

ВЕСТНИК № 18, 2012 г.

"Горячев и другие" от многосерийного фильма к сериалу.

Ю.М.Беленький

генеральный продюсер

компании «Студия «Гармония»,

член Академии российского

телевидения (ТЭФИ)

e-mail: belenkiy@mail.ru

«ГОРЯЧЕВ И ДРУГИЕ»: ОТ МНОГОСЕРИЙНОГО ФИЛЬМА К СЕРИАЛУ

Аннотация: В статье рассматривается переход от советской традиции многосерийных фильмов к возникновению нового для российского экрана в девяностые годы формата драмы-сериала в прайм-тайм на примере одного из первых сериалов «Горячев и другие». Несмотря на сильное влияние эстетики, драматургических особенностей, монтажных решений и прочих особенностей многосерийных фильмов, в рамках данного сериала удалось выявить некоторые ключевые отличия, которые и позволили впоследствии говорить о возникновении нового для российского ТВ формата. Summary. The article presents a case study of how Russian TV-industry survived the transition from mini-series to prime time serialized drama. One of the first TV-series in new Russian environment on 1990s "Goriachev and oth-ers" is taken as a base for this research. It shows how the series managed de-spite the soviet mini-series tradition in editing, scenario and some aesthetics specifics to develop its own features that made possible to talk about the emer-gence of the new Russian TV-format.

Ключевые слова: многосерийный художественный фильм, прайм-тайм драма, развитие жанров и формата, временная дискретность, герой.

Keywords: mini-series, prime time drama, genre and format development, time discontinuity, hero.

Появление в 1992-м году на телеэкранах страны 35-серийного сериала «Горячев и другие» (реж.Ю.Беленький) ознаменовало собой начало

очередного этапа в становлении российского сериального производства.

Латиноамериканские сериалы, построенные вокруг образа независимой и собственным трудом взбирающейся наверх женщины, не предлагали зрителю образа героя. Мужчины рядом с Марианнами, Ракелями и Мариями не обладали набором качеств, необходимых настоящему герою: они совершали плохие поступки, за которые впоследствии раскаивались, они были нерешительны, а самое главное их нельзя было назвать целеустремленными – в отличие от их подруг.

Вслед за «женщиной» в прайм-тайм должен был прийти и «мужчина», новый российский герой, демонстрирующий позитивную модель поведения в новых российских обстоятельствах. Еще раз отметим, что ни для женской, ни для мужской аудитории героя в иностранных сериалах не было. Разумеется, российским женщинам очень нравился противоречивый персонаж Санта-Барбары, Мейсон Кепвелл, в исполнении Лейна Дэвиса, серьезного артиста, вложившего в «мыльную» роль практически гамлетовскую глубину. В свое время советский многосерийный телевизионный фильм неоднократно предлагал зрителю подлинного героя или группу таких героев: от Штирлица в «Семнадцати мгновениях весны» до нескольких, например, в «ТАСС уполномочен заявить».

Мужской характер, образ героя, проще всего раскрывается в детективных историях, фильмах с погонями, мафией или любыми другими криминальными элементами, которые позволяют продемонстрировать противопоставление добра и зла и создать на пути героя к цели необходимые препятствия.

В этих условиях и вышел сериал «Горячев и другие». В данной первой попытке создания телевизионного продукта по американской модели видна также и преемственность традиций советских многосерийных художественных фильмов. Оставляя в стороне экономический фактор, повлиявший на ряд художественных решений, отметим, что именно эта преемственность сделала сериал «Горячев и другие» неоднозначным в

жанровом, монтажном, визуальном и пр. отношениях.

Жанровая неоднозначность сериала выражается, в первую очередь, в его сюжетной структуре. Рассмотрим несколько вариантов определения жанра этого произведения.

Краткое содержание 1 – криминальная драма.

Главный герой сериала «Горячев и другие» в 1992-м году выходит из тюрьмы. На свободе его встречает друг Павел Боровских, который также участвовал в бизнесе Валерия Горячева в советское время, но герой его «не сдал». Вскоре Горячев начинает работать на Павла, генерального директора фирмы, которая на самом деле принадлежит некоему Владлену Степановичу Крюкову. Это – главный отрицательный персонаж сериала – в прошлом следователь КГБ, а ныне обслуживающий мафию специалист по сомнительным финансовым операциям, позволяющим неким образом воровать деньги у государства и отправлять их на зарубежные счета. Горячев, в прошлом инженер, разрабатывает уникальный компьютерный алгоритм, который заинтересовал американскую компанию Пайнэппл (намек на компанию Эппл). Приехавший из США компьютерный специалист Елена Корн, прожившая в СССР до 12-ти лет, узнает в Крюкове виновника смерти ее матери, которая собрала данные о махинациях Крюкова и перед смертью передала их Горячеву. К этому моменту Горячев понимает, как опасен Крюков, и не только благодаря истории Елены, но и попав уже однажды из-за Крюкова в руки мелких мафиози. Главный герой передает информацию отважной журналистке. Из ее публикации главари, на которых работает сам Крюков, понимают, что он их обкрадывал, и его сбрасывают с крыши ГУМа прямо на Красную площадь.

