

СЕРГЕЙ НИКОЛАЕВИЧ ИЛЬЧЕНКО

Санкт-Петербургский государственный университет,
199004, Россия, Санкт-Петербург,
1-я линия Васильевского острова, д. 26

ResearcherID: N-6467-2013

ORCID: 0000-0002-7301-3203

e-mail: tv_and_radio@mail.ru

Для цитирования

Ильченко С.Н. Формат «имперского» телесериала в эфирной практике отечественного вещания: особенности и тенденции // Наука телевидения. 2024. 20 (1). 81–115. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.1-81-115>. EDN: YOPTOY

Формат «имперского» телесериала в эфирной практике отечественного вещания: особенности и тенденции

Аннотация. В статье рассматривается феномен отечественного телесериала и его роль в формировании текущего эфирного контента основных российских каналов. Автор предлагает ввести новый термин, характеризующий значительный сегмент подобной экранной продукции — «имперский» телесериал. Под ним подразумевается контент, обладающий определенным набором творческих и организационных признаков, а также хронологическими и сюжетными характеристиками. По времени действия подобные сериалы относятся, как правило, к рубежу конца XIX – начала XX веков, имеют авантюрно-детективную направленность. Важной стилистической чертой такого формата является место действия: в большинстве таких сериалов фабула «привязана» к Санкт-Петербургу, столице российской империи в обозначенный нами временной период. Подобное обстоятельство носит не только креативный характер, но и напрямую связано с историческими локациями, то есть с возможностями снимать большинство эпизодов либо на петербургском пленэре с «уча-

стием» сохранившихся архитектурных памятников, либо в соответствующих аутентичных интерьерах, требуемых по сюжету эпохи.

Кроме того, отличительной чертой подобного формата является сюжетная опора как на классические литературные произведения (А. Конан-Дойль), так и на произведения современных авторов (А. Чиж, Л. Юзефович и другие), успешно разрабатывающих данное жанровое и тематическое направление.

Ключевые слова: «имперский» телесериал, контент, формат, жанр, Санкт-Петербург, локации, производство сериалов

UDC 7.097

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.1-81-115

EDN: YOPTOY

Received 12.02.24, revised 22.02.2024, accepted 29.03.2024

SERGEI N. ILCHENKO

Saint Petersburg State University,
26, 1st Line, Vasilyevsky Island, Saint Petersburg 199004, Russia

ResearcherID: N-6467-2013

ORCID: 0000-0002-7301-3203

e-mail: tv_and_radio@mail.ru

For citation

Ilchenko, S.N. (2024). "Imperial" Television Series in Domestic Broadcasting Practice: Features and Trends. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 20 (1), 81–115. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.1-81-115>, <https://elibrary.ru/YOPTOY>

“Imperial” Television Series in Domestic Broadcasting Practice: Features and Trends

Abstract. The article examines the phenomenon of domestic television series and its role in shaping the current broadcasting content of the main Russian channels. A new term, “imperial” TV series, is introduced to characterize a significant segment of such screen products, exhibiting a specific set of creative and organizational features, as well as chronological and plot characteristics.

Typically, these series are set in the late nineteenth and early twentieth centuries and have an adventurous detective orientation. An important stylistic feature of this format is the setting: in most of these series, the plot is “anchored” to Saint Petersburg, the capital of the Russian Empire during the indicated time period. This circumstance is not only creative in nature but also allows for shooting most episodes in the plein-air of Saint Petersburg with the “participation” of preserved architectural monuments or in authentic-era interiors required by the plot.

Additionally, a distinctive feature of this format is the reliance on both classical literary works (A. Conan Doyle) and works by contemporary authors (A. Chizh and others) who successfully develop this genre and thematic direction.

Keywords: “imperial” TV series, content, format, genre, Saint Petersburg, locations, series production

ВВЕДЕНИЕ

Российский эфирный контент в его нынешнем состоянии демонстрирует одну очевидную особенность: значительную часть программной сетки вещания составляют сериалы. С учетом изменившихся внешних обстоятельств внутренний рынок производства этого вида экранной продукции существенно расширился и в настоящее время характеризуется экспоненциальным ростом как количества названий, так и общим валовым числом выпускаемых серий. Структура отечественного рынка телесериалов претерпела некоторые изменения: произошло уменьшение числа зарубежных сериалов в эфирном вещании отечественных телеканалов. Этот вид контента стал, в значительной степени, составной частью показа на стриминговых платформах. Кроме того, отечественные телеканалы прибегли к тактике вывода на экран тех готовых сериалов, которые до недавнего времени значились в их эфирном резерве. Проще говоря, они были сняты, но по разным соображениям премьерный показ был отложен.

При этом мы наблюдаем расширение тематического разнообразия среди тех сериалов, которые уже нашли свое место в программной сетке. В первую очередь, за счет обращения авторов сериалов к различным периодам отечественной истории. Хронологический охват достаточно широк: от историй о новгородских посадниках («Дружина», «Витязи») до недавнего советского прошлого («Оттепель», «Уходящая натура», «Фарца», «Шифр», «Мосгаз» и ряд других). В этой связи, анализируя поток сериаль-

ных премьер, мы отмечаем ярко акцентированный дискурс, связанный с временным отрезком, характеризующим нарративные конструкции сериалов, и четко освоенным местом действия. В первом случае речь идет о конце XIX века и начале XX века (вплоть до событий революции 1917 года). Во втором — о Санкт-Петербурге. Эти два внешних признака позволяют нам ввести в научный оборот для анализа экранного контента понятие «формат имперского сериала». Под форматом мы понимаем совокупный набор организационных приемов и структурных элементов телевизионного продукта, среди которых — конкретное пространство, где реализуется тот или иной проект; четкая хронологическая характеристика экранизируемого содержания; драматургия реализуемых в процессе съемок ситуаций; характерный состав присутствующих персонажей и система отношений между ними; продолжительность единицы эфирного контента. В подобном контексте анализ сериала как обобщающего телевизионного формата и характеризуется рядом очевидных признаков, которые мы рассмотрим далее. Стоит также учитывать, что понятие формата в некоторой степени соотносится с уже существующей типологией жанров и предопределяет соответствующие креативные решения для создания экранной продукции игрового характера сериального типа.

В дальнейшем мы постараемся дать характеристику номинации «имперский» телесериал, указав на некоторые, по нашему мнению, существенные черты подобного контента, относящиеся не только к креативной, но и к исключительно производственной сфере, процессу съемок. В определенном смысле понятие формата коррелирует с организационно-продюсерской сферой, но, по нашему убеждению, в условиях поточного и непрерывного выпуска новых и новых единиц эфирной продукции значимым компонентом становятся модели формирования конкретных жанровых и нарративных схем, умение оптимизировать реализацию творческих идей в данных пространственно-временных условиях, формируемых историческим и локационным контекстом, в рамках которого предполагается разыгрывать тот или иной запущенный в производство сериальный сюжет. Как мы увидим в дальнейшем, подобные условия решения, казалось бы, производственной задачи являются факторами, указывающими команде проекта при реализации изначального драматургического материала вероятные направления развития своего творческого начала с фокусом на перспективах жанрового варьирования. Овладение в ходе съемочного процесса всеми возможными профессиональными приемами особенно важно в условиях жесткой конкуренции между каналами-вещателями, большая часть которых зачастую одновременно находится и в статусе производителя сериалов.

Таким образом, **целью** настоящего исследования является спецификация выбранного эфирного контента, имеющего, по нашему мнению, признаки «имперского» телесериала. При этом автором решались следующие **задачи**:

— типологизация признаков «имперского» телесериала применительно к современной практике отечественного производства экранной телепродукции;

— выявление сущностных признаков вводимого нами определения («имперский» телесериал) в структуре той или иной единицы эфирного контента;

— изучение теоретической и практической коннотаций существующих форматов и жанрового своеобразия в современных российских сериалах;

— выяснение возможных перспектив развития исследуемого сегмента сериального производства;

— анализ организационных и творческих преимуществ «имперского» телесериала в конкуренции на телевизионном сериальном рынке.

В подобном подходе к исследованию в качестве **объекта** мы определяем конкретную группу российских сериалов, выпущенных, по преимуществу, с начала 2000-х годов. **Предметом** изучения становится совокупность признаков формата «имперского» телесериала, проявившаяся в соответствующих единицах эфирного контента. **Новизна** в таком случае заключается во вводимом нами в научный и практический оборот термине, что, в свою очередь, расширяет теоретическую базу для изучения отечественного сериального контента и определяет практические варианты решения творческих задач при производстве эфирной продукции, содержательно ориентированной на конкретную историческую эпоху и место действия. **Гипотеза** исследования заключается в существовании феномена «имперского» телесериала, теоретизация которого позволяет более продуктивно использовать соответствующие организационные и локационные возможности создания соответствующей эфирной продукции, что может способствовать повышению внимания потенциальной аудитории.

Следует также учитывать и обстоятельство, которое определяется эфирной политикой отечественных производителей сериалов: снятую продукцию они в большинстве своем предпочитают первоначально размещать на стриминговых платформах. Подобные продюсерские решения сопровождаются, как правило, развернутой и напористой рекламной кам-

панией по продвижению выпускаемого эфирного сериального продукта. Показательны в этом отношении дискуссии, развернувшиеся вокруг сериала «Слово пацана. Кровь на асфальте», снятого Жорой Крыжовниковым и размещенного на платформе Wink. Парадокс состоял в том, что показ первого сезона был еще не завершен, но сам сериал уже вызвал общественный резонанс. Заметим, что достаточно точно локализован и по времени действия (1980-е), и по месту (Казань), что косвенно подтверждает нашу идею о необходимости четкого определения как формата выпускаемого экранного продукта, так и его жанровых особенностей.

