

## ЛИТЕРАТУРА НА СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ ТЕЛЕВИДЕНИИ\*

*Аннотация:* Статья содержит обзор и анализ литературных программ современного российского телевидения от анонсов книжных новинок до телеспектаклей и телефильмов на литературной основе. Телеспектакли рассматриваются в контексте истории данного жанра. Также приведены и проанализированы видовые различия между телевизионными экранизациями литературных произведений и аналогичными фильмами большого экрана.

*Ключевые слова:* телевизионная экранизация, киноэкранизация, телеспектакль, чтение, литература, литературное произведение.

Присутствие большой литературы на современном российском телевидении не ограничивается фильмами на основе литературных произведений. Литературе посвящен ряд авторских программ, предназначенных для зрителей, являющихся также и читателями в широком смысле этого слова, людьми читающими.

«Разночтения» Н. Александрова знакомят зрителей-читателей с книжными новинками, в ежегодных циклах передач в рамках рассмотрения литературной ситуации той или иной страны снимаются передачи, посвященные творчеству конкретных зарубежных писателей, включающие в себя длинные подробные интервью. В течение четырех последних лет Н. Александров познакомил зрителя с ныне живущими писателями Германии, Франции, Финляндии и Исландии. Эти передачи имеют безусловную информативную ценность, и предназначены читателям, заинтересованным в составлении собственного мнения не только и не столько о конкретном произведении, но и о личности автора, процессе его труда и творчестве в целом.

В программе «Апокриф» В. Ерофеева («ток-шоу с ограниченной ответственностью») обсуждаются важные культурные, моральные и этические вопросы, которые ставит литература перед современным человеком, и ответы на которые она сама же порой и подсказывает. Постановка вопросов и поиск ответов на них, коллективное размышление происходит в студии среди приглашенных участников и зрителей. В размышления оказывается втянут и телезритель. Эта программа позволяет нам активизировать наш читательский багаж, наш культурный опыт, посмотреть на что-то под иным углом зрения, с чем-то согласиться, а с чем-то поспорить.

Циклы передач о поэзии И. Анненского, такие как «Серебро и чернь», «Засадный полк» – о судьбах и творчестве ушедших поэтов. Они, как и программы Н. Александрова, в целом носят ознакомительный характер, но более патетичны и эффектны, поскольку речь идет о персонах, давно признанных национальным культурным достоянием. Эти передачи призваны, помимо творчества и биографии поэта, вводить зрителя-читателя также и в контекст времени, в которое тот жил. Впрочем, циклы И. Анненского не требуют от зрителя быть непременно еще и читателем поэзии. Нужно быть просто вниматель-

---

\* © Решетникова В.В.

---

---

ным и чутким слушателем, поскольку объем поэтического произведения, как правило, позволяет воспринять его звучащим с экрана. Из собственного опыта автор знает, что стихотворение, впервые услышанное, производит не меньшее воздействие, чем прочитанное с листа.

В программе «Линия жизни» тема литературы возникает в тех передачах, героями которых являются ныне живущие писатели, чье значение для русской культуры не подлежит сомнению. Хочется отметить интересную встречу со зрителями-читателями Ю. В. Мамлеева.

25-серийный цикл передач «Гений места с Петром Вайлем» затрагивал тему большой литературы в зависимости от изображаемого города и персоналии, связанной с ним: Токио как город Кобо Абэ, Прага как город Ярослава Гашека и т. д. Более того, сам цикл телепередач является своеобразной экранизацией одноименной страноведческой, биографической и культурологической книги П. Вайля.

С сожалением можно отметить тот факт, что все эти программы выходят только на канале «Культура». До недавнего времени существовавшая передача «Графоман» с поэтом и издателем А. Шаталовым в качестве ведущего «двигалась» к каналу «Культура» через каналы «НТВ» и «РТР», словно бы не приживаясь ни на одном из них.

3 канал имеет в своей сетке вещания программу о книжных новинках «Контекст» с ведущей М. Контэ, однако эта передача носит слишком уж рекламный, коммерческий характер. Книга представляется здесь только в качестве ходового товара.

