Федеральное государственное автономное образовательное учреждение

высшего профессионального образования

«Национальный исследовательский университет   
«Высшая школа экономики»

**Факультет медиакоммуникаций**

**Магистерская программа Менеджмент в СМИ**

**Департамент медиапроизводство и креативные индустрии**

**МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ**

**На тему «Нарративный анализ заимствований телесериалов в России»**

Студентка группы № 743ж

Балобаева Екатерина Дмитриевна

Научный руководитель

**Илья Вадимович Кирия,**

канд. филол. наук,

Ph.D информации и коммуникации,

профессор департамента «Медиапроизводство и креативные индустрии»,

заместитель декана по науке, академическому развитию и международным связям факультета медиакоммуникаций, заместитель директора Высшей школы журналистики НИУ-ВШЭ

Москва 2013

Содержание

Введение 3

Глава 1. Телесериал как жанр массовой культуры. 13

§ 1. Жанровые особенности сериала как медиапродукта. Сериал VS кинофильм. 13

§ 2. История возникновения жанра сериала. Тенденции на современном рынке сериалов в России. 21

Глава 2. Нарративный анализ медиапродуктов: особенности и методология 27

§ 1. Дискурсивный анализ как широкий комплекс методов анализа языка и текста 28

§ 2. Нарративный анализ как один из методов дискурсивного анализа. Схема проведения нарративного анализа 42

Глава 3. Нарративный анализ заимствований в российских медиапродуктах: «После школы» VS «Классный мюзикл» 52

**§ 1. Общая информация о сериале «После Школы» и трилогии «Классный Мюзикл». Режиссеры, актерский состав, популярность. 54**

§ 2. Исследование сюжетных особенностей в сериале «После школы» и фильме «Классный мюзикл» на макроуровне. Нарративные структуры медиапродуктов. 58

**§ 3. Исследование сюжетных особенностей и элементов системы персонаже в сериале «После школы» и фильме «Классный мюзикл» на микроуровне 78**

**§ 4. Исследование идеологической и ценностной составляющией в сериалах «После школы» и фильме «Классный мюзикл». Мифы и стереотипы. 82**

Заключение 89

Список литературы 93

# Введение

«Повторяться каждый раз по-другому – не это ли есть искусство?»

Станислав Лец.

**Актуальность исследования.** На сегодняшний день современное медиапространство очень сложное по своей структуре и перенасыщенное по своему содержанию. Большое влияние на его формирование оказывают технологические процессы: развитие средств коммуникации в глобальных масштабах, изменение характера производства культурных артефактов в связи с компьютерной и мобильной революцией, изменение всех форм массовой культуры. Информация превратилась в дорогостоящий товар, а СМИ – как стимул потребления этого товара. Вышеуказанные факторы подтверждают необходимость многомерного и междисциплинарного исследования медиапространства и медиапродуктов, принадлежащих к нему.

Начало XXI столетия для российского телевидения – это среда гибридных культурных форм. На экране конкурируют и противостоят друг другу различные системы представлений и жизнеописаний, которые оказывают влияние на визуальные медиатексты. Поэтому комплексность медиапространства обусловлена не только сложностью и многослойностью медиапродуктов, но и дискурсов этих медиапродуктов.[[1]](#footnote-1)

Ввиду глобализации информационных и масс-медийных технологий, сами дискурсы становятся все более восприимчивы к среде, в которой «зарождаются», становятся более медиатизированными. Так называемые «мультимедийные дискурсы», имея аудивизуальную природу, несут в себе значительный эмоциональный заряд, который имеет свойство вовлекать в коммуникацию не рациональные компоненты человеческого сознания, а скорее чувственные, иррациональные. Аудиовизуальность в наше время все чаще становится значимым атрибутом современной массовой культуры, открывая просторы для реализации манипулятивных стратегий (политических в том числе) и оказывая скрытое воздействие на человеческое подсознание. [[2]](#footnote-2)Поэтому их нельзя исключить из поля исследования.

На сегодняшний день одним из наиболее сложных по своей структуре и наиболее спорным для множества целевых аудиторий медиапродуктом является сериал. Несмотря на тот факт, что множество людей переходят от просмотра телевизора в виртуальное пространство, сериалы вместе с реалити-шоу на российском телевидении до сих пор продолжают обеспечивать телеканалам заветные рейтинговые позиции.

С точки зрения, культуры и искусства сериалы, как медиапродукт, в России регулярно получают большую долю негатива со стороны критиков. Связано это, прежде всего, с двумя факторами. Во-первых, функции телесериала зачастую исключительно развлекательные и направлены на конечного потребителя. В половине случаев такой медиапродукт как сериал не представляет собой особой ценности для кинематографа. Некоторые сериалы как в России, так и за рубежом и вовсе представляют собой низкопробную продукцию и могут оказывать негативное влияние как на кинематограф, так и на психологию конечного потребителя. Во-вторых, еще одна тенденция негативного восприятия сериалов связана с заимствованием форматов и идей российских сериалов из европейских и американских медиапродуктов. В России стало довольно популярно выпускать медиапродукты, которые полностью или частично повторяют сюжет зарубежных. Иногда они, состыковываясь с реалиями российской медиакультуры, приобретают собственные культурные особенности. Существуют как заимствования сюжетных элементов, так и полные ремейки отдельных кинопроизведений.

На российском телевидении заимствование оригинальных сюжетных идей у запада можно подтвердить множеством примеров. Сериал «Амедиа» "Не родись красивой", который транслировался в свое время, по СТС, российский аналог популярного колумбийского телесериала «Меня зовут Бетти. Дурнушка» (Yo Soy Betty. La Fea). Для Колумбии эта теленовелла стала настоящим событием 2000 года. Также всем известный сериал «Моя прекрасная няня» списан с успешного американского варианта «Nanny». Другой интересной премьерой был сериал «Моя любимая ведьма» на ТВ-3, который является российским вариантом сериала 60-х годов "Bewitched" о ведьме Саманте, которая решила жить обычной человеческой жизнью со своим любимым. Оригинал транслировался по "Домашнему" под названием "Моя любимая меня приворожила". Это только небольшая часть заимствований и копирований, которая имела место на российском телевидении в последние 10 лет. Каждый из приведенных примеров может по-своему и с разных точек зрения отображать общие процессы в медиапространстве и причины заимствований тех или иных элементов.

Эта тенденция заимствования идей сериалов из зарубежных практик говорит о том, что рынок сериалов в России сейчас переживает своего рода кризис. Можно условно выделить два типа сериалов на телевидении сегодня: это российские сериалы-адаптации зарубежных оригинальных версии, создатели которых приобрели авторские права на использование оригинального контента (сериалы производства «АМедиа»: «Кто в доме хозяин», «Закрытая школа» и т.п.), а также есть бесконечные отечественные сериалы, представляющие собой довольно низкокачественный, антиинтеллектуальный сериальный контент.

Сериалы-адаптации – это в своем большинтве проверенные временем истории, этим и обусловлены покупки авторских прав на заведомо успешный контент. Что касается российских сериалов, они представляют собой по структуре продукт, но в отличие от других телеформатов приносят достаточные позиции рейтинга и обепечивают самоокупаемость, поэтому успешно и долгое время существуют на множестве каналов (Например, сериал «След», в котором уже более 860 серий. Окончание съемок пока не планируется, как говорят создатели, так как сериал по прежнему является рейтинговым).

На данный момент на телевидении в среднем 4 из 5 часов прайм-тайма (с 19.00 до 23.00) отводится на сериалы, остальное время приходится на ток-шоу, реалити шоу или новости. [[3]](#footnote-3) По сравнению с США и Европой этот показатель выше в 2,5 раза, а если сравнивать с Китаем и странами Латинской Америки в полтора раза.[[4]](#footnote-4) На музыкальных и развлекательных каналах эти показатели могут быть еще выше. Яркий пример майских праздников в этом плане – это телеканал ТНТ. Весь интернет облетела новость о том, что 9 мая на этом канале, кроме минуты молчания с 18.55 до 19.00 все остальное время было заполнено развлекательным контентом: Comedi Club и Дом-2.

Все эти тенденции были бы не так печальны, если сериалы бы не были одним из самых влиятельных инструментов аудиовизуального воздействия на общественное сознание. Но из-за коммерческой составляющей, как объяснялось выше, контент сериалов пущен на самотек. Информационные и развлекательные передачи становятся такого же примитивного содержания, так как нет запросов и потребностей, не производится и анализ ценностей, которые транслируетются зрителю. Выпускается только то, что хорошо продается, утверждает главный редактор «Искусство кино» Даниил Дондурей.[[5]](#footnote-5)

Конкурировать с зарубежными адаптациями успешных сериалов в России сможет только экспериментальный, необычный контент, в случае если студии будут иметь возможность привлекать инвестиции, а телеканалы будут за то, чтобы этот экспериментальный контент пускать в эфир.[[6]](#footnote-6)

Одним из таких экспериментальных проектов стал проект компании Уолт Дисней и Первого Канала сериал «После школы», появившийся на Первом канале осенью 2012 года. Официальной пресс-службой Уолт Дисней СНГ продукт позиционировался как оригинальный продукт для подростков и их родителей, но при этом не скрывался тот факт, что «После школы» вдохновлен телефильмом-мюзиклом также произодства компании Уолт Дисней «Классный мюзикл», который имел бешеный успех у аудитории США и Западной Европы. Таким образом заимствования на определенных уровнях тем не менее должны быть.

Но в данном случае предмет исследования представляет не то, есть ли заимствования, они в той или иной мере имеются, а форма и степень «этой вдохновленности» создателей при написании сценария для «После школы». Является ли продукт в большей степени оригинальным и, возможно, начинает новый этап в развитии рынка молодежных сериалов и сериалов в жанре музыкальная комедия для все семьи в России, или же это очередная попытка адаптации уже существующих успешных сюжетных схем на российский лад, но без официальной покупки оригинальной идеи.

**Объектом исследования** являются современные зарубежные и отечественные сериалы о школе

**Предметом исследования** являются нарративы в российских телесериалах на примере телесериала «После школы» и телефильма «Классный мюзикл» («High school musical»)

**Гипотеза:**

Заимствования в российских сериалах по отношению к зарубежным медиапродуктам происходят через заимствование сериальных дискурсов

**Цель исследования:**

Посредством нарративного анализа выявить заимствования дискурсов в телесериале «После школы» из телефильма «Классный мюзикл»

**Задачи исследования:**

* Проследить специфику и генезис сериала на российском рынке, описать тенденции на рынке на сегодняшний день
* Определить сериал как медиапродукт
* Определить свойства и особенности сериала как медиапродукта
* Определить нарративный анализ как один из методов проведения дискурсивного анализа, определить критерии проведения нарративного анализа выбранных медиапродуктов, выработать категориальный аппарат и схему анализа
* Произвести нарративный анализ заимствований в сериалах «После школы» и «Классный мюзикл»

**Эмпирическая база исследования** – это два современных сериала **«После школы»** и **«Классный мюзикл» («High school musical»).** Сериал «После школы», производства Disney и Первого канала увидел свет в ноябре 2012 года. Он представляет интерес для исследования, так как вызвал широкий резонанс у публики и средств массовой информации. Во-первых, режиссерами (Андреем Болтенко и братьями Пресняковыми) был выбран, необычный для российского сериала, формат «мюзикла». Во-вторых, этот проект представляет собой сложный медиапродукт, построенный на противоречиях и контрастах, это сериал «нового времени» «для новой аудитории»: «c одной стороны  он созвучен добрым советским фильмам, с которыми мы выросли, с другой - диснеевским ценностям». «Проект – "вещь галлюциногенная и нервнопаралитическая, очень свободная и яркая. Надо расслабиться и получить удовольствие»[[7]](#footnote-7), - говорит генеральный директор Первого канала Константина Эрнст.

Трехсерийный полнометражный фильм «Классный мюзикл», также производства Disney, очень популярный в США и Европе, транслировался в России по каналу Disney. Поэтому очень важно, понять, каким образом был трансформирован этот медиапродукт, основанный на феномене иной культуры (американской) и как он был адаптирован под отечественное медиапространство в формате «После школы», чтобы собирать высокие рейтинговые позиции по просмотрам в прайм-тайм.

Дополнительно в исследовании будут упомянуты сериал **«Школа»** (Валерии Гай Германики) и сериал **«Закрытая школа» (**снят «Амедиа» по заказу СТС).

Выбор тематики сериалов и самих сериалов обусловлен популярностью темы «школы» в российском телевизионном пространстве в последние два-три года.

**Теоретическую базу исследования** составляют теории дискурсивного анализа (теория «Волшебной сказки» Проппа, французский структурализм Р.Барта, постструктурализм У.Эко, дискурсная теория Лакло и Муфф, интерактивная социолингвистика Гамперца, этнографии речи Д.Хаймса, теория речевых актов Дж.Остина, антропологии языка Р. Ферса и Малиновского, социология языка и феноменологическая социология А.Сикуреля и Г.Гарфинкеля, критический дискурс-анализ Т.Ван Дейка, лингвистика текста Т.Ван Дейка, психолингвистика М.Биллинга, Дж.Поттера, теории искусственного интеллекта Р.Шенк), теории нарратива (В. Томашевского, В. Б. Шкловского, Б. М. Эйхенбаума), теории кино (Ю.Лотмана, М.А. Ефремова).

**Методы:**

Методы определены задачами работы.

Для описания сериала как медиапродукта используется описательный и сопоставительный метод.

Наиболее эффективным способом анализа заимствований в российских сериалах по отношению к зарубежным является дискурсивный анализ заимствований в сериалах. Выбранные теории дискурсивного анализа описаны в соответствии с описательным методом и методом сопоставительного анализа. В рамках дискурсивного анализа выделен нарративный подход к дискурс-анализу, который позволяет достичь результатов в поиске заимствований в контенте медиапродуктов в третьей главе – практической части работы.

Для выработки понятия дискурс сериала, сравнения и оценки разных типов дискурса, вербальных и невербальных средств, влиющих на формирование теледискурса и кинодискурса, используется метод интерпретативного анализа и теоретический семиотический анализ, осуществляющийся на базе работ Лотмана, М.А. Ефремова и Г. Г. Слышкина, А.Н.Зарецкой. Анализ структуры кинодискурса и теледискурса подтверждает выполнение работы в русле структурного подхода, при котором дискурс формируется и предстает из совокупности знаков и символов. методы структурного и структурно-семиотического анализа (М. Лотман, В. Пропп).

Этот подход определяет смысловую последовательность глав. Структура работы представлена тремя главами.

**Первая глава исследования** посвящена разработке термина сериал, его особенностям и соотношением со смежными понятиями и его истории на телевидении и современным тенденциям рынка сериалов.

**Вторая глава раскрывает** особенности дискурсивного анализа как широкого комплекса методов, выделяются общие принципы и основания дискурсивного анализа. Далее из всех подходов к выполнению дискурсивного анализа выбран нарративный анализ, как наиболее подходящий по средствам осуществления и по результатам, которые позволяет получить в конечном итоге. Выбрана методология осуществления нарративного анализа в практической части работы, выработана схема осуществления нарративного анализа.

**Третья глава исследования** посвящена применению выработанных критериев проведения нарративного анализа к эмпирическим материалам: сериалам «После школы» и «Классный мюзикл»

**В заключении** подводятся итоги проведения нарративного анализа и делаются выводы о том, подтвердилась ли гипотеза исследования

**Научно-практическая значимость и новизна исследования**

Тема нарративного анализа сериалов в России является неразработанной. Темы кинодискурса, дискурса литературы и ряда других типов дискурсов довольно активно исследуются в России, примером могут быть работы того же Лотмана. Что касается нарративного анализа сериалов, он не попал в поле отечественных исследователей, так как сериал сам по себе является достаточно спорным продуктом и не всегда соответствует канонам «искусства». Исследование раскрывает некоторые немаловажные принципы и механизмы современной массовой культуры, а также расширяет представления о дискурсе в сфере массовой культуры.

# Глава 1. Телесериал как жанр массовой культуры.

Все, что мы можем сделать - это удивленно вглядываться в многообразие дискурсивных образцов. Ж.-Ф. Лиотар ( Лиотар, Ж.-Ф. 1998)[[8]](#footnote-8)

Под сериалом, телевизионным фильмом с продолжением, в моей работе будет пониматься художественное произведение, жанр массовой культуры, состоящий из определенного количества серий. Может транслироваться по телевидению или быть размещено на профильных интернет-ресурсах.

## § 1. Жанровые особенности сериала как медиапродукта. Сериал VS кинофильм.

Телесериал – это не просто кинопроизведение и один из жанров массовой культуры, это феномен, занимающий весомую позицию и по своему содержательному наполнению, и по фунциональной составляющей. [[9]](#footnote-9) Во-первых, сериалы заполняют телевизионное время между новостными блоками и развлекательными передачами, так как каналов множество, а новостной контент у всех каналов обладает схожим контентом в связи с общностью новостных поводов. Кроме того, сериалы – это мощный инструмент, который позволяет воздействовать на сознание зрителей и определять их мировоззренческие ориентиры в реальной жизни. [[10]](#footnote-10) Кроме того, сериалы позволяют донести определенные модели поведения, квазиценности, поэтому раньше использовались как инструменты политической пропаганды, так как завуалировано доносили нужные постулаты до аудитории и оказывали влияние на реальную жизнь.

Сериал как повествовательная структура актуализируется различными масс-медиа и является весьма востребованным продуктом в сфере массовой культуры, находится на пересечении трех сфер: киноискусства, театрального искусства и телевидения. Наиболее явные заимствования особенностей сериала как медиапродукта можно выделить по отношению к киноискусству и телевещанию.

С учетом того, что исторически сериал возник из полнометражных фильмов и существовал как фильм с несколькими сериями, некоторая общность этих двух жанров очевидна, однако стоит провести и разграничения.

Сериал, по сравнению с кино, зрелище более условное, в связи с форматом, которое задается телевещанием. Формат сериала прежде всего отличается от кино тем, что это дозированная изо дня в день информация, в любой момент можно посмотреть следующую серию, либо при необходимости еще раз пересмотреть все предыдущие.

