из фильмов же наиболее интересные примеры – это «Зодиак» и «Красивый, плохой, злой». Отечественные примеры – сериалы «Фишер», «Мосгаз», «Чикатило».

Анализируя рассмотренные данные, с уверенностью можно сказать, что литература и крупные тематические ресурсы имеют множество разнящихся взглядов на классификацию криминального жанра. Невозможно выбрать единственно верный подход и выделить «правильную» типологию. Многие из рассмотренных поджанров, вне зависимости от авторства классификации, представляют интерес в корреляции со специфичностью и уникальностью запроса аудитории.

Криминальный сериал для отечественного телевидения – продукция весьма желанная, собирающая большую зрительскую аудиторию. Собственно, именно он упрочил положение отечественного сериала за последние два десятилетия на телевидении. Вспомнить хотя бы «Улицы разбитых фонарей» (1998–2019), продержавшийся более 20 лет на телевизионном экране. Его герои-сыщики (Ларин, Дукалис, Соловец, Волков, подполковник Петренко «Мухомор») стали чуть ли не народными героями. Большой популярностью пользовались «Бандитский Петербург» (2000–2007), «Марш Турецкого» (2000–2007), «Досье детектива Дубровского» (1999), «Агент национальной безопасности» (1999–2005), «Ментовские войны» (2004– 2018), «Глухарь» (2008–2011), «Шаповалов» (2012), «Невский» (2015–2017), «Чужое лицо» (2017), «Литейный 4» (2008–2014) и так далее. Словом, доказывать востребованность и популярность этого жанра на российском телевидении не требуется [34].

По опросам социологического агентства «Вебер» жанр криминал оказался одним из наиболее интересных жанров для российского зрителя, попав в топ-7, а криминальный сериал «След» самым любимым для

русского зрителя в 2023 году [35]. Также по опросам ВЦИОМ сериал «След» является лучшим телесериалом по мнению русского зрителя с 2020 по 2023 год [36].

Е. Коломейцева в своей статье рассказывает о популярности сериалов с криминальным содержанием, в которых прослеживается линия сочувствия к девиантному поведению героев, и у американских телезрителей. В сериалах часто обращают внимание на обстоятельства, которые могли привести к аресту или заключению под стражу героев, а также ситуации и трудности, с которыми они сталкиваются в заключении или же после освобождения [29].

Выводы исследователей по этому поводу амбивалентны: некоторые считают, что показ криминальной изнанки общества может навредить и спровоцировать волну преступлений, тогда как другие пишут о положительном влиянии криминальных сериалов на последующую повторную социализацию бывших заключенных, их принятие обществом. Таким образом, нельзя однозначно заявлять о вреде подобных сериалов, однако и польза их остаётся сомнительной [37].

Автор также отмечает, рост популярности и количества выпускаемых русскоязычных сериалов о маньяках. Таких как «Чикатило», «Фишер», казахский сериал «5:32» – наших образцов популярного жанра тру-крайм. Возможные причины популярности таких сериалов – они могут нести терапевтическую функцию для зрителя, зритель при просмотре подобных сериалов словно бы вместе с детективом разбирает происшествия, классифицирует их и делает понятнее, навешивая тот или иной ярлык. Другое мнение – через просмотр подобных сериалов вытесненная в бессознательное человеческая агрессия находит выход [37].

Также автор выделяет популярность сериалов о небольших городках, где произошло то или иное происшествие, либо жители которых скрывают какие-то нелюбимые тайны. Многие из них являются криминальными. Примеры – это «Почему женщины убивают», «Острые предметы», и российские «Чики», «Мир, дружба, жвачка», «Обоюдное согласие».

Прообразом таких сериалов является культовый «Твин Пикс». Нельзя сказать, что такие сериалы отражают именно реальность небольших городов, но подобные российские сериалы часто выводят на поверхность имеющиеся социальные проблемы, как-то: безработицу в подобных городах, коррупцию во властных структурах, отсутствие грамотного управления и т. д. [37].

Также автор отмечает, как и в американских, так и в отечественных сериалах влияние ретромании. Через показ ретростилистики у зрителя искусно вызывается ощущение ностальгии, либо же ретро-стилистика действует как интертекстуальная отсылка к фильмам прошлого. Например, стилистика криминального сериала «Черная весна» отсылает к стилистике Балабанова из «Брата» (неустроенность города, серые тона, одежда главного героя и т. д.) [37]. Влияние ретромании можно отметить и в сериале «Слово пацана. Кровь на асфальте».

Автор высказывает мнение, что такая популярность криминальных и других сериалов с девиантными нормами поведения не прихоть киностудий, авторов, индустрии, а скорее запрос аудитории, ввиду ориентации кинематографа на рейтинги. Кино – одновременно инструмент самопознания и самосовершенствования общества, значит, по сериалам можно судить и о зрительской социальной аудитории. Возможно, стремление к определенным сюжетам указывает на имеющиеся социальные противоречия. Несмотря на высокую степень натурализма и насилия в сериалах последних лет, они не ставят целью пропаганду крайнего индивидуализма, не несут с собой тенденцию к дегуманизации культуры, но отражают назревающие в обществе потребности и проблемы [37].

Как и в случае с любым культурным продуктом, взаимосвязь криминального кино и общества обоюдна. С одной стороны, криминальные фильмы раскрывают нечто важное в социальном контексте, который они представляют и на основе которого были созданы. С другой стороны, они сами оказывают влияние на социальный контекст, поскольку их представление о преступлении, законе, справедливости и наказании само по

себе становится культурой, приобретает смысл и обеспечивает интерпретацию реальности. Это касается как широкой публики, так и преступников, полицейских и судей. Влияние криминальных фильмов распространяется и на криминологию. Криминальный фильм не только выносит свой собственный вердикт о причинах преступности, предвосхищая или укрепляя определенные криминологические теории, но и может обогатить научные размышления, привлекая внимание к проблемам и перспективам, которыми криминология может невольно пренебрегать [21].

Рассматривая причины выбора зрителями криминальных сериалов для просмотра А. Целихин, выделяет несколько требований к криминалу у российского телезрителя, основываясь, в том числе, на социологических исследованиях. Для зрителей весьма важно наличие в сериале интересного, яркого героя, который может быть образцом для подражания. Аудитории не менее важна демонстрация героем, не важно – будь это преступник или законник, вызывающего восхищение профессионализма в своей сфере. Еще одно условие успеха криминального сериала – смешанный жанр. Для искушенной аудитории, взращённой на обилие отечественных криминальных сериалов, чистый жанр криминала кажется слишком простым и банальным, поэтому зрителю более привлекательны криминально-смешанные истории (с мелодрамой, триллером, военным и жизненным жанрами). Еще одним фактором зрительского интереса является наличие серийно-сюжетной структуры сериала (здесь, я полагаю, автор подразумевает наличие горизонтальной драматургической структуры) [38]. Стоит отметить, что на данный момент ситуация могла несколько измениться, так как статья датируется 2008 годом.

Многие криминальные сериалы получают звание культовых. Как зарубежом, так и в нашей стране. Не поспорить, что такие сериалы, как «Твин Пикс» и «Во все тяжкие» вправе носить такой статус. В множестве материалов СМИ такого «звания» удостоивается и отечественный сериал «Бригада», но можно ли дать такой статус свежевыведшему сериалу,

например, такому, как «Слово пацана», о котором знает каждый второй и молодой, и взрослый, и пожилой человек (по опросу ВЦИОМ) [39]. Для рассуждения на данную тему стоит более подробно разобраться в терминологии.

1.2 Культовость в киноискусстве

Культовость многогранное явление, которое возникает из сильного эмоционального переживания и стремления уподобиться объекту поклонения/культа. Она формирует специфическую реальность и поведенческие ориентиры для индивида.

Кино тоже способно вызывать глубокие эмоциональные реакции у зрителей и создавать уникальные связи со своей аудиторией. Оно становится частью культурной психологии общества, порождая свои собственные символы и стимулируя взаимодействие между зрителями и кинематографическими произведениями. Что говорит о том, что оно может становиться культом. Культовые фильмы – не просто развлечение, а феномен, отражающий глубинные потребности и ценности людей.

Трофименков М. С. рассуждая о культовом кино в своей книге, считает, что это понятие субъективное, но тем не менее дает ему описание. Культовое кино – кино, которое благодаря своему уникальному стилю вырывается из хронологии и рамок какого-либо направления одновременно. Не только не стареет, но уникальным, почти мистическим образом «втягивает» в себя фильмы, созданные позже, «цитирует» их. То есть обращает время вспять. Это кино тревожит, в нем при каждом просмотре открывается не что-то, незамеченное прежде, а принципиально новое, иное: словно режиссер даже с небес, если он умер, продолжает снимать. Это кино больше самого себя, оно выходит за рамки экрана, стремясь объять небо и землю. Не зритель смотрит это кино, а оно смотрит на него и снится ему [40].

Да, данное определение и правда весьма субъективно и достаточно эмоционально. Но тем не менее, оно показывает, что культовое кино может выглядеть по-разному в размышлениях различных личностей, но главное, что оно вызывает у людей яркие эмоции и оставляет в них большой след. Автор говорит даже не о конкретном произведении, лишь об определении, но, тем не менее, он описывает его с нескрываемым воспеванием. Это говорит о том, что культовое кино, и правда, особая категория, которая трогает «души» людей, и не позволяет остаться равнодушным.

Набокин И., характеризуя культовое кино в своей статье [41], рассматривает также и понятие культа. В широком смысле культ означает почитание и поклонение. Культы можно разделить на несколько групп в зависимости от объекта поклонения, им может быть, например, божество, правящая личность, разум, или кино. Культы имеют в своей основе характерные критерии – это высокая степень вовлеченности членов в жизнь культа; необычность культа, привлекающая общественное внимание; наличие определенной атрибутики.

Определяя культ относительно кинематографа, стоит рассматривать узкую группу поклонников фильма, образующих подобие религиозного культа, означающего особую форму почитания кого-либо или чего-либо и связанные с этим ритуальные действия.

Феномен культового кино и религиозного культа связывает между собой поклонение определенным предметам (культовое кино — поклонение фильмам), а также совокупность обрядов и практик, связанных с этим почитанием. Поклонение культовому кино проявляется в регулярном просмотре фильма, каких-либо ритуалах при совместном просмотре (например, повторение фраз за героями киноленты или показ характерных жестов), в проведении тематических вечеринок, фестивалей, в покупке саундтреков, создании интернет-сайтов для обмена мнениями с такими же поклонниками фильма, а также в создании субкультур и даже религий [41].

Рассматривая в данном ключе понятие культового кино, автор определяет его непосредственно, как предмет культа. Да, примеры, создания таких культов определенно существуют. В пример можно привести, как и экранизации известных серий книг, например, Гарри Поттер, Властелин колец, сериал «Игра престолов», визуализировавших произведения, и ставшие предметами культа. Также можно привести примеры фильмов, снятых по оригинальному сценарию и ставших предметами «поклонения», как, например, «Звездные войны». Фанаты таких фильмов, ставшими предметами культа, носят одежду, как у их героев, коллекционируют реквизит и предметы, характеризующие, связанные с этим кино и выделяют им особенные места в своих интерьерах, часто пересматривают и все глубже, и глубже погружаются в эти кинематографические вселенные.

Но культовое кино может пониматься и по-другому, оно не обязательно должно быть явным объектом поклонения. В разные временные промежутки это понятие несло различные значения.

Набокин пишет о нескольких таких. Впервые культовое кино появилось на Западе, главным образом в Нью-Йорке, в конце 50-х — начале 60-х годов. В те времена под такое определение попадали странные, эксцентричные или сюрреалистические фильмы с уникальными персонажами и сюжетом, которые чаще всего показывали вечером или ночью в грайндхаус-кинотеатрах или кинотеатрах под открытым небом (драйв-инах). Зрители неоднократно пересматривали одни и те же фильмы, нередко приходили на сеанс в костюмах героев киноленты, а также громко обсуждали фильмы во время показа, что непосредственно способствовало вовлеченности в просмотр и тому, что зрители «проживали» фильм вместе с героями картины.

В 80-х годах этот термин получил более широкое распространение. Было определено понятие «культовый фильм», которое стали все чаще употреблять в различных статьях и научных работах. В те времена под этим термином понималось такое кино, к которому определенная аудитория испытывает устойчивый, неослабевающий интерес. В 90-х годах феномен

пошел на спад, но затем с появлением таких картин, как «Криминальное чтиво» Квентина Тарантино, «Большой Лебовски» братьев Коэн и многих других, о культовом кино заговорили вновь [41].

Явление культового кино, появившееся в Америке, тем не менее, дошло и до России. Набокин выделяет, что главное отличие между этим феноменом на Западе и в России – это способы его потребления. В США культовое кино обычно потребляется через просмотр в публичном пространстве, тогда как в России он носит скорее приватный характер. На данный момент в российском обществе культовое кино в большинстве своём представляют советские фильмы, такие как «Кин-дза-дза!» Георгия Данелии, «Гостья из будущего» Павла Арсенова, «Любовь и голуби» Владимира Меньшова и многие другие. У зрителей, выросших на этих фильмах, они вызывают приятную ностальгию по «старому-доброму советскому кино», более современную же аудиторию они привлекают своей экзотичностью. Отраженная там советская реальность кажется современному зрителю довольно удивительной, а вкупе с большим количеством фраз, которые стали крылатыми, знакомыми всем саундтреками фильмы приобретают ту полноту и сложность, которые характерны для культовых фильмов [41].

