

Сергей Николаевич Ильченко

Санкт-Петербургский государственный университет,
199004, Россия, Санкт-Петербург,

1-я линия Васильевского острова, д. 26

Researcher ID: N-6467-2013

ORCID: 0000-0002-7301-3203

e-mail: tv_and_radio@mail.ru

Для цитирования

Ильченко С.Н. 53. Трансформация гендерной доминанты в российском телеконтенте 2000-х–2010-х гг. (на примере детективных сериалов) // Наука телевидения. 2021. 17 (4). С. 111–140. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.4-111-140>

Трансформация гендерной доминанты в российском телеконтенте 2000-х–2010-х гг. (на примере детективных сериалов)

Аннотация. В статье рассматривается гендерная проблематика современного российского телеконтента на примере сериального сегмента отечественного телевидения последних 20 лет. Данное обстоятельство и предопределяет актуальность предлагаемой научной работы. В фокусе исследования находятся сериалы, тяготеющие к наиболее массовым и популярным формам решения эстетических задач — мелодрама, комедия, детектив. На примере привлеченных к анализу российских сериалов формулируется вывод о существенной трансформации прежней гендерной доминанты, характерной для предыдущего этапа развития отечественного телевидения.

Подобная тенденция обозначается усилением значения женских персонажей в отечественных детективных сериалах 2000-х–2010-х гг. Причем процесс характеризуется как количественными, так и качественными маркерами, в том числе и с точки зрения обращения к различным историческим периодам, которые находят отражение в сериальных сюжетах. При этом производители, включая продюсерские группы каналов-вещателей, активно используют зарубежный

опыт, создавая отечественные версии успешных и популярных детективных сериалов, снятых в различных странах.

Подобные обстоятельства производства эфирного контента объяснимы сочетанием как объективных (социальных, психологических) факторов, так и субъективными причинами (составом потенциальной зрительской аудитории), а это в совокупности и порождает комплексы сюжетных и персонифицированных ожиданий зрителей от просмотра сериалов. Такая ситуация вынуждает создателей и инициаторов новых сериалов отходить от привычных форматов и креативных приемов, используя фактор гендерной доминанты. Последняя, по мнению автора статьи, способствует трансформации привычных для предыдущего этапа развития отечественного телевидения структуры и наполнения нарратива создаваемого экранного продукта в формате сериала. Можно констатировать, что для современного телевидения характерно «выравнивание» доли и роли мужских и женских персонажей в сюжетных конструкциях выпускаемых в эфир сериалов. А это, в свою очередь, предопределяет их тематическую и жанровую вариативность, отражая нацеленность создателей отечественной сериальной продукции на расширение потенциальной зрительской телеаудитории.

Ключевые слова: гендер, телевидение, сериалы, жанры, феминное/маскулинное, контент

UDC 7.097+396

Received 05.01.2021, revised 22.12.2021, accepted 29.12.2021

Sergei N. Ilchenko

Saint Petersburg State University,
VO, 1 Line, 26, 199004, Saint Petersburg, Russia

Researcher ID: N-6467-2013

ORCID: 0000-0002-7301-3203

e-mail: tv_and_radio@mail.ru

For citation

Ilchenko S.N. Transformation of Gender Dominance in Russian TV Content in 2000s and 2010s: Based on Detective Series. *The Art and Science of Television*. 2021. 17 (4), pp. 111–140. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.4-111-140>

Transformation of Gender Dominance in Russian TV Content in 2000s and 2010s: Based on Detective Series

Abstract. The article covers the gender issues of modern Russian television content on the example of a serial segment of Russian broadcast over the past 20 years. This aspect predetermines the relevance of the proposed research. The work focuses on the series that tend toward the most mass and popular forms of solving aesthetic problems—melodrama, comedy, and detective. The examples of the series, involved in the analysis, suggest that the gender dominance, characteristic of the previous stage of TV broadcasting development in Russia, has transformed significantly.

This trend is indicated by the increasing importance of female characters in Russian detective series of the 2000s and 2010s. Notably, the process is instantiated by both quantitative and qualitative markers, including in terms of appeal to different historical periods which are reflected in the plots. At the same time, producers, including production teams of broadcasters, make active use of foreign experience, creating domestic versions of popular detective series filmed in other countries.

Such circumstances of on-air content production can be explained by a combination of both objective (social, psychological) factors and subjective reasons (potential audience composition). Such aspects, taken together, generate complexes of plot and personified viewers' expectations from watching the series. This situation forces the filmmakers and originators of new TV series to budge from traditional formats and creative techniques and take the factor of gender dominance into consideration. The latter, according to the author of the article, contributes to the transformation of the structure and content of the narrative of serial screen products that were standard for the previous stage of Russian TV broadcasting development. It can be stated that in modern television, the shares and roles of male and female characters in the plot constructions are "equalizing". This, in turn, predetermines the thematic and genre variability of series, reflecting the orientation of Russian serial filmmakers on expanding the potential TV audience.

Keywords: gender, television, series, genres, feminine/masculine, content

ВВЕДЕНИЕ

Взаимоотношения двух полов в человеческой цивилизации, как известно, — предмет исследования различных научных дисциплин. В данном исследовании мы попытаемся проанализировать отражение их социального бытия в том, что в теории журналистики принято именовать «информационной средой». Объектом анализа, является определенный сегмент телевизионного отечественного контента, который принято определять как сериалы. Их обилие в эфирной практике как отечественного, так и мирового телевидения является обстоятельством, требующим отдельного анализа, что предопределяет актуальность нынешней нашей работы, с учетом опоры на эмпирический материал контента, ориентированного на гендерную проблематику. При этом не исключено и обращение к тем форматам, реализация которых широко и постоянно осуществляется в практике организации российского телевизионного вещания. Предметом рассмотрения в статье станут жанровые и тематические особенности конкретного сериального продукта.

Теоретики медиа неоднократно обращались к теме сексуализации эфирного контента. В силу объективных причин в этом сегменте лидируют западные исследователи, которые достаточно успешно и полновесно смогли выявить коннотацию сексуальной идентичности аудитории и ее отражение (выражение) в структуре экранной культуры и прежде всего в практике современного телевизионного вещания. При этом некоторые исследователи уделяют достаточное внимание культурологическим аспектам популярных тем: удовольствия [1], увлечения, пристрастия и т.п., с точки зрения отражения сексуальной проблематики [2]. Иные серьезные научные исследования, посвященные изучению доминирующей проблематике в СМИ, носят комплексный характер с выделением в отдельную главу темы «Гендер» [3, с. 381–395]. Показательным является и то, что серьезные академические научные исследования, посвященные анализу темы гендера в практике западных СМИ, были вдохновлены и организовывались в виде завершенных изданий исключительно такими исследовательницами теории современных медиа, как Каролин Байерли и Карен Росс [4, 5], а также Синтия Картер [6]. Доминирующим форматом в этом случае становился научный сборник. Наиболее важным и полным исследованием темы сексуализации медийного контента является, на наш взгляд, монография Роджера Стрейтматтера «Секс продается!» [7]. Эмпирическую базу его анализа составляет по преимуществу западный, англоязычный медийный и экранный контент, но методология анализа и теоретические выводы ученого можно экстраполировать и на современную российскую ситуа-

цию, которая в общих чертах (правда, с обратным хронологическим гандикапом в 30 лет) повторяет линию развития гендерной проблематики в отечественном медиапространстве. Например, анализируя известный американский сериал про интимные приключения четырех жителей Нью-Йорка, Р. Стрейматтер замечает: «Четыре персонажа “Секса...” не только показали, как женщины могут избежать нежелательной беременности, используя противозачаточные таблетки, но также сообщали о том, что женщинам и мужчинам стоит предпринимать дополнительные усилия для защиты от опрометчивых интимных решений» [7, р. 203]. И абсолютно универсальным выглядит один из заключительных тезисов: «Материалы этой книги отчетливо демонстрируют, что сексуальный контент в американских СМИ постоянно увеличивается за последние 50 лет» [7, р. 234]. Очевидно, что национальная специфика сексуальности в американском медийном дискурсе выходит далеко за географические границы США. Большое значение имел выход зарубежной антологии, посвященной анализу темы феминизма на телевидении [8]. Упомянем также ключевой текст Кэрролл Дж. Кловвер «Ее тело, он сам» [9].