Перед нами краткое содержание сериала, который можно был бы характеризовать как криминальную драму. Здесь есть все необходимые составляющие: мафия с «разборками», отмыв денег, перестрелки и противопоставление главного героя беспринципному вору и убийце. История этого противостояния развернута на 35 серий с большим количеством

вспомогательных сюжетных линий. При этом неприятие антагонистов Горячева и Крюкова возникает как бы интуитивно, на подсознательном уровне. Оснований для этого в начале нет, они появляются по ходу сюжета с появлением Елены Корн, и постепенно конфликт усиливается. Сначала Крюков шантажирует Горячева, а затем, опасаясь за свою безопасность, сначала приказывает убить Корн, а затем нанимает убийц и для Горячева. Финал с падением Крюкова под ноги туристов на Красной площади – масштабная смерть для крупного злодея – киноход, возможно, несколько более эффектный, чем другие элементы криминальной драмы в этом сериале, тем самым выбивается из общей стилистики сериала. Но, с другой стороны, это вполне сочетается с жанровыми установками криминальной истории, в которой, наконец, главный злодей побежден, а главный герой при этом не принимает физического участия в его гибели. В роли карающей руки выступают охранники-убийцы Альфреда, напарника Крюкова по разного рода преступной деятельности. То есть ближе к финалу линия Горячев-Крюков, возможно не очень динамичная в начале, развивается согласно канонам этого жанра. Появление в качестве «шефа» Крюкова и главы преступной организации – руководящего сотрудника органов безопасности вполне органично вписывается в модель боевика безо всякой в данном случае российской специфики. Если в западных боевиках воплощенным злом, помимо простых мафиози и главарей банд, зачастую оказывались сумасшедшие миллионеры и прочие, стремящиеся к абсолютной власти бывшие полицейские, политики из окружения президента и т.д., то в отечественных боевиках начала 90-х годов сложно было представить иного носителя зла, чем КГБ, его сотрудники и бывшие партийные руководители (например, «Игра всерьез» (реж.А.Иванов, 1992), «Золото Партии» (реж.А.Иванов, 1993), «Мафия бессмертна» (реж.Л. Партигул, 1993).

Краткое содержание 2 – мелодрама

Валерий Горячев возвращается из тюрьмы. Ему практически некуда идти: мать живет в комнатухе в коммунальной квартире, а жена не рада его

возвращению. Пока он сидел, она изменяла ему с лучшим другом, Павлом. Через некоторое время она уезжает, оставляя его с 15-летней дочерью. После несостоявшегося романа с американкой русского происхождения, погибшей при трагических обстоятельствах, Горячев знакомится с молодой актрисой Оксаной Ромашко. В начале Валерий, который должен содержать не только себя, но и дочь, не готов к серьезным отношениям с нервной и немного странной Оксаной. Однако после того, как она попадает в кризисный центр, где под гипнозом рассказывает о том, как в 18 лет оказалась в руках садиста, который до сих пор ее преследует, он понимает, что не только не готов ее оставить в трудной ситуации, но, наоборот, хочет защитить и провести с ней остаток жизни. Садист Филипп объявляется в Москве, и с помощью ничего не подозревающей дочери Горячева Кати заманивает Оксану в свое логово. Горячев пытается ее спасти, но и Филипп, и Оксана погибают. Жена Горячева ненадолго приезжает, чтобы забрать Катю с собой в Америку. Вскоре Горячев находит настоящую любовь, и даже его мама встречает свою половину. В последней сцене сериала Горячев сидит возле могилы Оксаны, но мы понимаем, что его ждет новая жизнь и новая любовь.

Довольно сложно назвать чистой мелодрамой цепочку смертей возлюбленных главного героя. При этом, если история с Еленой Корн является частью сюжета противостояния Горячева и Крюкова, то трагическая судьба Оксаны к нему никакого отношения не имеет. Это отдельная сюжетная линия, лишь слегка открывающая новые черты в главном герое. К моменту появления Оксаны мы уже знаем, что главный герой – честный и порядочный человек. Так что появление этих взаимоотношений лишь вводит новую любовную линию в общую сюжетную канву: изменница-жена уже покинула главного героя, Горячев строит новую жизнь, и здесь необходима новая мелодраматическая линия. Линия «лучший друг оказался предателем» является и частью «криминального» сюжета, но обретает полностью мелодраматический образ, когда Павел в лучших традициях латиноамериканских сериалов после аварии и комы становится

положительным героем. Трогательная второстепенная линия отношений мамы Горячева и Ивана Афанасьевича вносит дополнительный флер латиноамериканской теленовеллы или дневного американского «мыла», которым свойственно демонстрировать счастье в личной жизни и родителей главных героев (см. например, «Богатые тоже плачут», «Дикая Роза», «Санта-Барбара» и пр.). Сцена возле могилы Оксаны, на самом деле, вполне могла бы стать отправной точкой для следующей части мелодрамы, как это, например, неоднократно делалось в теленовеллах (например, «Просто Мария»).