На рубеже XX–XXI столетий начал проявляться исследовательский интерес к феномену сериалов и как к составной части телевизионного вещания, и как к существенной области массовой культуры (Barker, 1999; Streitmatter, 2004; Chunovic, 2000; Spigel, 2001). Закономерно, что понятие «культовый», которое имеет непосредственное отношение к явлениям массовой культуры, было экстраполировано и на телевизионную продукцию (Gwenllian-Jones & Pearson, 2004).

Важным для нас является и традиция позиционирования телевидения не только как средства отражения и фиксации истории в ситуации одновременности событий и рассказа о них в эфире, но и как опосредованной формы художественного осмысления того, что происходило в прошлом (Zielinski, 1999; *The Persistence of History...*, 1996). Здесь мы имеем дело с продолжением традиций подхода, заложенного некогда Нилом Постманом (Postman, 1985), Мартином Эслином (Esslin, 1982) и Умберто Эко (Эко, 2023).

Одну из первых попыток типологизации отечественной сериальной продукции предприняла Юлия Долгова, справедливо отметив, что «телевизионный сериал — один из тех телевизионных форматов, который произвел революцию телесмотра россиян в начале XXI в.» (Качкаева, 2008, с. 98).

Далее последовала серия научно-популярных изданий, в которых внимание уделялось по преимуществу тематической специфике того или иного сегмента сериальной продукции, перманентно присутствовавшей в эфире на разных телеканалах (Алексеева, 2008; Крымова, 2008; Купцова, 2008; Одоевцева, 2008). Некоторым обобщающим итогом анализа сериального телеконтента (в том числе и с привлечением зарубежных образцов) является справочник Р.Э. Арбитмана (Арбитман, 2016). Вопрос о сериалах как части массовой культуры, оказывающей свое адаптирующее влияние на аудиторию, рассматривали Н.С. Гегелова (Гегелова, 2011) и др. (см.: Дондурей, 2007). Заслуживают внимание и тексты

А.А. Пронина (Пронин, 2016, Пронин, 2017), где в центре изучения находится проблема нарратива как структурообразующего элемента современного телеконтента независимо от игрового или документального формата. Свой вклад в теоретическую разработку особенностей специфики и формата телевизионной экранной продукции (в т.ч. и в сериальном сегменте) внесли А.И. Сурмели (Сурмели, 2021), И.В. Евтеева (Евтеева, 2023), В.Ф. Познин (Познин, 2021), И.В. Грекова (Грекова, 2022). По-прежнему актуальным остается и вопрос жанрообразования экранной продукции в целом: назовем в этой связи коллективную работу московских киноведов (Абдуллаева, Зинцов, Гусятинский, 2022).

Необходимо отметить и то обстоятельство, что комплекс вопросов, непосредственно связанный с созданием сериального телеконтента, стал обязательной частью научно-методических изданий, касающихся телепроизводства, как отечественных ученых (Парсаданова, 2020), так и зарубежных (Collie, 2007; Дуглас, 2020). На повестке теоретических штудий стоит и тема интерпретации исторических событий, относящихся к разным хронологическим периодам, но выявляющих очевидную нынче проблематику, которая обозначается как адекватность художественного отображения известных фактов и обстоятельств. Данному явлению посвящен ряд трудов наших российских авторов (Трофименков, 2018; Иванов и др., 2022; Широкоград, 2018). Кроме того, сохраняет актуальность тематика, связанная с анализом эстетических особенностей современной экранной продукции, — рассматривается в ряде научных трудов зарубежных авторов (Carluccio, 2020; García, 2016; Jenner, 2018; Кепник, 2023; Букс..., 2020; Сегер..., 2022).

Вводимое нами понятие «формат имперского телесериала» позволяет проанализировать подобный круг проблем с нового ракурса.

ИССЛЕДОВАНИЕ. ЧАСТЬ I. ВОЗМОЖНОСТИ МЕСТА

Для того чтобы дать определение вводимому нами понятию и выявить его форматные признаки, необходимо сначала дать точное определение сериала как эфирного продукта. Здесь мы будем опираться на ту классификацию элементов телевизионного контента, которая была предложена Медиакomiteетом РФ в 2003 году в виде табличного реестра (подробнее об этом см.: Ильченко, 2012, с. 172).

Таблица 1

**Определения сериалов согласно
реестру Медиакомитета РФ (выборочно)**

Table 1

**Definitions of series according to the registry
of the Russian Media Committee (selectively)**

№ по реестру / Registry No.	Понятие / Concept	Определение / Definition
97	Многосерийный фильм (передача) / <i>Multi-series film (program)</i>	Программы, объединяемые общим названием и фор- матом / <i>Programs united by a common title and format</i>
98	Сериал / <i>Series</i>	Тип пьесы, в которой единый сюжет развивается на протяжении нескольких серий / <i>A play in which a single plot unfolds over several episodes</i>
99	Минисериал / <i>Miniseries</i>	Сериал, состоящий не более чем из шести серий / <i>A series consisting of up to six episodes</i>
100	Длинный сериал / <i>Long series</i>	Сериал, состоящий более чем из двадцати шести серий / <i>A series consisting of more than twenty-six episodes</i>

Очевидно, что приведенная нами система номинаций сериальной продукции требует коррекции, т.к. относится к первоначальному периоду развития рынка отечественных сериалов. Тем не менее за прошедшие два десятилетия некоторые количественные характеристики сохранили свое значение. Правда, их содержательность приобрела более четкое арифметическое значение. Традиционно сериалы в России и в сопредельных государствах обычно производятся в конкретном количестве серий, которое кратно либо 4, либо 8. Что объясняется сложившейся системой показа на каналах (понедельник-четверг, прайм-тайм).

Укажем также на конкретную характеристику современного теле-сериала. Она относится к продолжительности каждой серии (эпизода) и обычно равняется 52 минутам, что вызвано как потребностью размещения соответствующих рекламных блоков внутри трансляции серии, так и показом рекламы, «окружающей» данную трансляцию. Обращение же к Санкт-Петербургу как месту расположения многочисленных локаций характерно

для всего кинопроизводства в целом. Так, например, по официальным данным кинокомиссии Комитета по культуре Администрации Санкт-Петербурга в 2022 году было принято 440 заявок на согласование кино- и видеосъемок. В нынешнем году (по состоянию на 19.10.2023) — 581 заявка. Очевидно, что не все предлагаемые в Северной столице проекты имеют непосредственное отношение к интересующей нас исторической эпохе. Вместе с тем в 2023 году осуществлялись съемки трех подобных сериалов:

- «Столыпин» (режиссер: Алексей Андрианов, сценарий: Тимур Эзугбая, продюсеры: Екатерина Жукова, Мария Ушакова);
- «Хроники русской революции» (режиссер: Андрей Кончаловский, сценарий: Андрей Кончаловский, Елена Киселева, продюсеры: Алишер Усманов, Олеся Гидрат);
- «Кулачный» (режиссер: Константин Смирнов, сценарий: Вадим Голованов, Ксения Датнова, Алексей Безенков, продюсеры: Эльвира Дмитриевская, Сергей Шишкин, Вячеслав Дусмухаметов и др.).

Для более объективного рассмотрения предлагаемого нами определения формата «имперского» телесериала мы считаем необходимым обозначить перечень тех релизов, которые можно отнести к этому понятию. Материал представлен в виде соответствующей таблицы.

Таблица 2

**Российские детективные ретросериалы конца XX – начала XXI века
(формат «имперский» телесериал)**

Table 2

*Russian detective retro series of the late 20th—early 21st century
("imperial series" format)*

Название сериала / Series Title	Год вы-хода / Year	Кол-во сезонов / Seasons	Кол-во серий / Episodes	Режиссер(ы) / Director(s)	Литературная основа / Literary Basis	Канал премьерного показа / Premiered on
«Преступление в стиле модерн» / Crime in Art Nouveau Style	2003	1	30	Михаил Баркан, Константин Гаврилов / Mikhail Barkan, Konstantin Gavrilov		HTB / NTV

«Гибель империи» / <i>The Fall of the Empire</i>	2005	1	10	Владимир Хотиненко / <i>Vladimir Khotinenko</i>		Первый канал / <i>Channel One</i>
«Винтовая лестница» / <i>The Screw Staircase</i>	2005	1	8	Дмитрий Парменов / <i>Dmitry Parmenov</i>		НТВ / <i>NTV</i>
«Сыщик Путин» / <i>Detective Putin</i>	2007	1	8	Сергей Газаров / <i>Sergey Gazarov</i>	По произведениям Леонида Юзефовича / <i>Based on the works of Leonid Yuzefovich</i>	ТВ-центр / <i>TV Center</i>
«Анна-детектив» / <i>Detective Anna</i>	2016 (2020)	2	96	Денис Карро, Виталий Бордачев и др. / <i>Denis Karro, Vitaliy Bordachev, etc.</i>		ТВ-3, ТВ-Центр / <i>TV-3, TV Center</i>
«Победители» / <i>The Victors</i>	2017	1	10	Александр Николаев, Ангелина Никонова / <i>Alexander Nikolaev, Angelina Nikonova</i>		НТВ / <i>NTV</i>
«Тайны госпожи Кирсановой» / <i>The Secrets of Mrs. Kirsanova</i>	2018–2019	1	50	Сергей Мезенцев, Виталий Бордачев, Алексей Колмогоров / <i>Sergey Mezentsev, Vitaliy Bordachev, Alexey Kolmogorov</i>		Россия-1 / <i>Russia-1</i>
«Плачущая ива» / <i>The Weeping Willow</i>	2018	1	12	Феликс Герчиков / <i>Felix Gerchikov</i>		Россия-1 / <i>Russia-1</i>