В современной российской науке тему гендера успешно разрабатывает ряд ученых. Отметим работы Е. Здравомысловой и А. Темкиной [см.: 10, 11], в которых всесторонне рассматриваются вопросы социологии гендера. Других ученых интересуют иные аспекты данной проблематики. Так, И. Алихаджиева подвергает анализу сексуальную эксплуатацию человека в аспекте гендера [12]. Е. Вартанова и О. Смирнова [13] предлагают ретроспективное исследование гендерной тематики в СМИ в течение последнего десятилетия. А И. Глазков рассматривает гендер в контексте культуры постмодерна [14]. Исследователи В. Лисичко и Л. Бенелли выявляют психологическую основу современных гендерных стереотипов [15]. Компаративистский подход предложен О. Цветковой при изучении гендера как объекта медийного дискурса в российских и американских СМИ [16].

Отечественные теоретики критически анализируют сексуализацию контента в медиакритике и научных статьях, обращенных к различным аспектам взаимодействия полов в медиапространстве. Гораздо больше внимания в этом исследовательском сегменте уделяется социально-демографическим аспектам присутствия гендера в структуре эфирного контента. Например, в работе Станиславы Одоевцевой «Секс и мыло», анализирующей популярные в России американские сериалы «Секс в большом городе» и «Отчаянные домохозяйки», происходит их сравнение с отечественными аналогами («Бальзаковский возраст, или

Все мужики сво...») [17], которое опирается на известные аудиторные предпочтения зрительской аудитории.

Ранее нами рассматривалась проблематика, связанная с присутствием мужчин и женщин на телеэкране [18, 19]. Однако сегодня приходится констатировать, что многоаспектность отношений между полами на современном телеэкране не исчерпывается гендерной проблематикой. Все чаще она получает специфические формы творческой реализации в соответствующем эфирном продукте. В самом начале нынешнего столетия появление подобных единиц эфирного контента носило спорадический характер и было призвано привлечь внимание потенциальной аудитории к конкретному вещателю. По прошествии всего лишь одного десятка лет ситуация изменилась кардинально. Гендерная доминанта стала определять не только формат конкретного эфирного продукта (его тематику, периодичность, хронометраж, демографические характеристики состава актеров и ведущих и т.п.), но и оказывать влияние на содержательный аспект формируемого контента.

Прояснение особенностей происходящих в практике отечественного телевидения гендерных процессов является **целью** настоящей работы.

ИССЛЕДОВАНИЕ. ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ИСТОРИЯ ПРОБЛЕМЫ

В традиционных телеформатах, укоренившихся в практике российского телевидения с началом постсоветского периода вещания, распределение ролей по оси «мужское – женское» в общих чертах сохранило свою креативную логику, отчасти позаимствованную из предыдущего периода развития отечественного телевидения.

Изменение социально-политической модели отношений и ролей между полами в российском обществе происходило постепенно. Ключевым периодом здесь были 1990-е, когда в силу общеизвестных экономических и социальных причин в нашей стране начал отчетливо формироваться слой домохозяек, что явилось очевидным следствием сегментирования социума на различные группы со вполне конкретными эстетическими ориентирами и вкусовыми запросами. Трансформация состава потенциальной аудитории повлияла на организацию национального медиапространства, в особенности в сфере телевещания. Наряду с привычными «старыми» каналами и утвердившимися «новы-

ми» стали возникать так называемые «нишевые» каналы, опирающиеся в своей эфирной политике на запросы вполне конкретных зрительских групп¹. И социально-демографическое доминирование женщин в структуре общей зрительской аудитории должно было раньше или позже дать свои плоды.

Эмпирический материал, привлеченный для рассмотрения и осмысления заявленной проблематики, не представляет собою что-либо сверхъестественное и невероятное с точки зрения форм и жанров телевидения. Это тот эфирный продукт, который российский зритель видит практически ежедневно. Но он интересен хотя бы уже тем, что иллюстрирует те процессы трансформации гендерной доминанты, которые мы можем наблюдать и анализировать в процессе формирования отечественного телеконтента. Нас в подобной исследовательской ситуации прежде всего интересует корреляция происходящего с приоритетными жанровыми и тематическими предпочтениями сериального сегмента телевидения.

По нашему мнению, опыт российского телевидения в подобном контексте всего лишь отражает то влияние гендерной парадигмы, которым сопровождается переход нынешней цивилизации в лоно информационного дигитализированного общества. Норвежский исследователь Т. Х. Эриксен справедливо утверждает: «Значение понятия “пол” относительно стабильно, но никто не знает, какие роли будут играть через некоторое время мужчина и женщина, — их роли меняются быстрее, чем мы успеваем заметить» [20, с. 41]. При этом надо понимать, что конкретный контент, формирующийся в четко обозначенных геополитических границах, зависит от комплекса объективных и субъективных факторов. Например, очевиден патерналистский характер русской цивилизации с выявлявшейся в разные периоды истории маскулинностью как лидеров нации (Александр Невский, Иоанн Грозный, Петр Первый, Александр Третий, Борис Ельцин), так и преобладавших типажей в политических элитах и массовом сознании. Как справедливо замечал западный исследователь: «Наши предки жили в мире без телевидения, кино или фотографии, поэтому они видели только реальных людей, и их психические механизмы выполняли работу, для которой были предназначены. Теперь же эти механизмы разрушены» [21, с. 93].

¹ Показательным в этом смысле было образование телеканала «Домашний», который начал вещание 7 октября 2004 года. Его руководители не скрывали того обстоятельства, что их целевая аудитория — женщины в возрасте от 29 до 59 лет. В профессиональной и зрительской среде он получил наименование «телеканала для домохозяйек».

В немалой степени в XX веке на этот процесс повлияло развитие системы традиционных медиа (печать, радио, телевидение). Из поля нашего рассмотрения мы исключаем интернет, так как его контент интересующей нас тематики весьма значителен и требует отдельного изучения и не соответствует заявленной нами теме исследования.

Обозначение гендерной доминанты в большинстве программ отечественного телевидения было очевидно в начале XXI века. И если на мужском полюсе был очевидный лидер — это Кирилл Набутов со своей новой версией «Одного дня», то несомненный лидер женского телевидения в этот период — Оксана Пушкина с ее эмоциональным «Женским взглядом». Речь здесь именно об оригинальных авторских журналистских проектах. Тогда как в тот период, который обозначается хронологическими рамками нашего анализа, интересующая нас проблематика будет массово проявляться в совершенно иных форматах и жанрах единиц эфирного контента.

ИССЛЕДОВАНИЕ. ЧАСТЬ ВТОРАЯ. ХРОНОЛОГИЯ РАЗВИТИЯ ПРОБЛЕМЫ

Здесь мы можем довольно точно определить тот период, когда производство отечественных сериалов стало тем инструментом, с помощью которого произошла перегруппировка структуры вещания, что и привело к изменению наполнения контента, как по форматам, так и по жанрам. Приведем для наглядности таблицу, характеризующую подобные изменения.

**Таблица 1. Количество сериалов
в эфире отечественного телевидения [18, с. 92]**
Table 1. Number of TV Series on Air in Russia [18, p. 92]

Страна происхождения Country	1997	2005
СССР/Россия <i>USSR/Russia</i>	103	538
Европа <i>Europe</i>	111	101

США <i>USA</i>	87	153
Прочие страны <i>Other countries</i>	38	7

Очевиден количественный прорыв в наполнении российского эфира сериальной продукцией отечественного производства. И если в 1990-е гг. появление российского сериала на телеэкранах носило характер эстетической сенсации («Петербургские тайны»), то уже в 2000-х годах подобные прецеденты стали приобретать более частый характер. С точки зрения гендерного распределения персонажей в структуре сюжета этот тематический прорыв был в указанный период более нагляден.

В 2003 году канал СТС представляет отечественному зрителю историческую мелодраму «Бедная Настя» продолжительностью 127 серий. Зрительский успех был настолько велик, что медиаизмерения зафиксировали отток аудитории от главной тройки федеральных вещателей (1-й канал, канал «Россия-1», НТВ) в направлении контента СТС. Любопытным обстоятельством производства «Бедной Насти» является абсолютная сюжетная оригинальность в отличие от «Петербургских тайн» (1994, 1998, 60 серий), в основу которого были положены персонажи и фабула романа Всеволода Крестовского «Петербургские трущобы».

