

Прохоров Артем Вячеславович

Аспирант, Аспирантская школа по искусству и дизайну НИУ ВШЭ, преподаватель, факультет коммуникаций, медиа и дизайна, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва
ORCID ID: 0000-0002-4803-3683
a.prohorov1989@gmail.com

Ключевые слова: веб-сериалы, сюжет, драматургия, нарратив, сторителлинг, жанры, интерактивность, трансмедиа.

Prokhorov Artem V.

Postgraduate student, HSE Art and Design School, lecturer, Faculty of Communications, Media and Design, National Research University "Higher School of Economics", Moscow
ORCID ID: 0000-0002-4803-3683
a.prohorov1989@gmail.com

Key words: web series, story, dramaturgy, narrative, storytelling, genres, interactivity, transmedia.

ПРОХОРОВ А.В.

Веб-сериалы: специфика и ключевые особенности формата

PROKHOROV ARTEM V.

Web Series: The Specifics and the Key Features of the Format

В статье изучаются основные драматургические особенности и ключевые признаки веб-сериалов, сложившиеся в процессе возникновения и становления этого формата. Автор выявляет драматургические отличия веб-сериалов от сериалов для телевидения, анализирует причины этих отличий. Особое внимание уделяется тому, как и почему интернет трансформирует традиционные принципы построения телевизионных сюжетов. Эти изменения неразрывно связаны не только со спецификой новой среды, но и с особенностями ее аудитории.

The article is devoted to the study of web series' main dramaturgic features and key characteristics that have developed in the process of emergence and establishment of this format. The author reveals main dramaturgic differences between web series and TV series and analyzes the reasons of such differences. Particular attention is paid to how and why does the internet transform the traditional principles of television series plot construction. These changes are inextricably linked not only with the specifics of the new environment, but also with the characteristics of its audience.

УДК 79
ББК 85.3

Интернет – уникальное творческое пространство, которое предоставляет авторам большие возможности, однако вместе с тем диктует им собственные, не до конца еще изученные условия и ограничения. Формат веб-сериала, только сейчас начинающий свое развитие в России, на Западе успешно существует уже более десяти лет. За это время успели сформироваться определенные каноны, правила построения сюжетов в данном формате, позволяющие авторам успешно существовать в новой для них среде. Изучив западный опыт, мы попытаемся выделить и сформулировать эти каноны, правила и признаки. Предполагаем, что данное исследование может представлять не только научную, но и практическую ценность для российской индустрии веб-сериалов.

Работы, посвященные анализу веб-сериалов, являются ответвлением более широкого круга научных трудов. Первоначально подходы к анализу экранных произведений и их драматургии были сформулированы в рамках фундаментальных исследований в области кино, в частности, работ А. Базена [1], Л. Кулешова [9], В. Пудовкина [12]. Если говорить об анализе современной сериальной драматургии, то он во многом базируется также и на классических трудах о многосерийности, о специфике многосерийного повествования и его особенностях (Ю. Богомолов [2], А. Вартанов [3], Н. Зоркая [8]).

В контексте изучения новых форм сериальности, к которым мы относим и веб-сериалы, важно иметь в виду также более современные исследования: в частности, работы, рассматривающие воздействие сериалов на зрителя (Г. Закарян [6], А. Новикова [11]) и труды, анализирующие современную экранную культуру в целом и сериалы

как важную ее составляющую (Н. Захарченко [7], Е. Сальникова [14], Н. Хренов [16]).

Наконец, отдельную ценность представляет исследование А. Деникина, который изучает термин «партиципация» в контексте современных художественных практик и в общем случае определяет его как «совместное действие, соучастие в каком-либо процессе, деле, мероприятии» [5, с. 61]. В дальнейшем, говоря о партициптивной культуре, мы будем иметь в виду именно культуру соучастия зрителя в творческом продукте.

Для того чтобы выявить ключевые черты и особенности веб-сериала как формата, проанализируем основные векторы развития западных веб-сериалов и их драматургии, а затем подробно остановимся на нескольких конкретных примерах.

Термин «веб-сериал» возник относительно недавно и приобрел широкое употребление в первую очередь с подачи практиков – продюсеров медиаиндустрии. В связи с этим существуют определенные проблемы с его дефиницией: разные источники выделяют разные черты изучаемого формата, называя их определяющими. В данной статье мы остановимся на определении веб-сериала как аудиовизуального художественного произведения, создаваемого эксклюзивно для интернет-платформы, имеющего простой нарратив и сериальную структуру [21, р. 143]. Важно отметить, что выбранное нами определение не охватывает документальные сериалы: процесс их создания характеризуется совершенно иными подходами и инструментами, поэтому логичнее рассматривать веб-документалистику как самостоятельный раздел интернет-проектов, который требует особого подхода и отдельного полноценного исследования.