Сериал, как жанр, своей основой имеет обыденные сюжетные конструкции, вербальные и визуальные клише. Превыше всего для зрителей – это комфортность просмора, поэтому сериал – это нечто близкое и привычное, но с элементом интриги в конце каждой серии, что заставляет зрителя вновь и вновь возвращаться с экрану. Важно понимать, что цель сериала подтверждение «базовых иллюзий».[[11]](#footnote-11) У людей восприятие мира связано с определенными шаблонами и образцами поведения. Несмотря на тот факт, что реальность не всегда и даже совпадает с этими шаблонами, это никак не влияет на то что они существуют. Таким образом, базовые иллюзии — это те же самые образцы поведения, но в драматургическом развитии. Большинство ординарной публики при сломе базовой иллюзии (например, когда зло победило добро, а не наоборот) испытывает своего рода дискомфорт и даже стресс. Как говорит Э.Берн, «человек, претерпевающий изменение картины мира, наблюдающий крушение универсального образа-шаблона, становится мрачным, раздражительным, иногда даже заболевает психически».[[12]](#footnote-12) Этим объясняется такая большая популярность «легкого кино» и сериалов. Именно поэтому happy end является настолько востребованным.

Важно то, что сериал всегда имеет рекламные паузы и изначательно на них рассчитан, органично сочетаясь с ними. Некоторые авторы даже прописывают рекламные вставки прямо в сценариях. Что касается кино, оно требует более полного погружения в свой мир и не рассчитывает с паузами. [[13]](#footnote-13)

Сюжет в сериалах преобладает над обстановкой, деталями, большое внимание уделяется разговорам персонажей, диалоги в сериалах выходят на первый план, а в кино элементом мастерства считается является молчание. [[14]](#footnote-14) Если сравнивать кино и сериал, то сериал можно понимать как искусство диалога, а кино все-таки больше как визуальное искусство. Но в целом сериал и кино довольно похожи.

Известный факт, что участки головного мозга, отвечающие за восприятие визуальной информации работают быстрее участков, которые отвечают за восприятие звука. Звук «идет» дольше, но воздействует на человека сильнее, чем картинка. [[15]](#footnote-15) Что касается кино, разрыв между картинкой и звуком обыгрывается различными способами, а сериал только недавно начал экспериментировать с этой несинхронностью восприятия.

Кроме того, кино и сериал отличаются по такому свойству как динамика. Кино можно пойти и посмотреть в кинотеатре, выходя из дома. Приходя в кинотеатр, на кино возлагаются определенные надежды, что произойдет что-то непредсказуемое или неожиданное, например. Поэтому кино динамично даже в способе потребления. А сериал, в свою очередь – это нечто более статичное, когда человек приходит домой, берет пульт и ожидает увидеть что-то уже знакомое: знакомых персонажей, знакомое место действия и т.п.

Еще одно отличие кинофильма и сериала (телефильма) – это отличие в зрительных аудиториях. Они принадлежат к разным возрастным, ценностным и социальным группам. Главный редактор журнала «Искусство кино» считает, что «фильмы, получающие призы на фестивалях смотрит одна российская нация, а те люди, которые отдаются сериалам...живут совсем в другой стране».[[16]](#footnote-16)

Таким образом, существуют разные точки зрения на то, каким образом соотносится сериал и кино. В этой работе сериал будет пониматься как подвид кино, обладающий свойствами серийности и своеобразной «растянутости» действия. В сериалах обыгрываются весьма тривиальные, обыденные образы, мысли, актуализируется сфера воображаемого, своего рода коллективные мечтания и мифы.

Четкой типологии сериалов у науке не существует, однако множество исследователей делают попытки подобной классификации.

В этом исследовании деление всех сериалов произведено условно с целью определения сопоставимости эмпирических материалов сериалов по нескольким основаниям:

* Способ интегрирования сюжета
* Количеству серий
* Жанровые особенности

По результатам типологии по первому основанию мы получаем следующие подгруппы:

**Первая группа сериалов** – это сериалы по структуре как фильм, только очень длинный: они связаны общей мыслью и общей сюжетной линией, которая развивается от начала и до логического завершения. Например, «Место встречи изменить нельзя». Иногда такой тип сериалов называют еще вертикально интегрированным, основной объект пристального внимания зрителей сюжетные перепитии.

**Вторая группа сериалов** – это сериалы, в которых каждая серия представляет собой законченную мысль, но при этом имеется общая тема повествования. Например, «Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона». Такая группа сериалов называется горизонтально интегрированной. В центре внимания зрителей в этом случае изменение личностных и социальных установок персонажей, их трансформация.

Что касается **второй классификации**, сериалы можно разделить на следующие категории:

* **Мини-сериал** (8-12 серий в среднем, может быть чуть больше, продолжительность каждой серии от 44 до 52 минут). Особенность этой категории сериалов в том, что в отличие от сериалов средних по объему, у них никогда не бывает второго и третьего сезонов вообще продолжения в принципе, даже в случае оглушительного успеха.
* **Средний по объему сериал** (24 – 50 серий, иногда чуть больше, продолжительность серии такая же, как и в предыдущем типе). Количество серий обычно кратно четырем, чаще всего их снимают блоками по 24 серии, чтобы телеканалу было удобно заполнять эфирное время с понедельника по четверг (сериалы редко транслируютя в пятницу и в выходные)
* **Сериал, большой по объему**, – это сериал от 100 серий. Продолжительность серии – от 26 до 52 минут. [[17]](#footnote-17)

Что касается **третьей типологии сериалов**, она также условная, так как исследователи выделяют различное количество жанров и они могут смешиваться, приобретая гибридные формы.

Прежде всего, это **мыльные оперы**. Отличительной особенностью является тот факт, что в них сценарий пишется по ходу съёмок, а количество серий обычно неопределено до самого окончания. Сериал показывают стандартно, по будним дням в одно и тоже установленное время, 4-5 раз в неделю по будним дням. [[18]](#footnote-18)

**Ситуационные комедии, или ситкомы** – разновидность комедийных телепередач, с постоянными основными персонажами и местом действия. Для этого типа сериалов характерен закадровый смех. Один из самых популярных развлекательных жанров. Зачастую мыльные оперы и ситкомы очень похожи: например, так называемые мыльные оперы, вроде «Моя прекрасная няня», «Воронины», «Кто в доме хоязин» - это типичные ситкомы.

**Теленовеллы** отличаются от других типов сериалов тем, что количество серий и количество показов в неделю изначально четко регламентировано. В них всегда есть любовная сюжетная линия, или детективная/драмматическая сюжетная линия. Первой и всемирно известной теленовеллой стала мексиканская картина «Богатые тоже плачут», которая транслировалась во множестве стран и пользовалась невероятным успехом.

**Телероман** – это экранизация всемирно известной отечественной и зарубежной классики. Например, «Идиот», «Дети Арбата»

**Детектив, триллер, мелодрама, мюзикл и другие**.

Анализ типов сериалов произведен с целью применения данных наработок в практической части работы при анализе заимствований, так как при анализе важно смотреть, в каком жанре выполнены медиапродукты, этот фактор может объяснить некоторые механизмы разворачивания действия и его концовки. Конечно, все эти деления смежны, условны и обусловлены множеством факторов, в частности историей формирования сериала, как особого гибридного вида медиапродукта, его развития и становления на зарубежном и российском медиарынках. Генезис сериала является предметом для анализа во втором параграфе главы.

§ 2. История возникновения жанра сериала. Тенденции на современном рынке сериалов в России.

Прежде всего, стоит отметить, что сериалы в России – это относительно новое явление. Безусловно, в Советском Союзе существовало множество многосерийных фильмов, однако они не назывались сериалами.

Жанр сериала появился в США в 30-е годы XX века. Тогда сериал уже был по своему формату похож на современные сериалы: мини-постановки транслировались **на радио** каждый день в одно и тоже время. Каждый день повествование прекращалось на самом интересном моменте и продолжалось на следующий день, что служило мотиватором вернуться слушать постановку. [[19]](#footnote-19) Главной целевой аудиторией сериалов 30-х годов были домохозяйки, которые обеспечивали сериалам значительные рейтинги и привлекали рекламодателей. Самыми первыми и самыми крупными рекламодателями радиосериалов стали производители стирального порошка и мыла. Отсюда и пошло современное название сериалов «мыльные оперы».

С появлением и развитием массового телевидения сериалы стали транслироваться не по радио, а по телевидению. Одним из первых сериалов в США был сериал «Путеводный свет» (Guiding Light). Это самая продолжительная мыльная опера в США: с 1930 по 1950 гг она выходила как радио шоу, а с 1952 по 2009 года выходила в телеэфир на канале CBS, она попала в «Книгу рекордов Гиннеса» . С начала своего создания и за все время существования сериал был номинирован на различные премии 375 раз и получил 98 наград. [[20]](#footnote-20)

Зрители СССР на этот момент не были знакомы с длившимися не один год телеэпопеями, но чуть позже, в 1964 года на телеэкранах появилось многосерийное телевизионное художественное кино — фильмы с завершённой логикой сюжета и ограниченным числом серий.[[21]](#footnote-21) Так в этом году появился первый представитель этого жанра, военная приключенческая драма, «Вызываем огонь на себя», состоявшая из 4-x серий. [[22]](#footnote-22)

Первый зарубежный сериал, который транслировался в СССР, был показан в 1971 году на Центральном телевидении была "Сага о Форсайтах".

Представление о многосерийных фильмах как об отдельном направлении сложилось тогда, когда в телевизионный дискурс российского телевидения вторглись западные программы.[[23]](#footnote-23) Произошло это во время перестройки, и процесс приживания этих форм происходил в 90-е. Безусловно, новые жанры европейского и латиноамериканского производства несли много нового культурного опыта в российское визуальное медиаполе.

Первая «мыльная опера», 100-серийная бразильская мелодрама «Рабыня Изаура», появилась на советских телеэкранах в 1988—1989 году, 15 лет спустя после официального выпуска.

Постепенно отработанные зарубежные образы, культурные коды стали применяться и для создания сериалов собственного, российского производства. [[24]](#footnote-24) Культурный код – это условная система знаков материального и духовного мира, которая является носителем культурных смыслов, которые могут быть сведены к картине мира данного социума. Как считает В.Н.Телия, культурные смыслы заимствуются из внешнего и внутреннего мира человека, в природе. [[25]](#footnote-25) Совокупность примеров культурных кодов из повседневной жизни людей может выявить некую систему наиболее типичных эталонов поведения для так называемого «среднего» представителя культурного сообщества.

Сначала в сериалы были перемонтированы самые популярные многосерийные телефильмы «Тени исчезают в полдень», «Вечный зов», а также выпущены современные («Мелочи жизни», «Горячев и другие») и исторические («Графиня де Монсоро», «Королева Марго», «Петербургские тайны») сериалы.[[26]](#footnote-26)

В 1997 году на экраны вышел один из самых популярных детективных сериалов российского проиpводства «Улицы разбитых фонарей».

С тех пор стали набирать обороты компании, по производству сериалов, так как сериалы стали выполнять важную роль в захвате рейтинговых позиций телеканалов. Появилась тенденция конкуренции российских сериалов с зарубежными и сериалы вступили в новую эпоху своего развития в концу XX века.

В XX веке телесериал – это доминирующий вид телевизионного медиапродукта. Производство сериала стоит относительно недорого по сравнению с производством полнометражного фильма: «разница в пересчете на час эфирного времени может составлять несколько порядков».[[27]](#footnote-27) Вторым плюсом этого медиапродукта по прежнему являются высокие рейтинги сериалов, что означает неспадающую востребованность в них.

Есть определенные плюсы потребления сериалов и у населения. На общем уровне понятно, что потребление сериальной продукции обусловлено с потребностью населения в уходе от постоянного негативного новостного потока и виртуальному его замещению более житейскими вопросами. Как утверждает М.Л. Давыдов, общие критерии потребления сериалов населением выглядят следующим образом:

а) Схожесть ситуации в сериале и жизненных ситуации людей, что заставляет людей вновь и вновь возвращаться к экранам и с большим интересом ждать, чем же закончится подобная история, с которой человек неоднократно сталкивался в реальной жизни[[28]](#footnote-28)

б) Привлекательность сюжета, яркость, индивидуальность, эмоциональность, желание видеть себя на месте героев, возможность отвлечься от житейских проблем

в) Динамичность сериала, которая должно зацепить героя уже на первой серии и не дать ему переключить канал на следующих этапах просмотра

г) Всем известные и наиболее популярные актеры, которые создающие для зрителя иллюзию общности социального пространства

д) Позитивная тональность повествования и легкость для просмотра: добро должно побеждать зло, или вариации на эту тему: зло должно быть повержено и т.п.[[29]](#footnote-29)

Эти универсальные критерии дают понять, что сериал выполняет не только развлекательные функции, но и несет в себе определенный психологический контекст. Сериалы важны для зритилей, так как они служат можным фактором социализации: проговаривают проблемы, которые часто обсуждаются с близкими и друзьями и учат тому, каким образом общаться, строить отношения, дают ответы на множество волнующих вопросов.

Сегодня российские студии производят более 4000 часов сериалов за год и около 200 новых фильмов. Если в начале XXI века сериалы в сетке телевещания занимали не более 10% эфирного времени, то сейчас уже около 90%. [[30]](#footnote-30) На сегодняшний день телесмотрение стало одной из основных форм досуга у россиян – около 4 часов в день в среднем каждый тратит на просмотр телевизора, и немаловажную часть в этих четырех часах занимает просмотр сериалов.

Поэтому кроме плюсов есть и минусы тенденции выпуска коммерческих сериалов и их превалирования над остальным телевизионным контентом. Они связаны прежде всего с низким качеством большой доли сериального контента и соответственно с низким уровнем транслируемых населению ценностей. В погоне за рейтингами теряется смысл производимого контента. Главный редактор журнала «Искусство кино» Даниил Дондурей, небезосновательно считает, что «низкое качество сериального контента в России связано с тем, что в стране нет его экспертизы». Если некоторые сериалы порождают спрос на насилие и другие негативные явления, то почему бы не привлечь внимание к не менее важным, но социально значимым вещам: благотворительности и тд.? Например, после показа «Доктора Хауса» в штатах резко повысился процент людей, поступающих в медицинские вузы и академии, а после показа научно-фантастических сериалов молодые люди ринулись поступать в технологические вузы.[[31]](#footnote-31)

Таким образом тенденции на рынке сериала таковы, что зритель очень восприимчив к тому, что показывается на ТВ или просматривается позже на интернет-ресурсах. Поэтому контент очень важен.

Таким образом, перед нами есть четкая картина того, что такое сериал, что отличает сериал от кино и каковы этапы становления сериала на российском и зарубежном рынке. Но прежде чем приступить к анализу заимствований в выбранных медиапродуктах необходимо, учитывая особенности сериала и особенности его генезиса на рынке, разработать схему анализа заимствований в выбранных медиапродуктах.

# Глава 2. Нарративный анализ медиапродуктов: особенности и методология

Сегодня исследовательская область под названием «теория дискурса» является одним из наиболее активно развивающихся направлений современных общественных наук. Об этом свидетельствует растущее с каждым годом количество публикаций, научных конференций, университетских курсов и диссертаций, посвященных различным сферам применения теорий дискурса и дискурс-анализа.

На протяжении всего ХХ в. гуманитарные науки были значительно подвержены влиянию феномена языка. Начиная с работ Витгенштейна и Уинча, распространенной и общепризнанной стала идея о том, что язык не просто выполняет функцию отражения социальной реальности, но и оказывает влияние на ее формирование.[[32]](#footnote-32)

***Нарративный анализ*** представляет собой один из методов исследования языка и находится в рамках большого комплекса подходов к анализу языка и текста под названием «дискурсивный анализ».

Для того чтобы получить полную картину того, что такое нарративный анализ и выработать верную методологию проведения нарративного анализа необходимо сначала определить общие методологические основания дискурсивного анализа, как широкого понятия, включающего в себя комплекс теорий, методов и подходов, в том числе нарративный. В следующем параграфе рассмотрены ключевые теории дискурсивного анализа, оказавшие влияние на развитие нарративного анализа как метода исследования.

## § 1. Дискурсивный анализ как широкий комплекс методов анализа языка и текста

К настоящему времени в академической среде сложилось множество научных школ и направлений, которые предлагают собственные оригинальные теоретические модели дискурса и соответственно способы проведения дискурс-анализа соответственно. На данном этапе работы важно обозначить какие направления современного дискурсивного анализа формируются и сформированы на сегодняшний момент и каким образом происходит их классификация, насколько они соотносятся между собой и какие общие методологические принципы имеют в своем основании.

Термин «дискурс-анализ» впервые был использован и обозначен Зеллигом Харрисом как «метод анализа связанной речи», предназначенный для соот­несения культуры и языка и расширения дескриптивной лингви­стики за пределы одного предложения. [[33]](#footnote-33)

Если говорить об идейных предшественниках современного дискурс-анализа, то стоит обратить внимание на значительную роль ранних работ русских формалистов, в частности исследования *Владимира Проп­па* по морфологии русской сказки. Работы Проппа важны для последующего анализа, так как они являются фундаментом нарративного анализа.

Как известно, исследователи фольклора дифференцировали сказки по сюжетам и мотивам, которые либо совпадали, либо отличались. В своей книге "Морфологии сказки" В.Я.Пропп анализирует структуру волшебной сказки. "Изучение структуры всех видов сказки есть необходимейшее предварительное условие исторического изучения сказки".[[34]](#footnote-34)  Он считает, что изучение формальных особенностей предопределяет изучение исторических, поэтому отказывается от историко-генетической интерпретации материалов сказок.

Владимир Пропп обратил внимание на поведение действующих лиц, которое имеет значимость для хода действия сказки. По результатам этого анализа, он приходит к выводу, что в сюжете любой сказки кроются определенные архетипические мотивы, которые отложились в подсознании человека и определяют поведение героев в той или иной ситуации. Архетипы, представляющие собой элементы коллективного бессознательного, присутствуют в психике людей вне зависимости от их желания, а также вне зависимости от ряда параметров, таких как национальность, цвет кожи или образования.[[35]](#footnote-35) Сами по себе они непредставимы, в сознании они являются следствиями самих себя. Это коллективные универсальные паттерны (модели), которые позволяют трактовать основное содержание сказок, мифов и религиозных преданий.[[36]](#footnote-36)

Следует обратить внимание на то,что временной фактор здесь не является важным, нет точного упоминания определенной стадии развития культуры: здесь наблюдается микс и смешение культурных стилей и эпох. Здесь играют роль только образцы поведения, которые могли существовать в разные исторические моменты.