Принципиальным для нас отличием от опыта «Петербургских тайн» было перераспределение нарратива в пользу главной героини Анастасии Долгорукой, сыгранной Еленой Кориковой. Тогда как в вольной версии «Петербургских трущоб» фабульное присутствие мужских и женских персонажей было примерно в равных долях экранного времени, а главное — в определении вектора развития повествования.

Логика трансформации запросов зрительской аудитории, ожидавшей долгоиграющей «женской» истории требовала развития. Так, вслед за псевдоисторической мелодрамой «Бедная Настя» канал СТС вывел на экран современную героиню в сериале «Моя прекрасная няня» (2004–2006, 2008, 173 серии). Так была продолжена трансформация контента канала путем прямого заимствования и формата, и сюжета. В первом случае следует отметить, что отношения Виктории Прутковской (Анастасия Заворотнюк) с семьей продюсера Шаталина были оформлены в формате ситкома (ситуационная комедия)², что означает создание эпизодов как набора скетчей, реприз, вставных номеров,

² В теории драматургии такой формат более привычно именуется «комедия положений».

организуемых за счет наличия и перехода из одной сценки в другую стабильного набора персонажей. Во втором случае фабульная «калька» была позаимствована у американского сериала «Няня» (1993–1999). Что, в свою очередь, предопределило драматургию конфликтов между представителями разных полов по линии «женское — мужское». Гендерная доминанта сыграла здесь организующую роль в комедийном обострении отношений центрального дуэта Вика–Шаталин.

Окончательное закрепление результатов трансформации произошло в следующем эфирном проекте канал СТС — сериале «Не родись красивой» (2000–2006, 200 серий). В этом случае налицо было заимствование идеи и персонажей у колумбийского сериала «Я — Бетти, дурнушка» (1999–2001). Однако жанр российской версии был более погружен в современные реалии, связанные напрямую с индустрией моды. Социальные мотивы еще более усиливал заявленный конфликт между главной героиней Катей Пушкаревой (Нелли Уварова) и окружающими. Можно сказать, что гендерная доминанта ее противников была удвоена. Над героиней иронизировали не только мужчины, но и дамы из ее служебного окружения. Мотив же карьерного роста фабульно рифмовался с раскрытием внутренних душевных качеств, что приводило к внешнему преобразению экс-дурнушки в симпатичную и умную девушку, обретающую деловое и личное счастье.

Подобный концепт гендерного реванша вполне архетипичен для отечественной экранной культуры. Можно вспомнить его комедийную версию («Служебный роман»), или мелодраматический вариант (сериал «Ольга Сергеевна»). А если проследить более ранний генезис подобного нарратива, то это приведет нас к литературной сказочной классике разных стран и разных авторов — «Царевна-лягушка», «Гадкий утенок», «Золушка». Отечественное кино предлагало различные модификации сюжета о Золушке, включая одноименный фильм, и комедии о «советской Золушке» — «Веселые ребята» (1934) и «Светлый путь» (1940).

Подобный эстетический фундамент истории преобразования главной героини в условиях современной российской действительности позволял авторам сериала «Не родись красивой» достаточно вольно решать вопросы жанровой организации сюжета на стыке комедии и драмы, обозначаемого термином «драмеди». Далее он будет применяться для анализа того сериального контента, который каждый канал станет усиленно продвигать в собственном эфире. Но это заслуживает отдельного и обстоятельного анализа. Однако наше внимание сосредоточено на анализе контента как с точки усиления экспликации гендерной доминанты внутри различных единиц эфирного контента, так

и очевидных креативных последствий обозначенного процесса. А это, в свою очередь, не могло не привести к диффузии жанров и тем.

Выявляемый нами процесс есть отклик производителей сериального контента на ожидания аудитории и, соответственно, на не всегда артикулируемые запросы. И в то же время вполне выявляемые жанровые признаки в сочетании с темами сериалов позволяют проводить конкретную эфирную политику по формированию контента, который для этой самой аудитории (по мысли организаторов процесса производства и продвижения сериального продукта) становится более привлекательным. Здесь уместно вспомнить мнение А.С. Пушкина, выказанное без малого 200 лет тому назад в статье про народную драму и драму «Марфа Посадница»: «Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством» [22, с. 360]. Жанровый расклад в соответствии с качеством и смыслом человеческих эмоций, определенных классиком, есть, по сути, психологическая основа трех групп жанров, наиболее популярных у аудитории: комедия, мелодрама, детектив.

В определенном смысле различные сочетания данных жанровых проекций реальности в большинстве своем и определяют своеобразие нынешнего момента развития российского сериала, когда синергия темы и жанра усиливается за счет попадания в резонанс с ожиданиями аудитории, с одной стороны, а, с другой, сериал как формат эфирного контента получает мощный креативный импульс, обостряя гендерные противоречия как в структуре самого эфирного продукта, так и в его восприятии. Как точно отмечал Юрий Богомолов: «Успешные “мыльные оперы” потому и успешны, что вытаскивают наружу подсознательные комплексы толпы, а вовсе не потому, что оригинальны и хорошо сделаны» [23, с. 217].

Вряд ли можно достоверно утверждать, что упомянутые выше сериалы переориентировали кардинальным образом вектор развития отечественного сериального производства в части гендерных предпочтений как непосредственных участников креативного процесса, так и с точки зрения удовлетворения потребностей зрительской аудитории. Очевидно, что роль канала СТС, который в течение трех сезонов сумел вырваться в лидеры сериального показа, здесь нельзя никак преуменьшать.

Опыт его был критически воспринят другими вещателями и программнопроизводящими субъектами телевизионной деятельности, сумевшими в короткий срок скорректировать свою эфирную политику и оптимизировать изготовление и продвижение такой крупной единицы эфирного контента, как сериал. Буквально на волне феминизации

сериального контента свой репертуарный ход совершает канал НТВ, никогда ранее не замеченный в проявлении гендерной проблематики в своем сериальном вещании³. Здесь жанровой доминантой был как раз то самый «ужас» (по версии Пушкина), который реализовывался в многочисленных и калькированных сериалах на тему драматических конфликтов представителей криминала с представителями закона.

Сериал «Бальзаковский возраст, или Все мужики сво...» (2004–2013, режиссер — Дмитрий Фикс, 34 серии) практически сломал доминирующий тематический тренд канала НТВ. Но в то же время продемонстрировал устойчивую тенденцию зависимости на тот момент российской сериальной продукции от западных образцов. В случае «Бальзаковского возраста» оригинальная творческая матрица была очевидна — американский сериал «Секс в большом городе» (1998–2004), который предопределил и жанровое решение отечественной вариации об интимных приключениях четверых подруг, жительниц московского мегаполиса. Формат его известен — драмеди.

Обращает на себя внимание принципиально иное форматное решение нарратива как американского сериала, так и его российского аналога — увеличение количества главных женских персонажей до четырех. В принципе для отечественной экранной традиции подобное фабульное решение было узнаваемо. Достаточно вспомнить советский оscarовский кинохит «Москва слезам не верит» (1980). В дальнейшем подобный структурный принцип организации драматургического материала в сериале будет абсолютизироваться. Что можно наблюдать в сериале Валерии Гай-Германики «Краткий курс счастливой жизни» (2012, 1-й канал, 16 серий). Количество главных женских персонажей — четверо — отчетливо указывает на фабульный первоисточник, уже упоминавшийся нами ранее.

Не менее показателен в этом аспекте и опыт сериала «Шифр» (2019, 2020, 1-й канал, 24 серии), который поставила режиссер Вера Сторожева. Эта продукция — российский вариант британского сериала «Код убийства» (2012). Однако время действия отечественной версии (как и британской — в 1952 г.) перенесено в советское прошлое (события начинаются в 1956 году). Количество центральных героинь — 4. Здесь мы обнаруживаем проявление принципа ретроотсылки главного сюжета, что станет одним из форматобразующих элементов в практике создания отечественных сериалов, где гендерная доминанта со стороны женщин будет реализовываться на жанровом стыке мелодрамы и детектива.

³ Исключение здесь составляют программа «Про это» (1997–2000) и шоу «Империя страсти» (1997–1998).