Для того чтобы понять специфику драматургии веб-сериалов, необходимо прежде всего сформулировать особенности среды, для которой они создаются. Как пишет Т. Кляйн, «веб-сериалы скорее являются частью партициптивной культуры, чем телевизионные сериалы, которые используют интернет как дополнительную платформу для продвижения и распространения медиапродуктов» [20, с. 9]. Это ключевое отличие: партициптивная культура, характерная для интернет-среды, предполагает значительно более глубокий уровень вовлечения зрителя и взаимодействия с ним, что неизбежно

приводит к необходимости трансформации старых форм, привычных для телевидения, или создания новых.

Соответствующим образом в интернете меняется и цель производства контента, и мотивация его создателей. Значительно упрощается доступ в индустрию, что ведет к появлению независимых авторов, которые снимают веб-сериалы на свои деньги, надеясь таким образом привлечь внимание к себе и своему творчеству. При такой модели производства драматургам и режиссерам предоставлена полная творческая свобода, ограниченная лишь рамками бюджета: интернет дает возможность экспериментировать с жанрами и форматами, а также позволяет говорить на те темы, которые на телевидении не востребованы или относятся к числу табуированных. Как показывает практика, подобные сериалы могут принести популярность авторам и даже, пройдя проверку интернетом, впоследствии получить эфир на телевидении. С. Маргиту отмечает: «Такие платформы, как Netflix, обратились к независимым веб-сериалам за новым контентом, который привнесет разнообразие и привлечет молодую аудиторию, предпочитающую онлайн-просмотр традиционному телевидению» [22, с. 1051].

Конечно, существует и другая производственная модель. Формат веб-сериала изначально предполагает более сложный и дорогой процесс создания, чем популярный в интернете формат блога, поскольку требует работы с актерами, привлечения дополнительных членов съемочной группы и более тщательной проработки сценария. Именно поэтому веб-сериалы часто производятся на деньги компании-спонсора, которая таким образом продвигает свой бренд (так делали Nike, IKEA, Intel, Toshiba, AT & T и многие другие), или онлайн-платформы, которая хочет развивать производство собственного контента. Такая модель производства ближе к телевизионной: продакшн-компания, сверяясь с требованиями и пожеланиями заказчика, воплощает свои задумки за счет выделенного бюджета. Аналогичным образом дело обстоит и с веб-сериалами, которые являются трансмедиа-расширениями более крупных проектов.

Возможен и смешанный вариант. Так, канадский веб-сериал *Carmilla*, изначально спонсированный компанией Kotex, сформировал такую обширную фанатскую базу, что деньги на одноименный полнометражный фильм авторы собрали уже с помощью

краудфандинга [4]. Как бы то ни было, очевидно, что пространство свободы, которое предоставляет интернет, является привлекательным как для авторов веб-сериалов, так и для зрителей. Впрочем, эта свобода обманчива: добиться успеха в интернет-среде можно лишь достаточно глубоко понимая ее основные законы и правила, о которых мы поговорим далее.

Поскольку формат веб-сериала является прямым потомком сериального формата на телевидении, он наследует и некоторые его основные черты. В первую очередь это необходимость удерживать внимание зрителя на протяжении продолжительного времени и возвращать его к просмотру новых серий. Такая необходимость, в свою очередь, ведет к необходимости планирования, определенной регулярности выхода серий (что особенно актуально для таких крупных платформ, как Facebook Watch или YouTube Originals) и в идеале – создания эффекта соприсутствия. Все эти черты характерны также для программ и сериалов на телевидении [19, с. 10]. Очевидно также, что и в том, и в другом случае сериальная структура предполагает наличие «крючков», то есть драматургических элементов, которые формируют у зрителя вопросы и ожидания, тем самым стимулируя его к продолжению просмотра. Кроме того, веб-сериалы, как и сериалы на телевидении, однозначно можно разделить на четкие группы в соответствии с форматом повествования. Это так называемые «вертикальные» сериалы, где каждая серия имеет собственный независимый сюжет, «горизонтальные» сериалы, имеющие сквозной сюжет, развивающийся на протяжении множества серий, и «горизонтально-вертикальный» формат, соединяющий в себе ключевые черты первых двух. Также существует формат «альманаха» или «антологии», то есть совокупности отдельных независимых историй о разных персонажах, объединенных только по некоторому общему признаку: например, по затрагиваемой теме.