Краткое содержание 3 – драма

Валерий Горячев, в прошлом инженер, отсидев пять лет, скорее всего (это особо не обговаривается) за спекуляцию, что повлекло также и конфискацию имущества. Россия 1992 года – новая страна, не та, которую он покинул. Как говорит его друг детства Павел, то, за что его посадили, – теперь бизнес. Горячев хочет работать, но он не готов торговать, как принято в те годы, воздухом. В прошлом инженер, он устраивается ночным сторожем в фирме Павла, но вскоре организует компьютерный клуб для молодежи, в котором начинает создавать игровые компьютерные программы. Таким был первый бизнес Горячева. Затем ему и его новым друзьям приходят новые коммерческие идеи: от поставки в Корею говорящих кукол до строительства «топ-хаусов» – домов на крышах существующих московских зданий. И как знак признания его таланта бизнесмена, предел, о котором только и можно было мечтать в тот момент, – контракт с иностранными инвесторами. В финале Горячев покупает квартиру для своей матери, жившей все эти годы в коммуналке.

Это история о честном парне, который после выхода из заключения пытается построить свою жизнь заново, но уже в совершенно иных обстоятельствах. История восхождения того, кто готов работать и работать честно, – история довольно распространенная, особенно в американском кинематографе и литературе. «Американская мечта», уже давно ставшая

драматургическим штампом, все равно остается одним из самых популярных и востребованных сюжетов: байопики или выдуманные истории о тех, кто честным и упорным трудом добился высокого положения, богатства и пр., регулярно становятся бестселлерами. Трудно найти более подходящее время для такой истории в России, чем девяностые годы прошлого века. Теперь их редко называют иначе, чем «лихие», но тогда казалось, что это время открытых возможностей для всех. И в этот непростой период отечественной истории прекрасно вписывался целеустремленный герой, который, следуя принципам и не нарушая закон, идет к успеху и богатству, не ради денег как таковых, а именно потому, что он хочет работать. Подобная сюжетная конструкция предрасполагает к фиксации обстоятельств, то есть времени, в котором разворачиваются события, и тем самым сериал несет и культурологическую нагрузку.

Каким образом в рамках одного, по современным меркам небольшого сериала, возникают три разных жанра, выполняющих различные функции, направленные, по сути, на разные аудитории? Сложно обвинить в непрофессионализме группу пусть и начинающих в новом жанре, но все равно известных и талантливых авторов, во главе с Валерием Фридом в соавторстве с Ю. Дунским («Служили два товарища», реж.Е. Карелов, 1968; «Старая, старая сказка», реж.Н.Кошеверова, 1968; «Шерлок Холмс и доктор Ватсон», реж.И.Масленников, 1980; «Экипаж», реж.А.Митта, 1980). В.Фрид для работы над сценарием собрал группу из 12-ти авторов, в которую среди прочих входили и Зоя Кудря («Граница. Таежный роман», реж. А.Митта, 2000; «Охота на Изюбря», реж.А. Карпыков, 2005; «Адмирал» (сериал), реж.А. Кравчук, 2009), ставшая впоследствии одним из руководителей существующих сегодня сценарных мастерских по разработке и написанию сериалов, и Виталий Москаленко («Ширли-Мырли», реж. В.Меньшов, 1995; «Бухта страха», реж.В. Москаленко, 2007), и Александр Новотоцкий-Власов (в соавторстве с В. Моисеенко «Старые клячи», реж. Э.Рязанов, 2000, «Возвращение», реж.А.Звягинцев) и др.

«Разножанровость» данного сериала является, в первую очередь, прямым следствием еще не исчезнувшей в то время традиции многосерийного художественного фильма. К многосерийному телефильму практически с момента его возникновения в советское время всегда предъявлялись повышенные требования. Сегодня уже сложно представить, что когда-то «Семнадцать мгновений весны» воспринимали как слишком уж развлекательное повествование о важных страницах отечественной истории. Критике подвергались разные аспекты: и образ главного героя, и «мифологизация» истории и даже некоторая неторопливость и в действиях персонажей, и в игре актеров.

