



ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ДРАМАТУРГИИ ТЕЛЕСЕРИАЛА

УДК 801

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-1123-124-131>

О. Е. Богатов

Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: info@msuc.org

Аннотация. В статье рассматриваются эстетические принципы драматургии теле- и киносериала, а также предложена типология жанров этого вида искусства. Телесериал рассмотрен как особая форма драматургической коммуникации; сформулированы основные принципы драматургии сериала, восходящие к классической поэтике Аристотеля. Обосновано выделение четырех жанровых типов сериалов: театральный, хроникальный, детективный и «ситком» (ситуационная комедия), а также – смешанный жанр, соединяющий в себе характеристики хроникального и театрального типов – жанр исторического сериала, и смешанный жанр, соединяющий в себе характеристики хроники и детектива. Показаны примеры сериалов указанных жанров и специфика их драматургии.

Ключевые слова: телесериал, драматургия, киноэстетика, жанр, конфликт.

Для цитирования: Богатов О. Е. Эстетические принципы драматургии телесериала // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2025. №1 (123). С. 123–131. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-1123-123-131>

AESTHETIC PRINCIPLES OF THE DRAMA OF THE TELEVISION SERIES

Oleg E. Bogatov

Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,
e-mail: info@msuc.org

Abstract. The article examines the aesthetic principles of the dramaturgy of television and film series, and also proposes a typology of genres of this art form. The television series is considered as a special form of dramatic communication and the basic principles of the drama of the series, dating back to the classical poetics of Aristotle, are formulated. The author substantiates the identification of four genre types of TV series: theatrical, chronicle, detective and “sitcom” (situational comedy), as well as a mixed genre combining the characteristics of chronicle and theatrical types – the genre of historical series; and a mixed genre combining the characteristics of a chronicle and a detective story. Examples of the series of these genres and the specifics of their dramaturgy are shown.

БОГАТОВ ОЛЕГ ЕВГЕНЬЕВИЧ – Преподаватель, Московский государственный институт культуры;
Креативный продюсер фильмов и сериалов, Руководитель сценарного агентства "Лига Кино",
Заместитель председателя Молодежного Центра Союза Кинематографистов России

BOGATOV OLEG EVGENIEVICH – Lecturer, Moscow State Institute of Culture; Creative producer of films and TV series, Head of the script agency "Liga Kino", Deputy Chairman of the Youth Center of the Union of Cinematographers of Russia

© Богатов О. Е., 2025



Keywords: TV series, drama, cinema aesthetics, genre, conflict.

For citation: Bogatov O. E. Aesthetic principles of the drama of the television series. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2025, no. 1 (123), pp. 124–131. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-1123-124-131>

Телесериалы с конца XX века стали «знако́вым» явлением современной массовой культуры, что обусловлено рядом объективных факторов. Во-первых, телесериал соединяет в себе несколько важных социокультурных функций: рекреационную, развлекательную, социализирующую, а также ту функцию эстетического и нравственного развития, которую «в идеале» должно выполнять чтение художественной литературы. Фактически в наше время сериал для основной массы населения выполняет ту же функцию, которую в рамках «высокой» культуры выполняет классический роман. Впрочем, относясь к сфере «массовой культуры», сериал вместе с тем по многим своим характеристикам уже выходит за ее рамки. Как справедливо отмечает А. З. Акопов, «показателем зрелости сериала как формы экранного искусства стали высокие оценки “новой волны” сериалов со стороны серьезной кинокритики и “взыскательной аудитории”» [2, с. 79].

В конечном счете все перечисленные социокультурные функции сериала могут быть синтезированы в одну – коммуникативную; действительно, всё воздействие сериала на аудиторию сводится к вовлечению зрителя в новое для него пространство коммуникации – с новыми для него реалиями жизни, новыми типами людей, которых он ранее не встречал в жизни, новыми типами социальных и нравственных конфликтов, наконец, просто с информацией о новых явлениях современной жизни. Тем самым речь идет о том, что сериал в современной культуре стал важным каналом передачи социокультурного опыта не только между разными поколениями, но и между разными социальными группами людей: «Сериал является не только документом экранной культуры, но и определенным типом коммуникации (подобно новостям,

токшоу и иным программным продуктам)» [1, с. 194]. Однако в рамках телекоммуникации, которая осуществляется с помощью сериалов, эта коммуникация имеет свою специфическую форму и особое содержание, которое определяется тем, что оно оформляется по правилам драматургии.