На прочих каналах современного российского телевидения, конечно, возможны интервью с писателями, участие писателей и поэтов в не специфически литературных ток-шоу, но в основном остальные каналы почти не уделяют внимания теме литературы, чтения и нуждам аудитории зрителей-читателей.

Однако интервью с писателем можно прочитать в прессе, так же, как и рекламную аннотацию или пресс-релиз по поводу выхода новой книги. По принципу своего устройства вышеназванные передачи на литературные темы не являются продуктами специфически телевизионными. Они отличаются от газетных и журнальных публикаций (за исключением цикла П. Вайля) прежде всего наличием движущейся картинкой вместо фотографий и озвученным текстом.

Тот же канал «Культура» возродил такой долгое время бывший забытым специфически телевизионный жанр, как чтецкие передачи и телевизионные спектакли, укрепив этим позиции художественной литературы на домашних экранах в виде подлинного синтеза двух искусств.

Чтецкие передачи существовали на советском телевидении до 1980-х годов. Исполнение сказки П. Ершова «Конек-Горбунок» Б. Чирковым, снятое в 1972 г., и О. Табаковым, снятое в 1973 г., поэма А. Твардовского «Василий Теркин» в исполнении О. Табакова, 1979 г., чтение маленькой трагедии А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери» актрисой И. Саввиной и литературоведом Ю. Карякиным (1972 г.) выдвигали на первый план и предлагали зрительскому восприятию прежде всего сам текст, а в последнем названном случае еще и его литературоведческую интерпретацию, спор двух читателей одного и того же текста.

Современные чтецкие программы канала «Культура» выходят в эфир в

течение последних трех лет, хотя не все они сняты в это время. В этой рубрике демонстрируются передачи, снятые на протяжении последних 10 лет, которые раньше по непонятным причинам до телезрителя не доходили. Прекрасные актеры, такие как А. Адоскин, С. Шакуров, А. Филиппенко, Э. Быстрицкая, М. Казаков, А. Баргман читают как поэтические, так и прозаические произведения различных авторов: А. Пушкина, Д. Хармса, Д. Самойлова, В. Набокова и многих, многих других. Некоторые из этих программ являются по сути моноспектаклями, другие – литературно-музыкальными композициями. Некоторые повторялись по 2-3 раза.

Можно только радоваться возобновлению этого замечательного традиционного для телевидения жанра. Эти передачи требуют минимума усилий по чисто экранной трактовке художественных образов – текст обязан говорить сам за себя, а телезрителю необходимо умение слышать произведение и желание его воспринимать, не отвлекаясь на тонкости игры нескольких актеров, работу операторов, костюмеров, детализацию стиля эпохи и прочее необходимое для «полновесного» фильма. Воображение, которым пользуется читатель для «домысливания» читаемого текста и здесь играет большую роль. На первый взгляд может показаться, что и эти передачи не являются произведениями специфически телевизионными, потому что просмотр такой программы может быть с успехом заменен простым чтением. Но это только на первый взгляд. Способность профессионального актера, (а не ведущего книжного обзора, зачитывающего цитату), удерживать зрительское внимание одним только чтением само по себе является большим искусством, оно позволяет зрителю расслышать такие тонкости текста, такие его фонетические, лексические и синтаксические особенности, такие интонационные возможности, заложенные в нем, которые могут стать для читателя настоящим открытием. Актерская мимика, не доступная нашему восприятию, например, по радио, служит делу усиления акцентов, важных для понимания, «вчувствования» в текст. Современное общение часто задействует цитаты, уровень которых зависит от кругозора общающихся: от попсовых песен и всем известных кинокомедий до подлинной литературы. Талантливое исполнение стихов и прозы служит делу хорошего усвоения фрагментов текста, пополнению активного запаса устойчивых конструкций в общении, повышению, в конечном итоге, интеллектуального уровня зрителя-читателя, пробуждению интереса к чтению серьезной литературы, внимания к красоте слова, уважения к писательскому труду.