«Агата и сыск» / <i>Agatha and the Detective</i>	2019-2020	2	8	Владимир Койфман / <i>Vladimir Koifman</i>	По роману Антона Чижика / <i>Based on the novel by Anton Chizh</i>	ТВ-Центр / <i>TV Center</i>
«Адвокат Ардашев» / <i>Advocate Ardashev</i>	2019-2021	4	16	Сергей Мезенцев / <i>Sergey Mezentsev</i>	По произведениям Ивана Любенко / <i>Based on the works of Ivan Lyubenko</i>	ТВ-Центр / <i>TV Center</i>
«Шерлок в России» / <i>Sherlock in Russia</i>	2021	1	8	Нурбек Эген / <i>Nurbek Egen</i>	По мотивам произведений А. Конан-Дойля / <i>Based on the works of A. Conan Doyle</i>	ТНТ / <i>TNT</i>
«Воскресенский» / <i>Voskresensky</i>	2021	1	8	Дмитрий Петрунь / <i>Dmitry Petrun</i>		Первый канал / <i>Channel One</i>
«Формула преступления» / <i>The Crime Formula</i>	2022	1	32	Сергей Виноградов, Кира Ангелина, Станислав Мареев, Андрей Тартаков / <i>Sergey Vinogradov, Kira Angelina, Stanislav Mareev, Andrey Tartakov</i>		Интернет-платформы / <i>Online Platforms</i>
«Карамора» / <i>Karamora</i>	2022	1	8	Данила Козловский / <i>Danila Kozlovsky</i>		Канал START / <i>START Channel</i>

«Безсонов» / <i>Bezsonov</i>	2023 (2019)	1	20	Андрей Мармон- тов, Виктор Божинов, Олег Фомин / <i>Andrey Marmontov, Viktor Bojinov, Oleg Fomin</i>		НТВ / <i>NTV</i>
---------------------------------	----------------	---	----	--	--	------------------

Главным объяснением подобной популярности Санкт-Петербурга как центра отечественного и отчасти зарубежного кинопроизводства являются относительно низкие цены на услуги и на аренду соответствующего съемочного и монтажного оборудования и оплату труда привлекаемых профессионалов необходимых специальностей. Существенным фактором привлекательности Северной столицы является уникальность исторического ландшафта, определенные привычные виды города, его архитектурная атмосфера, сохранность аутентичных зданий и дворцовых комплексов по отношению к хронологическим характеристикам фабулы снимаемой экранной продукции. Эстетический фактор погружения действия той или иной единицы экранного контента (будь то единичный фильм, или цепь эпизодов из «долгого» сериала) в историко-культурный контекст повышает степень его визуальной узнаваемости. Экономический фактор проявляется в том, что при подобном выборе локаций в Северной столице зачастую отпадает производственная необходимость выстраивать дорогостоящие декорации или прибегать к съемочной комбинаторике с помощью компьютеров, формируя визуальный облик того или иного места действия.

Как мы увидим далее, именно в Санкт-Петербурге не только более или менее сохраняется внешний вид исторических зданий, но и их интерьеры служат сами по себе естественными декорациями, т.к. находятся в хорошем эксплуатационном состоянии. Можно даже утверждать, что именно подобные обстоятельства и являются гарантией некоего знака качества получаемой «картинки». Если же учесть активно используемые в последние годы в процессе кинопроизводства панорамные съемки, получаемые за счет оптически-визуальных характеристик БПЛА, то мы можем зафиксировать реальную номенклатуру выразительных визуальных возможностей создания в кадре эстетически изящных и впечатляющих видов Санкт-Петербурга.

Именно такие объективные обстоятельства восприятия города на Неве как *европейского* мегаполиса продуцируют использование его дестинаций для съемок фильмов и сериалов, действие которых происходит за

пределами России. При этом характерной чертой подобной продукции является наглядная отсылка к XIX веку. Показательно, что новая сериальная экранизация рассказов Артура Конан-Дойля о Шерлоке Холмсе, осуществленная режиссером Андреем Кавуном (2013), снималась преимущественно в Санкт-Петербурге.

Подобные примеры из практики отечественного кинопроизводства обнаруживаем и в поздний постсоветский период развития экранных искусств, например, в экранизации романа Александра Дюма «Граф Монте-Кристо», реализованной режиссером Георгием Юнгвальд-Хилькевичем в 1988 году на Одесской киностудии («Узник замка Иф»).

В целом тема использования локаций Северной столицы в практике отечественного кинопроизводства фильмов и сериалов, основой которых становятся зарубежные произведения / соответствующая иностранная сюжетика, требует отдельного изучения.

Среди конкурентных преимуществ производственного съемочного процесса на берегах Невы стоит обратить внимание на особенности кастинга исполнителей, что особенно важно для продолжительной работы при большом объеме снимаемого первичного киноматериала. Отбор актеров на роли второго плана в условиях Санкт-Петербурга базируется на кадровых возможностях театральных коллективов, функционирующих в городе. Их более ста и практически все они имеют профессиональные актерские труппы. Как показал опыт работы над сериалом «Формула преступления», подобный подход принес свои положительные результаты. В этом ярком экранном произведении в 32 сериях заняты по преимуществу артисты различных петербургских коллективов. Лишь несколько ролей были отданы москвичам (в том числе и главная женская роль выпускницы юридического факультета парижской Сорбонны Анастасии Ардашниковой (Алина Ланина)). Тогда как ее главного визави, столичного пристава Тараса Петровича Смолокурова, сыграл член коллектива петербургского театра «На Васильевском» Андрей Горбачев.

В сериале заметен фактически каждый петербургский актер. Например, замечательный дядюшка, граф Семагин в ярком, бурлескном исполнении петербуржца Валерия Кухарешина. Да и экранных подлецов в «Формуле преступления» сыграли петербургские артисты — Константин Воробьев (опекун Насти) и Денис Синявский (авантюрист Коневский).

Григорию Пицхелаури досталась зловещая роль inferнального злодея и короля преступного мира, и не заметить его невозможно. В иных вроде бы «служебных» ролях проявляют себя те, кто доселе в сериальном контенте особо «засвечен» не был. Здесь преимущественно заняты петер-

буржцы: Кирилл Смирнов (Владимир), Ольга Белявская (графиня Качалова), неповторимые Денис Кокин и Антон Пулит (полицейские Перетрухин и Ухов), Александр Безруков (эксперт Карпенко). А еще стоило бы перечислить и роли тех петербургских актеров, которые украсили ретросериал, хотя присутствовали в одной-двух сериях. Как, например, однокурсники по ЛГИТМиКу Сергей Власов (адмирал Голованов) и Александр Завьялов (Смолокуров-старший).

Объясняя причины подобного явления в сериальном производстве, можно высказать версию об адекватности стиля игры исполнителей жанровым установкам режиссеров и форматным стартовым условиям сюжета, а также и о том, что актеры, что называется, «вписываются» в тот пространственный мир исторических зданий и интерьеров, что активно используется в качестве локаций. Обратим внимание и на точную датировку фабульного старта «Формулы преступления» — 1896 год. Сюжетно начальный эпизод разворачивается во дворе университета Сорбонны, выпускницей которого и становится главная героиня. Однако на экране вполне четко видно, что эпизод был снят на плацу Гатчинского дворца.

В целом время действия «имперского» телесериала предопределяет выбор локаций, так или иначе связанных с архитектурой русского модерна периода конца XIX – начала XX веков. Характерно в этом смысле название одного из первых российских ретросериалов — «Преступление в стиле модерн», в котором стилизованное под кинохронику изображение соседствовало с игровыми эпизодами, воспроизводящими соответствующие моменты криминальных деяний и их расследований.

Активное освоение стилистических особенностей архитектурного облика Санкт-Петербурга, оригинальности решения многих зданий, их визуального облика происходило и происходит и в игровых картинах, начиная с позднего советского периода. Наиболее наглядными примерами нам представляются картины Олега Тепцова («Господин оформитель», 1988), Виктора Кобзева («Сыщик петербургской полиции», 1991), Александра Прошкина («Черная вуаль», 1995), Алексея Мизгирева («Дуэлянт», 2016), Николая Хомерики («Девятая», 2019). Именно подобные фильмы предопределили конкретную эстетику (каждый в своем случае), основанную на детективном нарративе и отчасти на соответствующих литературных первоисточниках эпохи модерна. Эти ленты, как и другие, упомянутые в соответствующих обзорах (см., например, Кушнир, 2021), публикуемых на культурно-просветительских сайтах, и формировали тот стилистически-тематический тренд отечественной экранной продукции, который получил наименование «советского (российского) нуара», о чем в своей статье «Мрачный мир русско-

го нуара» писала Л.Д. Бугаева (Бугаева, 2021). В начале нового столетия подобные выразительные особенности этой жанровой категории начали оказывать влияние на эстетику образного решения видеоряда отечественных сериалов, связанных с историческими сюжетами и конкретными персонажами (как историческими, так и вымышленными), что, в свою очередь, и предопределило структурирование сериальной телепродукции в выявленных нами признаках формата «имперского» телесериала. Исторически жанровое определение «фильм нуар» восходит к зарубежному кинематографическому опыту 1930–1940-х, когда были выработаны конкретные стилистические и сюжетообразующие приемы создания экранного зрелища (см. об этом: Ursini, Silver, 2022).