Целью данной статьи является рассмотрение феномена телесериала как особой формы драматургической коммуникации и формулировка основных принципов драматургии сериала, а также типологии его жанров. Это требует также и анализа общих эстетических принципов драматургического действия, которые имеют свое специфическое выражение в теле- и киносериале. В качестве примеров типов сериалов будут указаны российские фильмы.

В современной мировой и российской научной литературе по данной тематике сформулирован ряд подходов и концепций специфики драматургии сериала. Речь идет о работах Р. Макки, А. З. Акопова, Ю. В. Бединской, Ю. М. Беленького, О. В. Веселовой, К. К. Огнева и др. В частности, А. З. Акопов в статье «Особенности отечественного телесериала 2000-х годов» отмечает, что «фактически вся специфика сериала как объекта экранного искусства выражена почти исключительно в его драматургии» [2, с. 77]. В чем же состоит специфика драматургии сериала по сравнению с другими видами искусства?

Исследование этого вопроса следует начать с анализа содержания самой категории «драматическое». А. А. Карягин в книге «Драма как эстетическая проблема» (1971) определял драматическое как объективные противоречия действительности, проявляющиеся через столкновения индивидуальных характеров и судеб людей [9, с. 36]. В «Кратком словаре по эстетике» (1983) «драматическое»



определяется как эстетическая категория, которая отражает как само «напряженное противоборство различных сил», так и «формы эмоционального переживания и художественного воплощения этой борьбы» [8, с. 40]. Соответственно, «объективную основу драматического составляют процессы вызревания, многообразного проявления и разрешения противоречий действительности» [8, с. 40]. Здесь отмечается также, что «переживание драматического – чувство одухотворенное, интеллектуальное. Оно связано с постижением смысла развертывающейся борьбы, с неоднозначной оценкой противоположных сторон <...> искусство не только изображает его в виде внешнего действия, но раскрывает внутренний смысл столкновения сторон <...> и смены состояний. Поэтому драматическое начало выходит за пределы драматургии в эпические и лирические жанры <...>, противоположностью драматического является идиллическое» [8, с. 41].

Последние замечания важны для понимания места драматического в системе эстетических категорий и его соотношение с разными жанрами в искусстве. Отличие драматического от трагического состоит не только в типе связки (драматизм заканчивается облегчением, а трагизм предполагает невозвратную потерю вплоть до гибели), но и в том, что драматизм не выходит за рамки обычного хода жизни, но только максимально усиливает ее интенсивность, в первую очередь, за счет ситуаций борьбы и конфликтов. Однако катарсис драматического действия обычно является гармоническим – времененным восстановлением идиллии; в то время как катарсис трагического действия – это прохождение через катастрофу (гибель или безвозвратную утрату). Поэтому трагедия не может быть сюжетом сериала; она должна быть ограничена во времени в рамках одной-двух серий, иначе эффект трагизма теряется, растворяясь в обыденности. Само слово «драма» этимологически означает «бег» (оно однокоренное со словами «аэродром» и «ипподром») – то есть это «бег» событий,

который заставляет отдавать все силы, а зритель этого «бега» испытывает к нему особый интерес и переживает воодушевление.

Противоположностью этому является «идиллия», то есть состояние неподвижной умиротворенности. Хотя люди стремятся именно к такому состоянию, но в реальности оно редко является достижимым, и люди привыкают получать удовольствие от жизни не в состоянии идиллии, а наоборот, в состоянии борьбы, напряжения и риска. Именно это и определяет ценность драматизма как зрелища. С другой стороны, драматизм часто выступает не в «чистом» виде, а соединяется с лиризмом и даже с эпичностью жизненных ситуаций (запоминающиеся поступки и характеры). Этот аспект драматизма обычно очень активно проявляется в искусстве.

Среди новых публикаций стоит упомянуть статью Ю. М. Горджеладзе «В поисках драматургической эстетики», в которой автор формулирует специфику современного понимания драматического следующим образом: «Современные драматурги заинтересованы в “драматизации обстоятельств”, не представляя действия в аристотелевском значении <...>. Постмодернистская драма, по существу, трагикомичная» [7, с. 132]. Это закономерно, поскольку в современном обществе, стремящемся к комфорту во всех сферах жизни (как материальной, так и душевной) драматизм выполняет обратную функцию – «погружения в тревогу и риск», поскольку такова неизменная потребность человеческой души. Закономерно и то, что драматизм здесь органически соединяется с комизмом, доходя и до трагикомизма, поскольку комизм – это разоблачение устоявшихся («пошлых») форм жизни.