Кроме того, В.Я.Пропп предметом своего анализа выбрал те этносы, которые придерживались тотемической религии и у них не существовало понятия сказок как таковых. Он определил для себя определенный принцип описания существовавших на тот момент фольклорных текстов как структурно-типологический. В результате проведенного анализа ему удалось прийти к выводу, что все фольклорные тексты, в том числе «волшебные сказки» имеют одинаковое происхождение и строятся по общему принципу и общей модели. [[37]](#footnote-37) Это был один из наиболее важных его практических результатов, так как он послужил базой для последующих исследований в области дискурсивного анализа.

Продолжая научную деятельность в том же направлении Роман Якобсон продолжает традиции, заложенные Владимиром Проппом, распространяя эту исследовательскую тенденцию на европейский и американский структурализм.

***Французский структурализм и поструктурализм***

С точки зрения вклада в развитие дискурсивного анализа стоит рассмотреть и проанализировать работы представителей *французской школы*, которые большое внимание в своих исследованиях уделили связи антропологии с поэтикой и семиотикой, заложили основы нарративных исследования и грамматики текста.[[38]](#footnote-38)

Из деятелей французской школы хотелось бы выделить Р.Барта, который уделял значительное внимание анализу повествовательных структур ми­фов.

В своем сборнике «Избранные работы. Семиотика» Р. Барта интересует вопрос, не просто почему вещь представляет собой реальность, но именно то, каким образом она приобретает знаковый смысл и каковы отношения между означаемым и означающим – объемом понятия и содержанием понятия. [[39]](#footnote-39)

Анализируя мифы, Барт приходит к выводу, что означающее полностью растворяется в означаемом. Это происходит в силу того, что миф отбирает у означающего предмета его собственную историю, он теряет историю о том, кем и как был сделан, утрачивает человеческий смысл.[[40]](#footnote-40) При этом реальности придается форма неизменности, которая носит фактор историчности. Ввиду этого миф – это своего рода идеологический обман, который, по мнению Барта, превращает реальность в знак. Таким образом, миф – это даже не пережиток архаического сознания, а значимая часть современной культуры (она реализуется сегодня и на телевидении, и в кино).

Чарлз Моррис и Умберто Эко дали вторую жизнь семиотике и различным ответвлениям лингвистики, теории коммуникации, что обусловило расположение дискурсивных теорий на стыке друг с другом и не может быть не использовано применительно к теории дискурса и дискурсивному анализу как методу.[[41]](#footnote-41)

Важную часть исследований У.Эко, которые могут быть применены к теме дискурсивного анализа, составляет анализ взаимоотношений и текста в ключевой на этом этапе его работе «Открытое произведение».

Одна из его первых больших работ в области семиотики вышла в свет в 1962 году. [[42]](#footnote-42) Текст в данном случае истолковывался в семиотическом смысле, как объект восприятия, как совокупность знаков, которая в определенной мере может предвосхищать реакции читателя. Открытость произведения – это прежде всего свойство текста, котороет придает ему возможность разного трактования.

Важная особенность современного открытого текста в том, что он не только дает возможность свободнойтрактовки прочитанного, но и дает читателю возможность и право “создать” свою собственную структуру, в которую вкладывается текст.[[43]](#footnote-43) Таким образом, текст открытого произведения действительно многозначен, но в то же время имеет закрытую форму. Даже если разные читатели видят текст по-разному, то все прочтения все так или иначе ограничены этим текстом. Вне зависимости от того смысла, которыйвкладывался при его написании, сам текст является носителем своего рода правил, которые, которые, хотя и дают свободную вариативность интерпретации, но и гарантируют его прочтение именно таким образом и отвергают прочтение другим.[[44]](#footnote-44)

В связи со всем вышесказанным возникает вопрос: носит ли текст собой какой-то смысл или он приобретает его от читателя? Это важно с той точки зрения, что если из любого текста можно извлечь абсолютно любойсмысл, то и истины как таковойсуществовать не может, у каждого своя интерпретация, а значит и своя истина. Этой позицией У.Эко близок к основателю деконструктивизма Ж.Дерриде, который предлагал поддаться “свободной игре интерпретации”, которая бы утверждала «игру мира без истины и без начала».

Ответ на подобные философские вопросы он дает в своем произведении «Отсутствующая структура», которая увидела свет в 1968 г. В этом произведении он также изучает вопрос описания действительности посредством прочтения текста и активно полемизирует со структуралистским подходом к тексту. И структурализм и схоластика, по его мнению, делают попытки дать универсальное описание мира, бегут от множественности интерпретаций, тем самым ставя себя в рамки закрытой консервативной системы.[[45]](#footnote-45) Учитывая тот факт, что мир динамичен и повержен постоянным изменениям, такая структура с течение времеи неизбежно придет к своему закату, так как она статична, а мир динамичен. Структуралисты, считает Эко, навязывают структурную схему трактовки реальных событий, которая впоследствии все же с ними и отождествляется. Это игнорирует объективные исторические процессы и феномены и претендует лишь на условную идеальную модель мира, а не реальное описание действительности.

Альтернативой такому подходу Эко выдвигает опять же открытость к интерпретации, о которой он говорил и в предудущей работе.

Что касается практических аспектов его двух работ, то конкретным предметом его исследования является авангардное искусство, телевидение и кинематограф, но также и произведения классиков, таких, например, как Петрарка. [[46]](#footnote-46) Эко пытался осознать место и формат искусства в современном мире. Объективная реальность заключается в том, что в современном искусстве происходит непрерывныйпоиск правил, по которым живет новый мир. Эти правила с необходимостью должны быть новыми, так как старые установки, правила схоластики, в своем изначальном виде не способны действовать в картине современного мира, они должны быть либо переосмыслены, либо отвергнуты, либо интегрированы в эту новую картину мира.

Таким образом, Эко, как и многие другие ученые-постструктуралисты, становится одним из лидеров постмодернистского движения в науке. Стоит отметить, что его работы носят очевидную практическую значимость для дискурсивного анализа современных текстов, как письменных так и визуальных (ТВ, кинофильмы, сериалы и проч.), так как предметом его исследований были именно тексты и их взаимоотношения с читателем, что служит благодатной почвой для дальнейших разработок.

***Дискурсная теория Лакло и Муфф.***

В парадигму поструктурализма попадает еще одна дискурсная теория, авторов Лакло и Муфф.

Дискурс этими авторами понимается как способ придания окружающему миру определенных значений. Происходит борьба дискурсов, которые могут влиять на формирование этих значений. [[47]](#footnote-47) Ключевая цель проведения дискурс-анализа, по мнению авторов, – структурировать определенным образом процессы, в ходе которых происходит закрепление определенных значений, изменяются отношения идентичности. Это «артикуляция».[[48]](#footnote-48) Таким образом, дискурс в категориях этой теории понимается как открытая структура, которая может изменяться под воздействием новых потенциальных вариантов значения. Это становится возможным путем анализа артикуляций, которые постоянно производят и меняют структурные компоненты дискурса. Личность, в свою очередь, в теории Лакло и Муфф помещена вовнутрь дискурса. Субъект приобретает свою идентичность именно посредством участия в дискурсивных практиках и борьбе дискурсов.[[49]](#footnote-49)

В целом стоит о поструктурализме стоит сказать, что совмещение структурного анализа с семиотическим значительно расширило предметную область дискурс-анализа и увеличило интерес к изучению различных явлений культуры и общественной жизни, которые ранее не были популяным предметом изучения со стороны традиционных научных дисциплин, в частности исследовательскую область продукцию массовой культуры и массовых коммуникаций (кино, СМИ, реклама мода и др.).

***Интерактивная социолингвистика***

Немного позже взгляды Дж. Гамперца сместились в сторону интерактивной социолингвистики. Предметом его изучения стало общение в малых группах (2-3 человека), где два – носители языка, а третий – не носитель.

В целом можно сказать, что Дж.Гарперц и И.Гоффман, как американские социолингвисты, придерживались схожих взглядов. Они дополняют друг друга, предметом их исследований является межличностное взаимодействие с использованием языка, которое по своей сути носит определенный ситуативно обусловленный смысл.[[50]](#footnote-50)

При этом они рассматривают язык не как однородную, монолитную единицу, а упорядоченную структуру взаимосвязанных подсистем (кодов и субкодов), которые характерны для тех или иных микросоциальных групп общества. Стоит отметить, что американская интерактивная социолингвистика довольно неоднородна по своим положениям, испытывает на себе сильное влияние принципов семантического позитивизма. Поэтому ученые понимают язык как «составной элемент культуры, включающей в себя структуру социальных отношений». [[51]](#footnote-51) Поэтому элементы языка могут быть описаны в терминах оппозиций, а также так и единицы других культурных форм, по мнению некоторых американских социолингвистов, могут быть описаны таким же образом.

Таким образом, этот этап становления дискурсивного анализа расширяет предметную область дискурсивного анализа и включает в себя такой немаловажный исследовательский компонент: социальные и культурные контексты коммуникаций.

***Социология языка и феноменологическая социология***

Еще одно немаловажное направление, повлиявшее на современный дискурс анализ это социология языка и феноменологическая социология. Среди представителей этого направления стоит упомянуть Арона Сикуреля и Гарольда Гарфинкеля. С именем последнего тесно связана этнометодологическая традиция в социологии.[[52]](#footnote-52) Внимание авторов сосредоточено на анализе ситуаций повседневного общения и возможными интерпретациями.

Таким образом, естественный и спонтанный язык разговорного общения стал рассматриваться сквозь призму лингвистической прагматики и социальных ситуаций.

Как самостоятельная дисциплина дискурс-анализ, как считает Ван Дейк, оформился в период 1972-1974 гг, когда начинают появляться первые монографии и коллективные работы, посвященные дискурс-анализу как особой междисциплинарной отрасли знания.[[53]](#footnote-53)

***Антропология языка и структурная лингвистика***

Кроме того, важной вехой в истории формирования дискурс-анализа, стало два научных направления: антропология языка и структурная лингвистика.

Джон Руперт Ферс, основатель Лондонской лингвистической школы, один из наиболее известных авторов, придерживавшихся парадигмы структурной лингвистики. Круг его интересов довольно широк. Его интересовали методы структурно-функционального анализа языка, исследование контекста коммуникации и речевых ситуаций, а также исследования фонетики и грамматики.[[54]](#footnote-54) Ферс, как и вся Лондонская школа структурной лингвистики, испытав влияние идей К. Леви-Строса, Ф. де Соссюра, и влияние бихе­виоризма, признавали необходимость функционального изучения языка, лич­ности и общества. Они подтверждали обусловленность значения и смысла реплик с ситуационным контекстом.

Важно подчеркнуть, что в истории языкознания ХХ века была важная задача: применить принципы структурного анализа к исследованию языка.

Ключевым компонентом взглядов Ферса стала семантическая концепция языка. Ферс исходил из задач языкознания и интерпретации тех иных типов коммуникации. Он выявил взаимосвязь языка и культуры, обусловленную социальной и биологической природой человека. Одной из наиболее важных форм поведения он считает обмен репликами, содержание которых ассоциативно связано друг с другом, а поддержание разговора в данном случае является самоцелью. Это так называемое фатическое поведение. Малиновский, в свою очередь, кроме исследования речевой коммуникации первым стал использовать применительно к ней методы антропологической и этнографической полевой работы.

В качестве выводов по этой части стоит сказать, что функциональный структурализм Ферса и Малиновского оказали значительное влияние на формирование такого направления дискурсивного анализа как критический дискурс-анализ, исследовавший социально-культурные аспекты языка.[[55]](#footnote-55)

***Лингвистика текста***

Параллельно с критическим дискурсивным анализом Ван Дейк развивался еще и в рамках лингвистики текста, которая уже предметом анализа выбрала грамматику и лингвистику текста и вышла за рамки предложения. Работы Ван Дейка и его коллег З.Шмидта и В.Дресслера стали еще одним мощным звеном для развития интеграль­ной теории дискурса, так как были выработаны связи лингвистики текста с риторикой, стилистикой и моделированием. [[56]](#footnote-56)

***Лингвистика текста и искусственный интеллект***

В 70-е годы в направлении когнитивной психологии происходит переключение внимания «с генеративных моделей на обработку тек­ста»[[57]](#footnote-57).

Предметом анализа таких ученых как Р.Шенк, В.Кинч, Р.Абельсон становятся процессы хранение и воспроизведения текстовой информации. Для интерпретации фреймов и сценариев дискурса происходило моделирование знаний в системах искусственного интеллекта.

Довольно любопытным явление стало создание в Йельском университете «Goldwater machine». Эта машина успешно имити­ровала «идеологически обусловленное речевое поведение известного поли­тического деятеля, претендента на президентский пост Барри Голдуотера».[[58]](#footnote-58)

Обобщая проанализированные выше теоретические направления исследования языка и текста, можно составить следующий список теорий, методология которые оказали влияние на формирование нарративного анализа как исследовательского направления и содержат в себе элементы методологии нарративного анализа.

* Французский структурализм
* Постструктурализм/элементы постмодернизма
* Этнография коммуникации и лингвистика языка
* Классическая социолингвистика
* Интеракционная социолингвистика
* Cоциология языка
* Антропология языка

Как видно из этого далеко не полного списка — все эти школы, способствовали формированию и развитию дискурсивного анализа как междисциплинарного научного направления, они развиваются вместе с ним и фактически стали его составными частями, а также ускорили процесс формирования множества других исследовательских направлений.

Подводя итого, всем вышепроанализированным научным школам, занимающимся изучением языкового общения, стоит сказать, что они имеют собственное теоретическое лицо и уже утвердили­сь в истории как самостоятельные исследовательские практики со своей методологией, собственной историей развития и географи­ческим ареалом распространения.

**Общие основания проведения дискурсивного анализа:**

* Дискурсивный анализ представляет собой большой комплекс методов и подходов к анализу материалов, поэтому «формулировка» проведение дискурсивного анализа будет неточной, излишне широкой и не будет отражать специфику осуществления одного видов анализа применимо к материалам сериалов
* Дискурсивный анализ – это междисциплинарныое направление, находящееся на стыке множества дисциплин, поэтому методы анализа в практической части работы могут быть различными и должны быть выбраны в соответствии с задачами и целью работы
* Предмет дискурсивных исследований это содержательная сторона речевой коммуникации, а предмет нарративных исследований – это структурная составляющая этой коммуникации.
* Дискурсивный анализ для ряда направлений учитывает влияние контекста: как внутреннего (применительно к тексту), так и внешнего (ситуация).
* Дискурсивный анализ предполагает по большей части качественные методы анализа материала, чем количественные.
* Дискурсивный анализ носит и академический, и ярко выраженный практический характер

Эти базовые положения дискурсивного анализа, опираясь на которые дискурсивный анализ может быть осуществлен максимально верно. Нарративный анализ, выбранный как **метод анализа эмпирических материалов сериалов**, будет осуществлен с опорой на эти положения.

## § 2. Нарративный анализ как один из методов дискурсивного анализа. Схема проведения нарративного анализа

В соответствии с целью нашей работы, которая предполагает в конечном итоге выявить специфику заимствований в текстах российских телесериалов, наиболее подходящим методом анализа медиапродуктов является **нарративный анализ**, традиционное название которого «сюжетный». Данный тип анализа представляет собой вид качественного анализа, построенный на принципах структурного анализа текста. [[59]](#footnote-59)

Из всех вышеописаных подходов методологическим основанием для нарративного анализа выступают несколько направлений в рамках дискурсивного анализа: лингвистика языка, феноменологическая и герменетивтические традиции, теория интерпретации.[[60]](#footnote-60)

Нарративный анализ в рамках дискурсивного анализа отличается от других видов анализа тем, что исследует не информационные возможности текста, а интерпретационные и осуществляется через сопоставление фабулы и сюжета в произведении. Недаром Д. Шифрин в своих исследованиях определяет нарратив как "форму дискурса, через которую мы реконструируем и репрезентируем прошлый опыт для себя и для других".

Поэтому в поле исследования нарративного анализа попадают не только литературные произведения,но и медиапродукты. При этом стоит отметить, что важны не количественные признаки, а структурные. Фильм изображает не просто ту или иную сцену, а демонстрирует определенную последовательность сцен. Поэтому носителем сюжета является не субъект, который смотрит кино, а сам фильм, который является носителем некоторой истории и разворачивает ее перед зрителями, - считает В. Куренной. [[61]](#footnote-61) Таким образом фильм – это не только аудиовизуальное искусство, но и элементы литературы, так как кино содержит в себе повествование, нарратив. В этом случае нарративный анализ предполагает разбивку текста фильма/сериала на несколько смысловых частей или секций в соответствии с ходом повестствования, их сопоставление и анализ последовательности. Анализ заимствований в медиапродуктах осуществляется через исследование нарратива сериалов.

Для проведения анализа необходимо обозначить категориальный аппарат, который используется в практической части работы.

**Сюжет и фабула**

Термины фабула и сюжет были введены русскими формалистами Б. В. Томашевским, В. Б. Шкловским, Б. М. Эйхенбаумом. [[62]](#footnote-62) Обе эти категории представляют собой нарративные инстанции.

Фабула произведения в исследовании выбранных медиапродуктов понимается как база или основа произведения, а сюжет выполняет функцию «аранжировки» существующего материала. [[63]](#footnote-63) Фабула задает последовательность событий, а сюжет - это то, как об этом рассказано в тексте и каким образом это донесен до читателя.[[64]](#footnote-64)

Учитывается также, что рассказчик сюжета выполняет функцию раскладывания имеющейся последовательности по местам. Ввиду этого зачастую порядок сюжета, из которого читатель узнает о произошедщих событиях, не совпадает с порядком фабулы, или, например, фабула может принимать разные формы в зависимости от порядка повествования и индивидуальности рассказчика. Определение фабулы и сюжета является одним из вопросом для изучения в практической части работы.