Не меньшего сожаления заслуживает и почти забытый жанр телевизионного спектакля. Среди прекрасных работ литературно-драматической редакции центрального телевидения – «Всего несколько слов в честь господина де Мольера» по пьесе М. Булгакова (1973, А. Эфрос), «Детство. Отрочество. Юность» (1973, П. Фоменко, Я. Гордин) по прозе Л. Толстого, «Повести Белкина. Выстрел» по повести А. Пушкина (1981, П. Фоменко), «Страницы журнала Печорина» по повести М. Лермонтова «Княжна Мери» (1975, А. Эфрос), «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» по повести Н. Гоголя (1976, В. Фокин), «Игроки» по его же пьесе (1978, Р. Виктук), «Между небом и землей» по повести В. Токаревой (1978, В. Фокин), «Будденброки» по роману Т. Манна (1972, А. Орлов), «Дядюшкин сон» по повести Ф. Достоевского (1981, А. Орлов) и др.

Под «телевизионным» автор данной статьи понимает не любой спектакль,

---

---

демонстрируемый на домашнем экране. Это спектакль, снятый в телевизионной студии, а не из зрительного зала театра. Такой спектакль может быть телевизионным повторением какой-либо удачной и известной театральной постановки, например, спектакль театра «Современник» «Двенадцатая ночь», но особенно ценными в плане жанрового своеобразия являются такие работы, которые сняты специально для телевидения, не имевшие перед тем театральной «обкатки», как большинство перечисленных выше.

На советском телевидении такие спектакли ставили известные талантливые режиссеры, такие как А. Эфрос, П. Фоменко, В. Фокин, Р. Виктук, и зритель, живущий как угодно далеко от Москвы и тогдашнего Ленинграда, мог у себя дома получить продукт, задуманный и исполненный специально для него, именно в том виде, в котором он поставлен и снят, а не обедненную, производящую впечатление конспекта, копию того, что видят зрители столичных театров.

Известные театральные режиссеры имели возможность работы в некоем «переходном» жанре, не являвшемся ни театром, ни кино, что безусловно расширяло и обогащало их творческий опыт, их режиссерский багаж. То же самое можно сказать о больших актерах того времени, которые бывали заняты в таких постановках и всегда воспринимали данную работу всерьез, как еще одну возможность проявить себя в профессии, а не как халтуру.

Как правило, такие экранные произведения не требовали больших материальных затрат на декорации и бутафорию. Телевизионная студия вполне допускает минимализм средств, оставляя большой простор зрительскому воображению, домысливанию, что, в свою очередь, служило делу воспитания умного зрителя, способного воспринимать суть того, о чем идет речь, не отвлекаясь на созерцание внешних рельефных деталей. Так, в спектакле «Детство. Отрочество. Юность» легкие светлые кисейные занавеси не просто обозначают пространство помещения, в котором происходит действие, но и создают верное ощущение того, что происходящее перед нами суть воспоминания героя, лучшие воспоминания о самом дорогом времени, людях и отношениях, ушедших безвозвратно. Перед нами небольшое пространство, в отличие от пространства сцены целиком входящее в телевизионный кадр, в котором нам, зрителям, не нужно делать поправку на то, что на сцене все выглядело бы иначе. Напротив, все выглядит именно так, как и должно быть: как задумано, так и снято.

К счастью, нельзя констатировать, что современное телевидение полностью отказалось от создания произведений в жанре телевизионного спектакля. Телевизионный режиссер Игорь Штернберг в начале 2000-х годов снял 24 телеспектакля в Нижегородской государственной телерадиокомпании и 7 работ этого жанра на канале «Культура», а именно: «Последняя любовь Тютчева», «Рождество», моноспектакль «Свидание», «Юмористические рассказы Шишкова», «Великий инквизитор», чтецкую программу «Сон смешного человека», где занял в главных ролях таких актеров, как Ю. Беляев, В. Лановой, М. Ульянов, И. Кваша. К сожалению, спектакли нижегородского телевидения не являются достоянием всех российских телезрителей, а снятые на канале «Культура», пройдя по телевидению в момент своего первого появления в эфире, практически не повторяются более. То есть, можно сказать, что в основном эти экранные произведения проходят мимо массового зрителя.