Обращает на себя внимание то, что оба упомянутых сериала поставлены известными женщинами-режиссерами, что предполагает априорно иной образный взгляд на реальность, очевидно отличный от мужского. Приведем здесь мнение одной из известных исследовательниц женской сексуальности Лу Саломе, высказанное еще в ту пору, когда о телевидении, как о массовом СМИ, не могло быть и речи: «Но как редко воспевали женщины себя, то ли непосредственно, то ли опосредованно через женское повествование о мужчине, или о мире, каким он им предстает. Имеющиеся попытки столь малочисленны, и в этом немало опять-таки выпячено столько злободневного в защиту или опровержение мужских мнений и предначертаний, а значит, все это пребывает не на уровне искусства. Несмотря на то, что искусство мужчины на деле рассматривало женщину — даже в высоких шедеврах — то очень традиционно, то односторонне, с определенными предрассудками, нам придется и сегодня прислушиваться к произведениям его искусства, если мы хотим встретить самое глубокое и прелестное, самое простое и самое сильное, что живет в женщине» [24, с. 33].

Нам подобная провидческая точка зрения кажется весьма существенной для понимания причин столь стремительной и массивной активизации женского гендера в сегменте отечественного сериального производства. Качественные изменения, определяемые медиакритиками и исследователями, возникли отнюдь не спонтанно. Мы уже отмечали выше очевидный для нас переход из ситуации редкого появления женской доминанты в сюжетосложении сериалов в середине нулевых годов нового века в ситуацию постоянного присутствия акцентированной гендерной проблематики.

Вторая линия феминизации экранного дискурса в эфире отечественного телевидения была дискретной, но хронологически продолжительной, и связана, в первую очередь, с криминализацией сериальных сюжетов. Данная ситуация была обозначена присутствием в российском телеэфире двух циклов о женщинах-следователях. В 1999 году на Первом канале стартовал сериал «Каменская» по мотивам соответствующего цикла детективных романов Александры Марининой. Всего он продержался до 2011 года, а его 84 серии показывали также в эфире НТВ, на РТР, Пятом канале.

Принцип присутствия главной героини Анастасии Каменской (Елена Яковлева) в каждой серии был закреплен в практике отечественного сериального производства как признак формата подобного «именного» цикла. Аналогичный прием сюжетосложения был воспроизведен в сериале «Тайны следствия» (канал «Россия-1», 2000 – по насто-

ящее время, 20 сезонов, 186 серий), где сотрудницу прокуратуры Марию Швецову сыграла Анна Ковальчук. Оба сериальных феминных детектива можно рассматривать как скрытый профессиональный реванш авторов литературной основы, экс-сотрудниц силовых структур: МВД в случае Марининой, и прокуратуры — в варианте с Еленой Топильской, написавшей сценарий первых восьми сезонов «Тайн следствия».

Неслучайно вскоре за двумя представительницами следственных органов в российском телеэфире появилась руководительница целой выдуманной службы — ФЭС⁴. Это произошло в связи с запуском сериала «След»⁵ в 2007 году. Полковника ФЭС Галину Рогозину сыграла Ольга Копосова. Таким образом, отечественное сериальное пространство было подготовлено к намечавшейся трансформации жанровой структуры посредством влияния гендерной доминанты на господствующие в отечественном телеэфире жанровые формы сериальной продукции.

ИССЛЕДОВАНИЕ. ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ.

АКТУАЛИЗАЦИЯ ГЕНДЕРНОЙ ДОМИНАНТЫ И ЕЕ ПОСЛЕДСТВИЯ

Если попытаться определить «точку перехода» гендерной доминанты из фазы пассивного наличия в некоторых сегментах отечественной сериальной продукции в фазу более активного влияния на структуру жанровых предпочтений экранного контента, то можно выявить подобный символический момент. В результате проведенного нами выше первичного анализа парадигмы феминной тематики в российской сериальной продукции мы обращаем внимание на 2009 год, когда в эфире канала СТС состоялась премьера сериала «Маргоша»⁶ (2009–2011, 3 сезона, 240 серий). Сюжет его принципиально обозначал гендерную сюжетную метаморфозу в истории отечественной сериальной продукции: главный герой, редактор модного журнала, мистическим образом трансформируется... в женщину. И уже далее подобного экранного трансгендера сыграла актриса Мария Берсенева. В очередной раз мы констатируем в данном случае два обстоятельства: опора на зарубежный формат драмеди и заимствование соответствующего сюжета.

Таким образом, можно с некоторой долей вероятности утверж-

⁴ Федеральная экспертная служба.

⁵ 2007–2011 — Первый канал, с 2011 года — Пятый канал, 26 сезонов, 2496 серий. Первоисточник — американский сериал «CIS: Место преступления — Нью-Йорк».

⁶ Первоисточник — аргентинский сериал «Лалола».

дать, что к началу 2010-х годов в отечественном сериальном производстве в результате тематического и форматного расширения снимаемого эфирного контента были сформированы все практические предпосылки для трансформации гендерной доминанты со сменой полюсов «маскулинное» и «феминное» с точки зрения сюжетной востребованности. Здесь следует отметить существенное обстоятельство, относящееся к содержательному наполнению медиапространства в целом. Еще в начале 2000-х годов западные исследователи отмечали: «Образ женщины, таким образом, конструируется как пассивный (быть, являться), а мужчины — как активный (иметь, обладать). Разумеется, в этой системе отношений не все однозначно, в ней можно выделить по крайней мере три подсистемы отношений:

- Женщина активна в своем взгляде на других женщин.
- Женщина активна в своем взгляде на мужчин.
- Женщина конструирует себя не только как объект, но и как субъект взгляда»⁷ [3, с. 387].

В нашем случае важна вся парадигма ролей женщины, активирующих не только собственное интимное/личное бытие, но и социальный статус, который имеет прямую корреляцию со статусом профессиональным, в интересующем нас ракурсе рассмотрения, определяемым борьбой с преступными проявлениями в конкретном историко-типологическом хронотопе.

Дальнейшая зависимость очевидна: эмпирическая действительность (либо прямые ссылки на нее) призвана удостоверить степень адекватности создаваемого экранного зрелища тому, что известно потенциальному зрителю о той сфере, с которой связаны соответствующие решительные персонажи женского пола. Именно в подобном контексте мы и фиксируем смену гендерных ролей в столь популярном жанре как детектив. Сериальный сегмент трансформирует массовые представления о том, что есть «сильный» и «слабый» пол. Нельзя утверждать, что это результат сознательной тематической и жанровой политики как производителей сериалов, так и продюсеров телеканалов. Но объективные эфирные результаты налицо. Никогда сюжетно-содержательная структура отечественных сериалов, тяготеющих к детективному жанру, не была столь феминизирована, словно вбирая в себя доминирующие гендерные проблемы и стереотипы, как в последние несколько лет.

⁷ Здесь и далее, употребляя понятие «взгляд», авторы [Ирина Костера Мейре и Лисбет ван Зунен] вкладывают в него весьма широкий культурологический смысл, близкий к нашим понятиям «отношение», «позиция». — Прим. перев.

Среди причин подобного эстетического феномена — успехи шоу-цивилизации в том, что массовая аудитория впечатляется не столько вербально, сколько визуально. Хотя еще в прошлом веке теоретики и практики медиа предупреждали об усилении влияния на публику как раз эмоционально-образной составляющей любой информации, распространяемой через каналы массовой коммуникации. Характерна в данном случае позиция Сюзен Сонтаг. Она писала: «Наоборот, новый век неверия укрепил привязанность к образам. Доверие, которого лишились реалии, понимаемые в *форме* образов, было оказано реалиям, понимаемым как *сами* образы, иллюзии. В предисловии ко второму изданию (1843) “Сущности христианства” Фейербах отмечает, что “наше время предпочитает образ самой вещи, копию — оригиналу, представление — действительности, видимость — сущности”, причем сознательно. В XX веке его предостережение превратилось в популярный диагноз, согласно которому общество становится “современным”, когда одно из главных его занятий — производство и потребление изображений, когда изображения, обладающие исключительной способностью определять наши требования к реальности и сами ставшие желанной заменой непосредственного опыта, жизненно необходимы для здоровья экономики, политической стабильности и стремления к счастью» [25, с. 200].