Герои веб-сериалов тоже не так сильно отличаются от телевизионных – правда, если мы имеем в виду телевизионные каналы, ориентированные на молодую аудиторию. Поскольку зрителю крайне важно ассоциировать себя с героем, главными героями веб-сериалов в подавляющем большинстве случаев становятся молодые парни и девушки. При этом чрезвычайно популярен архетип комедийного героя, который из серии в серию неустанно стремится к некой цели,

но раз за разом переживает полный провал и никогда ее не достигает (Марго и Лили в *Margot vs Lily*, Терри Хаффер в *High Road*, Квабена в *Dreaming Whilst Black* и т.д.). То же самое характерно и для телевизионных комедийных сериалов, ведь самый распространенный архетип героя в них – «обаятельный неудачник». Как отмечает Скотт Седита, обаятельный неудачник «жизненно необходим любому хорошему ситкому» [15, с. 114].

И все же с точки зрения драматургии у веб-сериалов много существенных, уникальных особенностей, корни которых лежат в специфике интернет-среды по сравнению с телевидением. Если на телевидении серии, как правило, имеют четкий хронометраж в 26 или 52 минуты (что напрямую связано с законодательным ограничением: не более 8 минут рекламы в час), то в интернете хронометраж не имеет формальных ограничений и может в том числе различаться от серии к серии. Меняется и количество серий в сезоне. На телевидении это число обязано делиться на 4 или 5 (программирование «понедельник-четверг» или «понедельник-пятница» соответственно), в то время как веб-сериалы могут содержать любое число эпизодов.

Внутренняя структура серий также претерпевает существенные изменения. Памела Дуглас, описывая принципы построения сюжетов для телевидения, пишет: «нравится вам это или нет, вам придется выяснить, какую структуру должен иметь сериал, который вы пишете: четырех-, пяти- или шестиактную. И понять, как переформатировать свою структуру соответствующим образом» [18, с. 87]. Действительно, серия телесериала обязана содержать определенное количество сюжетных поворотов, которые разделят ее на примерно равные части («акты») и обеспечат каналу безболезненный уход на рекламу с минимальным риском потерять зрителя. Именно количество рекламных слотов определяет количество актов на телевидении. В интернете таких ограничений нет: возможно разделение серии на произвольное число актов любой продолжительности, что традиционно более характерно для кинофильмов.

Говоря о базовой драматургической основе истории, следует отметить, что основа построения серии веб-сериала в этом смысле практически ничем не отличается от аналогичной основы кинофильма или сериала для телевидения. Здесь так же необходим герой, его цель (нужда) и конфликт, препятствующий достижению

цели. Анализируя основу построения сюжета для интернета, авторы соответствующих исследований перечисляют все те же основные пункты. Отличия, которые удастся найти в этой области, связаны в основном с уменьшением хронометража серий. Так, В. Барановский, Ю. Барановский и М. Дреннан, разбирая первую серию веб-сериала *Brooklyn Sound*, пишут, что в начале эпизода героиня показана уже в действии, в процессе решения конфликта, в то время как классический телевизионный сериал сначала представил бы жизнь героини до произошедших событий [17, с. 20]. Подобный ход характерен для многих веб-сериалов и связан с необходимостью как можно быстрее ввести зрителя в историю и захватить его внимание. Можно сказать, что первый акт в таком случае полностью или частично содержится во втором, то есть необходимую информацию о герое зритель узнает не до основного действия, а параллельно с ним. Очевидно, что конструировать сюжет таким образом значительно сложнее, чем классическим, и драматургу потребуется больше усилий и времени для написания истории.

Создатели веб-сериалов знают, что интернет-аудитория привыкла к высокой плотности потребления контента, и вынуждены учитывать этот факт. Серия веб-сериала, как правило, рассказывает историю значительно быстрее, чем сериал для телевидения, а ее визуальная часть нередко характеризуется яркими графическими эффектами, быстрой сменой планов, рваным монтажом. Известно, что в интернете критически важно захватить внимание зрителя в первые шесть секунд. Вот что говорит об этом генеральный продюсер российского фестиваля *Realist web fest* Антон Калинин: «Мы же знаем, что интернет сориентирован на шестую секунду. Аудитория 14 + выключит на шестой секунде ваши самые утонченные опусы, если вы не захватите зрителя» [10]. Именно поэтому первые шесть секунд интернет-видео, в том числе и серии веб-сериала, обычно содержат нечто необычное: это может быть пугающее или провокационное заявление героя, странная или абсурдная ситуация, серия шокирующих кадров, краткий флэшфорвард к кульминации сюжета и т.п.

Неудивительно, что в интернете востребованы жанры, подразумевающие высокую плотность событий и сюжетных поворотов, возможность удивить зрителя и предоставить ему «быструю эмоцию». Абсолютное первенство здесь у комедийных сериалов,

но достаточно часто встречаются также детективы, триллеры, ужастики. Многие из них при этом выполнены в жанре мокьюментари. Псевдодокументальность позволяет веб-сериалам мимикрировать под другие интернет-проекты: в частности, видеоблоги (как сериал *lonelygirl15* или *The Haunting of Sunshine Girl*). Популярность жанра мокьюментари, вероятно, связана не только со стремлением авторов сериалов стать «своими» в интернет-среде, но и с невысокими бюджетами их творений: таким образом авторы могут превратить очевидный недостаток проекта в его «фишку» – неотъемлемую часть художественного замысла.