Как все это воплощается в реальности фильма? В классической работе А. Базена «Что такое кино?» дано общее определение «материала», с которым работает режиссер: «Экранный образ – его пластическая структура <...>, чтобы изнутри видоизменять и преобразовывать реальность. Кинематографист наконец перестает быть конкурентом художника и драматурга, он становится равным романи-



сту» [4, с. 97]. Очевидно, что поскольку кинематографист «становится равным романисту» и перестает быть конкурентом драматурга, то возникновение сериала становится неизбежным в качестве экранного эквивалента роману. Задача «видоизменять и преломлять реальность» на экране стоит всегда и в любом жанре, но специфическая особенность сериала состоит именно в том, что в нем этот процесс является долгим, многообразно меняющим направление, а значит, требующим от сценариста и режиссера неисчерпаемой фантазии и изобретательности.

Авторитетный автор, пишущий на тему сценарного искусства и «тайн» драматургии, Р. Макки в книге «История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только» сформулировал общий принцип создания сценария так: «Любая история, рассказанная на основе поэтапного плана умному, восприимчивому человеку, должна захватить его внимание, поддерживать его интерес в течение десяти минут и подвести слушателя к содержательному, эмоциональному переживанию» [10, с. 394]. При этом «работу по созданию системы образов должен начинать сценарист, а режиссеру и художникам необходимо ее заканчивать. Именно автор сценария первым представляет себе все образы» [10, с. 392].

Значимость концепции Р. Макки состоит в том, что он не ограничивается системой технических приемов и рекомендаций, но формулирует также и глубинные эстетические принципы драматургии сериала. В основе его концепции лежит символистский подход, при котором кинообразы всегда рассматриваются как культурные символы, вызывающие не только лишь эмоциональную реакцию зрителя, но и его смысловую рефлексию. «Система образов, – пишет он, – это стратегия идей <...>. Она применяется в качестве действующей на подсознание коммуникации, повышающей глубину и сложность эстетической эмоции» [10, с. 387]. Но как создать образы такой глубины? Для объяснения этого он вводит понятие «символической прогрес-

сии». Этот метод создания системы образов, определяющих смысловую глубину сериала и интерес к нему зрителя он формулирует следующим образом: «Начните с действий, мест и ролей, которые представляют только самих себя <...>, а к концу рассказа сделайте так, чтобы характеры, обстановка и события отражали универсальные идеи» [10, с. 381].

Концепцию Р. Макки о создании «универсальных идей» как основы интереса к сериалу в отечественной науке далее развил А. З. Акопов, который использовал понятие «архетипа» К.-Г. Юнга, но уже применительно к этой специфической проблематике. По его мнению, для сериала «решающим компонентом является выбор архетипического героя, тематики, жанра, актуального для аудитории выбранного средства коммуникации и вписанного в историко-культурный контекст страны» [2, с. 81], поскольку «именно архетипический герой делает историю интересной и понятной всем» [1, с. 199]. В статье А. З. Акопова «Драматургия телесериала в контексте экранной культуры (на материале компании “Амедиа”)» формулируется и специфика национального архетипа, который должен быть реализован в системе образов сериала для того, чтобы он был интересен массовому зрителю.

Исходя из специфики русской культурной традиции, он утверждает: «В наследство современному телесериалу достались попытки “перевоспитать” зрителя <...>, сочетание этих тенденций – только развлекать и развлекать, поучая, – по-прежнему значительно отличают российский сериал от американского» [1, с. 195]. Это утверждение вполне подтверждается практикой: действительно, для российского зрителя интересны не только внешние действия, но и внутренние сложные душевные процессы персонажей, особенно такие, которые являются неоднозначными и демонстрируют внутреннюю свободу выбора: «Наши зрители без труда распознают такие тонкости, поэтому мы можем и должны рисовать героев глубокими и противоречивыми» [1, с. 196]. Однозначное разделение персонажей на «хороших» и «плохих», приня-



тое в голливудском «каноне», у российского зрителя, как правило, вызывает отторжение и в целом воспринимается как примитив и отрыв от реальной жизни.