На наш взгляд, очевидно выявляемая в структуре отечественного сериального контента трансформация гендерной доминанты, демонстрирующей приоритет женщин над мужчинами, есть обратная сторона социальных изменений, происходящих с самосознанием современной российской женщины в обществе. В отечественном политическом и медийном дискурсе мы можем наблюдать перманентную констатацию важности роли женщин во всех бытовых, профессиональных и общественных сферах действительности. И нельзя отрицать, что подобные явления в современных условиях имеют тенденцию к развитию. Но их можно охарактеризовать, скорее, как эволюционные, чем революционно-радикальные.

Идея гендерного равноправия и ее социальная реальность — вот смысл конфликта, когда мечтаемое не имеет объективных предпосылок к внедрению в практику повседневной жизни. Ожидаемое психологическое состояние достигнутого триумфа у представительниц прекрасного пола откладывается, но это вовсе не означает его ментальное изъятие из комплекса предвкушаемых рационально-чувственных удовольствий. «Если удовольствие и желание вступают в конфликт (а бывает и так), — замечал исследователь сферы удовольствий современно-

го человека, — то чаще побеждает желание — система желаний легче “включается”. В обычной жизни система желаний может включиться и совсем слабым стимулом, который не принесет удовольствия сам по себе. Поэтому мы и желаем того, что приносит очень слабое и кратковременное удовольствие, в особенности в сравнении с затраченными усилиями» [2, с. 45]. Просмотр телесериалов в комфортных (как правило, домашних) условиях и есть на сегодня один из очевидных вариантов осуществляемого с непосредственным участием медиа желания социально-психологического реванша.

Отметим еще одну, не менее важную, деталь, характеризующую выявленное нами влияние тех изменений, которые несет трансформация гендерной доминанты в структуре сериального сегмента отечественного телеконтента. Мы бы определили его условно как фактор «хозяина положения». Это означает, что даже в тех сериалах, где центральный персонаж — мужчина, рядом непременно оказывается женщина. И непременно на позиции его непосредственного начальника. Подобную гендерную фабулу мы наблюдаем в сериале «Мажор» (2014, 2016, 2017; Первый канал, 40 серий), где история адаптации избалованного сына олигарха Соколовского (Павел Прилучный) разыгрывается в отделе, которым руководит Виктория Родионова (Карина Разумовская). Синонимичная сюжетная ситуация разыгрывается в сериале «Метод Фрейда» (2013–2016, Первый канал, 24 серии), где психологический уникум Роман Фрейдин трудится над расследованием преступлений под руководством Анны Кораблиной, сыгранной Натальей Антоновой. Можно вспомнить и российскую адаптацию скандинавского сериала «Мост» (2018–2020) где демонстрируется гендерная гармония.

В этих случаях перед нами — опробованная в практике сериального производства нарративная модель смешения жанров, когда фабула профессиональных отношений персонажей смешивается с проблемой личных отношений между представителями разных полов. С точки зрения жанрообразования — налицо попытка соединения в рамках одного, сквозного повествования элементов любовной мелодрамы с элементами жесткой криминальной драмы с явным детективным дискурсом. Фактор «хозяина положения», которое де юре занимает женщина, как раз и является источником дополнительных коллизий, так как де факто двигателем детективного сюжета является именно представитель противоположного (мужского) пола.

Отечественная эфирная практика сериального показа в последние годы предоставила зрительской аудитории завершённый результат происходящей трансформации гендерной доминанты в сериальном

сегменте экранной продукции. Речь идет о сериале «Ищейка», одном из очевидных фаворитов в сетке вещания Первого канала.

Его показ стартовал в 2016 году и продолжается пятый сезон подряд. За это время зрители увидели 80 эпизодов (по 16 за сезон). Первоначальное восприятие российского сериала было невольно скорректировано ввиду того обстоятельства, что «Ищейка» — очередная отечественная версия зарубежного телепродукта. Одноименный американский сериал существовал в эфире семь сезонов (2005–2012 гг.). Главную роль женщины-полицейского сыграла актриса Кира Седивик.

Сегодня очевидно: авторы российской версии «Ищейки» вступали на вполне освоенную сюжетную и тематическую экранную территорию. Конфликтность состояния центральной героини привносила в сюжет дополнительные эмоциональные краски: подполковник Александра Кушнир (Анна Банщикова) по невнятным мотивам была переведена из столицы в региональное МВД на берегу Черного моря. Дополнительные краски образу Кушнир (по замыслу авторов) придавала ее неистребимая страсть ко всему сладкому, что и довершало портрет героини с пистолетом в руке и добрым сердцем внутри.

Показательно, что описанная нами сюжетная конструкция «Ищейки» была параллельно реализована на канале «Россия-1» в сериале «Московская борзая» (2015, 2018, 36 серий), где женщину-следовательницу с аналогичной, «нелегкой» судьбой сыграла Ольга Красько. Однако вторичность данного сериала привела к тому, что стали изобретаться фабульные модели замены исполнительницы главной роли. Были задействованы мистические мотивы, основанные на психологическом внутреннем разладе главной героини. Жанровая структура сериального детектива оказалась полностью разбалансированной, что и привело к закрытию проекта.

Отметим еще один фактор, влияющий на успех сериала у зрительской аудитории: продолжительность и регулярность его демонстрации в эфире. Здесь срабатывает закон психологической адаптации: чем дольше ты видишь героев на экране, тем они становятся тебе ближе, понятнее и очевиднее с плюсами и минусами своих характеров. Это правило было наглядно продемонстрировано еще в конце XX века⁸, когда американский сериал «Санта-Барбара» демонстрировался на канале РТР со 2 января 1992 года по 17 апреля 2002 года. Всего было показано

⁸ Первым подобным опытом, связанным с западной телесериальной продукцией, стал показ в 1971 году по Центральному телевидению сериала «Сага о Форсайтах» (BBC2). Экранизация знаменитого цикла роман Дж. Голсуорси «уложились» в 26 серий.

1824 серии⁹. Принцип узнаваемости персонажей и психологического привыкания в указанный период обеспечивал и популярность латиноамериканских сериалов у российской аудитории¹⁰.

Подобная модель показа сериалов в отечественной практике телевидения скорее характерна для семейно-бытовых ситкомов («Папины дочки», «Счастливы вместе», «СашаТаня», «Моя прекрасная няня» и т.п.). Жанровая особенность детектива как формы организации сюжета заключается в том, что фабула его конечна: преступление должно быть раскрыто, преступник должен быть изобличен и, желательно, пойман. Но это никак не является препятствием для возникновения в нарративном потоке мотивов, связанных с личными (чаще всего, любовными) переживаниями центрального персонажа. Понятно, что именно интимная рефлексия преимущественно является характерным признаком женских характеров. И это как раз тот фактор коррекции традиционных жанровых моделей, которые коррелируются с детективно-криминальной парадигмой формата.

Любовные мелодраматические вкрапления в сериале «Ищейка» влияют не только на судьбу самой Кушнир. Они порождают традиционный конфликт между долгом и чувством, порою приводящий человека в погонах к тому, чтобы переступить закон. В этом смысле «Ищейка» — сериал поучительный и наглядный, хотя и канонически выстроенный. Каждая серия касается одного преступления (как правило, связанного с убийством), но и каждая серия продолжает сквозную линию под названием «подполковник Кушнир, ее друзья и коллеги».

По сути, «Ищейка» — это пример синергии различных жанровых элементов, хотя по форматным признакам — это детективный сериал. Элементы драмеди между тем настолько очевидны, что мы можем фиксировать наличие жанрового микста, обогащающего вероятность расширительного эмоционального восприятия сериала зрительской аудиторией. На это же направлена и такая особенность сериального детектива как смена условного хронотопа на конкретное место действия: офис, село, городские дворы.

В первом варианте мы имеем дело с сериалом «Секретарша» (2017, Первый канал, 8 серий), в котором сюжетная тяжесть неофициальных

⁹ При том, что российским зрителям не были показаны первые эпизоды сериала и заключительные.

¹⁰ В этом ряду имеет смысл вспомнить сериалы «Рабыня Изаура» (Бразилия, 1976), «Просто Мария» (Мексика, 1989), «Моя вторая мама» (Мексика, 1989), «Дикий ангел» (Аргентина, 1998) и другие сериалы, демонстрация которых в эфире отечественного телевидения происходила с конца 1980-х.