Жанр телевизионной экранизации литературных произведений является

еще одним, хотя и опосредованным, способом бытования литературы на современном телевизионном экране.

Исследователь А. Юровский пишет: «...язык <телевизионных фильмов>, выразительные средства суть в основе своей язык, выразительные средства кино»[1].

Несмотря на это, фильмы, снятые по произведениям литературы на телевидении имеют свою специфику, которая отличает телевизионные экранные произведения от имеющих литературную основу фильмов большого экрана. Поскольку этому жанру более или менее отдают дань все телевизионные каналы, попытаемся здесь эти отличия обозначить.

**Признаками, отличающими телеэкранизации от киноэкранизаций, на наш взгляд, можно считать:**

**1. Общеизвестный феномен интимного вторжения.** Экран кинематографа больших размеров со стереофонией звучания словно втягивает своего зрителя в происходящее, порождает эффект соучастия в экранном действии. Телевидение же само приходит в пространство дома, но при этом оно настолько камерно, что не вызывает протеста у зрителя-реципиента: тончайший акт выхода в индивидуальное зрительское пространство совершается посредством экрана гораздо меньших размеров, на котором изображение приближено к натуральным размерам разговаривающего с нами человека на крупном плане. Телеэкран также обходится без форсированного по уровню громкости звука, как это свойственно кинематографии.

**2. Контакт со зрителем.** Кино является преимущественно закрытой системой общения со зрителем, телевидение – сравнительно открытой. Кино стремится к художественному обобщению, телевидение в жанре экранизации может позволить себе большую документальность, внимание к деталям и более близкий контакт со зрителем.

**3. Серийность или прерывистость (дискретность) повествования** является в данном случае одной из важнейших временных особенностей экранного произведения. Телеэкранизация может быть любой продолжительности, что позволяет ей гораздо теснее соотноситься с реальной жизнью, чем кинофильму. Здесь значение имеет не только собственно экранное время телефильма, могущее быть более растянутым в сравнении с кино, но и то, что зритель обычно ждет следующей серии понравившегося ему фильма, структурируя собственное время в зависимости от времени начала следующей передачи. Время между сериями для увлеченного зрителя также является временем ожидания, внутреннего настраивания на восприятие и раздумий над увиденным, а постоянные, «сквозные» персонажи на время демонстрации многосерийного фильма становятся нашими спутниками, еще одним параллельным направлением нашей жизни, почти как жизнь наших друзей и знакомых, с которыми мы видимся не постоянно, а время от времени.

Кинокритик Нея Зоркая назвала многосерийные телефильмы «телевизионной прозой – своеобразным вариантом прозы литературной»[2], подчеркивая сходство с издавна публиковавшимися в периодике романами с неизменной строчкой «продолжение следует».

Многосерийность телевизионного фильма также способна весьма и весьма помочь актерам – исполнителям ролей. У них появляется возможность не только полнее раскрыть образы своих героев по сравнению с тем, что дает в

---

---

этом плане кинематограф, но и умножить актерский успех за счет того, что зритель привыкает видеть героя литературного произведения с внешними данными и пластикой конкретного исполнителя. За десять вечеров, в которые мы являемся зрителями экранизации романа Ф. Достоевского «Идиот» мы привязываемся не просто к князю Мышкину, а к князю Мышкину в исполнении Евгения Миронова.

Так, для автора данной работы один из любимых героев отрочества, Овод, чьим конспиративным именем называется роман Э. Л. Войнич, обладает внешними данными исполнителя его роли в телевизионном фильме «Овод» (реж. А. Машенко, 1980 г.) актера А. Харитонов. И это несмотря на то, что роман был прочитан прежде, чем увиден фильм. Просмотр не менее широко известного произведения для большого экрана – фильма «Овод» (реж. А. Файнциммер, 1955 г.) с О. Стриженовым в главной роли, состоявшийся значительно позже, через полтора десятка лет после знакомства с телеверсией, не привел к замене уже имевшегося внутреннего образа другим. Слишком помнилось юношеское ожидание трехдневного, соответствующего трем сериям фильма, зрительского счастья пополам с настоящим человеческим горем из-за трагической судьбы героя.