Наиболее существенными элементами драматургической структуры сериала А. З. Акопов называет: 1) методику построения истории; 2) принципы удержания внимания зрителя; 3) типологию героев [1, с. 196]. Кроме того, А. З. Акопов развил также концепцию С. Филда, в которой сформулирована общая структурная модель типового сценария любого сериала, которая включает в себя 1) три акта (заявка/экспозиция – развитие/кульминация – развязка); 2) начало – середина – конец в каждом акте; 3) наличие ключевого события (plot point) в каждом акте [13, р. 157–166].

Согласно интерпретации А. З. Акопова, «конструкция этой структуры напоминает арку. Арка соответствует одной сюжетной линии – каждой сюжетной линии, если их в пьесе несколько. Если нарисовать график роста и падения напряжения зрителя в течение фильма, должна получиться арка, которая двумя “ногами” будет упираться в начало и финал фильма, а высшая ее точка будет обозначать кульминацию» [1, с. 197]. Метафора «арки» здесь соответствует той структуре драматического действия (заявка – кульминация – развязка (катараксис)), которая была описана еще в «Поэтике» Аристотеля. Актуализация теории Аристотеля, особенно важного понятия «катараксиса» (очищения души через сопреживание героям), нам представляется весьма уместной для понимания драматургии сериала и построения его сюжета.

В современной эстетике такая актуализация была осуществлена в работах П. Рикера. Этот выдающийся философ второй половины XX века выделил сущность того события, которое происходит в любом произведении искусства, имеющего временную протяженность, следующим образом: «Чтобы выделить главную характеристику акта рассказообразования (*faire-recit*) <...>, Аристотель обозначает ее термином *mythos* (греч.), который пе-

реводят как “фабула” или как “интрига”. Под *mythos* Аристотель подразумевает не просто структуру в статическом смысле слова, но некую операцию (как показывает окончание *sis* в *poiesis, synthesis*) – структурацию, т. е. речь должна идти скорее об образовании интриги (*mise-en-intrigue*)» [12, с. 62].

В свою очередь, специфика сериала состоит в том, что эта структура должна, с одной стороны, осуществляться в каждой отдельной серии, а с другой – образовывать и некую мета-структурную, охватывающую все серии в целом во всей их протяженности – только в этом случае сериал будет единым произведением и оставаться в памяти как единое целое, а не как совокупность разрозненных частей. Вместе с тем, как справедливо отмечает А. З. Акопов, наличие этих общих принципов не является ограничением, но предполагает развитие творческих принципов в будущем: «Специфика драматургической структуры телесериала, подверженного как художественная конструкция многочисленным ограничениям, сама по себе не является поводом для отказа от творческого поиска новых форм и сюжетов» [1, с. 199].

Ю. М. Беленький в диссертации «Становление жанров отечественных сериалов» (2012) также развивает «архетипический» подход к пониманию специфики содержания и драматургии сериала, а также формулирует ряд важных теоретико-методологических положений для дальнейших перспектив исследования этого культурного феномена следующим образом: «Эффект самоидентификации зрителя с персонажами в мелодраматических сериалах <...> заключается во вневременных обстоятельствах, в которых эти персонажи функционируют, что напрямую связано с их архетипичностью. История сериалов, не только мелодраматических, но и ситкомов, и драмы открывает возможности для большого количества культурологических исследований» [5, с. 19]. Последнее замечание весьма важно: действительно, прямое обращение к социальным эквивалентам той игровой реальности, которую создает сериал, обычно приводит



к игнорированию его как художественного феномена. В этом направлении намного более продуктивным является именно культурологический подход. Кроме того, в настоящее время актуальными становятся исследования сериала и как новой формы искусства, в первую очередь, его эстетических и драматургических принципов.

Помимо рассмотренных общих эстетических принципов драматургии сериала следует также кратко выделить и типологию его жанров. (Эта работа уже начата в упомянутой диссертации Ю. М. Беленького). Исходя их истории развития сериала как явления киноискусства, можно выделить следующие его жанры по критериям содержания (сюжета) и художественного стиля.

Театральный тип – основан на максимальной близости к литературному оригиналу и мастерстве индивидуальной актерской игры, приближенной к канонам театрального искусства. Среди российских сериалов классическим примером может служить сериал по роману «Мастер и Маргарита» (2005) Владимира Бортко. Фактически это кинороман, основанный на возможностях расширения видения сюжета и характеров, которые дает кино.