Стоит проанализировать и то, какие городские локации в Санкт-Петербурге чаще всего используют съемочные группы, получающие соответствующие разрешения. При этом в перечне мы встретим достопримечательности Северной столицы, служившие естественными натурными декорациями для фильмов и сериалов, действие которых происходит в разные исторические периоды, включая как эпоху крепостного права («Бедная Настя», «Адъютанты любви»), так и золотой век Екатерины Второй («Великая», «Екатерина»), не говоря уже о событиях времен НЭПа («Подкидыш») и Великой Отечественной войны («Ленинград», «Ладога», «Линия Марты», «Седьмая симфония»). По данным, которые предоставлены автору настоящего исследования кинокомиссией Комитета по культуре Администрации города, можно составить рейтинг наиболее популярных мест для съемок соответствующего экранного контента.

Таблица 3

Наиболее востребованные локации для съемок фильмов и телесериалов в Санкт-Петербурге (по данным Комитета по культуре Администрации города на октябрь 2023 года)

Table 3

Most in-demand filming locations for movies and TV series in Saint Petersburg (according to the Committee on Culture of the City Administration as of October 2023)

№№ п/п / Pos.	Локация / Location	Уличные съемки / Exterior Shoots	Уличные съемки / Exterior Shoots	Адрес / Address
1.	Банковский переулок / <i>Bankovskiy Pereulok</i>	+	–	--

2.	Наб. Зимней канавки / <i>Winter Canal Emb.</i>	+	-	--
3.	Дом Ученых им. М. Горького РАН / <i>Gorky's House of Scientists. Russian Academy of Sciences</i>	+	+	Дворцовая наб., д. 26 / Миллионная ул., д. 27 / <i>Dvortsovaya Emb., 26 / 27 Millionnaya Street</i>
4.	Дом Архитектора (Особняк А.А. Полוצова) / <i>Architect's House (Mansion of A.A. Polovtsov)</i>	+	-	Большая Морская ул., д. 52 / наб. реки Мойки, д. 97 / <i>52 Bolshaya Morskaya Street / 97 Moika River Emb.</i>
5.	Национальный государственный университет физической культуры, спорта и здоровья имени П.Ф. Лесгафта / <i>P.F. Lesgaft National State University of Physical Education, Sport, and Health</i>	+	-	наб. реки Мойки, д. 108 / <i>108 Moika River Emb.</i>
6.	ФГБНУ НИИ АГИР им. Д. О. Отта / <i>D.O. Ott Research Institute of Agriculture and Agricultural Industry</i>	+	+	Менделеевская линия В.О., д. 3 / <i>3 Mendeleevskaya Line, V.O.</i>
7.	Менделеевская линия, д. 5 / <i>Mendeleevskaya Line, 5</i>	+	-	
8.	Тифлисская ул., Тифлиссский пер. / <i>Tiflisskaya Street, Tiflisskiy Pereulok</i>	+	-	
9.	Биржевая пл., Стрелка В.О. / <i>Birzhevaya Square, spit of Vasilevsky Island</i>	+	-	
10.	Особняк М.Ф. Кшесинской / <i>M.F. Kshesinskaya Mansion</i>	+	+	ул. Куйбышева, д. 2 – д. 4 / <i>2-4 Kuibysheva Street</i>

11.	Тучков пер. / <i>Tuchkov Pereulok</i>	+	-	
12.	СПбГЭУ / <i>St. Petersburg State University of Economics</i>	+	-	наб. канала Грибоедова, д. 30 – д. 32 / <i>30-32 Griboedov Canal Emb.</i>
13.	Витебский вокзал / <i>Vitebsky Railway Station</i>	+	+	Загородный пр., д. 52 / <i>52 Zagorodny Prospekt,</i>
14.	Мраморный дворец / <i>Marble Palace</i>	+	+	Дворцовая наб, д. 6 / Мил- лионная ул., д. 5/1 / <i>6 Dvortsovaya Emb. / 5/1 Millionnaya Street</i>
15.	Академический пер. / <i>Akademicheskyy Pereulok</i>	+	-	Васильевский остров / <i>Vasilievsky Island</i>
16.	Лопухинский сад / <i>Lopukhinsky Garden</i>	+	-	Пересечение Камено- островского пр. и наб. Малой Невки / <i>Intersection of Kamenoostrovsky Prospekt and Malaya Neva Emb.</i>
17.	Дворцовая пл. / <i>Palace Square</i>	+	-	
18.	Певческий мост и близлежащие адреса по наб. реки Мойки / <i>Pevcheskiy Bridge and nearby addresses along the Moika River Emb.</i>	+	-	
19.	Особняк 19 века / <i>19th-century Mansion</i>	+	+	наб. реки Фонтанки, д. 16 / <i>16 Fontanka River Emb.</i>
20.	СПГХПА им. Шти- глица / <i>Stieglitz State Academy of Art and Design</i>	+	+	Соляной пер., д. 13 / <i>13 Solyanoi Pereulok</i>
21.	Манежная пл. / <i>Manezhnaya Square</i>	+	-	

22.	Дом культуры Всероссийского общества глухих / <i>Cultural Center of the All-Russian Society of the Deaf</i>	+	+	Галерная ул., д. 55 / <i>55 Galernaya Street</i>
23.	Академия Художеств <i>/ Academy of Arts</i>	+	+	Университетская наб., д. 17 <i>/ 17 Universitetskaya Emb.</i>
24.	Академический сад / <i>Academic Garden</i>	+	–	Васильевский остров / <i>Vasilievsky Island</i>
25.	Квартал наб. Крюкова канала / <i>Kryukov Canal Emb. Quarter</i>	+	–	Щепяной пер. / Николь- ский пер. / пр. Римского- Корсакова, пл. Репина <i>/ Shchepyanoy Pereulok / Nikolsky Pereulok / Rimsky- Korsakov Avenue, Repina Square</i>
26.	Румянцевский сад / <i>Rumyantsev Garden</i>	+	–	
27.	Особняк Брусницы- ных / <i>Brusnitsyns Mansion</i>	+	+	Кожевенная линия, д. 27 / <i>27 Kozhevennaya Line</i>

В ряде случаев происходит максимальное использование кинематографических локаций, когда обыгрывается не только фасад исторического здания, но и его интерьеры. Приведенный список — лишь наиболее заметная и известная часть используемых мест съемки. В тех случаях, когда в сюжете обозначается точная дата происходящих событий (хотя бы на уровне года), продюсеры чаще всего пытаются выявить и ранее неизвестные локации, но чей архитектурный облик соответствует изображаемой на экране эпохе. Так, например, в сериале «Воскресенский», стилистика которого во многом как раз и определяется понятием формата «имперского» телесериала, датировка конкретна — 1912 год. Следовательно, в кадре должны были появляться те здания и интерьеры, которые были введены в строй никак не позже упоминаемой в сюжете даты.

В Табл. № 4 указаны тайм-коды с узнаваемыми локациями Петербурга (некоторые места съемок повторяются, поэтому зафиксированы первые фрагменты).

Таблица 4

**Хронология появления исторических локаций
в сериале «Воскресенский» (2021) (первое появление)**

Table 4

*Chronology of historical locations
in the TV series Voskresensky (2021) (first appearance)*

№ серии / Episode	Тайм-код / Timecode	Локация / Location
1 серия / Ep. 1	02:46	Набережная Зимней канавки / <i>Winter Canal Emb.</i>
1 серия / Ep. 1	03:21	Здание Биржи / <i>Stock Exchange Building</i>
1 серия / Ep. 1	6:05	Миллионная улица, Эрмитаж / <i>Millionnaya Street, Hermitage</i>
1 серия / Ep. 1	7:00	Лестница в Доме офицеров / <i>Staircase in the House of Officers</i>
1 серия / Ep. 1	10:30	Библиотека Академии Художеств (редакция, где работает героиня) / <i>Library of the Academy of Arts (editorial office where the heroine works)</i>
1 серия / Ep. 1	11:36	СПбГУ, главное здание / <i>St. Petersburg State University, Main Building</i>
1 серия / Ep. 1	22:21	Стрелка Васильевского острова / <i>Spit of Vasilevsky Island</i>
1 серия / Ep. 1	24:50	Усадьба Строгановых и Голицыных в Тос- ненском районе Ленинградской области / <i>Stroganov and Golitsyn Estate in the Tosno District of Leningrad Oblast</i>
1 серия / Ep. 1	35:24	Особняк Нейдгарта (Захарьевская ул., 31) — дом главного героя / <i>Neidgart Mansion (31 Zakharyevskaya Street)— the house of the main character</i>
1 серия / Ep. 1	50:49	Эрмитажный театр / <i>Hermitage Theatre</i>
2 серия / Ep. 2	22:26	Особняк Демидова (Большая Морская ул., 43) — дом главной героини / <i>Demidov Mansion (43 Bolshaya Morskaya Street)— the house of the main heroine</i>
2 серия / Ep. 2	36:33	Кронштадт, здание заброшенной школы техников ВМФ / <i>Kronstadt, the building of the abandoned Naval Technicians School</i>
2 серия / Ep. 2	39:12	Усадьба Приютино / <i>Priyutino Estate</i>
3 серия / Ep. 3	0:36	Приоратский дворец (Гатчина) / <i>Priorat Palace (Gatchina)</i>