Довольно популярный среди юношества в нашей стране в конце 80-х – английский телевизионный сериал «Робин Гуд», в основу сценариев серий которого положены старинные английские баллады о национальной легенде – благородном разбойнике Робине Гуде потерял большую часть своих горячих поклонников не только в Англии, но и в России, и по всему миру в результате ухода из проекта актера Майкла Прайда, игравшего Робина в первых 13-ти частях. Произведенная замена не устроила почти никого. Казалось бы, что же тут такого: заменен только один герой, но вместе с его исчезновением с экрана в этой роли погибла популярность сериала, оказалась утрачена зрительская любовь. Сериал выходил на экраны несколько последующих лет, но до сих пор поклонники его «золотого периода», имеющие свое обширное многонациональное Интернет-сообщество на английском языке, передают друг другу копии первых 13-ти серий, устраивают ролевые игры по сюжетам именно этих «первых» серий, встречи с актерами, занятыми в них, отслеживают творческий путь этих актеров, их профессиональные биографии в целом. Двоих исполнителей из этого творческого коллектива уже нет в живых. Их смерть стала подлинным горем для преданных зрителей первых серий фильма, хотя со времени начала сериала в Англии прошло уже больше 25 лет.

Помимо представлений о вымышленных и легендарных персонажах, домашний экран, телевизионные фильмы также способны до некоторой степени определить наше представление и о реальных исторических лицах. Автор данной работы признается в том, что своими «внутренними образами» героев Великой французской революции Максимилиана Робеспьера и Луи Антуана Сен-Жюста она обязана соответственно французским актерам Пьеру Ванеку и Патрису Александру, сыгравшим их роли в двухсерийном французском телефильме «Сен-Жюст и сила обстоятельств» по одноименной исторической монографии Альбера Оливье, (реж. П. Кардиналь, 1975 г.) Хотя портреты этих подлинных исторических лиц существуют, и даже в немалом количестве, тем не менее, образы, созданные художниками, в лучшем случае обладают «родственным сходством» между собой. Поэтому внешность и психофизика живых

актеров в каждом случае оказывает огромное «корректирующее» влияние на наши представления о персонажах реальной истории.

Безусловно, в значительной степени этот механизм относится и к кинематографу. Актер, качественно выполнивший свою работу на большом экране, также способен надолго, если не навсегда слиться в нашем сознании со своим персонажем. И все же просмотр кинофильма – мероприятие почти одномоментное по сравнению с возможной длительностью зрительского контакта с телевизионным фильмом. Таким образом, телевидение способно многократно усилить этот эффект за счет своей дискретности, стимулирующей наше ожидание, нашу самонастройку на восприятие в определенное время, указанное в программе, следующей серии демонстрируемого действия.

«Очень сожалею, что не стал делать «Преступление и наказание» для ТВ, – писал режиссер Л. Кулиджанов. – Если бы я делал 6 серий, мне не нужно было устраивать эту вивисекцию – отрубать очень важные куски романа. У меня бы поместился весь Свидригайлов, например, и многое другое. Это была бы более полная экранизация и, наверное, она оказалась бы лучше, чем то, что я сделал. Есть в многосерийности какое-то веление времени» [3].

**4. Эффект присутствия.** Если серийность – это временной аспект воздействия телевидения на зрительское сознание, то эффект присутствия – пространственный. Он связан прежде всего с тем, что телевизор, как это ни просто звучит, является бытовым прибором, расположенным в пространстве каждого дома, и все персонажи телефильмов являются как бы нашими гостями, а в случае, если фильм нам нравится – дорогими гостями, которых невозможно ни на минуту выпустить из поля зрения.

Эта особенность телевизионного кино близка названному выше феномену интимного вторжения, но обозначает собой более узкий и тонкий момент взаимоотношений зрительского сознания с предложенным ему телематериалом. «Вторжение» может быть любым, в том числе и нежелательным, вызывающим протест, в таком случае наш контакт с непонравившейся, раздражающей нас передачей может быть моментально прерван нами – мы переключим канал или выключим телевизор.