Рассматривая понятие «культового кино» О. Набокин, выделяет, что исследователи разделяются в своих мнениях. Часть исследователей считает, что культовые фильмы должны быть малобюджетными и иметь небольшую, но преданную аудиторию. Некоторые из них противопоставляют культовое кино мейнстримному. Оксфордский английский словарь говорит, что культовые фильмы должны иметь «устойчивый призыв к относительно небольшой аудитории» и быть «не-мейнстримом». Другие исследователи не ограничиваются малобюджетным кино и считают, что такого статуса могут быть удостоены и блокбастеры, такие как «Гарри Поттер», «Сумерки», «Голодные игры». Однако, говоря о мейнстримном кино, исследователи отмечают, что оно должно пройти проверку временем, чтобы стать культовым. Как «Сумерки», будучи мейнстримным фильмом, спустя время остался с

верным ядром аудитории, любящей это кино. СМИ же часто нарекают необычные фильмы культовыми даже тогда, когда это не нужно – некоторые из них со временем теряют свой культовый статус.

Также автор статьи отмечает, что статус культового фильму или сериалу может присуждаться благодаря репутации режиссера. Если режиссер признан культовым, то и каждый его фильм признается таковым. Также Набокин выделяет, не только режиссер, но и правильно подобранные актеры могут сделать фильм культовым. Поэтому можно говорить о существовании такого феномена, и как «культовый актер» [41]. Например, таким режиссером считается Квентин Тарантино и наш отечественный режиссер Андрей Арсеньевич Тарковский, который считается культовым не только на родине, но и за её пределами. Говоря про актеров, признанных культовыми, нельзя не упомянуть великого Чарльза Чаплина, также любимым и культовым для определенной группы российского зрителя стал Джейсон Стейтем. Из отечественных актеров одним из культовых для советского зрителя являлся Юрий Никулин, а для современного российского – Сергей Бодров младший.

Автор отмечает, что и откровенно плохие фильмы могут получить статус культовых. Фильм настолько плох, что именно поэтому его и смотрят. Одним из пунктов, которые могут сделать фильм плохим, — это избыток клише, но, с другой стороны, наличие большого количества клише может обеспечить фильму культовый статус. Именно взаимодействие этих клише между собой и делает фильм интересным для зрителя.

Мнения исследователей, пишет Набокин, сходятся в одном – культовое кино создают зрители, точнее говоря, культовое кино – это восприятие зрителя. Все определения так или иначе указывают на то, что вокруг таких фильмов существует преданное сообщество фанатов. Фанаты культового кино «активны» в отличие от «пассивных» зрителей мейнстримного кино [41].

Джим Хоberman в статье «Культовое кино: критический симпозиум», определяя культовый фильм, выделяет следующие тезисы. Культовый фильм создается его зрителями. Зрители "переделывают" фильм - иногда, особенно в

наши дни, в буквальном смысле. Отдельные люди или группы людей фетишизируют определенные фильмы, как правило, по причинам, совершенно не предусмотренным самими создателями фильма. Многие культовые фильмы изначально были малоизвестными или непонятными, но некоторые из них переродились в блокбастеры. По сути, культовый фильм предполагает первоначальное индивидуальное прозрение и последующее участие в ритуале, где фильм демонстрируется снова и снова - обычно в составе группы. Самая распространенная форма культизма сосредоточена вокруг кинозвезд. Звезды были созданы для того, чтобы их фетишизировали [42].

Дэнни Пири в той же статье задается вопросом – как фильм становится культовым. Автор определяет, что возникает захватывающее чувство открытия ("Я никогда не видел ничего подобного раньше!"), возникает мощная непосредственная эмоциональная или мозговая связь ("Режиссер/сценарист/персонаж и я находимся на одной волне!"), и у вас появляется желание смотреть фильм снова и снова, несмотря на неудобства, и пропагандировать его всем знакомым ("Вы должны увидеть этот фильм!"). И если у других людей возникает такая же реакция, значит, появился культовый фильм [42].

Джеффри Сконс в этой же статье рассуждает, что в своей первоначальной форме "кинокультизм" вызывал эзотерическое чувство социального, культурного и эстетического изгнания – тип различия, который трудно сохранить, когда каждый фильм стал доступен каждому зрителю. Это было актуально, когда кинокультура имела большой рост в 70-х и 80-х годах, но доступ к определенным фильмам был ограничен, это порождало своего рода таинство при просмотре таких «ограниченных» фильмов. Современный культизм – это не столько интенсивная фетишизация одного фильма, сколько одержимое владение целым жанром или поджанром. "Культисты" теперь, похоже, коллекционируют фильмы, как бейсбольные карточки, реконструируя целый исторический путь культурного производства, а не

выделяя какой-то конкретный фильм для повторных просмотров. Это интересный переход от пьянящего романтизма, порожденного древнейшими устоями "культа" - секретностью и эзотеризмом "окультизма", к миру, где каждый может стать архивариусом своего собственного малоизвестного уголка истории кино [42].

Культовое кино сейчас достаточно противоречивое понятие, на протяжении своего существования претерпевающее изменения в своем значении. Современные исследователи не могут прийти к консенсусу в определении понятия «культовое кино» и обозначают его по-разному.

Поэтому попробуем сформулировать определение, которое будем использовать в дальнейшем исследовании.

Культовое кино – это кино, которое приобрело особую популярность и преданную фанатскую базу благодаря своей уникальности, вызывающее особое, продолжительное, эмоциональное и интеллектуальное восхищение, интерес и обсуждение среди зрителей, зачастую обладающее значительным влиянием на субкультуры и нередко созданное с участием режиссера и/или актеров, считающихся культовыми.

Фильм, являющийся культовым для одного зрителя, может не являться таковым для другого. Стоит понимать, что разные фильмы могут быть культовыми для разных социальных групп. Набокин приводит в пример, «Юбилей» Д. Джармена – ставший культовым для панков, «Дикие ангелы» Р. Кормана – культовый для байкеров.

В результате автор определяет несколько критериев выделения культовых фильмов [41]:

- 1) Наличие большого количества клише;
- 2) «Магические кадры», которые делают фильм узнаваемым и запоминающимся. Наверное, каждый знает знаменитый кадр с Мэрилин Монро в развевающемся от порыва воздуха из вентиляционного люка платье в фильме;

- 3) Наличие уродства, как, например, в фильме «Человек-слон» Д. Линча;
- 4) Наличие сцен с лишением какой-либо части тела, чем изобилует фильм «Убить Билла» К. Тарантино;
- 5) Наличие выразительных, запоминающихся фраз, которые впоследствии могут стать «крылатыми фразами». Культовые фразы обладают для поклонников фильма не меньшей ценностью, превращаясь в ритуальный набор сакральных текстов, пронизывающих будничную повседневную жизнь;
- 6) Музыка. Некоторые культовые фильмы основаны на музыке, например, «Шоу ужасов Рокки Хоррора», или могут содержать запоминающийся саундтрек, как было с саундтреком к фильму «Криминальное чтиво», который является одной из составляющих узнаваемости фильма;
- 7) Трансгрессия. Трансгрессивным кино может быть по содержанию или по стилистике. Следовательно, культовое кино стремится к преодолению обыденных норм и установок, путем освещения табуированных тем или просто эпатажируя зрителей.

Резюмируя, Набокин высказывает мнение, что кино является культовым, с одной стороны, из-за особенностей производства, а с другой стороны, из-за активности зрительской аудитории. Поэтому и специфику культового кино можно изучать в двух направлениях.

Первое направление — культовость производят продюсеры и режиссеры. Характерными признаками данного направления будут являться [41]:

- 1) Жанровость. Культовое кино – это всегда жанровое кино, чаще всего дешевое. Поэтому так много ужасов среди культовых картин;
- 2) Культовый статус режиссера, который снимает этот фильм, или актера, снимающегося в данном фильме;
- 3) Музыка, играющая в этом фильме или являющаяся его саундтреком;

- 4) Интертекстуальность, которая подразумевает явную или неявную связь между фильмами – это может быть аллюзия, пародия, цитата (например, в фильме «Убить Билла» К. Тарантино сцена, когда Беатрис вынимает бритву с одним лезвием из своего ковбойского ботинка, является отсылкой к фильму «Бешеные псы» того же Тарантино, где мистер Блонд вынимает такую же бритву в сцене с отрезанием уха).

Второе направление подразумевает то, что культовым фильм делают зрители. Данное направление также имеет свои характерные признаки [41]:

- 1) Культовое кино всегда маргинально. Каждое культовое кино имеет свою группу фанатов, чаще всего маргинальную;
- 2) Культовые фильмы могут создавать вокруг себя субкультуры и различные сообщества, как, например, это сделали «Звездные войны». Данные субкультуры будут иметь свою символику, набор традиций, а также определенные ценности и образцы поведения;
- 3) Культовым фильмам присущ феномен трансмедиа, когда фильм выходит за рамки кинематографа. Так, например, саги «Голодные игры», «Гарри Поттер» и «Властелин колец» уже давно переросли из кинопродукции в «бренд», захватывающий различные сегменты, начиная от фирменной одежды/аксессуаров, заканчивая тематическими музеями/квестами и созданием компьютерных игр.

Чтобы книга стала культовой, пишет О. Щекалева, необходимо массовое внимание и интерес к ней. Талантливое произведение, способное стать культовым, не пройдет незамеченным. Но и никакая «раскрутка» не поможет стать культовым пустому произведению – «пустышке». Огромную роль для признания произведения культовым играет его подлинное качество [43].

О. Щекалева в своей работе анализирует культовые произведения и выделяет несколько критериев их культовости. Она отмечает, что к общепринятым культовым текстам часто обращаются в своих произведениях

люди творчества – что, по сути, является влиянием на культуру. Еще одним проявлением влияния может быть возникновение культурных течений, опирающихся на идеи автора культового произведения, как, например, «Тостовство». Также автор выделяет – в культовых произведениях освещаются вечные, непреходящие проблемы. Помимо этого, в культовых текстах хранится дух времени, в котором они были написаны. Ну и последнее качество культового произведения, что выделяет автор, это, конечно же, интерес и в последствии признание критиков и читателей, пускай иногда и не своевременное. Резюмируя, автор выделяет следующие критерии культовости литературного произведения: массовое внимание и интерес к тексту читателей и критиков, высокое качество текста, влияние текста на культуру, затрагивание в тексте вечных проблем, отражение в тексте духа времени [43].

Также, анализируя на культовость одно из произведений, автор выделяет влияние на развитие или даже формирование субкультур – как один из признаков его культовости. Помимо этого, в процессе анализа автором выделяется искренность и честность произведений (некая автобиографичность иногда может быть для этого причиной) и самих авторов при их написании, как один из показателей качества произведения [43].

Тут, мне кажется, под искренностью должна подразумеваться подлинность закладываемых автором эмоций и пережитого опыта героя. Автор должен понимать и знать, о чем он пишет, что переживает его герой. Тогда читатель или зритель будет верить в то, о чем рассказывает автор. Произведение будет живым, если в него заложен реальный опыт и реальные переживания, восхищения, страдания и потрясения или, так называемые, «боли». Этот опыт и переживания не обязательно должны быть явно обозначены, достаточно того, чтобы текст или мысль лишь строились на них.

Также при анализе одного из культовых романов Щекалева О. выделяет и особенности главного персонажа. Его положительные и интересные

качества и характер влияют на привлекательность произведения для читателя. Общие черты у протагониста с аудиторией, включая и недостатки, также влияют на любовь читателя [43].

Предложенные критерии культовости и сопутствующие им характеристики в пространстве литературных произведений, могут использоваться и относительно сценария или сюжета произведений кинематографа.

Дэн Бейкер в своей статье также выделяет критерии культовых фильмов [44]:

- 1) Маргинальность. Контент выходит за рамки общепринятых культурных норм;
- 2) Подавление. Подвергается цензуре, осмеянию, судебному преследованию или изъятию;
- 3) Экономическая выгодность. Кассовый провал при выпуске, но со временем приносит успех;
- 4) Трансгрессия. Контент нарушает социальные, моральные или юридические нормы;
- 5) Поклонение культу. Создает преданную аудиторию меньшинств;
- 6) Сообщество. Аудитория является или становится самоидентифицированной группой;
- 7) Цитирование. Фразы диалогов становятся общим языком;
- 8) Иконография. Создает или возрождает культовые символы.

Автор указывает, что фильм не обязательно должен соответствовать всем этим критериям, но чем большему числу из них он подходит, тем его можно считать более культовым.