4 серия / Ep. 4	00:03	Особняк Гильзе ван дер Пальса (Английский проспект, 10) / <i>Gilze van der Pals Mansion (10 English Prospect)</i>
4 серия / Ep. 4	4:31	Евангелическо-лютеранская церковь Воскресения Христова (Кирха в г. Пушкине) / <i>Evangelical Lutheran Church of the Resurrection (Kirche in Pushkin)</i>
4 серия / Ep. 4	23:46	Большая Морская ул., д. 41–43 / <i>41–43 Bolshaya Morskaya Street</i>
4 серия / Ep. 4	29:00	Церковь Покрова Пресвятой Богородицы (Гатчина) / <i>Church of the Intercession of the Most Holy Mother of God (Gatchina)</i>
4 серия / Ep. 4	34:03	Особняк Кельха (ул. Чайковского, 28) / <i>Kelch Mansion (28 Tchaikovsky Street)</i>
5 серия / Ep. 5	17:23	Госпиталь в Кронштадте (ул. Мануильского, 2) / <i>Kronstadt Hospital (2 Manuilsky Street)</i>
5 серия / Ep. 5	36:00	Михайловский замок / <i>Mikhailovsky Castle</i>
5 серия / Ep. 5	53:20	Витебский вокзал / <i>Vitebsky Railway Station</i>
6 серия / Ep. 6	02:12	Дача Михаила Бенуа / <i>Mikhail Benois' Dacha</i>
6 серия / Ep. 6	27:00	Тифлисская улица / <i>Tiflisskaya Street</i>
6 серия / Ep. 6	32:59	Галерная улица / <i>Galernaya Street</i>
6 серия / Ep. 6	39:16	Здание «Общества взаимного кредита» (наб. канала Грибоедова, 13) / <i>Mutual Credit Society Building (13 Griboedov Canal Emb.)</i>
6 серия / Ep. 6	53:12	Дом ученых (Дворцовая наб., 26) / <i>House of Scientists (26 Dvortsovaya Emb.)</i>
7 серия / Ep. 7	00:41	Петропавловская крепость / <i>Peter and Paul Fortress</i>
7 серия / Ep. 7	03:20	Дворец графов Бобринских (Галерная ул., д. 56–58) / <i>Bobrinsky Counts' Palace (56–58 Galernaya Street)</i>
7 серия / Ep. 7	25:56	Дылицкий дворец в Елизаветино (Ленинградская обл.) / <i>Dylitsky Palace in Elizavetino (Leningrad Oblast)</i>

Обращает на себя внимание наглядное расширение топографии избранных мест для работы съемочной группы сериала, прежде всего за счет пригородов Санкт-Петербурга. Но это не означает, что и в самом мегаполисе на момент работы над сериалом возможности дополнительных точек съемки были исчерпаны. Опыт организации киносъемок подсказывает оптимизацию объектов, когда хорошо сохранившиеся интерьеры активно

используются в качестве возможных локаций. Такова, например, судьба особняка Гильзе ван дер Пальса (Английский проспект, 10). Сегодня в нем располагается Городской военный комиссариат Санкт-Петербурга. Быть может, именно поэтому это здание не так часто является местом съемок. Однако именно в сериале «Воскресенский» оно стало едва ли не основной локацией в 4-й серии, посвященной расследованию убийства известного медиума.

Признаки формата «имперского» телесериала мы обнаруживаем даже в тех проектах ретродетективов, действие которых вынесено за пределы столицы Российской империи («Плакучая ива», «Тайны госпожи Кирсановой», «Адвокат Ардашев»). В определенном смысле стилистика действия в подобных экранных историях характеризуется вполне конкретными жанровыми признаками, которые в совокупности можно условно обозначить как «российский ретронуар». К ним мы относим: детективный нарратив (чаще всего имеющий литературную основу), конкретику локализации сюжета, определенный стиль визуального решения повествования, в котором наличествуют элементы «киноготики», проработанный социально-бытовой фон (от интерьерной обстановки до костюмного дизайна), а также соответствующий аудиодизайн. Их совокупность в определенной степени предопределяет атмосферу творимого в сериале детективного сюжета, разыгрываемого в конкретном времени и в конкретном месте. Подобные жанровые признаки характерны как раз для того типа экранной телепродукции, которую мы и относим к формату «имперского» телесериала. Они в определенном смысле перекликаются с признаками предложенной выше жанровой номинации «российский ретронуар». Однако эта тема требует отдельного изучения, и мы ее относим к перспективным студиям будущего.

В современной культурологии уже появились работы, где разрабатывается проблематика, связанная с жанровыми особенностями «русского нуара». Здесь мы опираемся на идеи, выраженные в статье Л.Д. Бугаевой «Мрачный мир русского нуара» (Бугаева, 2021), посвященной анализу современных российских сериалов, время действие которых отнесено к сегодняшнему дню. Нас в этой связи интересует очевидная взаимосвязь артикулируемых пластически-аудиальных решений сериальной экранной продукции, творческого своеобразия их образного строя и широкий контекст реальных исторических памятников, ансамблей и зданий Санкт-Петербурга, которые и формируют у зрительской аудитории впечатление от подобного видимого естественно-декорационного архитектурного и ландшафтного контекста как части экранного зрелища в формате «имперского» телесериала. Виталий Познин в своей монографии «Экранное простран-

ство и время» обращал на данное обстоятельство особое внимание: «Дело в том, что всякий объект, как правило, находится в какой-то среде, и часто именно окружающая этот объект среда позволяет нам быстро и правильно его идентифицировать» (Познин, 2021, с. 25). Поэтому складывающаяся в современной традиции отечественного сериального производства тенденция визуализации пространства и хронологической идентификации способствует более эффективному воздействию на телеаудиторию.

Типическим признаком подобного рода сериального контента следует, на наш взгляд, также считать уже упоминавшийся нами принцип подбора артистов на роли второго плана, когда кастинг сочетает ориентацию на яркие социально-психологические типажи (включая амплу) с определенной ориентацией на минимальную узнаваемость исполнителей. Методика подобного продюсерского и режиссерского решения проявляется во многих сериалах. (Мы уже указывали на данный нюанс в связи с опытом «Формулы преступления»). И в ряде случаев это приносит успех экранной продукции у зрительской аудитории. Достаточно часто на соответствующих сетевых ресурсах, посвященных зрелищным искусствам («Кинопоиск») в опубликованных любительских рецензиях и просто зрительских откликах можно встретить положительные оценки появления в сериалах новых («незасвеченных», как принято говорить о них в устной речи) актеров и актрис.

ИССЛЕДОВАНИЕ. ЧАСТЬ II.

ЖАНРОВЫЕ ВАРИАЦИИ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПЕРВОИСТОЧНИКИ

Если вновь обратимся к сводной таблице № 2, отметим наглядное доказательство роли литературных жанров определенного вида в качестве эстетической и тематической опоры для создателей сериалов интересующего нас формата. Причем подобное влияние прослеживается даже в тех экранных историях, которые официально значатся как оригинальные. И в их титрах отсутствует традиционная отсылка — «по мотивам...».

Рассмотрим в этой связи уже упоминавшийся выше сериал «Воскресенский».

Перед нами — ретродетектив с классической сериальной структурой, когда есть сквозная фабула от пролога до финала, а внутри каждой из серий рассматривается отдельное запутанное дело. В позапрошлом веке подобную конструкцию детективного повествования изобрел и активно использовал Артур Конан-Дойль в цикле новелл и повестей о Шерлоке Холмсе

и докторе Ватсоне. Заметим, что основным хронологическим периодом, в котором разворачивались соответствующие сюжеты, была викторианская эпоха (1837–1901 гг.) в истории Британской империи.

В российской сериальной реинкарнации подобных новелл и ангажированных литературных прототипов мы обнаруживаем наглядные переключки. Главный герой — профессор медицины Аркадий Гаврилович Воскресенский (Юрий Колокольников). Его молодой напарник — Иван Фогель (Андрей Назимов), также связанный с медициной и отчасти химией. Что точно соотносит эту пару с дуэтом Холмс–Ватсон.

Как и положено в классическом детективе, у Вознесенского есть противник — некто Платов (Антон Хабаров), которому отведена роль «русского Мориарти» с поправкой на профессию и социальный статус. Соответственно трансформировалась и роль Ирен Адлер. В российском сериале ее функцию отчасти принял на себя образ журналистки Мари Векслер (Вильма Кутавичюте). Персонажем-парафразом инспектора Скотланд Ярда Лейстреда стал в отечественном сериале петербургский полицмейстер Григорий Чудаков (Максим Лагашкин). Среди персонажей присутствует и русифицированная «миссис Хадсон» — экономка Воскресенского Хельда (Янина Лакоба), объясняющаяся со всеми с четко выраженным акцентом.

Стилистика решения большинства эпизодов, как и манера актерского существования в кадре, имеет и другой эстетический отсыл — прежние традиции телевизионных ретродетективов отечественного производства, вплоть до фильмов Игоря Масленникова (цикл фильмов о Шерлоке Холмсе и докторе Ватсоне) и Евгения Татарского (телесериал «Приключения принца Флоризеля»). Именно в этих популярных и успешных телевизионных проектах и был найден тот жанровый сплав, который некоторые критики и теоретики поспешили именовать «ироничным ретродетективом». С этой номинацией можно согласиться в отношении прежних «британских» телефильмов, снятых по произведениям А. Конан-Дойля и Р.Л. Стивенсона соответственно. Здесь очевидна нескрываемая изящная жанровая игра постановщиков сериалов, однако ключевой момент детективного нарратива доминирует над остальными, т.к. зритель обязан узнать, кто же на самом деле совершил преступление?