Ограниченность бюджета действительно является важным фактором, влияющим на драматургию. Как правило, даже веб-сериалы, спонсируемые крупными брендами, не могут позволить себе таких затрат на производство, как сериалы на телевидении. Заранее зная об этом, авторы сценария пытаются ограничить историю определенными рамками. Например, некоторые веб-сериалы используют в сюжете единственную локацию. Такой подход не только упрощает производство, но тоже вполне может стать «фишкой» проекта, как это было с веб-сериалом *Carmilla*.

Правда, в подобном случае перед авторами встает сложнейшая задача рассказать полноценную историю, не показывая при этом значительную часть событий из жизни героев. Необходимо донести до зрителя всю нужную информацию, не «перегрузив» при этом диалоги, что требует от драматургов серьезной и точной работы. Поэтому многие авторы, исходя из проблем с бюджетом, стараются не ограничиваться одной локацией, а поменять сам формат повествования таким образом, чтобы минимизировать количество реальных съемочных дней с актерами или исключить их вовсе. Так возникают простые анимационные проекты, проекты в формате *Machinima* (сериалы на движке компьютерных игр), веб-комиксы и даже текстовые или аудиосериалы.

Замкнутость локаций, камерность, присущая многим веб-сериалам, сближает этот формат не только с блогом, существующим в той же среде, но и с такими, казалось бы, далекими форматами, как театр, эстрада, стендап. Пространство действия веб-сериала, ограниченного одной локацией, ассоциируется с замкнутым сценическим пространством театра, и, как правило, подобная локация действительно без

труда может быть воссоздана на сцене. Кроме того, в веб-сериалах главный герой чаще, чем в других художественных проектах, ломает «четвертую стену», обращаясь напрямую к зрителю, что тоже более характерно для театральных проектов и эстрады. Можно говорить и о более высокой мере условности по сравнению с традиционными сериалами. С одной стороны, зритель четко понимает, что он не может быть частью сюжета полностью прописанного и снятого заранее художественного проекта. С другой стороны, герой как бы перемещается за рамки кадра, обращаясь к зрителю напрямую, и тем самым вовлекает его в повествование. Этот момент часто характеризуется также и выходом за пределы внешнего образа персонажа: чтобы поговорить со зрителем, герой на время снимает «маску». Так было, например, и в популярном сериале «Карточный домик», где герой Кевина Спейси регулярно обращался к зрителю, предельно откровенно поясняя суть происходящего. Как известно, данный проект начал свое существование именно в интернете, где быстро набрал популярность и получил восторженные отзывы, в том числе за счет не совсем обычной для традиционного сериала манеры повествования.



Илл. 1. Кадр из сериала «House of Cards», 1 сезон, 1 серия, 2013.
Режиссер Дэвид Финчер

Стоит также отметить, что веб-сериалы зачастую активно используют в сюжете экраны компьютеров, смартфонов, а некоторые адаптируют собственный формат под экран смартфона или компьютера, на котором будет воспроизводиться видео. Само по себе замкнутое пространство экрана со множеством окон также сближает веб-сериал с театром, поскольку «внутрикомпьютерная мизансцена возвращается к старинным моделям организации условной реальности, где происходит символическая деятельность» [13]. В инновационном формате повествования «screenlife», разработанном компанией Тимура Бекмамбетова Bazelevs, экран и вовсе оказывается единственным местом действия: история полностью рассказывается через гаджет героя. Экран зрителя отождествляется с экраном персонажа, становясь полноценным элементом повествования и работая на формирование чувства сопричастности.

В качестве примера западного сериала, снятого в похожем формате, рассмотрим Web Therapy – комедийный вертикально-горизонтальный веб-сериал с Лизой Кудроу («Друзья», «Анализируй это») в главной роли, получивший впоследствии ряд наград и эфир на телевидении (кабельная сеть Showtime). Его главная героиня, психотерапевт Фиона Уоллес, разработала уникальную методику «веб-терапии»: психотерапевтической интернет-консультации, которая длится ровно три минуты. По задумке Фионы, чем меньше времени дать пациенту, тем меньше лишнего он успеет сказать – следовательно, быстрее удастся подвести его к сути проблемы и лечение будет более эффективным. Фиона с трудом переживает увольнение из крупной компании и надеется, что ее стартап привлечет спонсоров, однако сталкивается с непредвиденными трудностями. Это и катастрофическая неэффективность «веб-терапии» как методики, и вопиющий непрофессионализм самой героини, которая постоянно ставит собственные цели и проблемы выше нужд своих клиентов. Однако, подобно любой «обаятельной неудачнице», Фиона не сдастся и на протяжении шести сезонов (113 серий, каждая примерно по 25 минут) пытается доказать, что методика работает.