Некоторые исследователи проводят свою классификацию культового кино. Так А. Павлов предлагает условно группировать культовые фильмы по дате их выхода, по тому вниманию, которое на них обращают исследователи, а также по частоте их появления в списках культового кино. Так он предлагает избежать различных противоречий, например, что в современных

списках культовых фильмов часто отсутствуют те, которые были обязательными для «культистов», например, в 1980-е, или то, что не слишком уместно ставить в один ряд Стэнли Кубрика и Кристофера Нолана и других проблем. Таким образом, автор приходит к мнению, что одна из возможных классификаций культового кино может представлять собой три отдельные группы: ядро (всеми признанный канон), полупериферия (фильмы, имеющие потенциал стать частью канона) и периферия (фильмы, уже вышедшие из канона или еще не вошедшие в канон). Автор также отмечает, что культовое кино подвижно, и картины полупериферии могут переместиться в область периферии, или, напротив, в ядро, равно, как и наоборот [45].

Схожую систему классификации предлагает исследовательница Наталья Самутина. Она подразделяет культовые фильмы на три большие группы. Первая — это старые, «проверенные историей» фильмы, на любовь к которым не оказывает влияния смена поколений — «Касабланка», «Волшебник из страны Оз», или «Некоторые любят погорячее». Вторая большая группа — «midnight movies», включающая в себя три подраздела. Во-первых, это кинематограф маргинальных групп, примеры — «Мой личный штат Айдахо», работы авангардистов Кеннета Энгера и Дерека Джармена. Во-вторых, это трэш-кино, старые фильмы категории «Б» от боготворимых историками кино Эда Вуда и Роджера Кормена или современные беспомощные малобюджетные фантазии, часто идущие в специальных кинотеатрах «after midnight». К ним примыкают жанровые фильмы, связанные с демонстративной иронизацией, доведением до предела абсурда или, по-другому, «подачей на ладони» жанра триллера, боевика, или фантастики — таково творчество Дарио Ардженто, и таковы же бесчисленные боевики, выстроенные вокруг фигуры Рутгера Хауэра, уничтожающего одной своей ироничной улыбкой всякую возможность серьезной вовлеченности в действие. Наконец, третье существенное место, где возникает эффект культовости — сериалы и продолжающиеся фильмы, «зацепившие» часть

аудитории: «Звездные войны» со всеми их сиквелами и приквелами, «Твин Пикс», «Бэтмэн» и т. д. [46]

1.3 Краткая ретроспектива признанных «культовыми» криминальных отечественных кино и сериалов 21 века

Для последующего анализа культового потенциала сериала предпримем попытку рассмотреть «Слово пацана. Кровь на асфальте» в контексте отечественного криминального кино, уже признанного культовым. При обзоре существующей литературы мы не обнаруживаем устоявшихся источников с тегом «культовые криминальные сериалы», наиболее распространены такие качественные оценки как «лучший криминальный фильм», «топ 10 криминальных фильмов» и т.п. Поэтому самостоятельно сформируем список основных отечественных культовых криминальных фильмов и сериалов 21 века, основываясь на отдельных упоминаниях сериалов и фильмов в качестве «культовых».

Первым фильмом, чья культовость очевидна, отметим – фильм «Брат» Алексея Балабанова, породивший «героя нашего времени» Данилу Багрова. Но он, к сожалению, вышел в конце 20 века, поэтому в наш список войдет только его продолжение «Брат 2».

Из сериалов бесспорно можно выделить «Бригаду», снятую Алексеем Сидоровым в 2002 году, ни раз называемую культовой авторитетными кино- и телекритиками.

В ходе дальнейшего исследования культовость фильмов и сериалов будем определять, опираясь на выявленные перечни и по упоминаниям «культовых» российских фильмов и сериалов в открытых источниках.

Список 100 великих фильмов XXI века, составленный редакцией «Кинопоиска» на основе мнения более 230 экспертов (режиссеров и продюсеров, шоураннеров и кинокритиков, писателей и сценаристов),

выделяет пару криминальных фильмов: «Груз 200» А. Балабанова и «Левиафан» Андрея Звягинцева [47].

В опросе, проведенном медиахолдингом "Цифровое Телевидение" и Институтом современных медиа, старшее поколение выделило в качестве культовых сериалы «Бандитский Петербург» и «Улицы разбитых фонарей» [48].

В подразделе «Медиа» сайта «Кинопоиск» в рубрике «Культовые сериалы» нами выделено ограниченное количество материалов про русскоязычные сериалы, где к интересующей нас категории «криминальные» относятся: сериал «Физрук», выходявший на канале «ТНТ», и «Метод» Юрия Быкова, показывавшийся на «Первом» [49].

Фильм «Бумер» Петра Буслова также принято считать культовым, в СМИ [50, 51] нетрудно найти его упоминания с припиской «культовый».

Следом за «Бумером» вышел фильм Алексея Балабанова «Жмурки», который горячо полюбился в народе, сейчас СМИ также отмечают его «культовым» [52, 53].

Сериал «След», который до сих пор выходит на экранах, уже продолжительное время вызывает большой интерес аудитории [36], про него существует даже серия книг, на обложке которой указано «След. Культовый сериал» [54].

Таким образом, получим небольшую таблицу, где приведены основные фильмы и сериалы жанра криминал, признанные «культовыми», вышедшие в 21 веке (см. Таблица 2).

Можем заметить, что в таблице часто упоминается режиссер Алексей Балабанов, это подтверждает нам существование такого понятия, как «культовый режиссер», которое ранее упоминалось в нашем исследовании. У таких режиссеров большинство поставленных ими фильмов, зачастую, становятся культовыми.

Таблица 2 – Краткий список криминальных фильмов и сериалов 21 века, признанных «культовыми»

№	Название фильма/сериала	Режиссер/шоураннер	Год выхода	Жанры (помимо криминала)
1	Улицы разбитых фонарей	Александр Капица и др.	1997-2016	детектив, боевик
2	Бандитский Петербург	Владимир Бортко, Владимир Досталь и др.	2000-2007	драма
3	Брат 2	А. Балабанов	2000	боевик
4	Бригада	Алексей Сидоров	2002	драма, боевик
5	Бумер	Петр Буслов	2003	драма
6	Жмурки	А. Балабанов	2005	комедия
7	Груз 200	А. Балабанов	2007	триллер, драма
8	След	Константин Эрнст	2007 - наст. вр.	детектив, драма
9	Левиафан	А. Звягинцев	2014	драма
10	Физрук	Фёдор Стуков, Сергей Сенцов, Игорь Волошин	2014-2017	ситком, драма
11	Метод	Юрий Быков	2015	триллер, драма

Приведенную таблицу можно дополнять, как и «старыми» сериалами, например, «Возвращением Мухтара», «Ликвидацией», «Глухарем», так и «новым» кинематографом, например, «Мажор», «Полицейский с рублевки», и, возможно «Майор Гром» и «Чикатило», но основной целью нашего исследования поставлено определить культовый потенциал сериала «Слово пацана. Кровь на асфальте».

РАЗДЕЛ 2 КУЛЬТОВЫЙ ПОТЕНЦИАЛ СЕРИАЛА «СЛОВО ПАЦАНА. КРОВЬ НА АСФАЛЬТЕ»

2.1 История создания сериала «Слово пацана. Кровь на асфальте»

Один из самых громких российских сериалов 2023-2024 года – это криминальный сериал «Слово пацана. Кровь на асфальте». Этот сериал завоевал популярность не только у себя на родине, но и за её пределами – в странах СНГ (Содружества Независимых Государств).

Сериал впервые увидел площадки 9 ноября 2023 года, а последняя – восьмая серия появилась на сервисах 21 декабря 2023 года.

Его огромную популярность можно оценить по сервису «Индекс Кинопоиск Pro». Этот аналитический сервис измеряет интерес населения России к сериалам, вышедшим в России и зарубежом.

«Подавляющее большинство людей, которые ищут информацию о сериале в интернете, либо уже его смотрят, либо собираются посмотреть. Когда сериал выходит в телеэфире, интерес к нему также явно заметен в интернете. Доступная статистика по аудитории сериалов подтверждает эту прямую зависимость между интересом и просмотром.»

«Десятки миллионов жителей России активно интересуются сериалами – в месяц в Индексе Кинопоиск Pro учитываются около 250 млн таких действий. Все эти разнообразные действия переводятся в единые баллы интереса.»

«За проявление интереса в Индексе Кинопоиск Pro принимаются действия людей по поиску информации о сериалах, переходы и посещение интернет-страниц, связанных с сериалами. Это страницы на сайтах телеканалов, онлайн-кинотеатрах и видеосервисах, в том числе на YouTube, а также страницы в энциклопедиях и на других тематических ресурсах.»

«Базовый расчетный период индекса – календарная неделя.» [55]

Со второй недели появления сериала «Слово пацана...» на платформах и до конца мая 2024 года интерес к нему в топ-100 сериалов Индекса [56] не опускался ниже 5 места (на первой неделе – сериал занимал 6 место). Это можно увидеть по графику на рисунке 1.

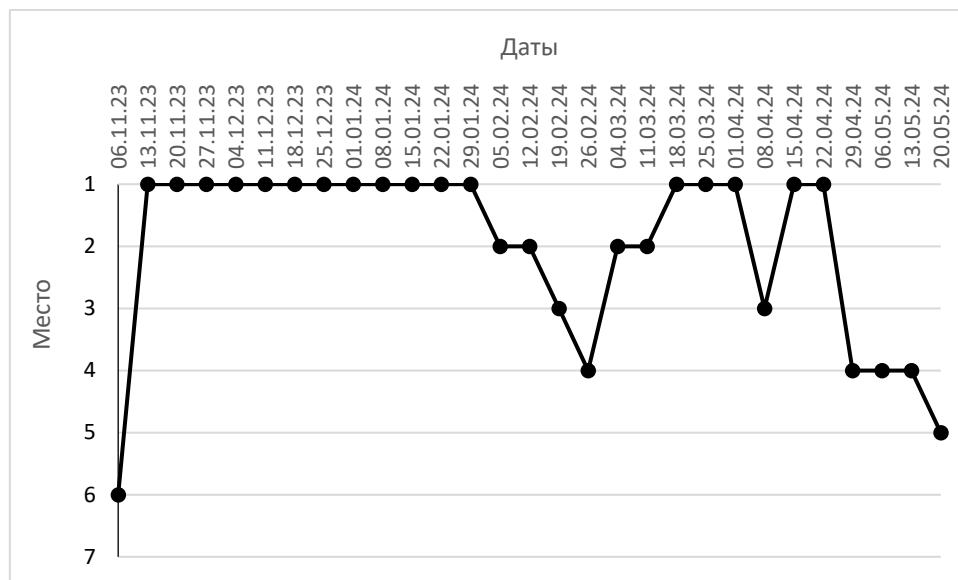


Рисунок 1 – Положение сериала «Слово пацана. Кровь на асфальте» в топ-100 сериалов на сервисе «Индекс Кинопоиск Pro» по календарным неделям с 06.11.23-12.11.23 по 20.05.24-26.05.24

Как мы можем заметить сериал занимал 1 место 12 недель подряд, то есть в течение 3 месяцев, после выхода последней серии сериал был топ-1 чуть более месяца – 5 недель. Далее интерес падает, но сериал не опускается ниже 4 места, восстановление позиций в марте сложно чем-либо объяснить.

Для более детального анализа рассмотрим динамику индекса сериала. Его графики приведены на рисунках 2 и 3. Для сравнения и наглядности к сериалу «Слово пацана...» приведен второй по уровню интереса, отмеченного сервисом, в России за этот год сериал «Зимородок».

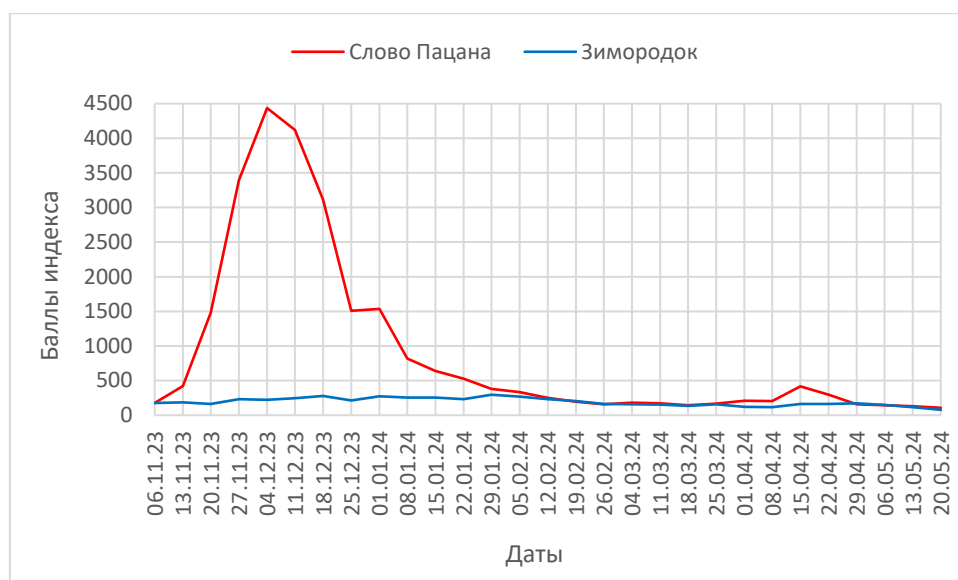


Рисунок 2 – Индекс сериала «Слово пацана. Кровь на асфальте» и сериала «Зимородок» в топ-100 сериалов на сервисе «Индекс Кинопоиск Pro» по календарным неделям с 06.11.23-12.11.23 по 20.05.24-26.05.24