Важная особенность сюжета любого произведения – это то, что благодаря сюжету обычный текст становится художественным произведением, или текстом кинофильма, сериала. Без сюжета, который объединяет текст, текст был бы совокупностью бинарных оппозиций, не представляющих собой определенной художественной ценности, поэтому отдельное внимание в исследовании уделяется не только тому, как развивается сюжет и какова последовательность разворачивания событий, но и отдельным сюжетным деталям. Этот ход позволит более четко определить заимствования в медиапродукте.

**Дискурс сериала и формула развития дискурса сериала (последовательность)**

Дискурс сериалов находится на пересечении двух множеств: кинодискурса и телевизионного дискурса и содержит в себе элементы этих множеств. Сериал – это произведение транслируемое по телевидению, поэтому к нему могут быть применены те же самые принципы, что и к анализу теледискурса. В то же время это КИНОпроизведение, даже можно сказать подвид кино, поэтому, безусловно, принципы исследования кинодискурса во многом совпадают с принципами исследования сериалов. Необходимо выработать четкое определение дискурса сериала на основе определений этих двух подмножеств.

*Кинодискурс*

В одноименной работе «Семиотика кино» Ю.М. Лотман изучал кинодискурс и его составляющие с с точки зрения семиотики. Два ключевых понятия кинодискурса – это кинофильм и кинотекст. [[65]](#footnote-65) Он полагал, что кинотекст может рассматриваться одновременно с двух точек зрения. Либо как дискретный текст, составленный из набора знаков, либо как недискретный, в котором значение приписывается непосредственно тексту.

Составными частями кинофильма по Лотману являются кадр и кинофраза, на которых стоит подробно остановится, так как эти категории важны для выявление факторов, влияющих на формирование кинодисурса. Кадр, по Ю. М. Лотману, одно из основных понятий киноязыка, которому можно дать различные определения: «минимальная единица монтажа», «основная единица композиции киноповествования», «единство внутрикадровых элементов», «единица кинозначения». [[66]](#footnote-66) В данном случае, кадр становится основным знаковым носителем значений киноязыка, который транслирует зрителю набор смыслов и подтекстов.

Похожую позицию по отношению к кинотексту излагает Ю. Г. Цивьян, который в монографии «Диалог с экраном» утверждает, что с той или иной точки зрения любой фильм может быть определен как дискретная последовательность непрерывных участков текста. Совокупность этих участков и их определенная последовательность – это кинотекст.[[67]](#footnote-67) Таким образом, кинотекст - это цепочка последовательных кадров.

Е. Б. Иванова утверждает, что «кинофильм - это текст, то есть связное семиотическое пространство». Фильм представляет собой определенную последовательность кадров со звуковым рядом, зафиксированную на материальном носителе.

С. Назмутдинова считает, что кинодискурс представляет собой динамический процесс взаимодействия режиссера (автора) и зрителя, протекающий в межкультурном пространстве.

***Таким образом, кинодискурс – это определенная последовательность кадров, протекающая в межкультурном пространстве и включающая в себя множество упорядоченных образов, диалогов героев и музыки.***

*Теледискурс*

Предметом исследования теледискурса, как элемента медиадискурса, становится не результат речевой деятельности, а сами образцы поведения и речевая активность индивида по отношению к другим индивидам с использованием вербальных и невербальных средств коммуникации. В этом теледискурс и кинодискурс имеют сходство.

Теледискурс и кинодискурс отличаются прежде всего следующим:

Во-первых, теледискурс имеет своей целью формирование ментального образа социально-политической обстановки в мире у конкретных адресатов как членов социума. Таким образом, теледискурс формирует политико-иделогическую картину мира у адресата дискурса. Уровень восприятия этой картины зависит от уровня политической культуры адресата этих дискурсивных практик.

Как считает, Г.С.Абрамова телевизионный дискурс ведущего превращается в знак-медиатор, который обладает особыми свойствами. Он не создает новых качеств у референта и адресата, но он способен «изменять течение психических функций у участников дискурсного обмена», что «естественно для роли медиатора».[[68]](#footnote-68) Теледискурс в большинстве случаев вызывает те или иные эмоции и оказывает психологическое воздействие на сознание. Ярким примером может быть, например, теледискурс (условно) телеканала Дождь во время декабрьских митингов формировал не только целостную картину происходящего, но и оказывало влияние на тех, кто не принимал участие в митингах. Посмотрев трансляции у кого-то появилось желание пойти туда в следующий раз, у кого-то наоборот, может. Но факт психологического влияния очевидно присутствует наряду и с политико-иделогическими составляющими. В связи с этим отношение к знаку-медиатору (например, ведущему телеканала) должно быть другое, а не такое, как это было до его воздействия. Обычно природа воздействия этих знаков далека от содержания действия.

Способность отправителя знаков решать определенные коммуникативные задачи является необходимым условием успешного воздействия на аудиторию для достижения цели, стоящей перед организатором эффективного телевизионного взаимодействия (коммуникации). В данном случае это и психологические составляющие, и политико идеологические.

Телевидение имеет схожие черты с рекламной коммуникацией, так как оперирует визуальными знаками, реализует «эстетическую и гедонистическую функции» дискурса, смешивает различные коды. При этом центральным элементом семиотики ТВ являются вербальные и визуальные знаки, а доминирующий код – аудивизуальность. Сравнивая семиотику ТВ и семиотику кино, следует отметить, что телевидение, в отличие от кинематографа, в котором используются художественные выразительные средства коммуникации, использует массовые, повседневные средства репрезентации. Таким образом, кинематограф использует условные знаки, а телевидение – «изобразительные семиотические средства, основанные на принципе визуальной схожести или идентичности с обозначаемым предметом” [[69]](#footnote-69).

Как заметил Энтони Берджес в своей знаменитой книге «Заводной апельсин», «удивительно, что краски реального мира человек признает действительно реальными только после того, как увидит их на экране» («It’s funny how the colors of the real world only seem really real when you viddy them on the screen»).[[70]](#footnote-70)

**Таким образом, дискурс сериалов представляет собой сложную структуру, впитывая в себя элементы двух типов дискурсов (кинодискурса и теледискурса) .** «Дискурс» сериала в самом общем виде понимается как последовательность фраз, имеющая собственные законы построения. «Повествование», в практической части работы понимается как последовательность фраз, подчиненных определенному порядку и фиксирующих логику совершения действий персонажей. То есть последовательность, в данном случае, это, своего рода, класс дискурса. [[71]](#footnote-71) Вспоминая пример Р.Барта, у которого последовательность, заключаемая в слове «Встреча» была образована такими составляющими, как «приближение», «остановка», «обращение», «приветствие», «усаживание»[[72]](#footnote-72), в исследовании «После школы» и «Классный мюзикл» также реализуется конкретная последовательность действий: от предыстории до кульминации и развязки, но с выделением более четких смысловых сегментов. Более широкое понятие дискурса сериала, которое используется в работе, включает в себя и ценностно-идеологическую его составляющую, своеобразный подтекст и его интерпретацию, которая позволяет раскрыть национальные мифи и архетипы, лежащие в основе повествования.

**Система персонажей**

Совокупностей характеров героев повествования. Предметом практической части является поиск заимствований, ввиду этого основное исследовательское внимание посвящено персонажам, которые дублируются и в «После школы», и в «Классном мюзикле».

**Макроуровень и микроуровни повествования**

**Макроуровень** описывает реализацию общей схемы развития дискурса медиапродуктов, не касается частностей и подробностей. Исследование конкретных сюжетных особенностей, тем повествования и элементов системы персонаже реализуется в исследовании **микроуровня** медиапродуктов.

**Заимствование** в исследовании – это неполное, неточное копирование элементов нарративных структур, элементов системы персонажей и национальных архетипов персонажей из одного медиапродукта в другой в условиях отсутствования покупки идеи у правообладателя оригинальной версии медиапродукта.

В соответствии с общими для всех подходов положениями к выполнению дискурсивного анализа, с учетом особенностей нарративного анализа и выработанного категорийного аппарата, необходимо выработать общую схему проведения нарративного анализа медиапродуктов:

**Схема нарративного анализа медиапродуктов:**

1. **Анализ заимствований на макроуровне повествования (нарративных структур медиапродуктов)**

* Сопоставление фабулы и сюжета «После школы» и «Классного мюзикла»
* Сопоставление формул развития дискурсов «После школы» и «Классного мюзикла»

1. **Анализ заимствований на микроуровне повествования**

* Анализ заимствований конкретных сюжетных элементов в «После школы» по отношению к «Классному мюзиклу»
* Анализ заимствования элементов системы персонажей в медиапродуктах

1. **Анализ заимствований на ценностно-идеологическом уровне**

* Поиск и сопоставление элементов повествования, имеющих в своей основе национальные мифы и архетипы

# Глава 3. Нарративный анализ заимствований в российских медиапродуктах: «После школы» VS «Классный мюзикл»

«Школа последние два года на российском телевидении

выглядит метафорой российской жизни или даже некоторого

будущего прогностического»

А.Г.Качкаева

Тема школы на российском телевидении сама по себе очень популярна эти годы, и провоцирует большую дискуссию: сначала жесткая и скандальная «Школа» на «Первом» Валерии Гай-Германики, потом мистическая «Закрытая школа» на СТС, теперь фактически музыкальный сериал “После школы” на Первом. Сериал «После школы» начали снимать еще 4 года назад, таким образом съемки всех этих сериалов, проходили фактически парралельно, однако сериал выпустили только в ноябре 2012. С точки зрения контента сериалов, они появились в эфире довольно логично:

* документальный негативный формат «Школы» Валерии Гай Германики, который рассказал о школе с негативной точки зрения, как на самом деле обстоят дела в этих учреждениях и о негативных особенностях психологии современных подростков в школе и вне ее.
* формат американского фильма ужасов и убийств «Закрытой школы», как всякий хоррор, отвлекает от школьных психологических проблем подростков, которые были показаны в «Школе» В. Гай Германики и выполняет развлекательную функцию, как и в целом жанр «американского кино» или американского сериала
* формат фэнтези «После школы», в свою очередь, переводит разговор в другое русло, из негатива ближе к легкому отношению к школе и окружающим и позитивому видению всего, что происходит вокруг, воспроизводит правильную историю для подростков

Сериал Валерии Гай Германики является оригинальным жанром, не заимствованным с альтернативных источников. А вот сериалы «Закрытая школа» и «После школы» являются примерами заимствований.

Формат заимствований у двух этих сериалов разный.

Сериал «Закрытая школа» является адаптацией испанского оригинала «Черная лагуна» (El internado), авторские права на использование этой идеи куплены «АМедиа»,[[73]](#footnote-73) поэтому поиск заимствований не представляет большого исследовательскоо интереса – адаптации зарубежных сериалов представляют собой «перекладывание» оригинала на русский язык с практически без изменения персонажей и структур повествования. Так, первый и второй сезон являются полностью дублированными с испанского оригинала, а третий и четвертый сезон имеют несколько новых сюжетных линий, но при этом общая сюжетная канва остается неизменной.

В случае с сериалом «После школы» не было покупки идеи, сюжет был разработан братьями Пресняковыми и Андреем Болтенко, однако он не является стопроцентно оригинальным, как сообщает пресс-служба «Уолт Дисней Компани СНГ», а «вдохновлен» диснеевским телефильмом-мюзиклом «Классный мюзикл», который также принадлежит перу компании Уолт Дисней и успешно был транслирован ранее в США и Европейских странах.

Таким образом, исследовательский интерес в данном случае представляет сериал «После школы» и проведение нарративного анализа заимствований в сериале после школы по отношению к телефильму «Классный мюзикл». Произведя сюжетный анализ представляется возможность оценить в какой мере и степени были заимствованы идеи «Классного мюзикла» в «После школы» или понять, какой тип заимствований в данном случае имеется и объяснить особенности и тенденции на рынке современных сериалов.

### § 1. Общая информация о сериале «После Школы» и трилогии «Классный Мюзикл». Режиссеры, актерский состав, популярность.

*«После школы»*

Диснеевский «Классный мюзикл», только лучше. Примерно так в прессе анонсировался телесериал «После школы», который с 16 ноября транслировался каждую пятницу на «Первом канале».

«После школы» - телесериал, оригинальная история, рассказывающая о жизни современных подростков, их учителях и родителях рассказанная языком новаторской режиссуры.

Сериал вышел в прокат 16 ноября по Первому Каналу и сразу же в сложившемся после двух транслированных “школьных” сериалов медиаполе получил разноплановые оценки зрителей, экспертов и критиков. Разноплановые оценки безусловно обоснованы, так как сериал по своей структуре необычен: навеян старыми советскими фильмами и созвучен “Приключениям Электроника” и при этом привержен диснеевским ценностям и нацелен на новое поколение. Музыкальный формат выбран неслучайно, а вдохновлен американским телемюзиклом «High School Musical». До того как решено было остановиться на формате музыкального сериала, рассматривались варианты полнометражного кино (как и у оригинального фильма), реалити-шоу и даже  "Фабрики звезд.[[74]](#footnote-74)

Исходя из статистических данных, предоставленных пресс-службой ООО «Уолт Дисней Компани СНГ», сериал стартовал на ТВ довольно успешно.

Премьера После Школы заняла вторую позицию в своем временном слоте по аудиториям все 4+ и все 18+, уступив НТВ (х/ф «Подводные камни»). Но если отсечь возрастную аудиторию, то После Школы – №1, в том числе и по целевой Первого канала (14-59).[[75]](#footnote-75)

Относительно программ Первого канала ситуация следующая: после Школы значительно превысил среднюю долю таймслота (13,29 vs. 7,04; 4+) и опередил шедший три недели до этого в этом слоте сериал "Элементарно" (доля 9.43, 6-44)[[76]](#footnote-76)

Кроме того, стоит отметить, что «После Школы» также улучшил показатели по доле Вечернего Урганта (доля 14,87; 6-44) и обогнал по доле такие программы, как Пусть Говорят (доля 12,72; 6-44), Поле Чудес (доля 11,62; 6-44) и даже программу Время (доля 11,28; 6-44), уступив только шоу Голос (доля 20,10; 6-44).[[77]](#footnote-77)

Вторая серия "После школы" также показала неплохие результаты, обогнав цифры первой серии по большинству аудиторий:

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
|  | Доля | | | |
|  | Все 4+ | Все 14-59 | Все 6-44 | Все 18+ |
| Первая серия | 13.33 | 15.39 | 15.6 | 13.17 |
| Первая серия | 13.87 | 15.2 | 18.13 | 13.92 |

Сценарий сериала был написан известными драматургами Олегом и Владимиром Пресняковыми (спектакль «Конек-горбунок» по пьесе авторов удостоен Высшей театральной премии Москвы «Хрустальная Турандот» и Национальной театральной премии «Золотая Маска»).[[78]](#footnote-78)

Режиссеры - братья Пресняковы и главный режиссер Первого канала, лауреат премии «Тэфи» Андрей Болтенко.

В сериале подобран блестящий актерский состав:

* завуч и преподаватель испанского языка -Ксения Раппопорт
* учитель анлийского языка – Александр Гордон
* учитель труда – Михаил Трухин
* учитель физкультуры – Михаил Пореченков
* директор школы – Сергей Шакуров

В других ролях снимались: Федор Бондарчук, Дина Корзун, Илья Авербух, Антон Привольнов, Ирина Рахманова, Олег Скрипка и другие.

*«Классный мюзикл» (High School Musical)*

«Классный мюзикл» - музыкальный молодежный телефильм кинокомпании Уолт Дисней. Премьера фильма состоялась 20 января 2006 года в США на одноименном телеканале. Жанр – романтическая комедия. Телефильм состоит из трех частей: «Классный мюзикл», «Классный мюзикл: Каникулы» (2007 год), «Классный мюзикл: Выпускной» (2008 год).

Действия всех фильмов развиваются в школе и построены на отношениях двух главных героев. Критики иногда называют этот фильм очередной «Ромео и Джульеттой» на современный лад.

«Классный мюзикл» был снят в East High School, расположенной в Солтлейк Сити, штат Юта, в аудиториях Murray High School. Режиссер фильмов - Кеннет Джон Ортега, немалоизвестный американский продюсер, режиссер и хореограф. Прежде всего известность ему принесло режиссерство концертных туров Шер и концертного тура Майкла Джексона «This Is It».[[79]](#footnote-79)

*Актерский состав*

Главный герой – Зак Эфрон

Главная героиня – Ванесса Хадженс

Шарпей Эванс – Эшли Тисдейл

Райан Эванс – Лукас Грэбил

Чэд - Корбин Блю и другие

Классный мюзикл побил все рекорды фильмов, выпущенных Disney Channel Original Movie (DCOM) на тот момент – более 7,7 млн просмотров за премьерный показ в США. В глобальном плане фильм посмотрели более 225 млн пользователей.

 Успешность сериала «После школы» и телефильма «Классный мюзикл» реализуется посредством совокупности факторов: нарративной структуры повествования, взаимосвязи фабулы и сюжета и системы мифов и архетипов, которые положены в основу системы персонажей и сюжетных элементов. Все это способствует включенности зрителя и удержанию его перед телеэкраном. В этой части исследования посредством нарративного (сюжетного) анализа важно проследить, какие элементы заимствуются из «Классного мюзикла» и превносятся в «После школы»

## § 2. Исследование сюжетных особенностей в сериале «После школы» и фильме «Классный мюзикл» на макроуровне. Нарративные структуры медиапродуктов.

В целом можно сказать, что сценарию Братьев Пресняковых присуща линейная структура повествования. Однако стоит отметить, что она осложнена элементами фрагментарности повествования и несколькими авторскими флэшбэками в прошлое. Повествование ведется от лица за кадром (жены учителя физкультуры, которая исполняет не только роль героя сериала, но и «оператора»).

Чтобы понять специфику нарративной структуры сериала, следует разобраться, как взаимодействуют сюжет и фабула, какова траектория развития дискурса (от предыстории до критического момента и развязки), какова базовая идея.