В нынешнем российском сериале аудитория также получает ответ на этот ключевой вопрос всей детективно-авантюрной литературы. Однако «Воскресенский» потому и оценивается нами как развитие уже сложившихся канонов жанра на российской сюжетной почве, имеющей более чем столетнюю традицию: он возвращает в обиход актуальный мотив борьбы со Злом, характерный для уже упоминавшихся текстов британ-

ских авторов. При этом их с персонажами «Воскресенского» роднит жажда разгадать природу этого самого Зла, которое время от времени вдруг возникает в мозгу отдельного индивидуума, неся с собою горе и смерть. В российском сериале на эту тему вполне хватает фабульных ходов. И самое любопытное, что в развязке иных серий злодеи оказываются фактически безнаказанными.

Некоторая часть критиков и зрителей определила отечественный сериал «Воскресенский» как ретровариацию на тему еще одной экранной версии приключений героев знаменитого цикла А. Конан-Дойля. Мы имеем в виду популярный в нашей стране сериал BBC «Шерлок». Упреки во вторичности отечественного телеконтента не имеют под собой абсолютно никакой почвы, т.к. время действия зарубежной версии историй знаменитого литературного сыщика перенесены в Британию наших дней. Однако замеченные возможные совпадения и параллели не напрасны. Профессор Воскресенский, конечно же, читал рассказы Артура Конан-Дойля про своего предшественника в любительском сыске. Временами складывается устойчивое впечатление, что авторы сериала «формируют» такие ассоциации специально.

При этом традиционный саспенс, характерный для подобной жанрово детерминированной экранной продукции, остается в качестве главного регулятора возможных эмоций при просмотре. Иными словами: с экрана веет жутью, но очень хочется узнать, чем все закончится. Баланс страха и иронии в стильном обрамлении изысканного визуального ряда, с четко фиксируемыми отсылками к определенным явлениям литературы и искусства — вот те черты, которые мы отмечаем в сериале «Воскресенский» как одном из ярких примеров такого явления современного экранного контента, как «имперский» телесериал.

Хорошо знакомый российскому читателю цикл А. Конан-Дойля является еще одним доказательством формирования рассматриваемого нами явления отечественного сериального контента. Тема отношений этих текстов с экранной советской и постсоветской кино- и телепродукцией заслуживает отдельного исследования (отчасти оно уже проведено: см. Булгарова, Овчаренко и др., 2021, с. 171–21). Мы же обратимся к анализу особенностей еще одного отечественного телесериала, действие которого разворачивается в Санкт-Петербурге в конце XIX века, но главные герои, которые в нем «оказались», имеют непосредственное отношение и к теме нашего исследования, и к текстам британского классика. Тем более, что «прямые» отечественные экранизации цикла о Шерлоке Холмсе, как в 1970–1980-е, так и в 2010-е, снимались главным образом в Северной столи-

це. Таким образом, одна «имперская столица» трансформировалась в столицу другой империи определенного периода.

Речь идет о сериале «Холмс в России». Исходным событием для него становится расследование еще одного метабританского сюжета — о Джеке Потрошителе. Холмс приходит к выводу, что убийца лондонских дам легкого поведения... скрылся в России. И сыщик отправляется по его следу. Так начинается сериал из восьми серий. Они скомпонованы в блоки по две, объединенные расследованием соответствующих криминальных инцидентов, как правило, с летальным исходом. Каждая пара имеет название: «Чужие берега», «Игра на струнах ветра», «Дело повелителя», «Сердце Холмса».

Санкт-Петербург в этом сериале предстает таинственным и мистическим городом, который ничуть не уступает Лондону. В Северной столице Холмс (Максим Матвеев) чувствует себя именно так, как может чувствовать себя англичанин, который оказался в России во времена правления императора Александра Третьего. Приметы адаптации Шерлока к тонкостям русского языка возвращают на экран иронию, без которойхождения Холмса теряют весь свой детективный аромат. По-своему отзеркалены и основные персонажи из литературного первоисточника. Миссис Хадсон (она есть и в прологе нынешнего сериала) в Петербурге обретает черты домохозяйки госпожи Мануйловой (Оксана Базилевич). «Настоящего» доктора Ватсона, раненного Потрошителем, Холмс оставляет на излечении в Лондоне. Зато в Петербурге он знакомится с доктором Карцевым (Владимир Мишуков), который и становится его спутником в расследованиях запутанных и порою мистических дел. Инспектор Лестрейд некоторым образом трансформировался в полицейстера Трудного (Павел Майков), а шефов полиции нынче в сериале целых два — англизированный князь Знаменский (Константин Богомолов) и жестокий Кобылин (Евгений Дятлов). Присутствует в данном сериале и русская возлюбленная Холмса (Ирина Старшенбаум). Противником Холмса в русифицированной версии его петербургских приключений стал профессор Бахметьев (Константин Юшкевич).

Нарастанию мрачного экранного колорита, напоминающего стимпанк (особенно в цветовой гамме, в духе дилогии о Шерлоке с Робертом Дауни — младшим и Джудом Лоу), в сериале «Холмс в России» способствует мотив фантомной боли-воспоминания, которая постоянно проходит через все повествование в формате видений, что, несомненно, усиливает таинственность биографии главного героя. Именно такой мотив и перенастраивает образ Шерлока на экране из самоуверенного британского гостя в мятущегося и сомневающегося сторонника Закона и Морали,

с русской душой. Недаром полицейский по фамилии Кошко (реальный прототип — выдающийся русский сыщик А.Ф. Кошко) величает Холмса «Шерлок Варфоломеич».

В числе иных авторов, чьи произведения стали основой для создания интересующего нас формата сериала, отметим Всеволода Крестовского, Антона Чижова, Леонида Юзефовича, Ивана Любенко. Эта линия отечественной литературы и ее отношения с экранной культурой, а также ее традициями — одна из возможных тем дальнейшего осмысления. Пока же отметим удачность и креативность подобного рода экранизаций. Канон литературный в немалой степени способствует формированию экранного канона соответствующим вариантам телеконтента.

Как видим, активное использование литературных первоисточников в различных вариантах и комбинациях артикулирует форматную определенность соответствующих художественных произведений, позволяя их авторам реализовать различные жанровые и стилистические комбинации. При этом вариант создания «имперского» телесериала в рамках отмеченного выше жанра русского ретронуара формирует предпосылки для дальнейшего творческого поиска. Показателен опыт создания сериала «Карамора», где намеренно соединены конкретные исторические лица предреволюционной эпохи, жившие в столице Российской империи, и вымышленные персонажи, связанные с потусторонним миром. Отсылки к вампирическим литературным и кинематографическим традициям в этом сериале столь наглядны и очевидны, что могут сформировать в среде сериальных творцов устойчивое убеждение о возможностях жанрового расширения будущей экранной продукции, реализуемой в столь популярном формате «имперского» телесериала. А это, в свою очередь, образует предпосылки для развития и последующего присутствия уже пришедших на отечественный телеэкран сквозных персонажей, как отечественных, так и зарубежных.

ИССЛЕДОВАНИЕ. ЧАСТЬ III. ПРОБЛЕМЫ ДОСТОВЕРНОСТИ

Выявленные и проанализированные нами тенденции и особенности формирования подобного варианта экранного сериального контента не означают отсутствия трудностей, одна из которых — ограниченность выбора аутентичных локаций для съемки эпизодов фильмов и сериалов, артикулирующих определенную историческую эпоху. Здесь можно указать

на то, что подобные сложности присутствуют в работе кинематографистов постоянно. В отдельных случаях создатели экранной продукции решаются на отчаянный шаг, игнорируя некоторые бытовые детали. Например, в легендарном телефильме «Соломенная шляпка» (1974), поставленном режиссером Леонидом Квинихидзе на киностудии «Ленфильм», главный герой во время исполнения в прологе песни едет на лошади по... асфальтированной дороге.

Аналогичные проблемы имеют место и в сегодняшнем кино- и телепроизводстве. Например, для сериала «Подкидыш», посвященном работе милиции в годы НЭПа, постреволюционный «Ленинград» снимали в Петропавловской крепости. Выбор локации был обусловлен тем, что эта историческая территория — одно из немногих мест в топографии Северной столицы, где сохранилась булыжная мостовая.

Узнаваемость экранного образа Петербурга в иных сериалах настолько наглядна и сильна, что временами складываются парадоксальные эфирные ситуации. Одно из зданий напротив эрмитажных атлантов «снималось» и в «Воскресенском», и в «Седьмой симфонии», действие которых происходит совершенно в разных исторических обстоятельствах. При этом сериалы демонстрировались параллельно на Первом канале и на канале «Россия-1».

Некоторые логистические несоответствия можно встретить во многих телесериалах, которые мы относим к формату «имперских», — когда истинное назначение увиденного в эпизоде здания зрителям хорошо знакомо. Тогда как по замыслу создателей сериала оно выполняет совсем иную сюжетную функцию. Так, в том же сериале «Воскресенский» Приоратский дворец в Гатчине трансформировался в загородный и таинственный особняк начала XX века. Еще более парадоксальное преобразование произошло с Инженерным замком, в котором до 1917 года находилось Николаевское военно-инженерное училище. В сериале зрителям его демонстрируют как некое неназванное правительственное учреждение.