Хроникальный тип («экшен» в узком смысле слова, применительно к сериалам типа хроники) – основан на максимальной близости к событиям реальной жизни, более того, событиям экстремальным. Среди российских сериалов классическими примерами могут служить сериалы «Штрафбат» (2004), «Школа» (2010), «Слово пацана» (2023). Обычно этот тип сериала основан на весьма «жестоком» сюжете, и его задачей является передача экстремального социального и психологического опыта.

В научной литературе появились исследования специфики этого жанра сериала. В частности, К. К. Огнев и Ю. В. Бединская в статье «Телесериал «Школа» как социокультурный феномен» отмечают в нем «своеобразный «эффект соглядатая», возникающий из поставленных режиссером условий съем-

ки, является формальным проводником экзистенциальной проблематики сериала. Зритель как бы заглядывает во внутренний мир героев, следит за ним непосредственно, присутствует здесь и сейчас в каждом моменте (что сродни театральному эффекту присутствия). Тотальное отсутствие постановочного кадра, стереотипных мизансцен свидетельствует о намеренном размыании сериального киноштампа» [11, с. 98]. Поэтому «хотя, на первый взгляд, дискурс сериала «Школа» можно воспринимать в привычном за последние годы «чернушном» разрезе, речь идет о важнейших онтологических вопросах, непосредственно связанных с категориями становления человека и бытия, пусть и на подростковом материале» [11, с. 91]. Коммуникация экстремального опыта здесь не является самоцелью, она нужна не для того, чтобы «пощекотать нервы», а для экзистенциального развития зрителя.

Можно выделить смешанный жанр, соединяющий в себе характеристики хроникального и театрального типов; это жанр *исторического сериала*. Этот жанр в настоящее время в России приобрел особую социокультурную функцию просвещения народа и восстановления исторической памяти. Можно назвать ряд лишь наиболее известных сериалов этого жанра, вышедших в последние десятилетия: «Ермак» (1996), «Дети Арбата» (2004), «Раскол» (2011), «Екатерина» (2014), «Великая» 2015), «София» (2016), «Крылья империи» (2017), «Годунов» (2018), «Золотая орда» (2018), «Грозный» (2020), «Тобол» (2020) и др. В рамках смешанного жанра возможны сериалы, в которых нет прямых исторических прототипов героев, но изображается эпоха в целом и ее какой-то особый «срез». Таковы, например, сериалы «Штрафбат» (2004) и «Тихий Дон» (2015) по мотивам романа М. Шолохова.

Детективный тип, по-видимому, является наиболее распространенным и наиболее популярным. Это объясняется, с одной стороны, тем фактом, что детективный сюжет сам по себе захватывает внимание зрителя; а с другой – тем, что посредством этого сю-



жета обычно также передается и важный психологический и социальный опыт, который представляет интерес для большинства людей. Часто действие таких сериалов происходит в весьма экзотической обстановке. Например, в сериале-детективе «Ликвидация» передана атмосфера старой Одессы: колоритные дворики, жаргонизмы в речи, особый одесский говор, ныне уже почти утраченный, которому актерам пришлось обучаться у профессионального лингвиста. Однако сам детективный сюжет показывает многие парадоксы человеческих характеров: следователь Гоцман в ходе расследования в конце концов обнаруживает, что главарь организованной преступности таинственный «Академик» – это один из его собственных ближайших коллег. Детективный сериал всегда дает возможность увидеть «оборотничество» людей, и в этом отношении он является аналогом психологического романа.

Среди новейших сериалов этого типа, которые очень удачно пользуются детективной формой для передачи самых сложных эзистенциально-психологических процессов, раскрывая «душевые тайны» людей, можно выделить мини-сериал «Женский приговор» (2022) – детективную драму по мотивам одноименного романа Марии Вороновой, а также «Сыщицы-2» и «Кочевница» (2022). Неожиданный финал «Женского приговора», в котором предполагаемый убийца-маньяк на самом деле оказывается просто несчастным больным человеком и решением суда отправляется на лечение, – вполне «архетипичен» для русской культуры, в основе которой лежит императив «преображения человека» (Ф. М. Достоевский).