Сериал «После школы» состоит из 9 серий, которые длятся около 50 минут. Каждая из девяти серий представляет собой совершенно разный фильм, посвященный одному из геров[[80]](#footnote-80) , - говорят сами создатели. Весь сюжет складывается из отдельных глав, расположенных в соответствии с авторским замыслом. Каждая серия посвящена одному из 9 персонажей-школьников и в фокусе внимания каждой серии находится определенный герой, однако есть условно главный герой, с которым происходит знакомство в первой серии и вокруг которого разворачиваются события следующих серий. Общая тема для всех серий — взросление главного героя, первые романтические переживания.

**Фабула сериала «После школы»:**

Главный герой Стасик, необычный юноша с бурной фантазией, начинает учебу в новой школе. С порога школы он приобретает врага в лице своего одноклассника Роди, одноклассницу-подругу Фриду и безответную любовь Элю, по кличке «Пила». Учеба в новом месте обещает быть интересной.

**Сюжет сериала «После школы»:**

Сюжетную основа фильма составляют взаимоотношения старшеклассников школы с углубленным изучением испанского языка. Как и все подростки, ученики этой школы не сильно заботятся о хороших отметках, а больше беспокоятся о вопросах любви и дружбы. Поэтому для них особенно важно, что происходит не на уроках, а после школы. В каждом эпизоде сериала центром внимания становится один из учеников, и в основу сюжета ложится его личная история: его отношения с друзьями, одноклассниками, родителями и учителями.

**Жанровые особенности сериала «После школы»:**

Что касается жанра, в рамках которого развивается сюжет, сериал заявлен как музыкальная комедия в официальных источниках. В интервью Первого канала он значится с элементами драмы. Кроме того, объективно присутствуют элементы фэнтези.

Стоит отметить, что песни, сопровождающие фильм, и танцевальные номера, тесно сплетены с сюжетом, прописаны в сценарии и являются неотъемлемым элементом повествования в каждой из серий, что подтверждает жанр повествования комедия с использованием музыкальных номеров и элементов фэнтези.

Сравним эти элемент нарративной структуры с тем, что имеется по оригинальной американской версии **«Классный мюзикл»,** который возможно был отправной точкой для производства сериала у нас.[[81]](#footnote-81)

Трилогия «Классный мюзикл» представляет собой классическую музыкальную комедию с линейным повествованием событий.

Прежде всего, стоит отметить, что формат **«Классного мюзикла»** - это полнометражный фильм-мюзикл, который, как говорилось выше, состоит 3 частей: «Классный мюзикл» и двух серий продолжений «Классный мюзикл: Каникулы», «Классный мюзикл: Выпускной». Это уже накладывает определенные различия с самого начала. Однако, позиционирование этого фильма как телефильма из трех частей позволяет произвести

Рассмотрим фабулу, сюжет и особенности первой части фильма. Эти элементы в двух других частях фильма похожи по структуре, построены по тем же канонам, поэтому для анализа этих вводных элементов достаточно одной части фильма.

**Фабула фильма «Классный мюзикл» (часть 1):**

Главные герои фильма баскетболист Трой и умница-отличница Габриэлла случайно встречаются на вечеринке, посвященной Новому году. Обстоятельства складываются так, что они выходят на сцену вместе и исполняют песню в караоке. Поражённые друг другом, они обмениваются телефонами.А на следующий день выясняется, что в школе Троя новая ученица – Габриэлла.

**Сюжет фильма «Классный мюзикл» (часть 1):**

Сюжетную основа фильма составляют взаимоотношения старшеклассников школы. В школу приходит новая ученица, которая очень понравилась капитану школьной команды по баскетболу, к тому же у них находится общее хобби: петь. Они решают тайно прослушаться для музыкального мюзикла, который будет ставится в школе. Это их решение не нравится другим участникам конкурса и быстро переворачивает вверх дном и их мир, и их школу.[[82]](#footnote-82)

**Жанр фильма «Классный мюзикл»:**

Жанр фильма в официальных источниках позиционируется, как мюзикл, драма, комедия, семейный.[[83]](#footnote-83)

Продолжительность первой базовой серии трилогии 98 минут, на протяжении которых происходит 9 музыкальных номеров.

Танцевально-песенные номера поставлены качественно, и обладают ярко выраженной индивидуальностью. Важно отметить, что сразу 9 песен из этого фильма вошли в одно и то же время в топ 100 лучших песен по версии BillBoard, благодаря чему Классный мюзикл был занесен в Книгу Рекордов Гиннеса как первый телевизионный фильм с такими достижениями.

Таким образом, почерк компании Дисней в двух этих произведениях очевиден: вводные данные показывают, что несмотря на разницу в формате сериал и фильм они схожи в жанре: представляют собой музыкальные комедии. «Классный мюзикл» представляет собой классический мюзикл, выстроенный по всем канонам, «После школы» скорее «околомюзикловый» продукт, чем мюзикл в чистом виде, однако также имеет прописанные в сценарии песни и коллективные танцевальные элементы.

Фабула и сюжет в сериале «После школы» тесно переплетены и даже совпадают с минимальным доминированием сюжета. То же можно сказать и про фильм «Классный мюзикл.

Что касается пересечений фабул и сюжетов этих двух сериалов, стоит отметить общие **повторяющиеся темы** школы, темы нового ученика в школе, темы спорта и духа соревнования в школе, любви и препятствий к достижению любовной гармонии. Эти элементы подробно проанализированы в параграфе, посвященному разбору заимствований на микроуровне повествования.

*Сравнение формул развития дискурса сериала «После Школы» и фильма «Классный мюзикл»*

Дискурс каждой из 9 серий «После школы» развивается в соответствии со следующей последовательной цепочкой:

* **предыстория героя,** именем которого названа серия (он и его семья, особенности положения в обществе и взаимоотношений в семье)
* **развития действия**
* **проблема, или принципиальный вопрос**, требующий решения (трудности в школе, поиск себя или любовные вопросы)
* **поиск выхода** из сложившейся ситуации (с помощью одноклассников или самостоятельно)
* **трудности на пути правильного решения**
* **переломный момент, кульминация (**когда герой находится на грани фола)
* **happy end** (переход героя на новый уровень)

**Предыстория героя** рассказывает о том, кто он/она, кто родители (если они также находятся в фокусе внимания на протяжении всего повествования), чем они занимаются и какой социальный статус имеют, раскрываются предпосылки проблемы, которую герою будет необходимо решить по ходу серии.

**Проблема героя –** это вопрос, который мучает героя и который мешает ему жизнь нормальной жизнью, к разрешению которого он стремится.

**Поиск выхода –** поиск решения проблемы, который персонаж производит при помощи своих одноклассников, родителей или учителей.

**Трудности на пути решения проблемы** – люди или обстоятельства, которые мешают разрешению проблемы.

**Переломный момент** – ситуация, когда герой находится на грани полного провала, но при этом остаются шансы на успех, которые он может реализовать

**Happy end** - использование шансов на успех и переход героя на новый уровень в результате разрешения проблемы

В соответствии с этим методотологическим аппаратом представлена таблица (Приложение 1), подтверждающая развитие дискурса в каждом из эпизодов, согласно этой схеме. В таблице не указаны имена персонажей, так как цель на данном этапе не в сюжетных подробностях или специфике персонажей, а структурных особенностях повествования, которые дают возможность проследить путь каждого из героев от его предыстории до его перехода на новый уровень осознания себя, построить четкую нарративную структуру.

**Таблица 1.Нарративная структура «После школы» (1-3 серия)**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
|  | 1 серия  «Стасик» | 2 серия  «Фрида» | 3 серия  «Родя» |
| **Предыстория** | Персонаж только что переехал из другого города и перешел из одной школы в другую. Растет в среднестатистической полной семье. Его родители воспитывают его и уделяют ему время, однако находятся с ребенком не на одной волне, поэтому он иногда чувствует себя одиноко и неуверенно | Персонаж яркий и творческий. Родители разведены. Мама Мама Фриды — художник, «такая разлетевшаяся на осколки Вселенная…», как говорят создатели. | Персонаж cкрытный и закомплексованный  Рассказана история родителей, кто они и как воспитывают его. |
| **Развитие действия** | Показывает последовательность событий в каждом из фильмов. В дополнительном описании не нуждается. | | |
| **Проблемы** | 1)В новой школе он является предметом для насмешек. Нет друзей  2)Понравившаяся ему девушка не обращает на него внимания, не отвечает взаимностью | 1)Нравится мальчик, но сама не хочет сама с ним знакомиться, ждет его ухаживаний  2)Помочь главному герою вернуть камеру и завоевать расположение избранницы | Главному герою тоже нравится его избранница |
| **Поиск решения** | 1)Попытки записаться в баскетбольную команду и играть на уровне с другими  2)Попытки познакомиться с понравившейся с девушкой, посредством съемки клипа для нее | 1)Поиск визуального контакта с избранником  2)Поиск вариантов для возвращения камеры главному герою, чтобы он смог снять клип | Поиск виноватых: пытается задеть каждого и отомстить каждому за сложившуюся ситуацию |
| **Препятствия на пути решения** | 1)Отсутствие умения играть в баскетбол мешает закрепиться в команде и заставляет стать символом команды-ростовой куклой  2) Один из персонажей крадет камеру и мешает реализовать идею со съемкой клипа | 1) Ожидание первых шагов со стороны избраника  2)Сложности поиска родителей персонажа, укравшего камеру главного героя | Неосознанность собственных действий |
| **Кульминация** | 1)Во время баскетбольного матча костюм талисмана спадает с главного героя и он оказывается голым перед всей школой | 1)Визуальный контакт с избранником установлен. Избранник направляется к столу героини  2)Ситуация в торговом центре, в результате которой повляется возможность вернуть камеру | Столкновение с главным героем на глазах у всей публики и открытый конфликт |
| **Развязка (happy end)** | Противоречивый случай на площадке делает главного героя популярным в школе и разрешает ключевую проблему непопулярности и одиночества | 1) Избранник оставляет свой телефон героине и говорит, что она ему нравится.  2)Камера возвращается к владельцу – главому герою | Конфликт урегулирован, драка не произошла |

**Таблица 2.Нарративная структура «После школы» (4-6 серия)**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
|  | 4 серия  «Ярик» | 5 серия  «Гарик» | 6 серия  «Вова» |
| **Предыстория** | Рассказаны особенности воспитания и особенности проживания в такой большой семье. | Рассказаны особенности воспитания и особенности самой семьи, особенности работы отца и позиции матери в семье | Рассказаны особенности воспитания героя, особенности самой семьи и взаимоотношений в семье. Представлена информация о его девушке и ее родителях, разное отношении родителей героя к девушке |
| **Развитие действия** | Показывает последовательность событий в каждом из фильмов. В дополнительном описании не нуждается. | | |
| **Проблемы** | Отсутствие самостоятельности, необходимость сидеть с братом и сестрой вместо собственного личного времени “после школы” | Быть плохим или хорошим с девушкой сердца? | 1) Дилемма: нужна ли ему его подруга или же она ему не подходит и не стоит с ней общаться  2) Проблемы между родителями в семье |
| **Поиск решения** | Попытки смириться с ситуацией или уйти из дома | Пытается прогуливать уроки, чтобы угодить однокласснице, которая ему нравится | 1) Поиск подарка на день рождения подруги  2) Выяснение отношений родителями, обсуждение развода |
| **Препятствия на пути решения** | Отсутствие понимания как действовать и отсутствие поддержки родителей | Отсутствие понимание как действовать: быть в школе или проводить время с подругой | 1) Сомнения насчет правильности выбора  2)Сын как сдерживающее от развода обстоятельство |
| **Кульминация** | Героя из запасных неожиданно выпускают на площадку, на него приходит посмотреть отец и ему представляется шанс решить исход игры | Ярко выраженная кульминация отсутствует. | 1)Конфликт на баскетбольном матче между героем и его избранницей  2)Откровенный разговор между родителями |
| **Развязка (happy end)** | Матч выигран благодаря мячу, забитому героем. Отец доволен сыном | Герой решает проводить время с подругой и у них полное взаимопонимание | 1) Расставание с избраницей, символичный запуск самолетика из ее фотографии в небо  2) Примирение родителей |

**Таблица 3.Нарративная структура «После школы» (7-9 серия)**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
|  | 7 серия  «Эля» | 8 серия  «Антон» | 9 серия  «Кексик» |
| **Предыстория** | Рассказаны особенности семьи, в которой воспитывается героиня, подробно рассказано о деятельности ее родителей. | Рассказаны особенности семьи, в которой воспитывается героиня, подробно рассказано о деятельности ее родителей. | Рассказаны особенности семьи, в которой воспитывается герои, подробно рассказано о деятельности ее родителей. |
| **Развитие действия** | Показывает последовательность событий в каждом из фильмов. В дополнительном описании не нуждается. | | |
| **Проблемы** | Чувства к телеперсонажу, водителем которого является ее отец | Обладает странностями в поведении и является изгоем в школе, чувство одиночества | Ярковыраженной проблемы нет, есть идея организации вечеринки у героини, которую она пытается организовать |
| **Поиск решения** | Поиск личного контакто с телезвездой, участие в программах, которые он ведет, попытки быть ближе к нему | Поход к психологу, попытки понять, как выделиться в обществе | Сбор собрание в школе насчет этого и утверждение праздника |
| **Препятствия на пути решения** | Юношеский максимализм и отсутствие ответного чувства со стороны звезды | Скрытность и закомплексованность | Решения учителей |
| **Кульминация** | Понимание своей глупости и конфликт с самой собой | Отсутствие ярковыраженной кульминации по отношению к герою этой главы.  Скрытая кульминация – разговор с психологом и дельный совет по новому амплуа героя | Кульминация здесь случай в результате которого карнавал прерывается на середине и главный герой находит общей язык со своей избранницей |
| Развязка (happy end) | Понимание всего произошедшего как очередного этапа жизни, переосмысление себя и переключение на новый объект любви | Герой становится уверенней в себе и начинает писать свой сценарий, переходит на новый уровень осознания себя | Развязка и happy end: все хорошие герои по замыслу получают то, что хотят. Все негативные герои наказаны.  Финальная сцена главный герой и его избранница держатся за руки при луне. Занавес. |

Согласно представленной таблице можно сделать выводы о том, что в контексте всего сериала отчетливо проявляется нарративная структура серии, развивающаяся от предыстории героя до кульминации и развязки.

Тематика школы отлично вписывается в существующие законы развития музыкальной комедии с элементами фэнтези, практически не изменяя сюжетную канву. Каждая серия начинается с истории о герое. Например, первая серия под названием «Стасик» рассказывает сначала **информацию о герое** (о том, что Стасик – ученик старших классов и только что переехал из другого города и перевелся в новую школу и переживает по поводу этого). Далее рассказывает **о характеристиках родителей** (что это среднестатистическая семья: правильные родители, которые воспитывают своего ребенка и обеспечивают его всем необходимым). А далее идет **завязка проблемы этой серии**: Стасик киношный человек, он все время с камерой и ведет диалог со своим кумиром “Никитой Сергеевичем”. У него стерты границы реального и вымышленного, поэтому он этим усложняет себе жизнь и не всегда может найти язык с окружающими.

Проблемы каждой из 9 серии: это прежде всего проблемы поиска себя и любовные линии каждого из молодых актеров. Они довольно предсказуемы и логично выстроены на протяжении всего сценария.

Менее предсказуемы параллельно разворачивающиеся сюжетные линии, касающиеся родителей школьников и учителей. Они иногда выглядят органично встроенными в повествование (например, рассказ матери Джалиля Рафаиловича о Фриде и как она ему приклеила наушники суперклеем «Момент»), а бывают выбиваются и общей логики повестования (например, появление в одном из эпизодов повзрослевших братьев Торсуевых, исполнявших роли в культовом советском фильме роли Электроника и его друга Сыроежкина, кажется нелогичной привязкой к советскому кино). Это говорит о том, что повествование имеет свою определенную структуру в связи с вышеописанной схемой, но при это, благодаря другим сюжетным линиям обрастает другими элементами фрагментарно, иногда дергано, с разных углов зрения. Такова задумка авторов: «Мы все считаем себя цельными, но человек так же и фрагментарен, он рассыпается в эмоциях, в мыслях. Иногда, рассыпавшись, интересно собрать себя как-то по-другому… Или вообще не собрать»[[84]](#footnote-84)

**Развитие дискурса фильма «Классный Мюзикл» и его продолжений** можно представить по универсальной следующей схеме:

* Завязка сюжета (предыстория)
* Развитие действия
* Конфликт
* Поиск выхода из сложившейся ситуации
* Трудности на пути правильного решения
* Отказ от решения проблемы, переключение внимание на другие вопросы
* Инсайт/Возвращение к решению вопроса
* Кульминация
* Развязка (Happy end)

**Таблица 4. Нарративная структура «Классный мюзикл» (1, 2, 3 часть)**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
|  | 1 часть  «Классный мюзикл» | 2 часть  «Классный мюзикл: каникулы» | 3 часть  «Классный мюзикл: выпускной» |
| **Предыстория (завязка сюжета)** | Первая встреча двух главных героев на вечеринке, внезапная взаимная симпатия | Преддверие школьных каникул, главные герои заканчивают учебу в школе и начинают строить планы на лето | Преддверие выпускного, подготовка студентов к поступлению в университеты и к выпускному |
| **Развитие действия** | Показывает последовательность событий в каждом из фильмов. В дополнительном описании не нуждается. | | |
| **Конфликт** | Скрытый конфликт между главными героями, спровоцированный одноклассниками. | Одна из однокурсниц решает повлиять на отношения главных героев, хочет проводить время с главным героем сама | Поступление главной героини в университет, который находится далеко от университета главного героя. Обрыв возможных перспектив |
| **Поиск решения** | Главный герой ищет примирения с героиней | -Однокурсница прибегает к родительскому ресурсу и пытается подкупить героя деньгами и влиянием. Главная героиня пытаетсч разобраться что же происходит с избранником и как ему помочь. | Главная героиня думает поступать на следующий год. Главный герой ищет варианты университетов ближе к университету главной героини. |
| **Препятствия на пути решения** | Действия одной из однокласниц по отношению к главным героям и влияние на школьную политику | -Отец главного героя поддерживает элементы спонсорства и предлагает подумать о будущем, согласиться на такой формат взаимоотоншения | Родители главных героев, влияющие на принятие ими решений, а также друзья главных героев |
| **Отказ от решения проблемы/Практически разрыв отношений** | Главная героиня верит одноклассникам и отказывается от участия в олимпиаде | - Главная героиня видит перемены в своем избраннике. Открытый конфликт. Разочарование | Главная героиня уезжает в университет и не собирается приезжать на выпускной |
| **Инсайт/Возвращение к решению вопроса** | Примирение главных героев/начало подготовки к музыкальному конкурсу | Примирение/подготовка к музыкальному конкурсу | Главный герой приезжает в универстет на крусы к главной героини, они танцуют танец и уезжают на выпускной |
| **Кульминация** | -Музыкальный конкурс с участием главных героев  -Баскетбольны матч с участием главного героя | -Музыкальный конкурс с участием главных геров | Главный герой на выпускном оглашает свое решение насчет того, какой выбор университета он делает |
| **Развязка (happy end)** | Баскетбоьный матч и турнир выиграны  Музыкальный конкурс выигран  Главные герои вместе и счастливы | Благоприятное окончание конкурса.  Главные герои снова вместе | Главный герой выбирает университет, находящийся рядом с универитетом главной героини. Счастливый конец. |

**Предыстория** всех трех частей фильма представляет собой завязку сюжета и посвящена: первому знакомству героев (1 часть фильма), преддверию школьных каникул и взаимотношению героев вне стен школы (2 часть фильма) и преддверию нового и важного этапа в жизни школьников -поступлению в университет (3 часть фильма), то есть это ряд событий, который готовит почву для развития событий и зарождения главного конфликта произведения.