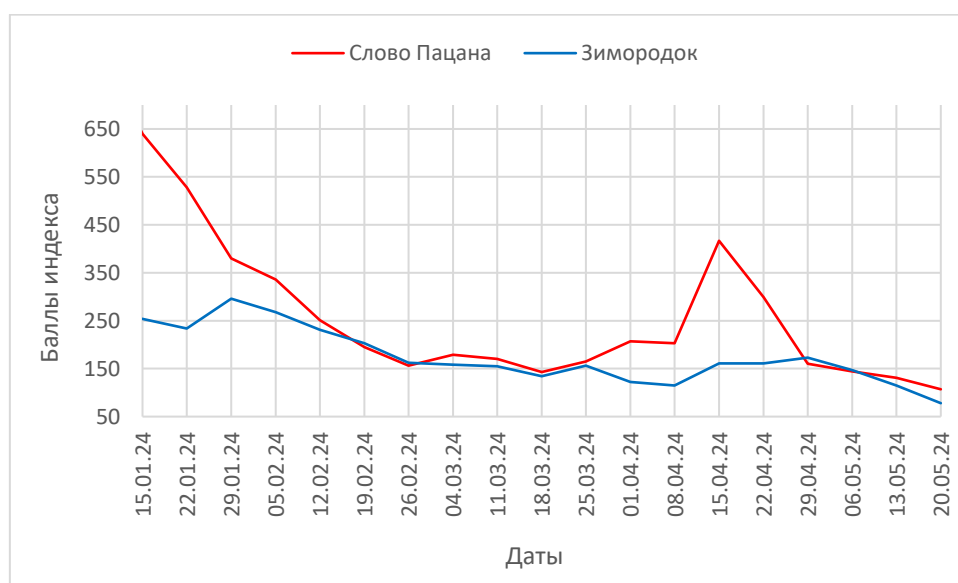


Рисунок 3 – Индекс сериала «Слово пацана. Кровь на асфальте» и сериала «Зимородок» в топ-100 сериалов на сервисе «Индекс Кинопоиск Pro» по календарным неделям с 15.01.24-21. 01.24 по 20.05.24-26.05.24

В первую очередь, стоит отметить, уровень интереса, который демонстрирует сериал в конце 2023 года, в сравнение с сериалом «Зимородок», который является вторым по интересу россиян за прошедший

год. Разница видна не вооруженным взглядом, и она колоссальна – на пике «Слово пацана» интереснее для аудитории приблизительно в 20 раз. Если же сравнивать его с другим сериалом, вызвавшим наибольший интерес аудитории с момента начала работы сервиса, – «Игрой в кальмара», которая показала наивысший уровень интереса в 1566 баллов индекса, то «Слово пацана» окажется интереснее его в три раза.

Теперь можем сопоставить данный динамики сериала в топ-100 и динамики его индекса. В первую неделю февраля сериал теряет первенство, и параллельно продолжает терять интерес аудитории. К последней неделе февраля индекс интереса к сериалу перестает падать. Уже в марте индекс «Слова пацана» совершает лишь небольшие колебания. Динамика же сериала в топ-100 связана с ростом и падением интереса россиян к другим сериалам («Склифосовский», «Бедные смеются, богатые плачут», «Зимородок», «ГДР»).

Далее резкий рост индекса интереса к «Слову пацана» в апреле связан с новостями о трансляции и самой трансляции сериал на канале «НТВ» с 15 апреля. Просадка сериала в топе на неделе 8-14 апреля 2024 года связана с превосходящим интересом к сериалам «Чикатило» и «Fallout».

Дальнейшее падение индекса после трансляции закономерно, изменение положения в топе происходит соответственно изменению индекса.

На момент анализа (23 мая 2024 года) сериал находится на 5 месте топа с 107 баллами индекса.

В течение полугода сериал «Слово пацана. Кровь на асфальте» остается одним из самых интересных сериалов для российской аудитории, но тем не менее уровень интереса к нему все же снижается. Будет ли он падать дальше или же интерес к сериалу выйдет на какой-либо стабильный уровень и будет сохраняться – сейчас узнать невозможно.

Сериал «Слово пацана» был создан кинокомпаниями «Toomuch Production» (учредителями которой являются Андрей Першин, известный как Жора Крыжовников, и Галина Стрижевская), «НМГ Студией» (генеральным продюсером которой является Федор Бондарчук, а креативным продюсером –

Жора Крыжовников; в приложении В приведен её руководящий состав), а также сервисами Wink, Start и телеканалом НТВ. Сериал выпущен при поддержке «Института развития интернета».

Платформы определяют жанры сериала, как криминал и драму.

Разработкой и воплощением проекта занимались:

- режиссёр-постановщик и сценарист Жора Крыжовников (Андрей Першин) – режиссер и сценарист фильмов «Горько» и «Горько 2», ставших народными, фильма «Лёд 2» и сериала «Звоните ДиКаприо!», а также продюсер или креативный продюсер сериалов «Ваша честь», «Фишер», «The Телки», «Актрисы» и др;
- сценарист Андрей Золотарев – сценарист таких фильмов, как «Призрак», «Притяжение», трилогия «Лёд», и сериала «Триггер» и других;
- консультант и сценарист Роберт Гараев – автор документальной книги «Слово пацана. Криминальный Татарстан 1970-2010-х» и прообраз героя этого сериала Пальто;
- оператор-постановщик Юрий Коробейников – ответственный за изобразительные решения таких фильмов, как «Саранча», «Холоп 2», «Обратная связь», «Рубеж», а также сериалов «Метод», «Спящие», «Универ. Новая общага»;
- продюсер Галина Стрижевская – второй режиссер, а в последствии продюсер 8 первых фильмов «Ёлки», а также продюсер фильмов «Аванпост», «Семейный бюджет» и сериалов «Толя-робот», «Настя, соберись!» и «Солдаут»;
- художники-постановщики Григорий Пушкин, работавший над такими проектами, как «Король и Шут», трилогией «Последний богатырь», «9 рота», «Романовы» и Денис Бауэр, занимавшийся «Батей», «Территорией» и «Стаей»;

- художник по костюмам Даша Фомина – в ее арсенале работа на проектах «Эпидемия», «Я знаю, кто тебя убил», «Фрау» и «Ника»;
- и множество других специалистов.

Роли в проекте получили, как известные (Иван Янковский – , Сергей Бурунов, Анастасия Красовская, Юлия Александрова, Никита Кологривый, Антон Васильев) так и начинающие свою карьеру актеры (Леон Кемстач, Рузиль Минекаев, Слава Копейкин, Елизавета Базыкина, Анна Пересильд, Лев Зулькарнаев, Ярослав Могильников), ставшие после сериала полноценными звездами.

Сценарист сериала Андрей Золотарев, раскрывая подробности его создания, поделился, что сериал начался с интереса режиссера к периоду советской жизни конца 80-х – начала 90-х годов:

«В случае со «Словом пацана» это была задумка Жоры Крыжовникова. Он предложил исследовать это время. Просто нам показалось, что оно очень интересно. Это целый феномен – тектонический сдвиг между двумя эпохами. Тогда старая экономика уже была разрушена, а новая еще не построена. Получился огромный разрыв, который сказался на молодом поколении: на детях, которые потеряли контакт с родителями.» [57]

На «ресёрч» (сбор и ознакомление с информацией для написания сценария) сценаристы потратили около полугода. Золотарев отмечает: *«Подготовка включает в себя и чтение доступных материалов, и поездки, и всевозможные интервью. Но самое ценное, что можно получить, – это факты и истории от тех людей, которые участвовали в происходившем – со стороны бандитов или милиционеров.» [57]*

Жора Крыжовников в интервью о сериале [58], делится, что основной идеей, которую хотелось реализовать в сериале, был обмен социальными ролями между главными героями, то есть «пацан» и «чушпан» на протяжении сюжета трансформировались в «чушпана» и «пацана» соответственно: *«Хотелось сделать так, чтобы в историю вошел пацан и чушпан, и они в процессе поменялись местами, и пацан настоящий стал чушпаном и узнал,*

что это такое. А чушпан превратился в пацана. Это вот, наверное, большая такая арка, которой хотелось заняться.»

Крыжовникову, как сценаристу, было интересно изучить феномен кардинальных изменений в человеке: *«возможно ли человеку поменяться на 180 градусов, поменять взгляды, поменять биологию, стать другим?»*. Особый интерес у автора вызывала резкая трансформация в положительную сторону: *«примеры деградации резкой мы все знаем, а вот когда происходит обратный процесс – когда был идиот, а стал вдруг глубокий человек?»*. [58]

Сценаристы не хотели сказать, что группировки – это хорошо или же плохо, авторам хотелось узнать, что привлекало молодежь в банды и как складывалась дальнейшая судьба «пацанов». Крыжовников отмечает, что драматургия – это исследование, *«некий психологический опыт, который ты проводишь с вымышленными персонажами»*. [58]

Режиссер считает, что по-настоящему изменить личность может только серьезный кризис. Раскрывая поиск сценарных решений, Жора вспоминает, как продумывалась сюжетная линия главного героя Марата (которого сыграл Рузиль Минекаев), проходящего путь от «пацана» к «чушпану»: *«для того, чтобы Марат усомнился в группировке, должно было произойти что-то, несовместимое с его мироощущением. И, постепенно, мы поняли, что это может быть любовь ... И чтобы привести его к предательству пацанов, должно было случиться что-то невероятное. И вот это невероятное нам показалось, что это вот только смерть любимой. А для того, чтобы эта смерть любимой произвела такое впечатление, у них должны были быть какие-то совершенно удивительные отношения»*. [58]

Один из принципов работы режиссера «драматургическое айикидо», как он его называет. Его суть заключается в проявлении внимания к частям сценария, которые вызывают вопросы, сомнения или какие-либо комментарии от сторонних людей. Редактура таких частей в 90% случаев только их улучшит. Дело не в том, чтобы следовать чужим советам, а увидеть слабые стороны сценария и уже самостоятельно найти пути, как их улучшить.

Поэтому в процессе работы Жора отправлял сценарии серий своим коллегам сценаристам и продюсерам. [58]

Крыжовников рассказывает, что в сериале пересъемки коснулись не только последней серии. Авторы переснимали фрагмент первой серии, а также доснимали сцены в пятой. Режиссер считает, что главная черта профессионализма сценариста – готовность все полностью переписать.

Один из своих подходов к написанию сценария Крыжовников описывает метафорой, сравнивая драматургию с шахматами. В шахматах все фигуры связаны с друг другом, есть белые и черные, и каждый отдельный ход меняет баланс сил, так и в сценарии каждое написанное действие непосредственно влияет на ход сюжета. [58]

У шахмат, как и в финале любого сценария есть всего 3 исхода: проигрыш, выигрыш и ничья, что в кинематографе соответствует проигрышу главного героя, выигрышу главного героя и открытому финалу. В середине игры, в миттельшпиле, где развиваются основные события в шахматной борьбе, возможны миллиарды комбинаций, как и во втором акте истории (в трехактной сценарной структуре второй акт – это события между катализатором и второй поворотной точкой, где происходят основные действия). И если сценарист изначально хотя бы приблизительно понимает, чем история закончится, то второй акт, середина сценария абсолютно непредсказуема. [58]

И последнее сходство с шахматами, которое заметил режиссер – постоянный поиск следующего хода и *«поиск следующего физического действия персонажа, которое о нем даст новую информацию, как-то его повернет, как-то его раскроет»*. А это невозможно сделать заранее, *«нужно прийти на это минное поле, которое представляет твоя история, и подумать, что они делают дальше, куда они идут»*. Поэтому авторы писали сценарий последовательно, придумывая одно действие, которое происходит в связи с другим, исходя из состояний и мотиваций персонажей в определенный момент истории. [50]

Философия отношения к сценарию, как к шахматной партии, играет для Жоры Крыжовникова важную роль. Благодаря такому подходу, возможно авторское исследование, когда авторы узнают что-то о своих персонажах в результате сцены. Режиссер считает, что заранее расписанная структура сюжета, может спровоцировать «насилие» над персонажем – заставить персонажа сделать что-то, потому что так нужно по каким-то причинам (это действие побуждает действие в последующих сценах или оно «правильное»), и тогда зритель почувствует, что это неправда. Поэтому при написании сценария для авторов *«единственное, что было понятно, что хорошо не кончится»*, так как жанр сериала криминальная драма. [58]

В интервью Жора рассуждает о своих персонажах, как о реальных людях со своими мотивациями, целями, проблемами и характерами. Это говорит о глубокой сценарной проработке и по-настоящему объемных персонажах.

Крыжовников отмечает, что всё в нашей жизни есть игра. В социуме для различных ситуаций есть свои правила, паттерны и мы по ним и играем. Так и в сериале, *«группировка – это тоже игра»*. Игра, которая исключает детство: *«...как бы, ты уже взрослый, всё. Ты вступил во что-то серьёзное, ты теперь серьёзный. Ты несёшь ответственность за себя, за других и так далее»*. [58]

1 серия сериала спланирована Крыжовниковым, как моноистория персонажа «Андрея Пальто», все сцены мы воспринимаем от его лица (но в серии есть 2 сцены-исключения персонажа Марата). Начиная со 2 серии, в сериал вводятся и 2 другие основные сюжетные линии персонажей Марата и Вовы Адидасов.