Можно выделить *смешанный* жанр, соединяющий в себе характеристики хроники и детектива, классическим примером которого является сериал «Меч» (2010–2016). В нем также, как правило, содержится передача экстремального социального и психологического опыта.

«Ситком» (*ситуационная комедия*) – наиболее популярный жанр, что обусловлено его развлекательной направленностью. Вместе

с тем в исследованиях этого жанра отмечается, что в нем происходит эволюция в сторону углубления смысловых и психологических нюансов. Как отмечено, «всегда популярен вид “комические противоположности” <...>; стал все чаще использоваться вид “центр-эксцентрики”» [6, с. 109]. Это означает, что даже в рамках комического жанра происходит коммуникативная передача ценного душевно-психологического и социального опыта.

В качестве уже классического примера популярного ситкома можно выделить комедийный телесериал «Солдаты» (2004–2014). Поскольку вполне очевидно, что на такой сериал с самого начала был серьезный социально-исторический заказ (необходимость реабилитации образа армии), то он не мог быть просто рядовой комедией, но имел «двойное дно». Второй, скрытый замысел этого сериала состоял в том, чтобы показать армию как «веселое» и вообще интересное место. Авторам сериала это вполне удалось, что было очень трудно сделать, поскольку все прекрасно понимают, что этот образ весьма далек от армии реальной. Однако, с другой стороны, комический ракурс был вполне реалистичен (он отражен даже и в армейской поговорке «Кто в армии служил, тот в цирке не смеется»). Кроме того, авторы сериала имели и важное творческое достижение – соединение комизма с лиризмом и даже отчасти эпичностью и пафосностью во многих эпизодах.

В целом в настоящее время ситком, благодаря своей синтетической – комически-драматической с элементами лиризма – жанровой специфике, стал одним из самых популярных жанров для российской аудитории.

Кратко рассмотренные общие эстетические принципы драматургии сериала и его типология позволяют сделать вывод о том, что телесериал в настоящее время занял одно из ключевых мест в современной культуре как важное средство социокультурной коммуникации, эстетического воспитания и в некоторой степени массового просвещения людей о реалиях современной жизни. Базовый



эстетический принцип катарсиса («очищения души» через сопереживание героям) вполне реализуется в сериале, причем в циклическом порядке (в каждой серии). В свою очередь, типология жанров сериала как целое охватывает

все сферы человеческих переживаний и жизненного опыта. Это позволяет сделать вывод о том, что сериал – как новая художественная форма – выполняет важную «синтетическую» роль в современной культуре.

Список литературы

1. Акопов А. З. Драматургия телесериала в контексте экранной культуры (на материале компании «Амедиа») // Вопросы современной лингвистики. 2010. № 3. С. 194–199.
2. Акопов А. З. Особенности отечественного телесериала 2000-х годов // Вестник электронных и печатных СМИ. 2014. № 17. С. 70–85.
3. Акопов А. З. Телесериал XXI века в контексте традиций отечественной кинодраматургии: дис. ... кандидата искусствоведения. Москва: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 2011. 219 с.
4. Базен А. Что такое кино? / Пер. с фр. Москва: Искусство, 1972. 383 с.
5. Беленъкий Ю. М. Становление жанров отечественных сериалов: начальный этап формирования современной структуры телевещания: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.03. Москва, 2012. 30 с.
6. Веселова О. В. Трансформация российских ситкомов (2000–2014) // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. 2022. № 4. С. 79–112.
7. Горджеладзе Ю. М. В поисках драматургической эстетики // Новый филологический вестник. 2006. 2 (3). С. 129–134.
8. Драматическое // Краткий словарь по эстетике. Москва: Просвещение, 1983. С. 40–41.
9. Карягин А. А. Драма как эстетическая проблема. Москва: Наука, 1971. 224 с.
10. Макки Р. История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только / Пер. с англ. Москва: Альпина нон-фикшн, 2008. 456 с.
11. Огнев К. К., Бединская Ю. В. Телесериал «Школа» как социокультурный феномен // Вестник электронных и печатных СМИ. 2014. № 17. С. 86–99.
12. Рикер П. Герменевтика, этика, политика: Московские лекции и интервью. Москва: Изд. центр «Academia», 1995. 159 с.
13. Field S. Screenplay. The foundation of screenwriting. New York, 1994. 246 p.

*

Поступила в редакцию 14.01.2025