расследований падает на помощницу начальника следственного отдела Екатерину Морозову (Ксения Лаврова-Глинка). Следующий вариант — сельская любительница расследования мелких преступлений и недоразумений Лора, которую сыграла Елена Панова в сериале «Мама Лора» (2017, Первый канал, 16 серий). Данный эфирный продукт его авторы номинировали как «ироничный детектив», что, по сути дела, выводит подобные единицы эфирного контента за пределы анализа с точки зрения диффузии жанровых признаков. Криминальная составляющая в данном случае есть лишь некий внешний атрибут сюжетосложения.

И, наконец, в сериале «А у нас во дворе» (2017, 2019, Первый канал, 20 серий) мы можем наблюдать как бытовой очерк ассимилируется с темой национально-гендерных стереотипов. Но главной движущей силой нарратива остается раскрытие различных криминальных ситуаций, связанных с жизнью мегаполиса. Характерно, что центральный дуэт образуют фактические городские маргиналы: узбечка-дворник Мавлюда (Равшана Куркова) и экс-следователь Каленый (Сергей Пускепалис). Именно они совместными усилиями разоблачают преступников, но фактор вмешательства в их отношения «love story» придает всей конструкции иронично-драматический оттенок.

Заметим, что все три вышеприведенных примера имеют одну общую бытовую особенность: героини занимаются расследованиями в свободное от основной своей работы время, то есть на досуге. В этом же ряду могут быть упомянуты и некоторые сериалы по книгам Т. Устиновой и Д. Донцовой.

На наш взгляд, в некотором смысле это становится сюжетным трендом для многих детективных сериалов с «женским лицом». В этот же драматургический сериальный тренд вписывается и уже упоминавшийся нами «Шифр».

Обращает на себя внимание и то обстоятельство, что «Шифр» снят в формате ретродетектива, что позволяет авторам сериала увеличить долю условности на экране. Тем более, когда речь о создании визуальных образов женщин в кадре. Феминизация данного формата в отечественной сериальной практике подарила аудитории несколько ярких детективных сериалов, действие которых перенесено в дореволюционные времена. В этом ряду — ретродетективы (см. таблицу 2).

Таблица 2. Премьеры российских ретродетективов¹¹

Table 2. Premieres of Russian Retro Detectives

Название сериала <i>Series name</i>	Год премьеры <i>Premiere year</i>	Канал премьерного показа <i>Premiere channel</i>	Количество сезонов <i>Number of seasons</i>	Количество серий <i>Number of episodes</i>	Литературная основа <i>Literary basis</i>
«Пелагия и белый бульдог» <i>Pelagiya i belyy bul'dog [Pelagia and White Bulldog]</i>	2009	«Россия-1» <i>Russia-1</i>	1	8	Роман Б. Акунина <i>A novel by Boris Akunin</i>
«Анна-детективъ» <i>Anna detektiv [Anna the Detective]</i>	2016	ТВ-3 <i>TV-3</i>	2	96	—
«Агата и сыск» <i>Agata i syisk [Agatha and Criminal Investigation]</i>	2019	ТВЦ <i>TV Center</i>	2	8	По мотивам романов А. Чижва <i>Based on novels by Anton Chizh</i>
«Тайны госпожи Кирсановой» <i>Tayny gospozhi Kirsanovoy [Secrets of Madame Kirsanova]</i>	2019	«Россия-1» <i>Russia-1</i>	1	50	—

Тему «советского ретро» мы, помимо «Шифра» (действие происходит в 1956–1957 годах), обнаруживаем также в сериалах «Комиссарша» (2017, Первый канал, 8 серий), «Отличница» (2017, Первый канал, 8 серий) и «Заступники» (2020, Первый канал, 8 серий), «Мур-Мур» (2021, «Россия-1», 8 серий). Еще более наглядной иллюстрацией совершившегося психолого-зрительского разворота выглядит формат военного детектива, где центральные нарративные позиции отведены женщинам. Здесь гендерная доминанта торжествует окончательно (см. таблицу 3).

¹¹Таблица составлена автором / The table was compiled by the author.

**Таблица 3. Премьеры российских военных детективов,
в которых главные персонажи — женщины¹²**

***Table 3. Premieres of Russian Military Detective Series
with Women as the Main Characters***

Название сериала <i>Series name</i>	Год премьеры <i>Premiere year</i>	Канал премьерного показа <i>Premiere channel</i>	Количество сезонов <i>Number of seasons</i>	Количество серий <i>Number of episodes</i>
«Разведчицы» <i>Razvedchitsy</i> [<i>Secret Service Women</i>]	2013	Первый <i>Channel One</i>	1	12
«Не покидай меня» <i>Ne pokiday menya</i> [<i>Don't Leave Me</i>]	2014	Первый <i>Channel One</i>	1	4
«Гетеры майора Соколова» <i>Getery mayora Sokolova</i> [<i>Major Sokolov's Hetaeras</i>]	2014	Первый <i>Channel One</i>	1	8
«По законам военного времени» <i>Po zakonam voennogo vremeni</i> [<i>According to Wartime Laws</i>]	2016	Первый <i>Channel One</i>	5	44
«Черное море» <i>Chernoje more</i> [<i>Black Sea</i>]	2020	«Россия-1» <i>Russia-1</i>	1	8

Мы не стали отдельно рассматривать те военные фильмы и сериалы о разведчиках, в которых присутствовали и женщины. Их список был бы достаточно убедителен. Но их также стоит принимать во внимание, так как периодически они демонстрируются на разных телеканалах¹³. Кроме того, мы оставляем за пределами нашего анализа такое явление, как советские фильмы о судьбе женщины на войне, так как они вполне вписываются в единую патриотическую парадигму советской экранной культуры, четко сформулированную в названии неоконченного романа Михаила Шолохова и его экранизации Сергеем Бондарчуком. Здесь мы

¹² Таблица составлена автором / The table was compiled by the author.

¹³ В этом ряду телефильмы «Вызываем огонь на себя» (1965) и «Майор Вихрь» (1967), а также игровые картины «Их знали только в лицо» (1966), «По тонкому льду» (1966), «Марианна» (1967), «Риск» (1970), «Шел четвертый год войны» (1983).

видим целый ряд впечатляющих фильмов: от «Радуги» (1943) Марка Донского и «Она защищает Родину» (1943) Фридриха Эрмлера до шедевра Станислава Ростоцкого «А зори здесь тихие...» (1972).

Отдельно стоит отметить ряд экранизаций последнего времени некоторых биографий женщин во власти из исторического прошлого страны — на хронологической линии протяженностью в несколько веков (от века XVI до века XX). Однако это — тема дополнительного научного анализа.

Мы сегодня сосредоточены на том, как трансформация гендерных приоритетов тех, кто снимает российские сериалы, и тех, кто их смотрит, влияет на расширение их жанровых особенностей, формируя особую, мифологизированную экранную телереальность.

«В то же время, — как указывал еще в 1984 году Нил Постман, — телевидение достигло статуса “мифа” в том смысле, как использовал этот термин Ролан Барт. Это означает, что миф есть путь познания мира, который не проблемен сам по себе, что он не осознаваем нами полностью, в полном смысле этого слова, и потому он нам кажется естественным. Миф — это способ мышления, который настолько укоренился в нашем сознании, что становится незаметным. Теперь это путь развития телевидения... В конце концов, телевидение стало нашей культурой. Среди всего прочего, мы редко говорим о самом телевидении, но говорим о том, что видели на телеэкране, то есть о его контенте. Его экология, которая включает не только физические характеристики и символические коды, но и те условия, которые нам позволяют наблюдать контент, воспринимаемый как устоявшееся и естественное явление» [26, р. 79]. Иными словами, телевидение как творец и транслятор мифологем массового сознания стало настолько естественной частью нашего мироощущения, что мы воспринимаем его исключительно как реальное «окно в мир». В том числе именно данная аксиологическая особенность телевидения как СМИ с высокой способностью к суггестии позволяет транслировать зрительской аудитории и те преобразованные гендерные доминанты, которые влияют на заполнение эфирного контента совершенно непривычными смыслами, в том числе и теми, которые касаются роли женщины в обществе. А происходит это, как мы убедились, посредством жанрового инструментария и его расширяющихся возможностей.