Web Therapy использует экран компьютера главной героини как основное место действия, так как практически все повествование здесь разворачивается в формате видеочата с пациентами. Такой формат выгоден в первую очередь с точки зрения производства. Героиня



Илл. 2. Кадр из веб-сериала «Web Therapy», 1 сезон, 1 серия, 2008. Режиссер Дон Рус

постоянно находится в одной локации (у себя дома), при этом нет необходимости снимать Лизу Кудроу совместно с другими актерами: соответствующие части эпизодов могут быть сняты отдельно в разных локациях и склеены в «видеочат» уже в процессе монтажа.

Сделав ставку на талант и популярность звезды сериала «Друзья», создатели проекта постарались дать ей как можно больше свободы: повествование выстроено таким образом, что героиня часто остается на экране одна, как будто бы обращаясь к зрителю, а ее реплики периодически перерастают в монологи, напоминающие выступления в упомянутом выше формате стендапа. Таким образом, авторы ушли в сторону от более привычного и традиционного для сериалов стиля повествования, что придало проекту свежесть. Само по себе присутствие в кадре телевизионной звезды Лизы Кудроу поставило сериал в один ряд с телевизионными комедийными проектами, и «Веб-терапия» смогла выделиться на их фоне именно за счет миграции в сторону театральности и эстрадности. Как результат, создателям удалось при невысоком бюджете вывести сериал из интернета в телевизионный эфир. Вероятно, как раз за счет использования новых форм комедийный жанр возрождается в интернете, в то время как в

кино и на телевидении переживает затяжной кризис. Производственные ограничения при этом могут оказаться даже полезными, так как служат дополнительным стимулом для креативной работы авторов.

С похожими ограничениями работали и создатели упомянутого ранее канадского горизонтального веб-сериала *Carmilla*. По сюжету сериала студентка Лаура Холлис пытается найти свою пропавшую соседку по общежитию, но расследованию мешает множество странных происшествий. В частности, на место соседки практически сразу подседают новую девушку по имени Кармила, которая позже оказывается вампиршей-лесбиянкой. Несмотря на то что этот сериал относится к жанру мистического детектива и основан на одноименной готической новелле XIX века, в нем прослеживается немало сходств с комедийным *Web Therapy*. В первую очередь, это образ главной героини Лауры: его также вполне можно отнести к архетипу «обаятельный неудачник». Во-вторых, это формат повествования: Лаура первоначально пытается записать видеотчет для занятий по журналистике, но отчет постепенно перерастает в постоянный видеодневник о ходе расследования. «Глазами» зрителя становится веб-камера в комнате Лауры, а постоянным местом действия на первый сезон – ее комната в студенческом общежитии (в следующих сезонах используются другие локации, но всегда по одной на сезон). Всего же «Кармила» состоит из трех сезонов: суммарно это 109 серий продолжительностью примерно от 3 до 7 минут. Короткие серии держат зрителя в постоянном напряжении, поскольку каждая заканчивается «крючком» на следующую: здесь чрезвычайно высокая (пожалуй, значительно выше, чем на телевидении) плотность сюжетных поворотов.

Пример «Кармиллы» интересен тем, что создателям также удалось выйти со своим проектом за пределы интернета, собрав деньги на полнометражный фильм. Однако фильм уже не смог повторить успех веб-сериала. Возможная причина провала – потеря основных «фишек» проекта, которые на большом экране стали невозможны. К ним относится и плотность сюжетных поворотов, и количество локаций, и, наконец, та самая камерность, замкнутость повествования, формировавшая атмосферу оригинального сериала. Можно сказать, что сериал утратил свою театральность и полностью переключился на характерный для кино формат повествования. В результате фанаты



Илл. 3. Кадр из веб-сериала «Carmilla», 1 сезон, 1 серия, 2014. Режиссер Спенсер Мэйби

буквально не узнали полюбившийся им проект, а сама история стала более отстраненной, и фильму просто не удалось удержать зрителя, привыкшего к иному уровню вовлеченности.