**Главный конфликт** всех трех частей касается трудности во взаимоотношениях двух главных героев: проверка их на прочность треми разными испытаниями: чужими сплетнями, жизненными установками и жизненными приоритетами и перспективами.

**Инсайт и кульминация:** Инсайт в каждом фильме происходит, когда большая часть фильма прошла и когда около 75% повествования окончено. В результате инсайта героев, случается переосмысление их жизненных ценностей, взросление.Стоит отметить тот факт, что поскольку фильм состоит из трех частей, которые сюжетно взаимотсвязаны между собой, переход главного героя (Троя Болтона) на новый уровень осуществляется снова и снова, и каждый раз поднимается личностная планка: сначала расстановка приоритетов🡪 затем выбор друзей🡪 затем решаются вопросы будущего.

**Хэппи-энд:** каждый из фильмов имеет позитивный исход и заканчивается музыкальным номером-постановкой, с участием всех участников фильма.

Таким образом, можно исходя из этих трех проанализированных частей фильма и получившейся нарративной структуры, стоит сказать, что «Классный мюзикл» - имеет нарративную структуру романтической комедии фактически в чистом виде. М.Хьюдж, имеющий наработки в этой области, также выделял следующие составные элементы романтической комедии: [[85]](#footnote-85)

* Знакомство с главным героем.
* Появление романтического персонажа (на 25 % точке повествования). Романтическая и внешняя мотивации.
* У героев зарождаются романтические отношения (на 50% точке повествования). Здесь появляется точка безвозврата, где путь назад невозможен.
* Своеобразный катарсис. Напряженность выходит за рамки и отношения героев прерываются на 75%. Испытание герою, которое ему нужно пережить.
* Переход героя на новый уровень. Новое восприятие. Попытки примирения и восстановления отношений.
* Happy end: герои снова вместе и счастливы.

На протяжении всех трех фильмов прослеживаются **тема любви, дружбы, преданности, выбора жизненных ориентиров и ценностей, взросления.** Вероятно, это один из факторов тотальный успех фильмов у целевой аудитории в Америке и повышенный интерес к ним.

Таким образом, нарративные структуры «После школы» и «Классного мюзикла» отличаются, безусловно, из-за исходных данных и того, что мы имеем разные форматы: сериал и фильм из трех частей. Однако, ввиду жанровой схожести: сериал представляет собой музыкальную комедию с элементами фэнтези, а фильм – музыкальную романтическую комедию, есть о общие элементы структур: предыстории, связанные с приходом нового ученика/ученица в школу, конфликты, в результате которых герой переходит на новый уровень и взрослеет, хэппи-энд, сопровождающий оба фильма и подводящий итоги и по результатам любовной линии тоже.

Также имеются общие темы повествования: тема школы и новичка в школе, взросления, соперничества, дружбы, выпускного, школьных каникул, тема спорта, тема прослушиваний на музыкальном конкурсе.

Однако есть различия в представленности тем и сюжетных линий в повествовании. Например, в фильме «Классный мюзикл» любовная сюжетная линия находится отчетливо на первом плане и вокруг нее разворачиваются все остальные. А в сериале «После школы» любовная линия имеется, однако тесна переплетена с линиями внутришкольных взаимоотношений и разборок, а также историями других героев,разворачивающимися в каждом из эпизодов, поэтому не может быть названа лидирующей, имеет более стертые формы. Тоже можно сказать и про тему музыкальных прослушиваний: в фильме «Классный мюзикл» эта тема одна из самых кажых и в каждом фильме вокруг нее разворачивается основно конфликт, а в сериале «После школы» эта тема также имеет стертые очертания и воспроизводится только для некого упоминания и вовлечения второстепенных персонажей.

Кроме того, стоит отметить наличи механизма «эмоционального маятника» в сюжетах «Классный мюзикл» и «После школы», который демонстрирует чередование эпизодов, вызывающих положительные: радостные, веселые и отрицательные: шоковые, грустные эмоции у аудитории.

### § 3. Исследование сюжетных особенностей и элементов системы персонаже в сериале «После школы» и фильме «Классный мюзикл» на микроуровне

Произведя анализ нарративных структур медиапродуктов необходимо перейти к частностям и выделить отдельные сюжетные элементы и элементы системы персонажей, заимствованные из «Классного мюзикла» в «После школы».

**Таблица 5. Особенности заимствования в медиапродуктах на микроуровне. Общие темы, сюжетные детали и персонажи**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Подтема повествования или элемент системы персонажей | “После школы»  (9 серий) | “Классный мюзикл»  (3 части) |
| **Подтемы или элементы сюжета** | | |
| **Новичок в школе** | Предыстория сериала знакомит нас с новым учеником в школе, одним из главных действующих лиц, Стасиком. | Предыстория знакомит нас с новой ученицей школы одна из главных действующих лиц, Габриэллой. |
| **Спорт в школе** | В школе имеется действующая баскетбольная команда, участвующая в чемпионатах, и в 2 из 9 серий, вокруг этих матчей разворачивается сценарий | В школе имеется действующая баскетбольная команда и в 2 из 3 частей фильма кульминация происходит именно вокруг баскетбольного матча, а в третьей части завязка части начинается с баскетбольного матча. |
| **Тема музыкальных прослушиваний в школе** | В развитии действия много музыкальных элементов: сначала прослушивания и отбор музыкальной группы, танцевальные номера во время матчей и после них, связанные с альтернативными сюжетными линиями, финальный карнавал перед каникулами и множество других. Иногда музыкальные элементы органично вплетены в сюжетные линии, иногда выбиваются из общего повествования, кажутся странными или лишними. | В каждой из частей фильма не менее 8-9 музыкальных номеров. Они тесно переплетаются с самим действием и органично связаны с повествованием: это ежегодный мюзикл-постановка в каждом из фильмов, к которому готовятся и репетируют школьники, и музыкальные номера в столовой и местах развития действия (бассейн/кухня/дом) и т.п. |
| **Тема взросления персонажей, выбора жизненного пути, расстановки приоритетов** | Каждый из ключевых персонажей в результате разрешения внутрисюжетных конфликтов переходит на новый уровень осознания себя в результате каждой из серий:  1)Стасик становится уверенее в себе и находит свою любовь  2)Фрида становится менее негативным персонажем, помогает главному герою и извиняется перед преродавателем, так как была неправа, намазав ему наушники клеем  3)Эля, через разочарование в телекумире, взрослеет и находит себе нового избранника по возрасту  4) Антон, имея множество странностей начинает видеть в себе и положительные качества и находит свое призвание и т.д. | Некоторые из персонажей в результате разрешения внутрисюжетных конфликтов переходит на новый уровень осознания себя:  1)Трой отказывается от помощи богатой избранинницы, выбирает главную героиню,понимая что его не так волнуют деньги, сколько внутренний мир.  2)В другом эпизоде Трой расставляет приоритеты между дружбой и любовью, а также между верными друзьями и фальшивыми и тп  3) Шарпей по ходу действия начинает быть не только злобной стервой, но и проявляет уважение к свому брату и во второй части фильма вручает завоеванный кубок своему брату, объявляя его победителем вместо себя. |
| **Заимствованные элементы системы персонажей** | | |
| **Персонаж – красавчик школы и его отец учитель физкультуры** | Вова – любимчик всех девушек и красавчик. Его папа – учитель физкультуры. Близкие отношения с отцом, советы от отца. Желание, чтобы сын стал баскетболистом и повторил отцовское прошлое. Тренирует его. | Трой – самый привлекательный парень школы, любимчик всех. Его папа – учитель физкультуры. Папа – известный спортсмен, глава школьной сборной 80-х годов. Хочет, чтобы сын выиграл межшкольный кубок по баскетболу и его взяли в тот же университет, который закончил его отец. |
| **Негативный персонаж – одноклассница блондинка в розовом. Брат близнец и отец олигарх** | Ксюша – злобная, высокомерная блондинка. Считает себя лучше всех. Дружит с красавчиком Вовой.  Есть брат-близнец, с которым она всегда вместе ходит. Отец – олигарх, спонсирует некоторые школьные активности, например финальный карнавал. | Шарпей – злобная блондинка в розовом претендует на дружбу с главным героем – Троем. .Есть брат-близнец, с которым она всегда вместе ходит школе. Отец – очень богатый человек, явлется ме  Ценатом школы и школьных активностей. Использует его влияние. |

Таким образом, в результате проанализированных заимствованных сюжетных элементов следует отметить схожесть двух исследуемых медиапродуктов: сериала «После школы» и фильма «Классный мюзикл»(в трех частях).

Эти медиапродукты имеют разную **идейную составляющую**:

* В «После школы» главная идея это взросление определенного набора персонажей школы. Около 10 – 15 героев, их родителей и учителей, которые находятся в фокусе на протяжении всех серий с меньшей или большей упоминаемостью. Главный герой - условно главный, по задумке, в повествовании все герои практически одинаково упоминаются и находятся в центре внимания.
* В «Классном мюзикле» в центре находятся взаимотношения двух влюбленных одноклассников, отношения которых развиваются на протяжении всех трех частей фильма. Другие же герои являются более второстепенными, так как они выполняют функцию «производства» конфликта и препятствий к его разрешению. Безусловно, это связано с жанром фильма, который представляет собой романтическую комедию, как говорилось в предыдущих параграфах исследования.

Однако внушительный набор тем повествования и некоторые самые яркие характеры персонажей полностью заимствованы.

### § 4. Исследование идеологической и ценностной составляющей в сериалах «После школы» и фильме «Классный мюзикл». Мифы и стереотипы.

В художественной практике истекшего столетия медиапродукты являются медиумами больших идеологических систем. Они служат зеркалом «коллективного бессознательного» и репрезентируют все ключевые мифы эпохи.

Понимая миф по Барту, как совокупность коннотативных означаемых, образующих латентный (скрытый) идеологический уровень дискурса, в дополнение к выше проанализированным микро и макро-уровням повествования, в параграфе исследуется и этот, латентный аспект заимствования дискурса.

«После школы» и «Классный мюзикл» содержат в себе набор успешно реализованных схем-мифов, которые заведомо привлекают зрителей и настраивают их на нужный лад.

Ценностно идеалогический подтекст сериала «После школы» и телефильма «Классный мюзикл» формируется из совокупности следующих мифов:

|  |  |
| --- | --- |
| «После школы» | «Классный мюзикл» |
| **Success story**  На протяжении всех 9 серий каждый из героев реализует самого себя и выходит на новый уровень себя.  Например, Стасик, мальчик из бедной семьи, становится популярным и завоевывает сердце любимой девушки.  *Ярковыраженный хэппи-энд* | **Мифология личного успеха, человека создавшего себя (self-made man)**  На протяжении всех трех частей фильма реализуется миф о том, что юноша из мало обеспеченной семьи добивается успехов самостоятельно несмотря на препятствия на своем пути и в конце концов достигает успеха и реализует намеченную цель.  *Ярковыраженный хэппи-энд* |
| **Добро всегда побеждает зло**  Стасик,будучи положительным персонажем, реализует намеченные цели  А Ксюша, будучи негативным персонажем, наказана родителями и лишена поездки в Диснейленд | **Добро всегда побеждает зло. История Ромео и Джульетты**  Идет противостояние двух персонажей: положительной Габриэлы и отрицательной Шарпей, в результате которого всегда выигрывает положительный персонаж |
| **Удержать внимание подростков сложно. Мифология постмодерна**  Считая что мировоззрение подростков фрагментарно и что удержать их внимание сложно, создатели усложняют и накручивают множество сюжетных линий, а также добавляют элементы интерактива (врезки с youtube, рекламу МТС и проч), пытаясь сделать так, что слишком частые необычные сюжетные ходы могли оставлять зрителя у экрана. Использование кадров-символов, привлекающих ЦА и вызывающих необходимые ассоциации у ЦА с уже состоявшимися успешными кинопроектами (кадр, ассоцирующийся с «сумерками» и кадр, ассоциирующийся с фильмом «Три метра над уровнем неба») | **Блондинка в розовом**  Шарпей представляет собой точное воплощение глупой блондинки в розовом, являющейся стереотипом множества американских фильмов и сериалов |

Таким образом, рассмотрев заимствования на уровне текста сериалов, теперь анализируются заимствования на уровне подтекста сериалов и идеологического наполнения.

Прежде всего, и в сериале, и фильме, четко отражается излюбленный американский **миф о личном успехе человека, создавшего себя (self-made man).** Львиная доля американских фильмов повествует о том, как в школу приходит новый ученик, который чувствует себя одиноким, изгоем, его никто не понимает, его обижают в классе, но потом находится кто-то, кто предлагает ему свою дружбу, помогает человеку освоится и тот постепенно менется, приобретает уверенность и становится популярным. Например, фильм «Бестолковые» (1995 год, США), несмотря на альтернативную идею и другое развитие сюжета в дальнейшем, имеет подобную сюжетную линию и имеет в своем содержании этот миф.

В сериале «После школы» эта история имеет немного стертые очертания, но все-таки присутствует в услловном варианте. Стасик, пришедший в новую школу, чувствует себя не в своей тарелке, а после знакомство с Фридой его ситуация улучшается и к концу первой серии он выходит на новый уровень самого себя: он популярен, его узнают в школе, так как его видео на youtube посмотрело огромное количество человек.

Параллельно с этой историей успеха развивается любовная линия Стасика и другая история успеха: безответные чувства к Эле (Пиле) первоначально не могут даже привлечь избранницу, его просто не видят, не обращают внимания. Потом ситуация изменяется: избранница обращает внимание , но отвергает его. Потом приходит терпимость, а затем, заинтересованность и взаимные чувства с главным героем.

В случае «После школы» миф об успешности реализуется на микроуровне, так как герой не достигает каких-то ошеломительных, видимых для всех окружающих успехов и победы, однако он достигает 2 побед для себя: над своей неуверенностью и на любовном фронте.

В фильмах «Классный мюзикл», по сравнению с сериалом «После школы», этот миф более выражен: главный герой Трой мальчик из довольно бедной семьи и его отец откладывает каждую копейку на образование для сына, но ему своим трудом удается достичь успеха, хотя финансовой базы для этого не было, добивается сам. Успех здесь также и в любовном плане, и в плане самореализации и саморазвития.

**«Добро побеждает зло, зло наказано».Тотальный happy end**

И в сериале, и в фильме реализуется миф о счстливом конце. Все положительные герои добиваются того, что хотели, негативные персонажи остаются у разбитого корыта с мешком разочарования.

Так например, в «После школы»:

**-** Стасик завоевывает расположение Пилы

- Фрида, по своей сути положительно-отрицательный противоречивый персонаж, но она раскаялась в своих поступках по отношению к учителям и вместо отчисления из школы выигрывает поездку на учебу в Испанию от школы

**-** Родители Вовы, планировавшие развестись, мирятся и продолжают существовать вместе

**-** Директор находит свою любовь

**-** Антон находит свое амплуа

**-** Эля забывает старую любовь и находит новую

**-** Ксюша и Кеша, представлявшие собой отрицательные персонажи, наказаны родителями и вместо Диснейленда отправляются в Екатеринбург к бабушке.

А в каждой части *«Классного мюзикла*»:

Противостояние двух героинь положительной Габриэллы и негативной Шарпей закачивается победами Габриэлы во всех ситуациях. Трой и Габриэла вместе и счастливы, а Шарпей не добивается того, чего хочет.

Таким образом, оба медиапродукта в конечном итоге имеют счастливый конец. «Happy end» здесь выступает как непременный атрибут комедии и романтической комедии. Представляет собой известный американский миф, отсылающий к эсхатологическим легендам и утопическим представлениям об Америке, как об обретенном рае на земле, лучшей стране в мире, где все достижимо и все осуществимо, где каждого ждет «happy end».[[86]](#footnote-86)

Кроме того, на примере Шарпей реализован излюбленный американский миф о гламурной блондинке в розовом “Дрянные девчонки”, “Мальчикам это нравится”, “Блондинка в шоколаде” и тд. В ней воплощены черты глупого, высокомерного и эгоистичного персонажа так популярного в американской культуре.

В “После школы” Ксюша также обладает некоторым сходство с данным стереотипом, однако он выражен не в чистом виде.

**Миф о самоценности человека**

В исследуемых медиапродуктах имеет место идея самоценности каждого человека, его уникальности; поэтому главные герои становятся действительно счастливым лишь будучи самим собой;

Это те мифы, которые в той или иной степени дублируются исследуемых медиапродуктах. Необходимо еще проанализировать отдельные особенности “После школы”.

**Мифология постмодерна**

Авторы После школы уверены,что медиапродукт, предназначенный для молодежной аудитории должен был максимально интерактивным и фрагментарным, с множеством сюжетных линий и привлекающих деталей,

Поэтому одной из особенностей повествования являются ролики Youtube, органично вплетенные в повествование и показанные прямо внутри фильма. Этим сюжетным приемом режиссер запечатлил самые интересные фильма, которые возвращают зрителя в реальность и напоминают о том, что герои действительно живут и существуют, а не находятся в параллельном мире.