Вспомним афоризм французского писателя Анри де Ренье: «Женщины способны на все, мужчины — на все остальное». Сериальная телепродукция российского производства реально формирует в массовом сознании публики образ женщины-воительницы и защитницы. Впрочем, не лишенную исконно женских черт характера. Что, несомненно,

позитивно воспринимается доминирующей частью зрительской аудитории. Однако широко распространенный в массовой культуре мем «о горящих избах и скачущих конях» не позволяет до конца совершить разворот в направлении маскулинизации образа женщины. И потому гендерная доминанта сериального контента, сохраняя влияние на форматы и жанры описанных нами примеров, все же оставляет представительницам «слабого» пола возможности личных переживаний. Это принципиальное нарративное отличие феминизированных сериалов о современных женщинах-следователях (см. таблицу 4).

Таблица 4. Премьеры российских сериалов, в которых главные действующие лица — современные женщины-следователи¹⁴

Table 4. Premieres of Russian TV Series with Present-Time Female Investigators as the Main Characters

Название сериала <i>Series name</i>	Год премьеры <i>Premiere year</i>	Канал премьерного показа <i>Premiere channel</i>	Количество сезонов <i>Number of seasons</i>	Количество серий <i>Number of episodes</i>	Зарубежный аналог <i>Original series</i>
«Мама-детектив» <i>Mama-detektiv</i> [<i>Detective Mom</i>]	2013	Первый <i>Channel One</i>	1	12	
«Родина» <i>Rodina</i> [<i>Homeland</i>]	2015	«Россия-1» <i>Russia-1</i>	1	12	«Родина» (США) <i>Homeland</i> ¹⁵ (USA)
«Своя чужая» <i>Svoya chuzhaya</i> [<i>Own Strange</i>]	2015	«Россия-1» <i>Russia-1</i>	1	16	
«Преступление» <i>Prestuplenie</i> [<i>The Crime</i>]	2016	«Россия-1» <i>Russia-1</i>	1	20	«Убийство» (Дания, Швеция, Норвегия) <i>Forbrydelsen</i> (Denmark, Sweden, Norway)

¹⁴ Таблица составлена автором / The table was compiled by the author.

¹⁵ Сюжет американского сериала основан на оригинальном израильском телесериале «Военнопленные» режиссера Гидеона Раффа / The plot of the American television series is based on the original Israeli series *Prisoners of War* directed by Gideon Raff.

«Ворона» <i>Vorona</i> [<i>Raven</i>]	2018	НТВ <i>NTV</i>	1	12	—
«Анатомия убийства» <i>Anatomiya</i> <i>ubiystva</i> [<i>Anatomy of a</i> <i>Murder</i>]	2018	ТВЦ <i>TV Center</i>	1	12	«Следствие по телу» (США) <i>Body of Proof</i> (USA)
«По ту сторону смерти» <i>Po tu storonu</i> <i>smerti</i> [<i>On the Other</i> <i>Side of Death</i>]	2018	НТВ <i>NTV</i>	1	16	—
«Мост» <i>Most</i> [<i>The Bridge</i>]	2018	НТВ <i>NTV</i>	2	20	«Мост» (Дания, Швеция) <i>Bron / Broen</i> (Denmark, Sweden)

Отметим, что формат подобных феминизированных детективов по большей части является адаптацией зарубежного телеконтента.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, мы приходим к выводу о том, что трансформация гендерной доминанты в практике отечественного сериального производства в значительной степени способствует расширению выразительных возможностей транслируемого контента, расширяет его жанровые границы, и за счет синергии привлекаемых форматов и жанров усиливает эмоциональное воздействие на зрительскую аудиторию (преимущественно женскую), в том числе с переориентацией вектора нарратива в отличном от привычных мужских экранных персонажей направлении. В современном телеэфире, в его сериальном сегменте женские персонажи успешно осваивают прежде исключительно «маскулинные» жанровые схемы и форматы экранных отношений. Прямым след-

ствием данной тенденции, на наш взгляд, становится расширение зрительской аудитории, весьма чуткой к наличию признаков полижанровости и тематического разнообразия эфирного телеконтента. Что видится реальным вариантом усиления потенциальной привлекательности «классического» телевидения в его конкурентном противостоянии сетевым каналам, наполняющим свой стрим аналогичной сериальной продукцией.

Эти выводы и определяют, по нашему мнению, теоретическую значимость проведенного исследования отечественного телеконтента за обозримый период времени. Что позволит, в свою очередь, предвидеть возможные векторы тематического и жанрового развития соответствующего сегмента сериального российского телепродукта.

Дальнейшее исследование результатов отечественного сериального производства с точки зрения заявленной нами проблематики позволит расширить эмпирическую базу, но это уже — следующий этап анализа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бродерик Э. Секс, игра и шоколад. Удовольствия и пристрастия / пер. с англ. М. Жуковой. Санкт-Петербург: Страта, 2016. 270 с.
2. Канела В. Секс, водка, потанцуем? Природа удовольствий / пер. с англ. М. Жуковой. Санкт-Петербург: Страта, 2015. 276 с.
3. Медиа. Ведение / под ред. А. Бриггза, П. Кобли; пер. с англ. Ю.В. Никуличева. М.: Юнити-Дана, 2005. 550 с.
4. Women and Media: A critical introduction / ed. by C.M. Byerly, K. Ross. London: Blackwell Publishing, 2006. 293 p.
5. Women and Media International Perspectives / ed. by K. Ross, C.M. Byerly. Malden, MA: Blackwell, 2004. 219 p.
6. News, Gender and Power / ed. by C. Carter, G. Branston, S. Allan. London, New York: Routledge, 1998. 298 p.
7. Streitmatter R. Sex Sells! The Media Journey from Repression to Obsession. Boulder, CO: Westview Press, 2004. 283 p.
8. Feminist Television Criticism: A Reader. Oxford: Claredon Press; New York: Oxford University Press, 1997. 387 p.
9. Кловвер К. Дж. Ее тело, он сам: гендер в слэшерах // Логос. 2014. № 6 (102). С. 1–60.

10. Здравомыслова Е.А., Темкина А.А. 12 лекций по гендерной социологии. Санкт-Петербург: Изд-во Европейского ун-та, 2015. 767 с.

11. Труды Факультета политических наук и социологии / Европейский ун-т в Санкт-Петербурге. Санкт-Петербург: Изд-во Европейского ун-та, 2001. Вып. 12: Российский гендерный порядок: социологический подход / под ред. Е. Здравомысловой, А. Темкиной. 2007. 306 с.

12. Алихаджиева И.С. Гендерные аспекты сексуальной эксплуатации человека // Социологические исследования. 2018. № 8 (412). С. 134–142. DOI: 10.31857/S013216250000791-3

13. Вартанова Е.Л., Смирнова О.В. Гендер и СМИ: 10 лет // Гендер и СМИ. 2017. № 8. С. 7–10.

14. Глазков И.Д. Гендерное бескультурье в контексте культуры пост-модерна // Электронный научно-методический журнал Омского ГАУ. 2018. № 5. URL: journal.omgau.ru/images/issues/2018/S05/00534.pdf (дата обращения: 25.11.2021).

15. Лисичко В.В., Бенелли Л.Н. Психологические особенности гендерных стереотипов в современном обществе // Актуальные вопросы психологической практики: сб. науч. статей конференции (Москва, 19–20 мая 2020 г.) / Московский информационно-технологический университет — Московский архитектурно-строительный институт; ред. С.В. Жундрикова. М: МИТУ-МАСИ, 2020. С. 166–176.

16. Цветкова О.Д. Гендер как объект оценки в медийном дискурсе (на материале англоязычных и русскоязычных СМИ) // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2020. № 4 (67). С. 250–254. DOI: <https://doi.org/10.26456/vtfilol/2020.4.250>

17. Одоевцева С. Секс и мыло. М.: Анаграмма, 2008. 336 с.

18. Ильченко С.Н. Отечественное телевидение постсоветского периода: история, проблемы, перспективы. Санкт-Петербург: СПбИВЭСЭП, 2008. 182 с.