Формат веб-сериала действительно предоставляет уникальные возможности по вовлечению зрителя в историю, в том числе за счет механизмов, которые физически не могут быть воплощены в жизнь на телевидении, но относительно легко реализуются в интернете. Многие авторы используют эту площадку для разработки интерактивных веб-сериалов – проектов, где сюжет меняется под воздействием решений, принимаемых зрителем. Интерактивный формат дороже в производстве, чем обычный, поскольку здесь на одну минуту реального хронометража может приходиться несколько реально отснятых и смонтированных минут. В зависимости от сделанного выбора, зритель увидит только ту часть материала, которая предназначена ему, в то время как остальные кадры будут удалены из повествования. Усложняется и структура нарратива: создавая сценарий интерактивного проекта, драматург вынужден просчитывать разные варианты развития событий и эволюции персонажей, при этом пытаясь в каждом случае сохранить единство действия, логические



Илл. 4. Кадр из веб-сериала «Downtown Browns», 1 сезон, 3 серия, 2016. Режиссер Элисон Комри

связи между элементами и непредсказуемость сюжетных поворотов. Однако, несмотря на сложности, сопряженные с созданием подобных сериалов, интерес к данному формату не ослабевает: ни со стороны зрителей, ни со стороны создателей контента. Ранее интерактивность уже была опробована в кино и видеоиграх: в последние годы большой популярностью пользуются игры, по сути представляющие собой скорее кинофильмы или сериалы с серьезной интерактивной составляющей (так называемое «интерактивное кино», например, *Heavy Rain*, *Beyond: Two Souls*, *Detroit: Become Human* и др.). Как и в «интерактивном кино», в веб-сериалах интерактивность дает зрителю возможность более глубокого погружения в историю вместе с героем, обеспечивает эффект близости и сопричастности, то есть проживания истории «не за героя, а вместе с ним» [24]. Создатели таких зарубежных веб-сериалов, как *Downtown Browns*, *Couch*, *On The Way Home*, делают упор на интерактивность как на главную и определяющую черту своих проектов. И это один из главных трендов развития современных веб-сериалов.

Другой важный тренд – все более широкое использование формата трансмедиа. В дополнение к целому ряду веб-сериалов,

которые сами по себе являются спин-оффами сериалов для телевидения (*The Office: The Accountants*, *The Lost Experience*, *24: The Conspiracy* и многим другим), существуют также веб-сериалы с собственными трансмедиа-расширениями. Например, веб-сериал *Dirty Work*, получивший «Эмми» в 2012 году, имитировал взаимодействие зрителей со смартфонами во время просмотра телевизора. Зрителю предоставлялась возможность зарегистрироваться, и тогда в течение серии на его телефон приходили сообщения и звонки от героев сериала, а также бонус-видео и дополнительный контент в Facebook и Twitter [23, с. 169].

Завершая обзор ряда интернет-проектов, обобщим сделанные ранее выводы и сформулируем основные форматообразующие признаки веб-сериала. К ним относятся: 1) произвольное количество серий в сезоне и свободная периодичность выхода серий; 2) меняющийся от серии к серии хронометраж, который тем не менее всегда остается меньше телевизионного, то есть в диапазоне примерно от 1 до 25 минут; 3) молодой главный герой, образ которого, как правило, имеет черты или полностью соответствует архетипу «обаятельный неудачник»; 4) высокая динамика и большая плотность событий сюжета.

Выделенные нами признаки и правила являются результатом определенного пути развития, который уже успели пройти западные веб-сериалы. Для российской индустрии этот путь только начинается, и успех во многом будет зависеть от того, насколько грамотно отечественные авторы смогут перенять и трансформировать опыт своих западных коллег.

Список литературы:

- 1 Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. 383 с.
- 2 Богомолов Ю. Телеэкран, серийность и проблемы художественного времени // Многосерийный телефильм: Истоки. Практика. Перспективы. М.: Искусство, 1976. С. 131–148.
- 3 Вартанов А. О характере многосерийного повествования // Многосерийный телефильм: Истоки. Практика. Перспективы. М.: Искусство, 1976. С. 95–109.
- 4 Григорьева Н. «Кармила»: как веб-сериал про вампишу-лесбиянку стал полнометражным фильмом // The Digital Reporter, 29.10.2017. URL: <https://digitalreporter.ru/news.php?id=31> (дата обращения 18.10.2019).
- 5 Деникин А. К определению термина «партиципация» в контексте современных художественных практик // Наука телевидения и экранных искусств. 2018. № 14.1. С. 58–79.
- 6 Закарян Г. Телесериал как инструмент воздействия на индивида // Наука телевидения. 2010. № 7. С. 73–83.
- 7 Захарченко Н. Принцип серийности как способ организации современного телевизионного контента // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева. 2017. Т. 1, вып. 2. С. 139–146.
- 8 Зоркая Н. Чары многосерийности // Многосерийный телефильм: Истоки. Практика. Перспективы. М.: Искусство, 1976. С. 21–36.
- 9 Кулешов Л. Азбука кинорежиссуры. М.: Искусство, 1969. 132 с.
- 10 Малукова Л. Веб-сериалы завоевывают YouTube // Новая газета. 2019. № 89. URL: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2019/08/12/81581-kak-ne-zaputatsya-v-pautine> (дата обращения 11.10.2019).
- 11 Новикова А. Сериал как инструмент социокультурного воздействия // Большой формат: экранная культура в эпоху трансмедийности. Часть 3. М.: Издательские решения, 2018. С. 119–130.
- 12 Пудовкин В. Собрание сочинений в трех томах. М.: Искусство, 1976.
- 13 Сальникова Е. К предыстории внутриэкранной мизансцены компьютера // Наука телевидения и экранных искусств. 2016. № 12.2. С. 30–58.
- 14 Сальникова Е. Эстетика современного артхаусного кино и сериала. Общие наблюдения // Большой формат: экранная культура в эпоху трансмедийности. Часть 3. М.: Издательские решения, 2018. С. 145–185.
- 15 Седита С. Восемь комедийных характеров. Руководство для сценаристов и актеров. М.: Альпина нон-фикшн, 2015. 338 с.
- 16 Хренов Н. Экранная культура в контексте перехода от индустриальной к постиндустриальной цивилизации // Наука телевидения и экранных искусств. 2016. № 12.1. С. 12–47.
- 17 Baranovsky V., Baranovsky U., Drennan M. Scriptwriting for Web Series: Writing for the Digital Age. Second edition. Abingdon: Routledge, 2018. 160 p.
- 18 Douglas P. Writing the TV Drama Series: How to Succeed as a Professional Writer in TV, 3rd edition. Studio City: Michael Weise Productions, 2011. 309 p.
- 19 Gripsrud, J. Relocating Television: Television in the Digital Context. Abingdon: Routledge, 2010. 275 p.

- 20 Klein T. Web Series – Between Commercial and Non-Profit Seriality. Media Economies. Perspectives on American Cultural Practices. Eds. Hartwig M., Keitel E., Süß G. Trier: WVW Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2014. Pp. 3–14.
- 21 Kuhn M. Web Series between User-Generated Aesthetics and Self-Reflexive Narration: On the Diversification of Audiovisual Narration on the Internet. Beyond Classical Narration: Transmedial and Unnatural Challenges. Eds. Alber J., Hansen P. K. Berlin/Boston: De Gruyter. Narratologia, vol. 42, 2014. Pp. 137–160.
- 22 Margitu S. Independent women: from film to television. Feminist Media Studies, 09.2019, pp. 1050–1053. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14680777.2019.1667075> (дата обращения 31.10.2019).
- 23 Miller C.-H. Digital Storytelling: A creator's guide to interactive entertainment, 3rd edition. Abingdon: Focal Press, 2014. 568 p.
- 24 Yang E. Downtown Browns: Interactive Web Series, Intersectionality and Intimacy. Henry Jenkins Blog: Confession on an ACA-FAN, 2017. URL: <http://henryjenkins.org/blog/2017/04/downtown-browns-interactive-web-series-intersectionality-and-intimacy.html> (дата обращения 22.10.2019).

References:

- 1 Bazen A. *Chto takoe kino?* [What is cinema?] Moscow, Iskusstvo Publ., 1972. 383 p. (In Russ.)
- 2 Bogomolov Yu. *Teleeckran, serijnost' i problemy hudozhestvennogo vremeni* [TV screen, seriality and problems of art time]. In: *Mnogoserijnij telefil'm: Istoki. Praktika. Perspektivy* [Multiseries TV film: sources, practice, perspectives]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976. pp. 131–148. (In Russ.)
- 3 Vartanov A. O karaktere mnogoserijnogo povestvovaniya [On the nature of multiseries narrative]. In: *Mnogoserijnij telefil'm: Istoki. Praktika. Perspektivy* [Multiseries TV film: sources, practice, perspectives]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976, pp. 95–109. (In Russ.)
- 4 Grigor'eva N. "Karmilla": kak veb-serial pro vampirshu-lesbiyanku stal polnometrazhny fil'mom ["Carmilla": how did the web series about lesbian vampire become the feature film]. *The Digital Reporter*, 29.10.2017. Available at: <https://digitalreporter.ru/news.php?id=31> (accessed 18.10.2019). (In Russ.)
- 5 Denikin A. K opredeleniyu termina "Participaciya" v kontekste sovremennyh hudozhestvennyh praktik [Concerning the definition of a term "participation" in the context of contemporary artistic practices]. *Nauka televideniya i ekrannyh iskusstv*, 2018, no. 14.1, pp. 58–79. (In Russ.)
- 6 Zakaryan G. Teleserial kak instrument vozdeystviya na individa [TV series as an instrument of influence on individual]. *Nauka televideniya i ekrannyh iskusstv*, 2010, no. 7, pp. 73–83. (In Russ.)
- 7 Zaharchenko N. Princip serial'nosti kak sposob organizacii sovremennogo televizionnogo kontenta [The principle of using serial communication as a method of organizing contemporary television content]. *Vestnik Volzhskogo universiteta im. V.N. Tatischeva*, 2017, vol. 1, no. 2, pp. 139–146. (In Russ.)
- 8 Zorkaya N. Chary mnogoserijnosti [Enchantment of multiseries]. In: *Mnogoserijnij telefil'm: Istoki. Praktika. Perspektivy* [Multiseries TV film: sources, practice, perspectives]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976, pp. 21–36. (In Russ.)