**Кроме того, элементами привлечения могут служить 2 ярких кадра (совокупности кадров) из «После школы»:**

* Когда Фрида с Гариком ездят на скутере отчетливо прослеживаются параллели с очень популярным молодежным фильмом «Три метра над уровнем неба», даже музыка соответствует этому пониманию.
* Финальная поцелуй в любовной истории Стасик-Пила очень символически схож с популярной сагой «Сумерки»

Таким образом, на ценностном уровне эти сериалы также имеют в своей основе схожие основания и элементы.

# Заключение

Подведем итоги проведенной работы.

По ходу первых двух глав были выработаны особенности сериала как медиапродукта и, в соответствии с особенностями сериала медиапродукта и особенностями становления сериального рынка в России и за рубежом, была выработана схема проведения нарративного анализа.

По разработанной схеме был произведен нарративный анализ, в результате которого было проанализировано два медиапродукта компании Уолт Дисней: сериал «После школы» и телефильм с продолжением «Классный мюзикл». Был произведен поиск заимствований на трех разных уровнях повествования: макроуровне повествования, микроуровне повествования и ценностно-идеологическом уровне, в альтернативной, но смежной плоскости анализа.

На микроуровне повествования (на уровне сюжетных особенностей и характеров действующих лиц) наблюдаются полные заимствования персонажей повествования, набора сюжетных особенностей и тем повествования. В целом процент заимствования на микроуровне, согласно полученным результатам составляет не более 40-45%.

Что касается макроуровня, наблюдаются незначительные заимствования в нарративных структурах сериалов и последовательности развертывания событий, однако с учетом разной идейной составляющей заимствования на этом уровне составляют не более 15%.

Ценностный уровень двух этих произведении пересекается не более чем на 35-40%, однако американские мифы присутствуют во многих произведениях, поэтому этот момент является дополнительный фактором, однако не самым показательным.

*Схема заимствований может быть обозначена так:*

**5** заимствованных ярких персонажей с ярко выраженной мифической составляющей (если учитывать одного второстепенного персонажа)

**4** общих темы повествования и схем развития событий

**3** общих американских мифа в основе повествования

В соответствии с результатами всего исследования можно сделать вывод о том, что гипотеза подтвердилась и заимствования в сериале, на нашем примере, действительно реализуется через частичное заимствование дискурса.

Таким образом, на российском рынке можно условно выделить три типа заимствований в сериалах: адаптация зарубежных форматов, о которых мы говорили в начале практической части, отечественные сериальные проекты и формирование собственного нового формата через заимствование сериального дискурса, к которому и относится исследованный тип сериала.

Уральским драматургам братьям Пресняковым действительно удалось снять интересный и необычный продукт. Он получился скорее оригинальный, чем неоригинальный, исходя из результатов нарративного анализа и анализа мифов. Есть ряд несистемных заимствований из сюжета сравниваемого с ним медиапродукта. Однако все эти заимствования не могут быть сведены к общему основанию: являются такими же фрагментарными, как и ощущение после просмотра сериала “После школы”. По результатам исследования стоит сказать, что сериал действительно экспериментальный не только по контенту (“медитирующий директор”, “повзрослевшие братья Электроники”, главный герой, ведущий беседу с воображаемым другом “Никитой Сергеевичем” или танец зомби в исполнении Ф.Бондарчука), но и по формату. Попытки официальной пресс-службы позиционировать “После школы” как многосерийный телевизионный фильм, Толкование всеми типами прессы, как сериал, и подытоженный в конце концов критиками как «скетчком», или вертикальное шоу, «После школы» все же имеет в своем повествовании сквозные персонажи и общую сквозную тему взросления. Поэтому все же жанр «После школы» – музыкальный сериал, однако не в своем привычном понимании. Этот продукт не претендует соревноваться с медиапродуктами Валерии Гай Германики, но представляет собой новое веяние, новый тип медиапродукта, ориентированный на вполне определенную молодежную аудиторию, затрагивает волнующие школьников вопросы и ничего не говорит о криминале и преступлениях, о которых сняты более половины сериалов в России.

Сериал получил довольно разные оценки кинокритиков, половина из них негативные. А пользователи кинопоиска, например, и вовсе оценили этот сериал 4,4 из 10. Частично, это связано с тем, что «После школы» четко и активно позиционировался на уровне «Классного мюзикла» и многие, в силу разнплановости человеческого мышления, считали этот сериал очередной адаптацией существующего оригинала, хотя как было выяснено в результате проведения нарративного анализа, это неверное предположение.

Невысокие оценки большинства критиков обусловлены скорее тем, что не все аудитории готовы воспринимать мультимедийный контент, предлагающий просканировать QR-код с экранов телевизоров или просмотреть видео прямо на youtube. Все-таки сериал и телефильм – это более статичное действие чем кинофильм. Зрители привыкли расслабляться при просмотре сериала, а не вступать в интеракцию с экраном и персонажами с экрана. Однако, этот сериал – отличное начало для создания неплохого, качественного контента для современной молодежи. По всем проанализированным параметрам сериал “После школы” может восприниматься как начало большого пути в становлении этого оригинального, незаимствованного типа медиапродуктов для молодежи.

# Список литературы

**Источники на русском языке**

1. Агафонова Н.А. Общая теория кино. — URL: <http://www.twirpx.com/file/268515/> (дата обращения 23.05.2013).
2. Аронсон О. Метакино. — URL: <http://www.twirpx.com/file/428146/> (дата обращения 23.05.2013).
3. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — URL: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/bart-all.htm> (дата обращения 23.05.2013).
4. Барт Р. Мифологии. — М., 1996.
5. Барт Р. Структурализм: «за» и «против». – М., 1975, С.114 – 163
6. Борисова О. Событие и кинодискурс: визуальная антропология революции в фильмах Вертова и Эйзенштейна // Современный дискурс-анализ, №4. — URL: <http://discourseanalysis.org/ada4.pdf> (дата обращения 23.05.2013).
7. Бородина А. Телевизионный сезон открыт // Коммерсантъ. – №176 (4717). — URL: <http://kommersant.ru/doc/1776871> (дата обращения 23.05.2013).
8. Брайан Дж., Томпсон С. Основы воздействия СМИ: Пер. с англ. – М.: Издательский дом "Вильямс", 2004. – 432 с.
9. Голядкин Н.А. История отечественного и зарубежного телевидения. – М.: Аспект Пресс, 2011. – 192 с.
10. Давыдов М.Л. Типология телевизионных многосерийных художественных фильмов // Вестник электронных и печатных СМИ. – Выпуск №7. — URL: <http://www.ipk.ru/index.php?id=1583> (дата обращения 23.05.2013).
11. Дейк Т.А. ван. Язык, познание, коммуникация / М.: Прогресс, 1989
12. Дейк Т. А. ван. Вопросы прагматики текста // Новое в зарубежной лингвистике. — Вып. 8: Лингвистика текста. — М., 1978. — С. 259—336
13. Дейк Т. А. ван, Кинч В. Стратегии понимания связного текста // Новое в зарубежной лингвистике. — URL: <http://philologos.narod.ru/ling/dijk.htm> (дата обращения 23.05.2013)
14. Демина Е.В. Романтическая комедия в контексте американской массовой культуры. – URL: <http://archive.nbuv.gov.ua/portal/natural/vkhnu/Fp/2012_1012/28_Dyom.pdf> (дата обращения 23.05.2013).
15. Дридзе Т.М. Организация и методы лингвопсихологического исследования массовой коммуникации. – М., 2009. – 281 с.
16. Жданова С., Чудова И. Идеологии и утопии современного общества: визуальный анализ кинотекста // Современный дискурс-анализ, №4, —URL: <http://discourseanalysis.org/ada4.pdf> (дата обращения 23.05.2013)
17. Зверева В.В. Новые русские сериалы. — URL: [www.ural-yeltsin.ru/usefiles/media/**Zvereva**.doc](http://www.ural-yeltsin.ru/usefiles/media/Zvereva.doc) (дата обращения 23.05.2013).
18. Зоркая Н.М. Кино.Театр.Литература.Опыт системного анализа. - М.: Аграф, 2010. - 400 с./Раздел 3 и 6 (Серия «Символы времени»).
19. Изволов Н. Феномен кино: история и теория. - М.: Материк, 2005. — 159 с.
20. Йоргенсен М.В., Филипс Л.Дж. Дискурс-анализ. Теория и метод / М.: Гуманитарный центр, 2004.
21. Качкаева, А. Новые телегерои, умные сериалы и любители сериального зрелища // Радио «Свобода». — 26.04.2011. — URL: <http://www.svobodanews.ru/content/transcript/9505458.html> (дата обращения 23.05.2013).

Кожемякин Е. Семиозис массовой культуы: общая модель и частные дескрипции. – <URL:http://discourseanalysis.org/ada7/st49.shtml> (дата обращения 23.05.2013).

Кувшинова М. А дальше понты исчезают: братья Пресняковы о сериале «После школы» и человеческих отношениях с первым каналом. – URL: <http://www.afisha.ru/article/press-bros/> (дата обращения 23.05.2013).

1. Лабов У. Исследование языка в его социальном контексте // Новое в лингвистике. — Вып. 7: Социолингвистика.— М., 1975. — С. 96—181.
2. Лавриненко И.Н. Смена коммуникативных ролей в англоязычном конфликтном дискурсе. — URL: [www.nbuv.gov.ua/portal/natural/vkhnu/Rgf/2010\_897/Lavrin.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/natural/vkhnu/Rgf/2010_897/Lavrin.pdf) (дата обращения 23.05.2013).
3. Левин А.И. Киноискусство как фактор формирования системы ценностей современного общества // Философские науки. — 2004. - № 1. - С. 5-18.
4. Минегетти А. Кино, театр, бессознательное. — URL: <http://kinoru.ucoz.ru/publ/16-1-0-339> (дата обращения 23.05.2013).
5. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. — URL: <http://lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt> (дата обращения 23.05.2013).
6. Лотман Ю. О некоторых принципиальных трудностях в структурном описании текста // Труды по знаковым системам. – Вып. 236. – Тарту: 1969. – Вып. 236, IV. – С. 478-482.
7. Любашова Н.И. Из истории социологии кино. — URL: <http://www.isras.ru/files/File/Socis/2011-4/Lubashova.pdf> (дата обращения 23.05.2013).
8. Макаров М. Л. Основы теории дискурса.— М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. — 280 с.
9. Митри Ж. Семиология. — URL: <http://kinoseminar.livejournal.com/193382.html> (дата обращения 23.05.2013)

Москаленко Л. Нужен анализ транслируемых ценностей // Эксперт. – 2012. – №38 (820). – URL: <http://expert.ru/expert/2012/38/nuzhen-analiz-transliruemyih-tsennostej/?n=172> (дата обращения 23.05.2012)

Москаленко Л. Рейтинги вместо смысла // Эксперт. – 2012. – №38(820). – URL: <http://expert.ru/expert/2012/38/rejtingi-vmesto-smyisla/> (дата обращения 23.05.2012)

1. Муратов С. Телевидение в поисках телевидения. – М.: Издательство МГУ, 2009. – 280 с.
2. Морфология культуры. Структура и динамика / Г.А. Аванесова, В.Г. Бабакова, Э.В. Быкова и др. Учебное пособие для вузов. – М.: Наука, 1994. – 267 с.
3. Новак М. Дискурс потребления в текстах современного российского телевидения // Современный дискурс-анализ, №4, URL <http://discourseanalysis.org/ada4.pdf> (дата обращения 23.05.2013)
4. Огнев К.К. Телесериал «Школа» как социокультурный феномен // Вестник электронных и печатных СМИ. – Выпуск №17. – URL <http://www.ipk.ru/index.php?id=2318> (дата обращения 23.05.2013)
5. Особенности российского производства телесериалов // Memoid: электронное средство массовой информации. – URL <http://www.memoid.ru/node/Osobennosti_rossijskogo_proizvodstva_teleserialov> (дата обращения 23.05.2013)
6. Остин Дж. Л. Слово как деиствие // Новое в зарубежной лингвистике. — Вып. 17: Теория речевых актов. — М., 1986. — С. 22—130.
7. Пендикова И.Г. Архетип и символ в рекламе / И.Г. Пендикова, Л.С. Ракитина; под ред. Л.М. Дмитриевой. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2008. – 303 с.
8. Полосин, В. Миф. Религия. Государство. Исследование политической мифологии. – М.: Ладомир, 1999. – 440 с.
9. Попова Л.О., Ромах О.В. Феномен телевизионных сериалов в современной массовой культуре. – URL: [www.analiculturolog.ru/component/k2/item/461-article\_44.html](http://www.analiculturolog.ru/component/k2/item/461-article_44.html) (дата обращения 23.05.2013).
10. Почепцов Г.Г. Теория коммуникации. – М.: Ваклер; К.: Рефл-бук, 2001. – 656 с.
11. Почепцов Г.Г. Паблик рилейшнз для профессионалов. – М.: Рефл-Бук; Киев: Ваклер, 1999. – 622 с.
12. Почепцов О.Г. Основы прагматического описания предложения. – Киев: Вища школа, 1986. – 116 с.
13. Пропп В. Морфология "волшебной" сказки. — URL: <http://lib.ru/CULTURE/PROPP/morfologia.txt> (дата обращения 23.05.2013).
14. Пузанова Ж.В. Троцук И.В. Нарративный анализ: понятие или метафора. — URL: <http://www.isras.ru/files/File/4M/17/Puzanova.pdf> (дата обращения 23.05.2013).
15. Русакова О.Ф.Политическая дискурсология: актуальность исследования и теоретико методологические основания. — URL: <http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0061(04_06-2008)&xsln=showArticle.xslt&id=a12&doc=../content.jsp> (дата обращения 23.05.2013).
16. Самкова М.А. Кинотекст и кинодискурс: к проблеме разграничения понятий. — URL: [www.gramota.net/materials/2/2011/1/36.html](http://www.gramota.net/materials/2/2011/1/36.html) (дата обращения 23.05.2013).
17. Серл Дж. Р. Что такое речевой акт? // Новое в зарубежной лингвистике. — Вып. 17: Теория речевых актов. — М., 1986(а). — С. 151—169.
18. Современные теории дискурса: мультидисциплинарный анализ (Серия «Дискурсология») – Екатеринбург:Издательский Дом «Дискурс-Пи», 2006, - 177 с.
19. Сорока Ю.Г. Кинодискурс повседневности модерна. — URL: [www.library.ru/help/docs/n66730/soroka.doc](http://www.library.ru/help/docs/n66730/soroka.doc) (дата обращения 23.05.2013).
20. Теория дискурса. — URL: <https://telestrekoza.com/theory/theory/> (дата обращения 23.05.2013).
21. Фролов М.Е. Телевизионный дискурс ведущего. – URL: <http://tverlingua.ru/archive/001/01_1-008.htm> (дата обращения 23.05.2013)
22. Эрвин-Трипп С. М. Язык. Тема. Слушатель. Анализ взаимодействия // Новое в лингвистике. Вып. 7: Социолингвистика.

М., 1975. — С. 336—362

1. Эко У. О членениях кинематографического кода. — URL <http://kinoseminar.livejournal.com/234358.html> (дата обращения 23.05.2013).
2. Эко У. Открытое произведение, – СПб: Академический проект, – 2004. – 384 с.
3. Эко У. Отсутствующая структура: введение в семиологию. — URL <http://lib.rus.ec/b/125868> (дата обращения 23.05.2013).

**Источники на иностранном языке**

1. Allen Robert C. (1987) Channels of discourse: television and contemporary criticism. — URL: <http://books.google.ru/books?id=lpo9AAAAIAAJ&lpg=PA83&ots=inFpnDIQCX&dq=discourse%20of%20soap%20operas&hl=ru&pg=PP8#v=onepage&q=discourse%20of%20soap%20operas&f=false> (дата обращения 23.05.2013)
2. Ang, I. (1989), Watching Dallas: soap opera and the melodramatic imagination, Amsterdam: Uirgeverij. — URL: <http://books.google.com/books?id=Q-YnkqXZKGQC&printsec=frontcover&dq=Ang&hl=ru&ei=1Im3TpXLLPP54QSCrO2DBA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CDAQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false>  (дата обращения 23.05.2013).
3. Arnheim R. Film and Reality/ R. Arnheim // Film as Art. Berkeley: University of California Press. — URL: [http://www.kcl.ac.uk/humanities/filmstudies/classical=2004.htm](https://r.mail.yandex.net/url/rntVRY3WagExr4y7JBncOw,1338663540/www.kcl.ac.uk/humanities/filmstudies/classical=2004.htm) (дата обращения 23.05.2013).
4. Bazin A. What is Cinema? Volume 1. / A .Bazin. Berkeley: University of California Press. – URL: [http://www.kcl.ac.uk/humanities/filmstudies/classical=2004.htm](https://r.mail.yandex.net/url/rntVRY3WagExr4y7JBncOw,1338663540/www.kcl.ac.uk/humanities/filmstudies/classical=2004.htm)  (дата обращения 23.05.2013).
5. Cavell S. The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film/ S. Cavell. Harvard University Press. — URL: [http://myweb.wvnet.edu/~ielkins/film04/theory.html](https://r.mail.yandex.net/url/rntVRY3WagExr4y7JBncOw,1338663540/myweb.wvnet.edu/~ielkins/film04/theory.html) (дата обращения 23.05.2013).
6. Barbara Johnstone (2002) Discourse analysis, Blackwell. — URL: <http://books.google.com/books?id=2QGhspbIA_cC&printsec=frontcover&dq=discourse+analysis&hl=ru&ei=U4W3TsSXF6344QT32JzhDQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CDMQ6AEwAQ#v=onepage&q&f=false> (дата обращения 23.05.2013).
7. Bordwell, David (1985), Narration in the fiction film, University of Wisconsin. — URL: <http://books.google.com/books?id=HhJb5Ks2PvEC&printsec=frontcover&dq=Bordwell&hl=ru&ei=Zou3TpzcLMbk4QSM9aDXCw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCwQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false>(дата обращения 23.05.2013)
8. Katz, E., Liebs, T. (1993), The export of meaning: cross-cultural readings of Dallas, Oxford. — URL: <http://books.google.com/books?id=8tleZ84MH1UC&printsec=frontcover&dq=Katz+liebes&hl=ru&ei=ZYq3TsPzLoWD4gSAuIThAw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CDIQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false> (дата обращения 23.05.2013).
9. Louise Spense, (2005), Watching daytime soap-operas: power of pleasure. — URL: <http://books.google.ru/books?id=9Kaghd_pZzcC&lpg=PA70&dq=discourse%20of%20soap%20operas&hl=ru&pg=PA70#v=onepage&q=discourse%20of%20soap%20operas&f=false> (дата обращения 23.05.2013).
10. Robert Clyde Allen, Speaking of soap operas. — URL: <http://books.google.ru/books?id=U2zGpxIGUGsC&lpg=PA10&dq=discourse%20of%20soap%20operas&hl=ru&pg=PA10#v=onepage&q=discourse%20of%20soap%20operas&f=false> (дата обращения 23.05.2013).