Анахронизмом в ряде исторических фильмов выглядит появление зданий, которых просто не могло быть в Петербурге в тот период, когда развивается сюжет того или иного сериала или фильма. В этом аспекте наиболее «мешающим» объектом является Исаакиевский собор. Поэтому те исторические костюмные фильмы, действие которых происходит ранее даты окончания его строительства, не могут включать в себя эпизоды, которые разворачиваются на фоне Исаакиевского собора. Поэтому понятно, что в отечественных фильмах о восстании декабристов («Звезда пленительного счастья», «Союз Спасения») по определению исключены эпизоды

с круговой панорамой на Сенатской площади, т.к. здание знаменитого собора обязательно попадет в кадр.

Очевидно, что подобные организационные и технические проблемы можно преодолеть при помощи компьютерных технологий и соответствующих редакторских программ. Но, к сожалению, невооруженным взглядом оцифрованная «картинка» может быть идентифицирована как искусственная. А это, в свою очередь, снизит уровень достоверности изображения, что крайне важно для фильма, связанного с определенным местом и конкретной эпохой.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Предпринятое нами исследование современного телевизионного контента подтвердило первоначально выдвинутую гипотезу о существовании некоторой совокупности отечественной экранной продукции в практике нынешнего сериального производства, которую мы объединяем «зонтичным» термином «имперский» телесериал: имея как теоретическую ценность, так и практическую значимость, он позволяет более эффективно использовать соответствующие организационные и локационные возможности создания соответствующего эфирного контента, который может вызывать повышенное внимание потенциальной зрительской аудитории. В результате проанализированный нами опыт создания отечественных «имперских сериалов» наглядно продемонстрировал закрепившуюся на практике парадигму форматирования содержания конкретных сериалов (преимущественно, с нарративом из прошедшего времени) соответствующими приемами с учетом исторического и топографического контекста.

В настоящее время возможно наблюдать происходящую трансформацию определенных традиций съемок и тематического наполнения выпускаемой сериальной продукции, в т.ч. внедрение в производство телевизионного контента формата «имперского» телесериала, который локализуется нами и по времени, и по месту действия. Причиной подобной ситуации являются как производственные факторы, так и креативные намерения авторов передать позитивный и стилистически выразительный образ той визуальной среды, где повествование, имеющее соответствующие жанровые признаки, и разворачивается. При этом отмечаем намечившееся расширение влияния исследуемого нами формата в направлении жанра, определяемого нами как отечественный («русский») «ре-

тронуар». Однако выявленные нами признаки «имперского» телесериала не означают, что подобный образец эфирной телепродукции обязательно должен тяготеть к «нуарности». Но синергия формата и жанра может, вероятно, усиливать эстетическую и жанровую определенность соответствующего сериала: это, в свою очередь, расширит стилистические возможности визуального решения сюжетной тематики, связанной с конкретной исторической эпохой.

Подобную тенденцию в практике эфирного телеконтента необходимо изучать в дальнейшем. Требуется наблюдения и анализа процесс плотного взаимодействия и взаимообогащения детективной литературы (как отечественной, так и зарубежной) и экранной сериальной культуры с учетом возможных перспектив усиления тренда на ретросюжеты и ретроформы отражения определенных эпох и цивилизационных локаций.

И здесь выявленный нами опыт использования формата «имперского» телесериала вполне может оказаться востребованным. Во всяком случае, процесс использования обозначенных нами методов и приемов продолжает быть активно задействован в процессе производства отечественных сериалов. Например, одновременно на стриминговых платформах стартовал премьерный показ двух отечественных сериалов, снятых в уже описанной нами парадигме — «Банда “Зиг Заг”» и «Цербер» (их премьеры на федеральных телеканалах уже состоялись). В первом случае мы имеем очевидный пример «блокадного» сериала (с четким хронотопом действия), во втором — как раз вариацию на темы анализируемого нами формата.

Их появление — знак того, что само понятие формата «имперского» телесериала требует дальнейшего развития и анализа. И можно быть уверенным в том, что эмпирическая база для подобного рода интеллектуальных штудий будет постоянно пополняться.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллаева, З.К., Зинцов, О.И., Гусятинский, Е.В. (2022). *Жанр вне себя*. Москва: Искусство кино; Санкт-Петербург: Подписные издания.
2. Алексеева, Ю.Е. (2008). *Сериалы убойной силы*. Москва: Анаграмма.
3. Арбитман, Р.Э. (2016). *Серийные любимцы: 105 современных сериалов, на которые не жаль потратить время*. Москва: Центрполиграф.

4. Бугаева, Л.Д. (2021). Мрачный мир русского нуара. *Международный журнал исследований культуры*, (2), 6–20. <https://www.elibrary.ru/JKEXFN>, http://doi.org/10.52173/2079-1100_2021_2_6

5. Букс, Дж.Н. (2020). *Что такое фильм?* (Е.А. Помеляйко, пер.). Харьков: Гумантарный Центр.

6. Булгарова, Б.А., Овчаренко, А.Ю., Барабаш, В.В., Воропаева, Ю.А. (2021). «Каждому поколению — свой Шерлок»: образ героя в экранизациях произведений А. Конан-Дойля о Шерлоке Холмсе. *Наука телевидения*, 17 (2), 171–213. <https://www.elibrary.ru/LDIJUX>, <http://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.2-171-213>

7. Гегелова, Н.С. (2011). *Культурная миссия телевидения*. Москва: Российский ун-т дружбы народов.

8. Грекова, И.В. (2022). *Как смотреть кино: знания, которые не займут много места*. Москва: Эксмо.

9. Дондурей, Д. (ред.-сост.). (2007). *Телевидение: режиссура реальности*. Москва: Искусство кино.

10. Дуглас, П. (2020). *Искусство сериала: как стать успешным автором на ТВ* (М. Клеветенко, пер.). Москва: Альпина нон-фикшн.

11. Евтеева, И.В. (2023). *Кинодраматургия и строение фильма*. Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки.

12. Иванов, А.Г., Тихонова, С.В., Линченко, А.А., Полякова, И.П. (2022). *Мифы о прошлом в современной медиасреде: практики конструирования, механизмы воздействия, перспективы использования*. Санкт-Петербург: Алетейя.

13. Ильченко, С.Н. (2012). *Трансформация жанровой структуры отечественного телеконтента: актуализация игровой природы телевидения*. Дис. (...) д-ра филол. наук. Москва: Академия медиаиндустрии.

14. Качкаева, А.Г. (ред.). (2008). *Телерадиоэфир: история и современность*. Москва: Элиткомстар.

15. Кепник, Л. (2023). *О медленности* (Н. Ставрогина, пер.). Москва: Новое литературное обозрение.

16. Крымова, Л. (2008). *Ни дня без Санта-Барбары*. Москва: Анаграмма.

17. Купцова, А.Ю. (2008). *Прекрасная няня и компания*. Москва: Анаграмма.

18. Кушнир, Е. (2021, 9 апреля). Цветы паранойи, игры в декаданс и загнивающий Запад: краткая история русского нуара. *Нож*: сайт. <https://knife.media/russian-noir/?ysclid=lu7ynwgte7243131564> (03.12.2023).

19. Одоевцева, С. (2008). *Секс и мыло*. Москва: Анаграмма.

20. Парсаданова, Т.Н. (2020). *Продюсирование телевизионного контента: актуальные проблемы*. Москва: ЮНИТИ.

21. Познин, В.Ф. (2021). *Экранное пространство и время. Структурно-типологический и перцептуальный анализ*. Санкт-Петербург: Петрополис.

22. Пронин, А.А. (2016). *Телевидение как рассказчик: биографический нарратив в современной документалистике*. Санкт-Петербург: Петрополис.
23. Пронин, А.А. (2017). *Mass-док: презумпция нарративности*. Санкт-Петербург: Петрополис.
24. Серег, Л. (2022). *Скрытый смысл: Создание подтекста в кино* (М. Десятова, пер.). Москва: Альпина нон-фикшн.
25. Сурмели, А. (2021). *Искусство телесценария*. Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2021.
26. Трофименков, М.С. (2018). *XX век представляет. Кадры и кадавры* (А.В. Топорова, ред.). Москва: Фдюдид ФриФлай.
27. Широкоград, А.Б. (2018). *История России в кадре и за кадром: правда и мифы советского кино*. Москва: Вече.
28. Эко, У. (2023). *О телевидении: статьи и эссе, 1956–2015* (Я. Арькова, пер.). Москва: CORPUS: АСТ.
29. Barker, C. (1999). *Television, Globalization and Cultural Identities*. Buckingham, Philadelphia: Open University Press.
30. Carluccio, C. (2020). *Surreal: How Reality TV and the Influencers Change Our Perception of the World*. New Degree Press.
31. Chunovic, L. (2000). *One Foot on the Floor. The Curious Evolution of Sex on Television from I Love Lucy to South Park*. N.Y.: TV Books.
32. Collie, C. (2007). *The Business of TV production*. Melbourne: Cambridge University Press.
33. Esslin, M. (Ed.). (1982). *The Age of Television*. San Francisco: W.H. Freeman and Company.
34. García, A.N. (2016). *Emotions in Contemporary TV series*. Palgrave Macmillan.
35. Gwenllian-Jones, S. & Pearson, R.E. (Eds.). (2004). *Cult Television*. Minneapolis, London: University of Minnesota.
36. Jenner, M. (2018). *Netflix & the Re-invention of Television*. Palgrave Macmillan.
37. Postman, N. (1985). *Amusing Ourselves to Death. Public Discourse in the Age of Show Business*. N.Y.: Penguin Books.
38. Sobchack, V. (Ed.). (1996). *The Persistence of History. Cinema, Television and the Modern Event*. New York, London: Routledge.
39. Spigel, L. (2001). *Welcome to the Dreamhouse. Popular Media and Postwar Suburbs*. Durham and London: Duke University Press.
40. Streitmatter, R. (2004). *Sex Sells!: The Media Journey from Repression to Obsession*. Westview Press.
41. Ursini, J., Silver, A. (2022). *Film Noir* (P. Duncan & J. Muller, Eds.). TASCHEN, Bibliotheca Universalis.