- 9 Kuleshov L. *Azbuka kinorezhissury* [The ABC of filmmaking]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1969. 132 p. (In Russ.)
- 10 Malyukova L. Veb-serialy zavoeyvayut YouTube [Web series are conquering YouTube]. *Novaya gazeta*, 2019, no. 89. Available at: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2019/08/12/81581-kak-ne-zaputatsya-v-pautine> (accessed 11.10.2019). (In Russ.)
- 11 Novikova A. Serial kak instrument sociokul'turnogo vozdejstviya [The series as an instrument of sociocultural impact]. In: *Bol'shoj format: ekrannaya kul'tura v epohu transmedijnosti. Chast' 3* [Big format: screen culture in the era of transmedia. Part 3]. Moscow, Izdatel'skie resheniya Publ., 2018, pp. 119–130. (In Russ.)
- 12 Pudovkin V. *Sobranie sochinenij v trekh tomah* [Collected works in three volumes]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976. (In Russ.)
- 13 Sal'nikova E. K predystorii vnutriekrannoj mizansceny komp'yutera [To the background story of computer's intra-screen mise en scene]. *Nauka televideniya i ekrannyh iskusstv*, 2016, no. 12.2, pp. 30–58. (In Russ.)
- 14 Sal'nikova E. Estetika sovremenogo arthausnogo kino i seriala. Obshchie nablyudeniya [Aesthetics of modern arthouse cinema and series. General observations]. In: *Bol'shoj format: ekrannaya kul'tura v epohu transmedijnosti. Chast' 3* [Big format: screen culture in the era of transmedia. Part 3]. Moscow, Izdatel'skie resheniya Publ., 2018, pp. 145–185. (In Russ.)
- 15 Sedita S. *Vosem' komedijnyh harakterov. Rukovodstvo dlya scenaristov i akterov* [The eight characters of comedy. A guide to sitcom acting and writing]. Moscow, Al'pina non-fikshn Publ., 2015. 338 p. (In Russ.)
- 16 Hrenov N. Ekrannaya kul'tura v kontekste perekhoda ot industrial'noj k postindustrial'noj civilizacii [Screen culture in the context of transition from industrial to post-industrial civilization]. *Nauka televideniya i ekrannyh iskusstv*, 2016, no. 12.1, pp. 12–47. (In Russ.)
- 17 Baranovsky V., Baranovsky U., Drennan M. *Scriptwriting for Web Series: Writing for the Digital Age*. Second edition. Abingdon, Routledge, 2018. 160 p.
- 18 Douglas P. *Writing the TV Drama Series: How to Succeed as a Professional Writer in TV*, 3rd edition. Studio City: Michael Weise Productions, 2011. 309 p.
- 19 Gripsrud, J. *Relocating Television: Television in the Digital Context*. Abingdon, Routledge, 2010. 275 p.
- 20 Klein T. Web Series – Between Commercial and Non-Profit Seriality. *Media Economies. Perspectives on American Cultural Practices*. Eds. Hartwig M., Keitel E., Süß G. Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2014, pp. 3–14.
- 21 Kuhn M. *Web Series between User-Generated Aesthetics and Self-Reflexive Narration: On the Diversification of Audiovisual Narration on the Internet. Beyond Classical Narration: Transmedial and Unnatural Challenges*. Eds. Alber J., Hansen P. K. Berlin/Boston, De Gruyter. Narratologia, vol. 42, 2014, pp. 137–160.
- 22 Margitu S. Independent women: from film to television. *Feminist Media Studies*, 09.2019, pp. 1050–1053. Available at: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14680777.2019.1667075> (accessed 31.10.2019).
- 23 Miller C.-H. *Digital Storytelling: A creator's guide to interactive entertainment*, 3rd edition. Abingdon, Focal Press, 2014. 568 p.
- 24 Yang E. Downtown Browns: Interactive Web Series, Intersectionality and Intimacy. *Henry Jenkins Blog: Confession on an ACA-FAN*, 2017. Available at: <http://henryjenkins.org/blog/2017/04/downtown-browns-interactive-web-series-intersectionality-and-intimacy.html> (accessed 22.10.2019).