19. Ильченко С.Н. Отечественное телевидение на рубеже столетий. Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2009. 467 с.

20. Эриксен Т.Х. Тирания момента: Время в эпоху информации / пер. с норв. Е.С. Рачинской. М.: Весь мир, 2003. 208 с.

21. Мерскин Д. Сексуализация медиа. Как и почему мы это делаем / пер. с англ. Ю.С. Вовк; ред. О.В. Гритчина. Харьков: Гуманитарный центр, 2015. 380 с.

22. Пушкин А.С. О народной драме и драме «Марфа Посадница» М.П. Погодина // Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. / под общ. ред. Д. Д. Благого. М.: Гослитиздат, 1959–1962. Т. 6: Критика и публицистика / примеч. Ю. Оксмана. 1962. С. 358–366.

23. Телевидение: режиссура реальности: сб. статей / сост. и отв. ред. Д. Дондурей. М.: Искусство кино, 2007. 359 с.

24. Лу С. Эротика / пер. с нем. Л. Гармаш, З. Венгеровой; сост. и предисл. Л. Гармаш. М.: Культурная революция, 2012. 424 с.

25. Сонтаг С. О фотографии / пер. с англ. В. Голышева. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 272 с.

26. Postman N. Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business. New York: Penguin Books, 1985. 184 p.

REFERENCES

1. Broderick E. *Seks, igra i shokolad: Udovol'stviya i pristrastiya* [Pleasure and addiction] (M. Zhukova, Trans.). Saint Petersburg: Strata, 2016. 270 p.

2. Canela V. *Seks, vodka, potantsuem: Priroda udovol'stviy* [Sex and other pleasures] (M. Zhukova, Trans.). Saint Petersburg: Strata, 2015. 276 p.

3. Briggs A., & Cobley P. (Eds.). *Media: Vvedenie* [The media: An introduction] (Yu.V. Nikulichev, Trans., 2nd ed). Moscow: UNITY-DANA, 2005. 550 p.

4. Byerly C.M., & Ross K. (Eds.). *Women and media: A critical introduction*. London: Blackwell Publishing, 2006. 293 p.

5. Ross K., & Byerly C.M. (Eds.). *Women and media: International perspectives*. Malden, MA: Blackwell, 2004. 219 p.

6. Carter C., Branston G., & Allan S. (Eds.). *News, gender and power*. London, New York: Routledge, 1998. 298 p.

7. Streitmatter R. *Sex Sells: The media journey from repression to obsession*. Boulder, CO: Westview Press, 2004. 283 p.

8. Brunson C., D'Acci J., & Spigel L. (Eds.). *Feminist television criticism: A reader*. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1997. 387 p.

9. Clover C.J. *Ee telo, on sam: Gender v slesherakh* [Her body, himself: Gender in the slasher film]. Logos. 2014. Issue 6 (102), pp. 1–60. https://logosjournal.ru/upload/iblock/dea/Logos_2014_6_1_1_Clover.pdf (accessed 15.12.2021)

10. Zdravomyslova E.A., & Temkina A.A. *12 lektsiy po gendernoy sotsiologii* [12 lectures on sociology of gender]. Saint Petersburg: European University at Saint Petersburg, 2015. 768 p.

11. Zdravomyslova E., & Temkina A. (Eds.). *Rossiyskiy gendernyy poryadok: Sotsiologicheskii podkhod* [Russian gender order: A sociological approach]. Saint Petersburg: European University at Saint Petersburg, 2007. 306 p.

12. Alikhadzhieva I.S. Gendernye aspekty seksual'noy eksploatatsii cheloveka [Gender aspects of sexual exploitation of human]. *Sotsiologicheskie issledovaniya*. 2018. (8), pp. 134–142. <https://doi.org/10.31857/S013216250000791-3>

13. Vartanova E.L., & Smirnova O. V. Gender i SMI: 10 let [Gender and mass media: 10 years]. In E.L. Vartanova, & O. V. Smirnova (Eds.), *Gender i SMI [Gender and Mass Media]*. 2017. (8), pp. 7–10.

14. Glazkov I.D. Gendernoe beskul'tur'e v kontekste kul'ture postmoderna [Gender lack of culture in the context of postmodern culture]. *Elektronnyy*

nauchno-metodicheskiy zhurnal Omskogo GAU [Electronic journal of Omsk SAU]. 2018. Special issue 5. <https://e-journal.omgau.ru/images/issues/2018/S05/00534.pdf> (accessed 15.12.2021)

15. Lisichko V.V., Benelli L.N. Psikhologicheskie osobennosti gendernykh stereotipov v sovremennom obshchestve [Psychological features of gender stereotypes in modern society]. In S.V. Zhundrikova (Ed.), *Aktual'nye voprosy psikhologicheskoy praktiki: Sb. nauch. statey konferentsii, Moskva, 19–20 maya 2020 g.* [Topical issues of psychological practice: Proceedings of the Moscow conference, May 19–20, 2020] (pp. 166–176). Moscow: Moscow University of Information and Technology—Moscow Institute of Architecture and Civil Engineering, 2020.

16. Tsvetkova O.D. Gender kak ob"ekt otsenki v mediynom diskurse: Na materiale angloyazychnykh i russkoyazychnykh SMI [Gender as the object of evaluation in media discourse: On English and Russian mass media]. *Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta: Filologiya* [Bulletin of the Tver State University: Philology]. 2020. (4), pp. 250–254. <https://doi.org/10.26456/vtfilol/2020.4.250>

17. Odoevtseva S. *Seks i mylo* [Sex and the soap]. Moscow: Anagramma, 2008. 336 p.

18. Ilchenko S. N. *Otechestvennoe televeshchanie postsovetskogo perioda: Istoriya, problemy, perspektivy* [Domestic television broadcasting in the post-Soviet period: History, problems, prospects]. Saint Petersburg: IVESEP, Znanie, 2008. 182 p.

19. Ilchenko S. N. *Otechestvennoe televidenie na rubezhe stoletiy* [Domestic television at the turn of the century]. Saint Petersburg: Saint Petersburg University, 2009. 468 p.

20. Eriksen T. H. *Tiraniya momenta: Vremya v epokhu informatsii* [Tyranny of the moment: Fast and slow time in the information age] (E.S. Rachinskaya, Trans.). Moscow: Ves Mir, 2003. 208 p.

21. Merskin D. *Seksualizatsiya media: Kak i pochemu my eto delaem* [Sexing the media: How and why we do it] (Y.S. Vovk, Trans.). Kharkiv: Humanitarian Centre, 2015. 380 p.

22. Pushkin A. S. O narodnoy drame i drame "Marfa Posadnitsa" M.P. Pogodina [On the folk drama and drama "Martha Posadnitsa" by M.P. Pogodin]. In D. D. Blagoy (Ed.), *Pushkin A.S.: Sobranie sochineniy* [Pushkin A.S.: Collected works] (Vol. 6, pp. 358–366). Moscow: GIHL, 1959–1962.

23. Dondurei D. (Ed.). *Televidenie: Rezhissura real'nosti* [Television: Directing reality]. Moscow: Iskustvo kino, 2007. 360 p.

24. Salomé, L. *Erotika* [Erotics] (L. Garmash, & Z. Vengerovoy, Trans.). Moscow: Cultural Revolution, 2012. 424 p.

25. Sontag, S. *O fotografii* [On photography] (V. Golyshev, Trans.). Moscow: Ad Marginem Press, 2015. 272 p.

26. Postman N. *Amusing ourselves to death: Public discourse in the age of show business*. New York: Penguin Books, 1985. 184 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

СЕРГЕЙ НИКОЛАЕВИЧ ИЛЬЧЕНКО

доктор филологических наук,
профессор Института
«Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций»,
Санкт-Петербургский государственный университет,
199004, Россия, Санкт-Петербург,
1-я линия Васильевского острова, д. 26
Researcher ID: N-6467-2013
ORCID: 0000-0002-7301-3203
e-mail: tv_and_radio@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

SERGEI N. ILCHENKO

D.Sc. (Philology),
Professor at the School of Journalism and Mass Communication,
Saint Petersburg State University,
VO, 1 Line, 26, 199004, Saint Petersburg, Russia
Researcher ID: N-6467-2013
ORCID: 0000-0002-7301-3203
e-mail: tv_and_radio@mail.ru