Эффект присутствия – это тот положительный, ценимый нами контакт с предлагаемым нам материалом, от которого мы сами не захотим уклониться. Эффектом присутствия, к примеру, обладают вещи, связанные в нашем сознании для нас с нашими дорогими людьми, подарки близких, друзей. При каждом взгляде на такую вещь мы с теплотой вспоминаем ее дарителя или обладателя, он незримо присутствует в нашем домашнем пространстве. То же и в случае с полюбившимся телефильмом: в момент демонстрации очередной серии мы не выпустим экрана из поля зрения, герои ее будут с нами, будут присутствовать в нашем доме и наше общение с ними будет приятно и дорого нам, и никакие повседневные домашние дела нас от него не отвлекут.

Эффект присутствия наряду с серийностью также способствует тому, что герои словно бы сходят с экрана и вступают в реальную жизнь не как вымышленные персонажи, а как подлинные, живущие вместе с нами люди. Не случаен поэтому всплеск интереса к тому или иному произведению литературы практически сразу после того, как на телеэкраны выходит фильм, поставленный по нему.

Для сравнения: в кинозале нет и не может быть для зрителя повседневной

---

---

реальной жизни, кинозал – помещение строго функциональное, он существует только для демонстрации кинофильмов, которым не приходится бороться за наше внимание с множеством привычных нам бытовых отвлекающих факторов. Не кинофильм «присутствует» в нашем пространстве, а мы находимся у него «в гостях».

5. Телеэкранизацию также отличает **меньшая** по сравнению с кинофильмом по литературному произведению **автономность** по отношению к **фрагментарному** зрительскому суждению, меньшая защищенность от такового. Для того, чтобы зритель понял, соответствует ли передаваемая в эфир телеэкранизация его собственным читательским представлениям и зрительским ожиданиям, ему часто бывает достаточно, переключая каналы домашнего телевизора, уделить экранному действию всего лишь несколько минут внимания и принять решение о продолжении просмотра, то есть о включении данного произведения в свой культурный багаж либо об отказе от него. Кинофильм же требует в таком случае предварительной зрительской мотивации: потребителю необходимо принять самостоятельное решение о походе в кинотеатр или о покупке кинофильма на том или ином носителе и о моменте включения бытовой воспроизводящей техники. Процесс просмотра кинофильма в кинозале опосредован необходимостью похода в кинотеатр, приобретения билета, размещения в кинозале, поэтому кинозритель более, чем телезритель, настроен на восприятие экранного произведения в целом, во всей его полноте. От современного телезрителя, избалованного «фрагментарным» телевизионным мышлением, к сожалению, приходится с очень малым основанием ожидать интереса к экранному произведению, если оно моментально не завладевает его вниманием. Таким образом, на создателях современных телевизионных экранизаций лежит трудная и ответственная задача создания «полноты картины», бережного тщания в подходе к материалу буквально в каждой сцене, в каждом эпизоде.

6. **Совмещение коллективного и индивидуального восприятия.** Телевидение создает более массовые, по сравнению с кино, поводы к зрительскому общению, обмену мнениями, «собственными версиями», занятию активных художественных позиций, при том что непосредственное восприятие экранного произведения происходит не при большом скоплении людей, а в отдельных жилищах. Телевидение суггестивно (способно к внушению) более, чем кино, поскольку зрителями телеэкранизации является одновременно гораздо большее количество людей, чем могут вместить кинозалы.

Магия большого экрана, безусловно, существует, ее потрясающего эмоционального воздействия, ее притягательной силы невозможно отрицать. Ныне поклонники тех или иных блокбастеров, вроде «Властелина колец», «Ночного дозора» или «Гарри Поттера», имеют возможность живо обмениваться мнениями в сети Интернет, создавать сетевые форумы и сообщества. Еще совсем недавно такого способа общения быть не могло. Часть зрителей, увидевших интересующий их фильм не в самые первые дни его демонстрации, может вначале стать читателями и слушателями отзывов уже посмотревших, что, безусловно, притупляет свежесть восприятия. Более прагматическая и менее фанатичная часть возможных кинозрителей может подождать несколько недель или месяцев до момента снижения цен на билеты, появления в продаже видеоверсии фильма и, наконец, год или два спустя – показа переставшей быть сенсацией ленты по телевидению. Два последних способа просмотра уже ничего не остав-



ляют от «магии большого экрана», перенося воспринимаемое нами на тот же домашний экран. Там, где принятие решения «как, где и когда смотреть» зависит от нас самих, уже не может быть речи о массовой суггестии.