Из-за очень высокого уровня нищеты во времена событий, происходящих в сериале, материальное и одежда играли невероятную роль – любая вещь выделяла человека. Так, например, появилась кличка Адидас для главного героя Вовы. В детстве Жоре подарили кепку фирмы Adidas и сверстники, увидевшие его во дворе, обратились к нему с фразой: «Э,

Адидас», так на некоторое время Крыжовников получил одноименную кличку, которую и переложил на своего главного героя. [50]

Так на сценарий оказывали влияние, как личные истории режиссера, в том числе и мимолетные диалоги и ситуации из его жизни, так и истории из реальной жизни банд, которые были выявлены в продолжительном ресёрче или подсказаны консультантом, глубоко погруженным в тему событий.

Возвращаясь к пересъёмке серий, самые глобальные изменения затронули восьмую – финальную серию. Крыжовников собрал монтаж этой серии 9 ноября 2023, в день премьеры первой серии на платформах и премьеры сериала в кинотеатре «Октябрь». Получившийся результат ему не понравился. На техническом проверочном просмотре перед премьерой, смотря вторую серию, режиссер понял, что ему важно увидеть в финале сериала. В конце второй серии полицейский Ильдар бьет кирпичом, помещенным в валенок, одного из главных героев «Пальто», считая это «воспитательной работой». На этом фрагменте Крыжовников решил, что в финале сериала должна произойти аналогичная сцена избиения в этом же туалете: *«должно быть какое-то колесо насилия неостановимое»*. В этой новой сцене еще один главный герой Марат будет бить «Колика», изнасиловавшего его девушку и частично виновного в её самоубийстве. Фрагменты из этих сцен приведены на рисунках 4 и 5.



Рисунок 4 – Фрагмент из 2 серии сериала «Слово пацана. Кровь на асфальте»



Рисунок 5 – Фрагмент из переснятой 8 серии сериала «Слово пацана. Кровь на асфальте»

Еще одной из причин пересъёмки послужили размышления Жоры над чувствами и реакцией отца на совершенное сыном убийство, что и совершил

один из персонажей сериала Вова Адидаас. В размышлениях Крыжовников вспомнил слова своего отца, который однажды сказал ему: «если бы ты убил человека, я бы отказался от тебя». Поэтому сцена прощания героя Бурунова с сыном (Вовой Адидаасом) на юбилее также претерпела существенные изменения. Отец Адидаасов должен был отречься от сына, и это привело к следующей переработке. Крыжовников, думая, как переснять сцену, решил отказаться от массовой на юбилее, и в результате пришел к тому, что на юбилей к отцу никто не пришел, если никто не пришел, то всем стало известно об убийстве, совершенном героем Янковского, соответственно, тогда милиционер Ильдар должен был прийти к отцу Адидааса на завод с обыском и так далее.

И если в изначальном варианте 8 серии, Адидаас старший сначала поздравляет отца при полном зале гостей (см. рисунок 6), потом, отойдя с ним, признается, что убил человека, а отец, будучи в шоке, всё же пытается помочь сыну (см. рисунок 7), то в новой версии серии Адидаас встречается с отцом в пустом зале и тот не хочет его больше видеть (см. рисунок 8).



Рисунок 6 – фрагмент сцены юбилея отца Адидасов в первоначальной версии 8 серии сериала «Слово пацана. Кровь на асфальте»



Рисунок 7 – Фрагмент сцены с признанием Вовы Адидаса в убийстве отцу в первоначальной версии 8 серии сериала «Слово пацана. Кровь на асфальте»



Рисунок 8 – Фрагмент сцены прощания Вовы Адидааса с отцом в оригинальной версии 8 серии сериала «Слово пацана. Кровь на асфальте»

Помимо этого, в изначальной версии 8 серии персонаж Вова Адидаас показался режиссеру слишком уж просветленным, а любовной линии Адидааса с Наташей было недостаточно. Это тоже было поправлено в переснятой серии.

И еще множество других моментов в серии претерпели изменения и/или дополнения в результате переработки сценария перед запланированными пересъемками. Новая версия 8 серии стала длиннее приблизительно на 5 минуты. По словам режиссера, сценарий 8 серий был переписан командой сценаристов всего за 4 часа, за счет того, что основные траектории изменений уже были сформированы.

Зная философию режиссера, пересъемка финальной серии становится полностью понятна. Крыжовников, исходя из фразы «писать значит переписывать», создает аналогию и выводит следующее принцип: *«монтировать – это перемонтировать, и снимать – это переснимать»*. В его опыте уже были фильмы и сериалы требующие досъемки и пересъемки,

поэтому с увеличением бюджетов проектов режиссер начал требовать от продюсеров включать в бюджет съемочные смены, вынесенные за период после монтажа. Также было и со «Словом пацана», изначально было заложено несколько смен для пересъемов. Причиной, по которой они были отложены вплоть до выхода нескольких серий сериала, была лишь борода, которую актер Иван Янковский, играющий Вову Адидааса, не мог сбривать до конца съемок другого проекта.

2.2 Практический анализ сериала «Слово пацана. Кровь на асфальте»

Увидев статистику по просмотрам, в районе выхода 3 серии команда сериала поняла, что он будет безоговорочным хитом. Показатели только одной этой серии превысили показатели целого сезона среднестатистического сериала по данным платформы Wink, говорит в своем интервью Крыжовников [58]. Это подтверждается и сервисом «Индекс Кинопоиск Pro», где за период на неделе выхода 3 серии сериал «Слово пацана...» получил 1480 баллов индекса, в то же время, например, сериал «Ю333» за все время с даты своего выпуска получил на сервисе 968 баллов индекса [56].

Также режиссер утверждает, что некоторые из серий в день премьеры смотрело около 4 млн. человек, а количество вовлеченных в просмотр только на платформе Wink – это десятки миллионов зрителей. Таких результатов не достигал ни один из сериалов в нашей стране.

Но даже сам режиссер не понимает, откуда к его сериалу появился такой колоссальный интерес, ведь ему казалось, что он делает «ретро-кино про свое детство» и оно будет интересно аудитории возрастом около сорока лет. Поэтому Жора считает, что такая популярность сериала, была некой случайностью, совпадением.

При этом, команда вложила в сериал максимум своих сил, в том числе и Жора, который изучил множество дополнительных материалов, описывающих и иллюстрирующих эпоху, в которой происходит действие сериала (например, журнал «Огонёк», и множество советских фильмов с событийным рядом в 80-е и 90-е годы в СССР). Это важно для автора, так как он считает, что важно убедить зрителя, что ты говоришь правду в начале своего произведения для того, чтобы он доверял тебе в последующих событиях истории, с которыми зритель, скорее всего, не встречался в своей жизни или не был знаком и в которые он должен отправиться в путешествие с автором. Но Крыжовников даже не предполагал, что сериалу удастся так взволновать подростковую аудиторию и не понимает, какие из созданных им «крючков» могли её зацепить.

Безусловно, чтобы стать культовым, кино должно пройти проверку временем на устойчивый, неослабевающий интерес определенной аудитории, в рамках данной работы у нас недостаточно данного ресурса, поэтому проведем оценку культового потенциала сериала «Слово пацана. Кровь на асфальте». По рассмотренной нами классификации культового кино этот сериал можно рассматривать, как полупериферию культового кинематографа.

Помимо массового внимания и всеобщего интереса к сериалу, его подлинное качество играет одну из наиболее важных ролей для признания сериала культовым. Важно уточнить, что это фактор иногда работает с точностью до наоборот, когда работа сделана «настолько плохо, что даже хорошо», примером этому является фильм «Комната», неоднократно упоминающийся в списках культового кино, но при этом носящий звание «худшего фильма».

Как мы рассматривали ранее, подготовка к проекту была проведена тщательным образом, и его качество постоянно улучшалось во время производства. Глубокая проработка множества составляющих сериала, включая работу с реквизитом и костюмом, выбор музыкального сопровождения, подбор и игру актерского состава, и конечно же драматургию

и режиссуру, привело к созданию, несомненно, качественного продукта. Один из самых авторитетных кинокритиков России Антон Долин называет режиссера и автора сериала Жору Крыжовникова очень талантливым, как и со-сценариста «Слова пацана...» Андрея Золотарева, а сам сериал – *«потрясающим»* и *«очень талантливой вещью»* [59]. Режиссер Н. С. Михалков, комментируя сериал, высказывает мнение, что *«это настоящее кино, это честное кино, это кино, которое нам нужно»*.

Никита Сергеевич отмечает: *«это честная картина, которую нужно уметь слушать и смотреть, как правду, потому что Жора говорит правду про то самое время»*. Называя сериал *«жестокая правда Жоры Крыжовникова»*, Н. Михалков выделяет, что сериал создан с любовью и с состраданием к своим героям [60]. Жора Крыжовников искренно и с любовью рассказывал и показывал зрителю время своего детства, персонажи истории получились «живыми», и режиссер позволял им принимать честный выбор. Такая искренность и честность, как произведения, так и авторов, также напрямую влияет на качество произведения, как было отмечено нами в исследовании.

Положительные отзывы существенного большинства критиков и зрителей только подтверждает, что рассматриваемый сериал, несомненно, является качественной кинокартиной, что закладывает хороший фундамент для вхождения сериала в ряд культовых.

При сопровождавшей сериал преждевременной негативной реакции, связанной с «романтизацией» криминала, «Слово пацана» имеет на «Кинопоиске» рейтинг 8.3 и 830 тыс. поставленных оценок. По зрительскому рейтингу сериал конкурирует с «Бригадой» и «Вампирами средней полосы», обгоняет «Метод» Ю. Быкова и «Эпидемию». Массовое внимание и интерес общественности к «Слову пацана» является одним из «кирпичиков» его культового потенциала.

Помимо этого, мы выделили, что признание критиками является важной составляющей культового потенциала. Зачастую, списки культового

кино составляются, учитывая совокупность мнений кинокритиков, киноведов, известных творческих деятелей. Мы уже отметили положительные оценки самого известного кинокритика в СНГ Антона Долина и великого режиссера Никиты Сергеевича Михалкова на сериал. Сериал получает признание и множеством других кинокритиков [61].

Упомянув «романтизацию» криминального образа жизни, которая якобы содержалась в сериале, важно отметить, что на этой почве сериал хотели запретить. Публичные призывы к запрету сериала и его осуждение высказывали губернатор Курганской области и глава Татарстана. Некоторые чиновники отправляли запросы и обращения о проверке и запрете сериала в следственный комитет и Роскомнадзор [62]. Некоторые из зрителей были солидарны с данным мнением и выступали за принятие ограничений к сериалу или считали его негативно влияющим на молодежь, но их было меньшинство [63, 64]. Попытки запрета и ограничения, накладываемые на результаты творчества, были отмечены в настоящем исследовании, как один из критериев культового кино, следовательно, можем установить, что рассматриваемый сериал соответствует этому критерию.

Наличие выразительных и запоминающихся фраз, впоследствии становящихся «крылатыми», является одним из важных и явных маркеров культового кино. «Сила в правде» – одна из таких фраз, которую знает и молодое, и старшее поколение, вошла в культуру нашей страны из фильма «Брат 2». Она неразрывно связана с фильмом и не нуждается в его упоминании для абсолютного большинства. Сериалу «Слово пацана» тоже удалось обзавестись парой вошедших в употребление социума выражений.

Данный критерий культовости считает основополагающим и кинокритик А. П. Кулик, который дал несколько экспертных комментариев для исследования. Андрей Павлович считает, что если фразы из сериала или фильма «уходят в народ», встраиваясь, таким образом, в культурный код общества, то этот сериал или фильм определенно является культовым. В

число таких фраз из сериала «Слово пацана», считает критик, входит слово «чушпан».

Сервис «Яндекс Вордстат», который показывает статистику поисковых запросов к «Яндексу», представляет следующие данные по запросу «чушпан», они приведены на рисунке 9 [65]. По приведенному графику мы можем заметить, что данное слово ранее вызывало интерес, стремящийся к нулю, на пике популярности сериала слово «чушпан» вызвало интерес около 1,4 млн пользователей поисковика «Яндекс», а в мае 2024, спустя 5 месяцев после выхода сериала, по данному слову было около 70 тыс. запросов только в Яндексе.



Рисунок 9 – Динамика запросов поисковых запросов в Яндекс по слову «чушпан»

Само название сериала и по совместительству фраза «слово пацана», которая не является новой, теперь неразрывно связаны друг с другом. Помимо этих выражений, также в массы ушли фразы «пацаны не извиняются», повторяющаяся из раза в раз разными героями и «без тебя душа болела, ты пришла – и все прошло», которую говорит Вова «Адидас» девушке Наташе.

Одной из составляющих языка современной молодежи также являются и мемы, и в этом контексте нельзя не упомянуть фразы и даже диалоги, которые были на них разобраны и также остались у многих в памяти.

«А теперь запомни, ты теперь пацан, ты теперь с улицей, а кругом враги» – говорит Марат Андрею после того, как он «пришивается» к группировке. Эта фраза из 2 серии сериала разлетелась в интернете и очень полюбилась пользователем соцсетей. Под звук с этой фразой в социальной сети TikTok пользователи сняли более 170 тыс. роликов.