1. Русакова О.Ф.Политическая дискурсология: актуальность исследования и теоретико методологические основания. — URL: <http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0061(04_06-2008)&xsln=showArticle.xslt&id=a12&doc=../content.jsp> (дата обращения 23.05.2013). [↑](#footnote-ref-1)
2. Современные теории дискурса: мультидисциплинарный анализ (Серия «Дискурсология») – Екатеринбург:Издательский Дом «Дискурс-Пи», 2006, - С. 7 [↑](#footnote-ref-2)
3. Москаленко Л. Рейтинги вместо смысла // Эксперт. – 2012. – №38(820). – URL: <http://expert.ru/expert/2012/38/rejtingi-vmesto-smyisla/> (дата обращения 23.05.2012) [↑](#footnote-ref-3)
4. Там же [↑](#footnote-ref-4)
5. Москаленко Л. Нужен анализ транслируемых ценностей // Эксперт. – 2012. – №38(820). – URL: <http://expert.ru/expert/2012/38/nuzhen-analiz-transliruemyih-tsennostej/?n=172> (дата обращения 23.05.2012) [↑](#footnote-ref-5)
6. Там же. [↑](#footnote-ref-6)
7. О проекте «После школы». – URL: <http://www.1tv.ru/sprojects_on_site/si5876/p459> (дата обращения 23.05.2013) [↑](#footnote-ref-7)
8. Современные теории дискурса: мультидисциплинарный анализ (Серия «Дискурсология»)– Екатеринбург:Издательский Дом «Дискурс-Пи», 2006, - C.2 [↑](#footnote-ref-8)
9. Попова Л.О., Ромах О.В. Феномен телевизионных сериалов в современной массовой культуре. – URL: www.analiculturolog.ru/component/k2/item/461-article\_44.html (дата обращения 23.05.2013) [↑](#footnote-ref-9)
10. Попова Л.О., Ромах О.В. Феномен телевизионных сериалов в современной массовой культуре. – URL: www.analiculturolog.ru/component/k2/item/461-article\_44.html (дата обращения 23.05.2013) [↑](#footnote-ref-10)
11. [↑](#footnote-ref-11)
12. Теория дискурса. — URL: <https://telestrekoza.com/theory/theory/> (дата обращения 23.05.2013). [↑](#footnote-ref-12)
13. Bazin A. What is Cinema? Volume 1. / A .Bazin. Berkeley: University of California Press. – URL: [http://www.kcl.ac.uk/humanities/filmstudies/classical=2004.htm](https://r.mail.yandex.net/url/rntVRY3WagExr4y7JBncOw,1338663540/www.kcl.ac.uk/humanities/filmstudies/classical=2004.htm)  (дата обращения 23.05.2013). [↑](#footnote-ref-13)
14. Левин А.И. Киноискусство как фактор формирования системы ценностей современного общества // Философские науки. — 2004. - № 1. - С. 7-8. [↑](#footnote-ref-14)
15. Теория дискурса. — URL: <https://telestrekoza.com/theory/theory/> (дата обращения 23.05.2013). [↑](#footnote-ref-15)
16. Cериал против кино. Круглый стол ИК. – URL: <http://kinoart.ru/archive/2008/02/n2-article2> (дата обращения 23.05.2013) [↑](#footnote-ref-16)
17. Давыдов М.Л. Типология телевизионных многосерийных художественных фильмов // Вестник электронных и печатных СМИ. – Выпуск №7. – URL: (<http://www.ipk.ru/index.php?id=1583> (дата обращения 23.05.2013) [↑](#footnote-ref-17)
18. Давыдов М.Л. Типология телевизионных многосерийных художественных фильмов // Вестник электронных и печатных СМИ. – Выпуск №7. – URL: (<http://www.ipk.ru/index.php?id=1583> (дата обращения 23.05.2013) [↑](#footnote-ref-18)
19. Павленко-Бахтина Л. Как сериалы повлияли на нашу жизнь. – URL: <http://www.kp.ru/daily/23907.3/67637/> (дата обращения 23.05.2013). [↑](#footnote-ref-19)
20. Особенности российского производства телесериалов // Memoid: электронное средство массовой информации. – URL <http://www.memoid.ru/node/Osobennosti_rossijskogo_proizvodstva_teleserialov> (дата обращения 23.05.2013) [↑](#footnote-ref-20)
21. Там же [↑](#footnote-ref-21)
22. Там же [↑](#footnote-ref-22)
23. Зверева В.В. Новые русские сериалы. — URL: [www.ural-yeltsin.ru/usefiles/media/**Zvereva**.doc](http://www.ural-yeltsin.ru/usefiles/media/Zvereva.doc) (дата обращения 23.05.2013). [↑](#footnote-ref-23)
24. Зверева В.В. Новые русские сериалы. — URL: [www.ural-yeltsin.ru/usefiles/media/**Zvereva**.doc](http://www.ural-yeltsin.ru/usefiles/media/Zvereva.doc) (дата обращения 23.05.2013). [↑](#footnote-ref-24)
25. Arnheim R. Film and Reality/ R. Arnheim // Film as Art. Berkeley: University of California Press. — URL: [http://www.kcl.ac.uk/humanities/filmstudies/classical=2004.htm](https://r.mail.yandex.net/url/rntVRY3WagExr4y7JBncOw,1338663540/www.kcl.ac.uk/humanities/filmstudies/classical=2004.htm) (дата обращения 23.05.2013). [↑](#footnote-ref-25)
26. Особенности российского производства телесериалов // Memoid: электронное средство массовой информации. – URL <http://www.memoid.ru/node/Osobennosti_rossijskogo_proizvodstva_teleserialov> (дата обращения 23.05.2013). [↑](#footnote-ref-26)
27. Давыдов М.Л. Типология телевизионных многосерийных художественных фильмов // Вестник электронных и печатных СМИ. – Выпуск №7. – URL: (<http://www.ipk.ru/index.php?id=1583> (дата обращения 23.05.2013). [↑](#footnote-ref-27)
28. Louise Spense, (2005), Watching daytime soap-operas: power of pleasure. — URL: [http://books.google.ru/books?id=9Kaghd\_pZzcC&lpg=PA70&dq=discourse%20of%20soap%20operas&hl=ru&pg=PA70#v=onepage&q=discourse%20of%20soap%20operas&f=false](http://books.google.ru/books?id=9Kaghd_pZzcC&lpg=PA70&dq=discourse%20of%20soap%20operas&hl=ru&pg=PA70" \l "v=onepage&q=discourse%20of%20soap%20operas&f=false) (дата обращения 23.05.2013). [↑](#footnote-ref-28)
29. Давыдов М.Л. Типология телевизионных многосерийных художественных фильмов // Вестник электронных и печатных СМИ. – Выпуск №7. – URL: (<http://www.ipk.ru/index.php?id=1583> (дата обращения 23.05.2013) [↑](#footnote-ref-29)
30. Москаленко Л. Рейтинги вместо смысла // Эксперт. – 2012. – №38(820). – URL: <http://expert.ru/expert/2012/38/rejtingi-vmesto-smyisla/> (дата обращения 23.05.2012) [↑](#footnote-ref-30)
31. Москаленко Л. Рейтинги вместо смысла // Эксперт. – 2012. – №38(820). – URL: <http://expert.ru/expert/2012/38/rejtingi-vmesto-smyisla/> (дата обращения 23.05.2012) [↑](#footnote-ref-31)
32. Жданова С., Чудова И. Идеологии и утопии современного общества: визуальный анализ кинотекста // Современный дискурс-анализ, №4, —URL: <http://discourseanalysis.org/ada4.pdf> (дата обращения 23.05.2013) [↑](#footnote-ref-32)
33. Макаров М. Л. Основы теории дискурса.— М.: ИТДГК «Гнозис», 2003.— C.37-40 [↑](#footnote-ref-33)
34. Пропп В. Морфология "волшебной" сказки. — URL: <http://lib.ru/CULTURE/PROPP/morfologia.txt> (дата обращения 23.05.2013). [↑](#footnote-ref-34)
35. Там же [↑](#footnote-ref-35)
36. Там же [↑](#footnote-ref-36)
37. Пропп В. Морфология "волшебной" сказки. — URL: <http://lib.ru/CULTURE/PROPP/morfologia.txt> (дата обращения 23.05.2013). [↑](#footnote-ref-37)
38. Макаров М. Л. Основы теории дискурса.— М.: ИТДГК «Гнозис», 2003.— C.59-61 [↑](#footnote-ref-38)
39. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — URL: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/bart-all.htm> (дата обращения 23.05.2013). [↑](#footnote-ref-39)
40. Там же [↑](#footnote-ref-40)
41. Эко У. О членениях кинематографического кода. [Электронный документ]: (<http://kinoseminar.livejournal.com/234358.html> ). Проверено 25.04.2013. [↑](#footnote-ref-41)
42. Эко У. О членениях кинематографического кода. — URL <http://kinoseminar.livejournal.com/234358.html> (дата обращения 23.05.2013). [↑](#footnote-ref-42)
43. Эко У. Открытое произведение, – СПб: Академический проект, – 2004. – с.12-13 [↑](#footnote-ref-43)
44. Эко У. Открытое произведение, – СПб: Академический проект, – 2004. – с.18 [↑](#footnote-ref-44)
45. Эко У. Отсутствующая структура: введение в семиологию. — URL <http://lib.rus.ec/b/125868> (дата обращения 23.05.2013). [↑](#footnote-ref-45)
46. Эко У. Открытое произведение, – СПб: Академический проект, – 2004. – C.25-27 [↑](#footnote-ref-46)
47. Йоргенсен М.В., Филипс Л.Дж. Дискурс-анализ. Теория и метод / М.: Гуманитарный центр, 2004. – C.50-54 [↑](#footnote-ref-47)
48. Йоргенсен М.В., Филипс Л.Дж. Дискурс-анализ. Теория и метод / М.: Гуманитарный центр, 2004. – С.54-56 [↑](#footnote-ref-48)
49. Йоргенсен М.В., Филипс Л.Дж. Дискурс-анализ. Теория и метод / М.: Гуманитарный центр, 2004. –С.59 [↑](#footnote-ref-49)
50. Макаров М. Л. Основы теории дискурса.— М.: ИТДГК «Гнозис», 2003.— C.45-47 [↑](#footnote-ref-50)
51. Современные теории дискурса: мультидисциплинарный анализ (Серия «Дискурсология») – Екатеринбург:Издательский Дом «Дискурс-Пи», 2006, – С.23 [↑](#footnote-ref-51)
52. Современные теории дискурса: мультидисциплинарный анализ (Серия «Дискурсология»)– Екатеринбург:Издательский Дом «Дискурс-Пи», 2006, с.23-25 [↑](#footnote-ref-52)
53. Дейк Т. А. ван. Вопросы прагматики текста // Новое в зарубежной лингвистике. — Вып. 8: Лингвистика текста. — М., 1978. — С.8-9 [↑](#footnote-ref-53)
54. Современные теории дискурса: мультидисциплинарный анализ (Серия «Дискурсология») – Екатеринбург:Издательский Дом «Дискурс-Пи», 2006. – С.21 [↑](#footnote-ref-54)
55. Макаров М. Л. Основы теории дискурса.— М.: ИТДГК «Гнозис», 2003.— C.49-52 [↑](#footnote-ref-55)
56. Макаров М. Л. Основы теории дискурса.— М.: ИТДГК «Гнозис», 2003.— C.55-56 [↑](#footnote-ref-56)
57. Макаров М. Л. Основы теории дискурса.— М.: ИТДГК «Гнозис», 2003.— C.55 [↑](#footnote-ref-57)
58. Макаров М. Л. Основы теории дискурса.— М.: ИТДГК «Гнозис», 2003.— C.58 [↑](#footnote-ref-58)
59. Пузанова Ж.В. Троцук И.В. Нарративный анализ: понятие или метафора. — URL: <http://www.isras.ru/files/File/4M/17/Puzanova.pdf> (дата обращения 23.05.2013). [↑](#footnote-ref-59)
60. Там же [↑](#footnote-ref-60)
61. Короневич В. Исследование объъекта, cпецифика кинофильма//Медиа-альманах «Умножение. – 2010. – №1. – URL: [www.umnozhenie.narod.ru/vol/1/koronevich-issledovanie.html](http://www.umnozhenie.narod.ru/vol/1/koronevich-issledovanie.html) (дата обращения 23.05.2013). [↑](#footnote-ref-61)
62. Там же [↑](#footnote-ref-62)
63. Там же [↑](#footnote-ref-63)
64. Трубина Е.Г. Нарратология: основы, проблемы, перспективы URL: <http://userdocs.ru/istoriya/5949/index.html> (дата обращения 23.05.2013). [↑](#footnote-ref-64)
65. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. — URL: <http://lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt> (дата обращения 23.05.2013). [↑](#footnote-ref-65)
66. Там же [↑](#footnote-ref-66)
67. Самкова М.А. Кинотекст и кинодискурс: к проблеме разграничения понятий. — URL: [www.gramota.net/materials/2/2011/1/36.html](http://www.gramota.net/materials/2/2011/1/36.html) (дата обращения 23.05.2013). [↑](#footnote-ref-67)
68. Фролов М.Е. Телевизионный дискурс ведущего. – URL: <http://tverlingua.ru/archive/001/01_1-008.htm> (дата обращения 23.05.2013) [↑](#footnote-ref-68)
69. Кожемякин Е. Семиозис массовой культуы: общая модель и частные дескрипции. – <URL:http://discourseanalysis.org/ada7/st49.shtml> (дата обращения 23.05.2013). [↑](#footnote-ref-69)
70. Там же [↑](#footnote-ref-70)
71. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. — URL: <http://lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt> (дата обращения 23.05.2013). [↑](#footnote-ref-71)
72. Короневич В. Исследование объъекта, cпецифика кинофильма//Медиа-альманах «Умножение. – 2010. – №1. – URL: [www.umnozhenie.narod.ru/vol/1/koronevich-issledovanie.html](http://www.umnozhenie.narod.ru/vol/1/koronevich-issledovanie.html) (дата обращения 23.05.2013). [↑](#footnote-ref-72)
73. Качкаева, А. Новые телегерои, умные сериалы и любители сериального зрелища // Радио «Свобода». — 26.04.2011. — URL: <http://www.svobodanews.ru/content/transcript/9505458.html> (дата обращения 23.05.2013). [↑](#footnote-ref-73)
74. О проекте «После школы». – URL: <http://www.1tv.ru/sprojects_in_detail/si=5876> (дата обращения 23.05.2013). [↑](#footnote-ref-74)
75. После школы». Рейтинг. – URL: <http://www.kino-teatr.ru/kino/press/y2012/12-4/3012/> (дата обращения 23.05.2013). [↑](#footnote-ref-75)
76. Там же. [↑](#footnote-ref-76)
77. После школы». Рейтинг. – URL: <http://www.kino-teatr.ru/kino/press/y2012/12-4/3012/> (дата обращения 23.05.2013). [↑](#footnote-ref-77)
78. О проекте «После школы». – URL: <http://www.1tv.ru/sprojects_in_detail/si=5876> (дата обращения 23.05.2013). [↑](#footnote-ref-78)
79. Кувшинова М. А дальше понты исчезают: братья Пресняковы о сериале «После школы» и человеческих отношениях с первым каналом. – URL: <http://www.afisha.ru/article/press-bros/> (дата обращения 23.05.2013). [↑](#footnote-ref-79)
80. Кувшинова М. А дальше понты исчезают: братья Пресняковы о сериале «После школы» и человеческих отношениях с первым каналом. – URL: <http://www.afisha.ru/article/press-bros/> (дата обращения 23.05.2013). [↑](#footnote-ref-80)
81. Кувшинова М. А дальше понты исчезают: братья Пресняковы о сериале «После школы» и человеческих отношениях с первым каналом. – URL: <http://www.afisha.ru/article/press-bros/> (дата обращения 23.05.2013). [↑](#footnote-ref-81)
82. Классный мюзикл (ТВ). – URL: <http://www.kinopoisk.ru/film/184432/> (дата обращения 23.05.2013). [↑](#footnote-ref-82)
83. Классный мюзикл (ТВ). – URL: <http://www.kinopoisk.ru/film/184432/> (дата обращения 23.05.2013). [↑](#footnote-ref-83)
84. Кувшинова М. А дальше понты исчезают: братья Пресняковы о сериале «После школы» и человеческих отношениях с первым каналом. – URL: <http://www.afisha.ru/article/press-bros/> (дата обращения 23.05.2013). [↑](#footnote-ref-84)
85. Демина Е.В. Романтическая комедия в контексте американской массовой культуры. – URL: <http://archive.nbuv.gov.ua/portal/natural/vkhnu/Fp/2012_1012/28_Dyom.pdf> (дата обращения 23.05.2013). [↑](#footnote-ref-85)
86. Демина Е.В. Романтическая комедия в контексте американской массовой культуры. – URL: <http://archive.nbuv.gov.ua/portal/natural/vkhnu/Fp/2012_1012/28_Dyom.pdf> (дата обращения 23.05.2013). [↑](#footnote-ref-86)