Что же касается телевидения с его экранизациями, то оно не оставляет нам временного выбора, назначая нам встречу с тем или иным произведением, на которую нам остается только успеть и которую не нужно предварительно оплачивать.

Каждую серию телеэкранизации смотрит вся огромная страна, и смотрит практически если не одновременно, то в одно и то же время для своего часового пояса, как правило, в вечернее время. Просмотр серии в кругу семьи или друзей допускает непосредственную возможность незамедлительного обмена мнениями – ведь мы не в кинозале, а дома, и можем позволить себе не откладывать живую реакцию до конца просмотра. На следующий день со знакомыми в транспорте, с коллегами на работе, с друзьями по телефону мы будем обсуждать эту серию – ведь ее видели практически все. Мы активизируем память, вспомним время, когда читали текст, положенный в основу фильма, и саму книгу, дорогие нам цитаты, фрагменты, мы сравним особенности нашего восприятия, моменты согласия или несогласия с трактовкой авторского коллектива, а вечером, к началу показа следующей серии, мы постараемся завершить все прочие дела и оказаться у телевизора. Интернет же в данном случае еще более увеличит широту обмена мнениями за счет тех людей, с которыми мы чаще всего даже и не знакомы.

Еще совсем не так давно недостижимой мечтой было иметь у себя копию любимого фильма. К огромному зрительскому счастью, теперь это стало возможно, и мы даже выделим это в качестве отдельной особенности телеэкранизации.

**7. Возможность немедленного «присвоения» телевизионного продукта.** Телевизионный фильм, в отличие от кино, смотрящего в кинозале, благодаря развитию разного рода современной бытовой техники, может немедленно пополнить домашнюю фонотеку зрителя, будучи записан на VHS или DVD. Нам не нужно ждать выхода видеoverсии заинтересовавшего нас фильма, мы можем стать обладателями его копии прямо во время просмотра, если нажмем кнопку «запись». Наличие таймера позволяет даже на некоторое время отложить сам просмотр, варьировать время индивидуального «сеанса», если мы по какой-либо причине не можем посмотреть фильм в момент его демонстрации: аппарат фиксирует его для нас, для этого необходимо только совместить время его включения со временем передачи фильма в эфир.

Таким образом, литература присутствует на современном российском телевизионном экране, преломляясь через целый ряд жанров: от непосредственной рекламы книжных новинок до искусства телевизионной экранизации литературных произведений. И все же остается пожалеть о таком положении вещей, при котором каждый канал считает своим долгом иметь в сетке вещания новости, эстрадные и юмористические программы, передачи, служащие самовыражению простых телезрителей, вроде «Народного артиста», передачи для домохозяек, ток-шоу, реалити-шоу, передачи о домашних животных и любовных историях известных людей, в то время как присутствие литературы на современном российском телевидении по большому счету обеспечивается лишь каналом «Культура».

**Список литературы:**

1. Юровский А. Телевидение – поиски решения. – М., 1975.
2. Журнал «Советский экран». – 1975. – № 1.
3. Сергеев Е. Перевод с оригинала. – М., 1980.

V. Reshetnikova

**LITERATURE ON MODERN RUSSIAN TV**

*Abstract:* The article contains overview and analysis of literary programs on modern Russian television from announcements of new books to teleplays and TV films based on literary works. Teleplays are considered in the context of history of the genre in question. Also specific difference between television adaptations of literary works and similar cinema versions is shown and analyzed.

*Key words:* Television screen version, film screen version, teleplay, reading, the literature, literary work.