«Это ты мне «Эу»? Я не «Эу». Мамке своей «Эу» покричи. У меня тоже чувства есть». Эту фразу говорить героиня Айгуль, которую играет Анна Пересильд, злясь на возлюбленного Марата в 4 серии сериала.

«Вы не готовы все! Я на вас щас на всех смотрю – вы не готовы! Сборище дрищей» – говорит герой Ивана Янковского, собираясь тренировать членов группировки.

«Я здесь, за эту улицу стою! Пацаны мне всё, и я всё пацанам! Кто меня знает, тот в курсе!» – с большой экспрессией отвечает герой Никиты Кологривого «Кощей» на выраженные к нему членами группировки недовольство и недоверие в 4 серии сериала.

Сериал наполнен различными выражениями, которые оценила и запомнила аудитория, некоторые понятия теперь имеют неразрывную коннотацию с сериалом, поэтому по данному критерию сериал безусловно имеет культовый потенциал.

Часть одной из цитат ушла в название компании и бренда «Эу, пацан», основанной актерами сериала Рузилем Минекаевым и Леон Кемстачем (формально его мамой), по производству снежков и энергетиков. На упаковках изображены фотографии актеров в схожих с персонажами сериала образах. Пример продукции можно увидеть на рисунке 10.



Рисунок 10 – Пример продукции бренда «Эу, пацан»

Такой прецедент позволяет нам говорить о феномене трансмедийности сериала, являющимся еще одним из критериев культовости.

Трансмедийность сериала подтверждает выход и успех музыкальной композиции от исполнителя главной роли «Пальто» Леона Кемстача, исполняемой его героем в сериале [66]. Песня получила название «Как быть», как оригинал, исполненный Александром Серовым.

Помимо этого, по сериалу создано и покупается существенное количество «мерча», официальной символики создателями не выпущено, но на маркетплейсах можно отметить множество атрибутики с ним связанной. Например, продаются кепки с надписью «USA» и олимпийка, как у главного

героя Марата, шапки «фернандельки», которые носили многие участники группировок, свитер, как у «Вовы Адидааса» и другой более простой «мерч» [67, 68].

Сериал имеет свои сообщества: в «Телеграмме» – официальное от Wink и фанатское – в соцсети «ВК». Контент этих групп сосредоточен на цитатах из сериала, его ярких и содержательных фрагментах, мемах и активностях актеров сериала. Контент публикуется несколько раз в неделю, и набирает в среднем около 30 тыс. просмотров в «Телеграмме», и около 10 тыс. в «ВК» [69, 70].

В том числе, сериал запустил некий тренд на танец из него под композицию «Седая ночь» группы «Ласковый май», похожий на «кейс» «Реальных пацанов» с танцем «Коляна». Танец обладает характерными движениями и частично основан на танце группировок Казани, запечатленном на хроникальных материалах. Фрагмент с танцем из сериала предоставлен на рисунке 11. Этот танец распространился, как в соцсетях, так и просто на дискотеках и других развлекательных мероприятиях.



Рисунок 11 – Фрагмент с танцем, ставшим трендовым, из сериала «Слово пацана. Кровь на асфальте»

Таким образом, безусловно, можем определить соответствие рассматриваемого сериала такому критерию культовости, как трансмедийность.

Нами выделены еще несколько критериев культовости. Первый – это создание или возрождение сериалом культовых символов, к которому, кстати, можем отнести танец из сериала и элементы костюма героев, повторяющиеся в «народе». И второй – музыка, являющаяся одной из составляющих узнаваемости сериала и воспринимаемая в обществе, как его часть. В данном случае, в пространстве рассматриваемого сериала данные критерии объединились, и сериал возродил культовые композиции 80-х и 90-х, некоторые из которых плотно привязались к сериалу, а также возвел некоторые относительно свежие композиции в ранг всеобщей узнаваемости и также стал неразделим с ними.

С помощью сервиса Wayback Machine рассмотрим несколько копий страницы чарта «Яндекс Музыки» в разные даты [71]. Это позволит посмотреть нам какой интерес вызвала музыка из сериала. Начнем с версии чарта от 27 декабря 2023 года – спустя несколько дней после выхода последней серии сериала. На 1 месте чарта располагается композиция «Пыяла» группы «Ангел», второе место чарта занимает кавер «Басты» на песню «На заре», 4 место в чарте занимает композиция «Новый герой» группы «Мираж», а на 11 месте – песня «Не забывай» группы «Комбинация», 33 место занимает Александр Серов с песней «Как быть», 35 – «Ласковый Май» «Седая ночь», 46 место – «Я хочу быть с тобой» группы Nautilus Pompilius, 58 место снова у группы «Мираж» с треком «Музыка нас связала». Все эти композиции с разной частотой звучали в сериале «Слово пацана».

Для уверенности именно влияния сериала на позиции музыки в чарте проверим чарт на период 11 октября – ни одна из приведенных композиций там не находится.

На период 20 января «Пыяла» сохранила первенство, двум указанным после неё композициям в нашем списке удалось остаться в топ-10, а остальные композиции оставались в пределах топ-80.

Но уже к 7 февраля в топ-100 чарта удалось удержаться только «Наутилусам», композиции «Не забывай» и прошлым лидерам чарта «Пыяла» (3 место), «На заре» (11 место) и «Новый герой» (14 место).

На момент 1 мая «Пыяла» продолжает занимать строчку в чарте с 28 местом, «Баста» с кавером «На заре» – 61 в чарте, и даже «Новый герой» держится на почетной 80 строчке.

Еще один из важных критериев культовости – это фетишизация актеров, снявшихся в сериале. Простой пример из отечественной практики – это бесконечная любовь зрителя к Сергею Бодрова мл., сыгравшего «Данилу Багрову» в фильме «Брат», и взлет его актерской карьеры.

Заинтересованность актерами со стороны зрителя может подтвердить получение ими главных ролей в новых проектах. Также одним из фактов, подтверждающим фетишизацию актеров рассматриваемого сериала, является, большой интерес к их личным страницам в социальных сетях Telegram и Instagram*. Помимо этого, это приглашение актеров на другие медиаканалы и общественные мероприятия.

Например, рассмотрим актера Леона Кемстача, сыгравшего свою дебютную главную роль в сериале, до этого актер снимался лишь в «массовке». В предстоящем 2025 году выйдет 2 новых проекта с ним, актер также отмечает шквал предложений, свалившихся на него после сериала [71]. Актер имеет достаточно крупный «Телеграм канал», даже по меркам серьёзных медиа, на данный момент на него подписано более 550 тыс. человек. Этот канал был создан им уже после выхода сериала. Недавно актер стал ведущим мероприятия «Петровские ассамблеи», посвященного дню

* Instagram признана экстремистской организацией в РФ

города Санкт-Петербурга и собравшем более 50 тыс. человек. Актер также исполнил на нем свою песню «Как быть».

Рассмотрим также пример актера второго плана Славы Копейкина, сыгравшего роль «Турбо» в сериале. Его предыдущие роли были эпизодическими. На его Instagram* в данный момент подписано более 600 тыс. человек. В созданном после начала сериала «Телеграм канале» у актера около 300 тыс. подписчиков. В новом сериале с Копейкиным в главной роли (снимавшимся еще до выхода «Слова пацана...») актера позиционируют, как звезды и продвигают сериал за счет его имени. Его приглашают на телевидение, например, в шоу Павла Воли на ТНТ и «Кино в деталях», на интернет-шоу, такие как «Кажется, нащупал», «Вписка», ASMR на канале Гоши Карцева и многие другие.

Такие примеры можно приводить еще и дальше, но уже очевидна фетишизация актеров в настоящее время, соответственно, сериал «Слово пацана...» коррелирует с еще одним критерием культового сериала.

Завершим анализ одним из самых важных критериев культовости – сериал освещает вечные, непреходящие проблемы и передает дух времени, в котором создан. В рассматриваемом сериале в основе арок главных героев Марата, «Пальто» и Вовы «Адидаса» заложена остросоциальная и вечная проблема борьбы с несправедливостью. В многих культовых фильмах в жанре криминала поднимается эта же проблема. Например, в культовом фильме Мартина Скорсезе «Таксист» герой Трэвис Бикл, как напрямую пытается бороться с социальной несправедливостью, пытаясь «очистить город от зла», так и его злость и насильственные действия несут характер некой борьбы ветерана войны, который несправедливо стал не нужен обществу, стал отторгаем им. Таким образом Трэвис подсознательно пытается восстановить справедливость и найти свое место в обществе.

* Instagram признана экстремистской организацией в РФ

Возвращаясь к аркам наших главных героев, поясним за что они борются. Арка героя «Пальто» начинается с борьбы с несправедливостью по отношению к нему, когда его товарищ вдруг пришивается к группировке и начинает требовать с него деньги и избивать его, в совокупности с завязывающейся дружбой с Маратом, это мотивирует «Пальто» самому вступить в группировку. Марат в свою очередь борется с несправедливым отношением к его девушке, пережившей насилие, со стороны близких ему товарищей – «пацанов» из группировки. Когда, в том числе из-за этих же «пацанов», Айгуль совершает самоубийство, Марат принимает решение наказать «группировщиков» и подставляет их, сговорившись с полицией. Вова «Адиас» же, кстати, тоже вернувшийся с войны, борется в целом с социальной несправедливостью, как внутри группировки, а также между группировками, так и внутри общества. Он избавляет группировку от старшего «Кощея», бесчестно ведущего дела. Решает вопрос с членами другой группировки, участник которой совершил насилие над девушкой Марата. А также борется с классовой несправедливостью, пытаясь начать зарабатывать вместе с «пацанами»: *«...а вы все асфальт делите»*; *«...зарабатывать надо»*.

Говоря о духе времени, безусловно сериал чётко передает, как дух времени событий сериала, так и дух нашего времени. Современная социальная обстановка сейчас обострена, в российском обществе накалено чувство несправедливости, оно разрознено, находится в неопределенности перед порогом больших и серьезных изменений. Все это характеризует, как и нынешнюю социальную ситуацию в стране, так и общество, показанное в сериале.

За счет рассмотрения в сериале таких нетленных проблем и попадания в нерв общества сериал, несомненно, можно признать культовым по этому критерию.

В результате анализа и соответствия сериала множеству критерий культовости, определенных в данном исследовании, мы можем установить

культовый потенциал «Слова пацана. Кровь на асфальте» и поместить его в категорию полупериферии культового российского кинематографа.

Некоторые из рассмотренных критериев можно заложить в сериал на этапе его производства, что в будущем увеличит его шансы на вхождение в ранг «культовых».

В первую очередь важно сделать сериал качественным во всех аспектах, начиная с драматургии и режиссуры, заканчивая тщательной проработкой костюмов и реквизита, кастингом и многими другими составляющими.

Также можно сделать упор на «фестивальность» сериала, сделать его в авторском стиле, новаторским, тогда он заинтересует кинокритиков, деятелей киноиндустрии и ценителей киноискусства, но это не всегда гарантирует культовость кинопроизведения. Наилучшим вариантом будет нахождение сериала на стыке «авторства» и «массовости». Можно заложить в него множество смыслов и образов, при этом оставить его понятным для массовой аудитории, оставив для них «крючки» и следуя канонам жанра.

Поднятие в сериале запретных тем «на грани» также поможет ему стать культовым. Авторы могут заложить это заранее.

Заложить в сериал запоминающиеся фразы и выражения заранее будет сложно, но с этим может помочь показ сериала фокус-группе и его возможные пересъемы.

Сформировать трансмедийность сериала не составит труда. Заранее можно вложить в него яркие образы и со стартом сериала запускать побочные продукты на них построенные. При наличии больших бюджетов это поможет сделать вклад в культовость сериала. Например, похожий кейс был у игры «Fallout», разработчики которой перед выходом новой части выпустили игру с простой механикой на смартфоны в сеттинге игры, и она стала очень популярной и завоевала большое внимание аудитории.

Говоря о музыке, которая «сольется воедино» с сериалом, предугадать будет сложно, но можно попробовать привязывать композиции к наиболее ярким моментам сериала. Или как сериал «Слово пацана» выбрать

музыкальную тему и использовать её, как можно чаще. В некоторых случаях сыграть на руку может использование уже известных музыкальных треков.

Также можно попытаться возродить в сериале уже существующие, но независимые культовые символы и привязать их к нему. Простой пример, это реклама «Кока-Колы», которая привязала свой известный во всем мире продукт к празднику Нового года атмосферными тематическими рекламами.

Помимо этого, критерий, который не рассматривался нами при разборе сериала, но может составить культовый потенциал – это создание сериала культовыми режиссерами или участие в нем культовых актеров.

Последний критерий, который можно попытаться заложить на этапе производства сериала, это попадание в дух времени и поднятие непреложных тем. В данном случае шоураннерам важно обладать талантом тонко чувствовать общество и быть глубоко погруженным в социальный контекст, избегая рамок своего «социального пузыря».

ВЫВОДЫ

В рамках анализа литературы и теоретического исследования были сформулированы следующие определения.

Телевизионный фильм/телефильм – это фильм, созданный при учете особенностей домашнего/телевизионного просмотра.