42. Zielinski, S. (1999). *Audiavisions: Cinema and Television as Entr'Actes in History*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

REFERENCES

1. Abdullaeva, Z.K., Zintsov, O.I., & Gusyatskiy, E.V. (2022). *Zhanr vne sebya* [Genre beyond itself]. Moscow: Iskusstvo kino; Saint Petersburg: Podpisnye izdaniya. (In Russ.)
2. Alekseeva, Yu.E. (2008). *Serialy uboynoy sily* [Killer series]. Moscow: Anagramma. (In Russ.)
3. Arbitman, R.E. (2016). *Seriynye lyubimtsy: 105 sovremennykh serialov, na kotorye ne zhal' potratit' vremya* [Beloved series: 105 modern series worth your time]. Moscow: Tsentropoligraf. (In Russ.)
4. Barker, C. (1999). *Television, globalization and cultural identities*. Buckingham, Philadelphia: Open University Press.
5. Books, J.N. (2020). *Chto takoe fil'm?* [What is film?] (E.A. Pomelayko, Trans.). Kharkov: Gumanitarnyy Tsentr. (In Russ.)
6. Bugaeva, L.D. (2021). Mrachnyy mir russkogo nuara [The bleak world of Russian noir]. *Mezhdunarodnyy Zhurnal Issledovaniy Kul'tury*, (2), 6–20. (In Russ.) http://doi.org/10.52173/2079-1100_2021_2_6, <https://www.elibrary.ru/jkexfn>
7. Bulgarova, B.A., Ovcharenko, A.Yu., Barabash, V.V., & Voropaeva, Yu.A. (2021). “Kazhdomu pokoleniyu—svoe Sherlok”: Obraz geroya v ekranizatsiyakh proizvedeniy A. Konan-Doyle o Sherloke Kholmse [“Every generation has its Sherlock”: The character’s image in the film adaptations of stories by A. Conan Doyle about Sherlock Holmes]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 17 (2), 171–213. (In Russ.) <http://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.2-171-213>, <https://www.elibrary.ru/ldijux>
8. Carluccio, C. (2020). *Surreal: How reality TV and the influencers change our perception of the world*. New Degree Press.
9. Chunovic, L. (2000). *One foot on the floor: The curious evolution of sex on television from I Love Lucy to South Park*. N.Y.: TV Books.
10. Collie, C. (2007). *The business of TV production*. Melbourne: Cambridge University Press.
11. Dondurey, D. (Ed.). (2007). *Televidenie: Rezhissura real'nosti* [Television: Directing reality]. Moscow: Iskusstvo kino. (In Russ.)
12. Douglas, P. (2020). *Iskusstvo seriala: Kak stat' uspeshnym avtorom na TV* [Writing the TV drama series: How to succeed as a professional writer in TV] (M. Klevetenko, Trans.). Moscow: Alpina Nonfiction. (In Russ.)

13. Eco, U. (2023). *O televidenii: Stat'i i esse, 1956–2015* [On television: Articles and essays, 1956–2015] (Ya. Arkova, Trans.). Moscow: CORPUS: AST. (In Russ.)
14. Esslin, M. (Ed.). (1982). *The age of television*. San Francisco: W.H. Freeman and Company.
15. Evteeva, I.V. (2023). *Kinodramaturgiya i stroenie fil'ma* [Screenwriting and film structure]. Saint Petersburg: Lan': Planeta muzyki. (In Russ.)
16. García, A.N. (2016). *Emotions in contemporary TV series*. Palgrave Macmillan.
17. Gegelova, N.S. (2011). *Kul'turnaya missiya televideniya* [The cultural mission of television]. Moscow: RUDN. (In Russ.)
18. Grekova, I.V. (2022). *Kak smotret' kino: Znaniya, kotorye ne zaymut mnogo mesta* [How to watch movies: Knowledge that won't take up much space]. Moscow: Eksmo. (In Russ.)
19. Gwennlian-Jones, S. & Pearson, R.E. (Eds.). (2004). *Cult television*. Minneapolis, London: University of Minnesota.
20. Ilchenko, S.N. (2012). *Transformatsiya zhanrovoy struktury otechestvennogo telekontenta: Aktualizatsiya igrovoy prirody televideniya* [Transformation of the genre structure of domestic television content: Actualization of the game nature of television] [Doctoral dissertation]. Moscow: Akademiya mediaindustrii. (In Russ.)
21. Ivanov, A.G., Tikhonova, S.V., Linchenko, A.A., & Polyakova, I.P. (2022). *Mify o prashlom v sovremennoy mediasrede: Praktiki konstruirovaniya, mekhanizmy vozdeystviya, perspektivy ispol'zovaniya* [Myths about the past in the modern media environment: Practices of construction, mechanisms of influence, and prospects of use]. Saint Petersburg: Aletheia. (In Russ.)
22. Jenner, M. (2018). *Netflix & the re-invention of television*. Palgrave Macmillan.
23. Kachkaeva, A.G. (Ed.). (2008). *Teleradioefir: Istoriya i sovremennost'* [TV and radio broadcasting: History and modernity]. Moscow: Elitkomstar. (In Russ.)
24. Koepnick, L. (2023). *O medlennosti* [On slowness] (N. Stavrogina, Trans.). Moscow: NLO. (In Russ.)
25. Krymova, L. (2008). *Ni dnya bez Santa-Barbary* [No day without Santa Barbara]. Moscow: Anagramma. (In Russ.)
26. Kuptsova, A.Yu. (2008). *Prekrasnaya nyanya i kompaniya* [My fair nanny and company]. Moscow: Anagramma. (In Russ.)
27. Kushnir, E. (2021, April 9). *Tsvety paranoyi, igry v dekadans i zagnivayushchiy Zapad: Kratkaya istoriya russkogo nuara* [Flowers of paranoia, games in decadence, and decaying West: A brief history of Russian noir]. Nozh. Retrieved December 3, 2023, from <https://knife.media/russian-noir/?ysclid=lu7ynwgte7243131564>
28. Odoevtseva, S. (2008). *Seks i mylo* [Sex and soap]. Moscow: Anagramma. (In Russ.)

29. Parsadanova, T.N. (2020). *Prodyusirovanie televizionnogo kontenta: aktual'nye problemy* [Television content production: Current issues]. Moscow: UNITY. (In Russ.)
30. Postman, N. (1985). *Amusing ourselves to death: Public discourse in the age of show business*. N.Y.: Penguin Books.
31. Poznin, V.F. (2021). *Ekrannoe prostranstvo i vremya: Strukturno-tipologicheskiy i pertseptual'nyy analiz* [Screen space and time: Structural-typological and perceptual aspects]. Saint Petersburg: Petropolis. (In Russ.)
32. Pronin, A.A. (2016). *Televidenie kak rasskazchik: Biograficheskiy narrativ v sovremennoy dokumentalistike* [Television as a storyteller: Biographical narrative in contemporary documentary filmmaking]. Saint Petersburg: Petropolis. (In Russ.)
33. Pronin, A.A. (2017). *Mass-dok: Prezumpsiya narrativnosti* [Mass-doc: The presumption of narrativity]. Saint Petersburg: Petropolis. (In Russ.)
34. Seger, L. (2022). *Skrytyy smysl: Sozdanie podteksta v kino* [Writing subtext: What lies beneath] (M. Desyatova, Trans.). Moscow: Alpina Nonfiction. (In Russ.)
35. Shirokorad, A.B. (2018). *Istoriya Rossii v kadre i za kadrom: Pravda i mify sovetskogo kino* [The history of Russia on screen and behind the scenes: Truth and myths of Soviet cinema]. Moscow: Veche. (In Russ.)
36. Sobchack, V. (Ed.). (1996). *The persistence of history: Cinema, television and the modern event*. New York, London: Routledge.
37. Spigel, L. (2001). *Welcome to the dreamhouse: Popular media and postwar suburbs*. Durham and London: Duke University Press.
38. Streitmatter, R. (2004). *Sex sells!: The media journey from repression to obsession*. Westview Press.
39. Surmeli, A. (2021). *Iskusstvo telestsenariya* [The art of teleplay]. Saint Petersburg: Lan': Planeta muzyki. (In Russ.)
40. Trofimenkov, M.S. (2018). *XX vek predstavlyaet: Kadry i kadavry* [The 20th century presents: Cameras and cadavers]. Moscow: Fluid FreeFly. (In Russ.)
41. Ursini, J., & Silver, A. (2022). *Film Noir* (P. Duncan & J. Muller, Eds.). TASCHEN, Bibliotheca Universalis.
42. Zielinski, S. (1999). *Audiavisions: Cinema and television as entr'actes in history*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

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

ResearcherID: N-6467-2013

ORCID: 0000-0002-7301-3203

e-mail: tv_and_radio@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

SERGEI N. ILCHENKO

Dr.Sci. (Philology),
Professor at the School of Journalism and Mass Communication,
Saint Petersburg State University,
26, 1st Line, Vasilyevsky Island, Saint Petersburg 199004, Russia

ResearcherID: N-6467-2013

ORCID: 0000-0002-7301-3203

e-mail: tv_and_radio@mail.ru