Телесериал или сериал – это многосерийный *телефильм*, зачастую, объединенный в рамках сезона единым драматургическим решением и главными действующими лицами, связанный между сезонами общей стилистикой и жанром.

Классификация телесериалов возможна по нескольким основаниям.

На основании драматургической структуры сериалы подразделяются на вертикальные, горизонтальные и гибридные.

Вертикальный сериал – это сериал, состоящий из сюжетно-завершенных эпизодов, связанных друг с другом лишь рядом главных характерных персонажей и слабой или вовсе отсутствующей сюжетной линией.

Горизонтальный сериал – сериал, состоящий из эпизодов, последовательно связанных по сюжетной линии.

Гибридный сериал (гибридизация горизонтального и вертикального типов сериала) – сериал, имеющий в каждом эпизоде завершающуюся сюжетную линию, но связанный меж эпизодами общей развивающейся сюжетной линией на протяжении всего сезона/сериала.

По основанию продолжительности сериалы подразделяются на мини-сериалы, как телесериалы сюжетно-завершенные, рассказывающие законченную и не повторяющуюся историю, в рамках одного сезона, и сериалы, как телесериалы, не соответствующие понятию мини-сериалов, имеющие больше одного сезона и продолжающийся сюжет.

Наиболее важное в рамках нашей темы основание для классификации телесериала – жанровое. Жанр аудиовизуального произведения – идейно-

художественная структура произведения, основанная на единстве формы и содержания.

Среди рассмотренных наиболее важным является выявление криминального жанра, как объекта исследования. Выделены особенности жанра, его сюжетов и главных героев. Это фокус на мире преступности и противостоящего ему закона, тематика поиска справедливости, свободы и истины, и основные персонажи преступник, противостоящий системе/человеку/ситуации, которую он считает несправедливой, и правоохранитель, поддерживающий закон.

На основе проведенного анализа можем сформировать следующее определение. **Криминальный сериал** – сериал, фокусирующийся на преступной деятельности, расследованиях и работе правоохранительных органов, в центре сюжета которого стоит поиск справедливости, а протагонистом может быть, как преступник, борющийся за свободу и правду, так и представитель закона, поддерживающий правопорядок.

Выявлены несколько систем подразделения криминального жанра. Например, система Эрика Уильямса, выделяющая криминал, как один из 11 супержанров, который можно комбинировать, как и с оставшимися десятью супержанрами, так и с предлагаемыми пятьюдесятью макрожанрами, получая множество поджанров криминала.

Другую систему классификации предлагает популярный западный ресурс AllMovie, выделяя следующие поджанры: кейпер (caper), криминальная комедия, криминальная драма, криминальный триллер, детектив, нуар, кино о гангстерах, кино о подростковой преступности, кино об идеальном преступлении (master criminal films), пост-нуар/модерн-нуар, тюремное кино, тру-крайм.

Рассматриваемый нами сериал «Слово пацана. Кровь на асфальте», соответствует таким поджанрам, как криминальная драма, кино о подростковой преступности и тру-крайм.

Также выделен ряд следующих тезисов.

Криминальные сериалы занимают значимое место в телевизионной культуре, особенно в России, где они привлекают большую зрительскую аудиторию и становятся важным элементом культурного самопознания и отражения социальных проблем.

Связь общества и криминального кинематографа обоюдна: кино отражает и интерпретирует социальные контексты, и одновременно формирует общественное восприятие преступности и справедливости, как часть культуры.

Во второй подглаве литературного обзора рассмотрена культовость кино и сериала.

Выделено понятие **культового кино** – это кино, которое приобрело особую популярность и преданную фанатскую базу благодаря своей уникальности, вызывающее особое, продолжительное, эмоциональное и интеллектуальное восхищение, интерес и обсуждение среди зрителей, зачастую обладающее значительным влиянием на субкультуры и нередко созданное с участием режиссера и/или актеров, считающихся культовыми.

Рассмотрены и приведены несколько систем критеризации культового кино.

Выявлена классификация культовых фильмов и сериалов по вниманию, которое на них обращают исследователи, и частоте их появления в списках культового кино: ядро (всеми признанный канон), полупериферия (фильмы, имеющие потенциал стать частью канона) и периферия (фильмы, уже вышедшие из канона или еще не вошедшие в канон).

Проведено исследование сериала на культовый потенциал и установлено его соответствие по следующим критериям культовости: качественность и тщательная проработанность всех творческих составляющих, искренность и честность истории; массовый интерес и признание критиками; попытки ограничения и запрета сериала; наличие выразительных и запоминающихся фраз; трансмедийность; создание

культовых символов; музыка, ставшая частью сериала; фетишизация актеров; освещение вечных, непреложных проблем и передача духа времени.

Согласно данному соответствию выявлен культовый потенциал сериала. Таким образом, сериал можно включить в полупериферию культового российского кинематографа.

Определены признаки культового кинематографа, которые можно заложить на этапе производства, но это не обещает соответствие фильма или сериала другим критериям после его выхода.

По результатам исследования установлено, что создать культовое кино, намеренно, невозможно, но можно приложить всевозможные усилия, чтобы подготовить наилучшую «почву» для его культового потенциала.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

- 1) Большой толковый словарь русского языка / сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов. Санкт-Петербург : Норинт ; РАН, Ин-т лингвист. ис-след. 1998. 1535 с.
- 2) Егоров В.В. Терминологический словарь телевидения : Основные понятия и коммент. 3-е изд., доп. М.: Изд-во Ин-та повыш. квалиф. работн. телевидения и радиовещания ФСТР. 1995. 49 с.
- 3) Ben Travers What Is a TV Movie in 2020, Anyway? // IndieWire. 2020. URL: <https://www.indiewire.com/features/general/tv-movies-hbo-netflix-emmys-2020-1234586545/> (Дата обращения: 16.01.2024).
- 4) Донсков, Н. А. Родовые черты телевизионного фильма //Проблемы подготовки режиссеров мультимедиа : Материалы XIV Всероссийской научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 22 апреля 2022 года. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2022. – С. 81-82.
- 5) Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. – М.: Русский язык, 2000. 1084 с.
- 6) Давыдов М. Л. Типология телевизионных многосерийных художественных фильмов //Вестник электронных и печатных СМИ», Выпуск. – 2008. – №. 7. – С. 3-19.
- 7) Кириллова Н. Б. Медиакультура : словарь терминов и понятий – 2-е изд., стер. – Москва ; Берлин : Директ-Медиа, 2018. – 197 с.
- 8) Ефимова И. А. Структура телесериала / И. А. Ефимова, О. В. Ванькичева, А. А. Тугарева ; Министерство культуры Российской Федерации, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, 2023. – 106 с.
- 9) Леонова, Т. А. Многосерийный телевизионный фильм: формально-содержательная специфика// Интернаука. – 2020. – № 47-1(176). – С. 25-27.

- 10) Леонова, Т. А. Дифференциация игровых телефильмов в сериях в контексте современного телевидения //Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств, 2017. – № 1(27). – С. 79-85.
- 11) Акопов А. З. Драматургия телесериала в контексте экранной культуры (на материале компании «Амедиа») //Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика. – 2010. – №. 3. – С. 194-199.
- 12) Ландау Нил Дорожная карта шоураннера : путешествие в профессию со сверхточным навигатором : 21 полезный совет для сценаристов: как создать и поддерживать успешный телесериал : [пер. с англ.] – Москва : Э, 2015. – 447 с.
- 13) 76th Emmy awards, Rules & procedures, 2023 – 2024. // Emmys.com. 2023. URL: <https://www.emmys.com/sites/default/files/Downloads/2024-rules-procedures-v3a.pdf?bust=240402> (Дата обращения: 19.02.2024).
- 14) Рунова С. И. Минисериал как бренд Би-Би-Си // Медиаскоп. – 2008. – №. 2. – С. 16.
- 15) Удовенко А. Ю. МНОГООБРАЗИЕ ЖАНРОВ И ФОРМАТОВ СОВРЕМЕННЫХ ТЕЛЕВИЗИОННЫХ СЕРИАЛОВ //Материалы Всероссийской конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, посвященной Году российского кино. – 2017. – С. 157-159.
- 16) Огурчиков П. К. Форматы телесериала // Мастерство продюсера кино и телевидения : учебник для студентов вузов, обучающихся по специальности "Продюсерство кино и телевидения" и другим кинематографическим специальностям; под ред. П. К. Огурчикова, В. В. Падейского, В. И. Сидоренко. - Москва : ЮНИТИ, 2012. – С. 90-99.
- 17) Беленький Ю. М. Жанровые характеристики ситкома // Вестник ВГИК. – 2012. – Т. 4. – №. 1. – С. 120.
- 18) Манахов А. А. Фантастика и фэнтези: стилистические различия //Science and Education. – 2023. – Т. 4. – №. 2. – С. 1279-1283.

- 19) Shanee Edwards Thriller vs Horror: What's the Difference? // The ScriptLab. 2023. URL: <https://thescriptlab.com/blogs/39701-thriller-vs-horror-whats-the-difference/> (Дата обращения: 27.02.2024).
- 20) Hellerman J. Unlocking the Crime and Gangster Genre (Definitions and Examples) // No Film School. 2023. URL: <https://nofilmschool.com/crime-and-gangster> (Дата обращения: 09.03.2024).
- 21) Spina F. Crime films //Oxford Research Encyclopedia of Criminology and Criminal Justice. – 2017.
- 22) Макки Р. Персонаж: Искусство создания образа на экране, в книге и на сцене : Научно-популярная литература / Москва : Альпина нон-фикшн, 2022. - 408 с.
- 23) Харрис Ч. Питч всемогущий: как доказать, что твой сценарий лучший – Москва : Альпина нон-фикшн, 2022.
- 24) Reich J. Exploring Movie Construction & Production: What's So Exciting about Movies?. – Open SUNY Textbooks, 2017.
- 25) Williams E. The Screenwriters Taxonomy: A Collaborative Approach to Creative Storytelling. – Routledge, 2017.
- 26) Selbo J. Film genre for the screenwriter. – Routledge, 2014.
- 27) Noelle Buffam Crime // The ScriptLab. 2011. URL: <https://thescriptlab.com/screenplay/genre/980-crime/> (Дата обращения: 02.03.2024).
- 28) Макки Р. История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только. / Москва : Альпина Паблишер, 2011.
- 29) Ultimate list of film sub genres // New York Film Academy. 2015 URL: <https://www.nyfa.edu/student-resources/ultimate-list-of-film-sub-genres/> (Дата обращения: 09.03.2024).
- 30) Whodunit// Wikipedia. URL: <https://en.m.wikipedia.org/wiki/Whodunit> (Дата обращения: 09.03.2024).
- 31) Crime Subgenres // AllMovie. 2024. URL: <https://www.allmovie.com/genre/crime-va2697> (Дата обращения: 03.03.2024).

- 32) Caper story // Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Caper_story (Дата обращения: 09.03.2024).
- 33) Matt Crawford What Are Caper Films? A Cinematic Chase for the Perfect Heist // Filmmaking Lifestyle. URL: <https://filmlifestyle.com/what-are-caper-films/> (Дата обращения: 03.03.2024).
- 34) Огурчиков П. К. Современный телевизионный криминальный сериал: образ женщины-сыщика // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – №. 2 (112). – С. 82-88.
- 35) 77% россиян смотрят отечественные сериалы, но не готовы рекомендовать их // Диалог. 2023. URL: https://dialog.info/77-rossiyan-smotryat-otechestvennyye-serialy-no-ne-gotovy-rekomendovat-ih/#_ftn2 (Дата обращения: 27.02.2024).
- 36) Кумиры российских кинозрителей — 2023 // ВЦИОМ. 2023. URL: <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/kumiry-rossiiskikh-kinozritelei-2023> (Дата обращения: 27.02.2024).
- 37) Коломейцева Е. Б. КРИМИНАЛ, МАНЬЯКИ, КАТАСТРОФЫ: СЕРИАЛЬНАЯ «ТЕРАПИЯ» ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ // Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований. – 2023. – №. 2 (3). – С. 126-143.
- 38) Целихин А.А. Основы сценарной драматургии телесериала // Вестник электронных и печатных СМИ», Выпуск. – 2008. – №. 7. – С. 20-31.
- 39) «Слово пацана»: послесловие // ВЦИОМ. 2023. URL: <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/slovo-pacana-posleslovie> (Дата обращения: 11.04.2024).
- 40) Трофименков М. С. Культовое кино. – Litres, 2019.
- 41) Набокин И. И. Понятие культового кино в социологии // Новейшие и классические методы исследования социальных изменений. – 2018. – С. 95-104.
- 42) Oit M. CULT CÍNEMA: A CRITICAL SYMPOSIUM // CINEASTE. – 2008. – С. 43.

- 43) Щекалева О. В. Критерии культовости и их применение (на примере книги "Над пропастью во ржи" Сэлинджера) //Евразийское Научное Объединение. – 2016. – Т. 2. – №. 6. – С. 76-78.
- 44) Dan Bentley-Baker What Is Cult Cinema? A Checklist // Bright Lights Film Journal. 2010. URL: <https://brightlightsfilm.com/what-is-cult-cinema-a-checklist/> (Дата обращения: 22.04.2024).
- 45) Павлов А. В. Расскажите вашим детям: сто одиннадцать опытов о культовом кинематографе / Александр Павлов. – Москва : Изд. дом Высш. шк. экономики, 2016. – 421
- 46) Самутина Н. В. Культовое кино: даже зритель имеет право на свободу //Логос. – 2002. – №. 5-6. – С. 322.
- 47) 100 великих фильмов XXI века // Кинопоиск. URL: https://www.kinopoisk.ru/lists/movies/100_greatest_movies_XXI/country--2/ (Дата обращения: 08.05.2024).
- 48) «Брат», «Терминатор» и «Гарри Поттер» названы одними из самых культовых фильмов среди россиян // GameMAG. 2023 URL: <https://gamemag.ru/news/179765/brat-terminator-opros-russia> (Дата обращения: 08.05.2024).
- 49) Культовые сериалы // Кинопоиск Медиа. URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/rubric/1/> (Дата обращения: 09.05.2024).
- 50) Фильм Бумер // Первый канал URL: <https://www.1tv.com/announce/5885> (Дата обращения: 09.05.2024).
- 51) Фильм «Бумер». Что стало с актерами и где они теперь. // РБК. 2023 URL: https://www.rbc.ru/life/news/636e6a889a79471c4f3741dd?utm_source=vk&utm_medium=social&utm_campaign=preview (Дата обращения: 09.05.2024).
- 52) Где снимали фильм «Жмурки». 7 мест с фото. // РБК. 2023 URL: https://www.rbc.ru/life/news/636e6a889a79471c4f3741dd?utm_source=vk&utm_medium=social&utm_campaign=preview (Дата обращения: 09.05.2024).
- 53) Культовый фильм «Жмурки» Алексея Балабанова: что стало с актерами спустя более 15 лет // SPBDNEVNIK.RU. 2022 URL:

- <https://spbdnevnik.ru/news/2022-05-20/kultovyy-film-zhmurki-alekseya-balabanova-cto-stalo-s-akterami-spustya-bolee-15-let> (Дата обращения: 09.05.2024).
- 54) Книга След. Красота требует жертв // Лабиринт. URL: <https://www.labirint.ru/books/539722/> (Дата обращения: 09.05.2024).
- 55) О сервисе. // Индекс Кинопоиск Про. URL: <https://www.kinopoisk.ru/special/index/#/about> (Дата обращения: 10.05.2024).
- 56) Индекс Кинопоиск Про. URL: <https://www.kinopoisk.ru/special/index> (Дата обращения: 10.05.2024).
- 57) Слив финала, давление «сверху», съемки без чушпанов: сценарист «Слова пацана» раскрыл главные секреты создания сериала. // Подмосковье сегодня. 2023. URL: <https://mosregtoday.ru/articles/soc/sliv-finala-davlenie-sverhu-semki-bez-chushpanov-stsenarist-slova-patsana-raskryl-glavnye-sekrety-sozdaniya-seriala/> (Дата обращения: 13.05.2024).
- 58) Жора Крыжовников всё про СЛОВО ПАЦАНА // Что Посмотреть, Youtube. 2024. URL: <https://youtu.be/P09H6zJnqa0?si=6i1wKj6d5MDW0Dul> (Дата обращения: 15.05.2024).
- 59) Долин А. Антон Долин о финале и успехе «Слова пацана» // Радио Долин, Youtube. 2023 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Nz0ogED56oQ> (Дата обращения: 09.05.2024).
- 60) Михалков Н. БесогонТВ. Доколе мы ворон будем принимать за соколов? // БесогонТВ, Rutube. 2023. URL: <https://rutube.ru/video/80c80c100c383aa66a9d276e96b6c304/?r=wd> (Дата обращения: 02.05.2024).
- 61) Критика. Слово пацана. Кровь на асфальте // Кинопоиск. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/5304403/press/> (Дата обращения: 11.05.2024).
- 62) Бондарев Д. «На преступления толкает голод, а не сериал». Почему запрет сериала «Слово пацана» не изменит ситуацию с преступностью //

- MSK1.RU. 2023. URL: <https://msk1.ru/text/culture/2023/12/18/73006853/>
(Дата обращения: 18.05.2024).
- 63) «Слово пацана»: политики, журналисты, кинематографисты — за и против. А вы что думаете? // Кинопоиск. 2023. URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/4008796/> (Дата обращения: 18.05.2024).
- 64) Гончарова А. Россияне выступили против запрета «Слова пацана» // Lenta.ru. 2023. URL: <https://lenta.ru/news/2023/12/13/rossiyane-vystupili-protiv-zapreta-slova-patsana/> (Дата обращения: 18.05.2024).
- 65) Динамика запросов «чушпан» // Яндекс Вордстат. URL: <https://www.wordstat.yandex.ru/?region=all&view=graph&words=чушпан>
(Дата обращения: 19.05.2024).
- 66) Исполнитель Леон Кемстач // Яндекс Музыка. URL: <https://music.yandex.ru/artist/21269434> (Дата обращения: 19.05.2024).
- 67) Слово пацана // Wildberries. URL: <https://www.wildberries.ru/catalog/0/search.aspx?search=слово%20пацана#c196342516> (Дата обращения: 19.05.2024).
- 68) Фернанделька // Wildberries. URL: <https://www.wildberries.ru/catalog/0/search.aspx?search=фернанделька> (Дата обращения: 19.05.2024).
- 69) «Слово пацана. Кровь на асфальте» // Telegram. URL: https://t.me/slovopatsana_winkofficial (Дата обращения: 19.05.2024).
- 70) СЛОВО ПАЦАНА // ВКОНТАКТЕ. URL: <https://vk.com/realvl2> (Дата обращения: 19.05.2024).
- 71) Актер "Слова пацана" Леон Кемстач появится в двух новых проектах в 2025 году // ТАСС. 2024 URL: <https://tass.ru/obschestvo/20135853> (Дата обращения: 23.05.2024).
- 72) <https://music.yandex.ru/chart> // Internet archive. Wayback machine. 2024 URL: https://web.archive.org/web/20230501000000*/https://music.yandex.ru/chart (Дата обращения: 19.05.2024).

- 73) Интерес к этому жанру будет всегда": почему популярны такие фильмы, как "Слово пацана". URL: <https://tass.ru/obschestvo/19621135> (Дата обращения: 04.05.2024).
- 74) Крупнова К. Куртка Марата, олимпийка Адидаса, пальто Пальто: стиль и мода «Слова пацана» // Кинопоиск медиа. 2023. URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/4008922/> (Дата обращения: 07.05.2024).
- 75) TV Series & TV Mini Series // IMDB. 2024. URL: https://www.imdb.com/search/title/?explore=genres&title_type=tv_series,tv_miniseries (Дата обращения: 26.04.2024).
- 76) Бурунин И., Попкова Л. Н. Криминальный жанр в американском кинематографе 1930-70-х годов: эволюция национального героя //Сорок вторая (XLII) научная конференция студентов: 4-9 апр. 2011 г., Самара, Россия: тез. докл.-Текст: электронный. – 2011.
- 77) Устюгова В.В. «Разбойничий» киножанр и его расцвет в годы Первой мировой войны // Новейшая история России. 2018. Т.8, № 4. С.983–997.
- 78) Уколова М. С. ИЗОБРАЖЕНИЕ НАСИЛИЯ В СОВРЕМЕННОЙ" ЧЕРНОЙ" КОМЕДИИ //Проблемы культуры в современном образовании: глобальные, национальные, регионально-этнические. – 2015. – С. 170-173.
- 79) Кабышева Э. В. Образ " пацана" как выражение традиционных маскулинных черт в российском кино: характерные черты и причины актуальности //Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2018. – №. 31. – С. 56-64.
- 80) Егорова Д. С., Левченко А. Д., Терехова А. И. ФЕНОМЕН TRUE-CRIME СРЕДИ МОЛОДЕЖИ // Современная наука: вызовы, проблемы, решения— взгляды молодёжи. – 2023. – С. 494.
- 81) Цыркун Н. А. Российский криминальный сериал: трансформация пафоса и героя //Телекинет. – 2019. – №. 1 (6). – С. 9-12.

- 82) Тендит К. Н. Феномен культового взаимодействия //Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Гуманитарные и общественные науки. – 2010. – №. 6. – С. 83-89.

ПРИЛОЖЕНИЕ А

(справочное)

ПЕРЕЧЕНЬ ЖАНРОВ СЕРИАЛА НА САЙТЕ «КИНОПОИСК»

1. Аниме
2. Биографии
3. Боевики
4. Вестерны
5. Военные
6. Детективы
7. Детские
8. Документальные
9. Драмы
10. Исторические
11. Комедии
12. Криминал
13. Мелодрамы
14. Мультфильмы
15. Мюзиклы
16. Приключения
17. Семейные
18. Спортивные
19. Триллеры
20. Ужасы
21. Фантастика
22. Фэнтези

ПРИЛОЖЕНИЕ Б
(обязательное)
**ПЕРЕЧЕНЬ СУПЕРЖАНРОВ И МАКРОЖАНРОВ
ПО Э. УИЛЬЯМСУ**

Supergenres / Супержанры

- Action / Боевик (Экшн
- Crime/ Криминал
- Fantasy / Фэнтези
- Horror / Ужасы
- Life (Day-in-the-Life or Slice-of-Life) / Жизнь (День из жизни или Срез жизни)
- Romance / Романтика
- Science Fiction / Научная фантастика
- Sports / Спорт
- Thriller / Триллер
- War / Война
- Western / Вестерн.

Таблица Б.1 – 50 макрожанров по Э. Уильямсу (на языке оригинала)

Fifty Macrogenres	
1. Addiction	26. Magical
2. Adventure	27. Martial Arts
3. Alien Invasion	28. Medical
4. Apocalyptic	29. Military
5. Artificial Intelligence	30. Mission
6. Biography	31. Monster
7. Bro-/Womance	32. Mystery/Detective
8. Demonic	33. Political
9. Disaster	34. Procedural
10. Disease/Disability	35. Protection
11. Epic/Saga	36. Psychological
12. Erotica	37. Religious
13. Escape	38. Revenge/Justice
14. Family	39. Romantic Comedy
15. Gangs/Punk/Brothers in Arms	40. Science Fantasy
16. Gangster	41. School Films
17. Ghost/Spirits/Angels	42. Showbiz/Artistry
18. Heist/Caper	43. Slasher
19. Historical	44. Spy/Espionage
20. Holiday	45. Superhero
21. Identity	46. Superpowers
22. Killing	47. Survival
23. Law Enforcement	48. Terror
24. Legal	49. Time Travel
25. Love	50. Workplace

Таблица Б.2 – 50 макрожанров по Э. Уильямсу (перевод)

Пятьдесят Макрожанров	
1. Зависимость	26. Магический
2. Приключения	27. Боевые искусства
3. Инопланетное вторжение	28. Медицинский
4. Апокалипсис	29. Военный
5. Искусственный интеллект	30. Миссия
6. Биография	31. Монстр
7. Дружеский союз (Броманс)	32. Мистика/детектив
8. Демонический	33. Политический
9. Катастрофа	34. Процедурал
10. Заболевание / Инвалидность	35. Защита
11. Эпопея/сага	36. Психологический
12. Эротика	37. Религиозный
13. Побег	38. Месть/Правосудие
14. Семья	39. Романтическая комедия
15. Банды/Панки/Братья по оружию	40. Научное фэнтези
16. Гангстеры	41. Школьные фильмы
17. Привидения/Духи/Ангелы	42. Шоу-бизнес/Артистизм
18. Ограбление/Разбой	43. Слэшер
19. Исторический	44. Шпионаж/разведка
20. Праздник	45. Супергерой
21. Идентичность	46. Сверхспособности
22. Убийство	47. Выживание
23. Обеспечение правопорядка	48. Террор
24. Законность	49. Путешествия во времени
25. Любовь	50. Рабочее место

ПРИЛОЖЕНИЕ В
(справочное)
СОСТАВ КИНОКОМАНИИ «НМГ СТУДИЯ»

ООО «НМГ СТУДИЯ»	
ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПРОДЮСЕР	ФЁДОР БОНДАРЧУК
КРЕАТИВНЫЕ ПРОДЮСЕРЫ	ЖОРА КРЫЖОВНИКОВ ДЕНИС УТОЧКИН
ПРОДЮСЕР	МАКСИМ РЫБАКОВ
ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ДИРЕКТОР	ДМИТРИЙ ТАБАРЧУК
ДИРЕКТОРА ПО ПРОИЗВОДСТВУ	АЛЕКСЕЙ САТОЛИН МАКСИМ АДЖАВИ
ЛИНЕЙНЫЙ ПРОДЮСЕР	ВАЛЕРИЯ КОЗЛОВСКАЯ
ОПЕРАЦИОННЫЙ ДИРЕКТОР	НАТАЛИЯ БАЛАБА
ДИРЕКТОР ПО ВНЕШНИМ КОММУНИКАЦИЯМ	МАРИЯ ДАЛАКЯН

Рисунок В.1 – Скриншот титров сериала «Слово пацана. Кровь на асфальте», иллюстрирующий руководящий состав «НМГ Студии»