В критике режиссерского решения того или иного многосерийного телевизионного фильма нередко звучал вопрос обоснованности выбора этого, как теперь говорят, формата. В данном случае речь идет именно о фильме, состоящем из нескольких серий, а не о цикле телевизионных фильмов, каковыми являются «Следствие ведут Знаатоки», экранизации «Приключений Шерлока Холмса и доктора Ватсона» и т.д.

«Достаточно сравнить трехсерийный фильм «Кортик», снятый по заказу телевидения («Беларусьфильм», режиссер Н. Калинин) с одноименным кинофильмом двадцатилетней давности (режиссеры В. Венгеров и М. Швейцер), чтобы убедиться в том, что признаки телевизионности в нем присутствуют лишь в чрезвычайной замедленности повествования. Компактный и драматичный сюжет повести А. Рыбакова разделен на три части-серии. В первой, ставшей растянувшейся экспозицией, авторы знакомят нас с основными персонажами и завязывают таинственную историю со старинным морским кортиком. Во второй серии действие переносится из маленького городка Ревска в Москву, где герои фильма добывают недостающие для раскрытия тайны ножны кортика. И, наконец, в третьей серии, затянутой развязке сюжета, все линии находят свое завершение. Для того, чтобы заполнить пустоты в своем рассказе, авторы вставляют в фильм длинные жанровые сцены, повествующие о суетливом

дедушке, ворчливой бабушке и их непоседливом внуке Мише. Дедушка, как и сотни его кинематографических предшественников, ходит в жилетке, надетой поверх поддевки, и постоянно нюхает табак. Бабушка все время корит Мишу за шалости, но в каждом ее упреке слышится едва скрываемая нежность. В отличие от старого фильма, где всякая предыдущая сцена рождала последующую, где говоря словами Чехова, каждое ружье «стреляло», в новом телевизионном варианте значительная часть метража (чуть ли не половина!) уводит зрителя в сторону от главного действия. Словом, метраж картины непропорционален заключенной в нем художественной информации. Подробности и детали происходящего не увеличивают драматизма, как это было в «Операции «Трест» и других удачных произведениях телевизионного кинематографа, а растворяют его в частностях, лишенных серьезного смысла».

Мы приводим столь подробную цитату из статьи Анри Вартанова вовсе не для того, чтобы ставить под сомнение художественные достоинства довольно популярного фильма Н. Калинина «Кортик». Это скорее пример требований, которые выдвигались к довольно новой в то время форме телевизионного повествования. Мы видим, что никакой поправки, как это принято сейчас, на «носитель» не было, а ровно наоборот, ожидалось, что телевидение предложит новую эстетику в этом новом «формате». История, рассказанная на несколько серий, должна оставаться динамичной, лишенной «уходов в сторону» ради «нагона» метража, ее отличие от кинофильма может заключаться лишь в визуальном решении с учетом возможностей телевидения. Как уже говорилось выше, подобное сочетание факторов, приводило к тому, что основанием для многосерийных фильмов становились в основном большие литературные формы, в особенности эпического характера.

Осмысление эпохи, ее документирование – телевидение в силу своей природы предоставляло для этого больше возможностей, чем кинематограф. Сложно в рамках одного кинофильма попробовать осмыслить первые 70 лет

Советской России, как это сделано в «Тени исчезают в полдень», или так глубоко представить жизни и судьбы внутри закрытого пространства, всю сложность человеческих отношений, как это сделано в «День за днем» и т.д. И именно в силу такой традиции сериал «Горячев и другие» не смог стать, с драматургической точки зрения, линейно-простой историей восхождения некоего бизнесмена. Из российского варианта рассказа об «американской мечте» невозможно исключить обстоятельства, в которой она должна реализовываться, и эти обстоятельства не просто возникают как элементы сюжета, а делают историю «настоящей», привязанной к действительности и вызывающей сопереживание. История про «одного из нас» рассказывается не в вакууме драматургической конструкции, а в контексте той эпохи, в которой жили и зрители.

Именно этот эффект «документальности» и «эпичности» повлиял на жанровое своеобразие сериала «Горячев и другие»: пробуя новую для российского экрана форму, авторы стремились ее обосновать в сложившейся к тому моменту традиции. Как мы видим из истории и практики не только нашей, но и зарубежной драмы в формате сериала такая глубина анализа окружающей героя действительности вовсе не представляется необходимой, достаточно вводить адекватные обстоятельствам препятствия, которые возникают на пути героя к его цели. Тем не менее, «опробуя» жанр сериала, авторы сценария во главе с В.Фридом не сочли возможным представить зрителю сухую, «форматную» историю. В частности, к этому располагала и сама эпоха, которая представлена в «Горячеве». Девяностые годы сами по себе стали неоднозначным периодом в нашей истории: от открытых возможностей до ощущения потерянности поколений, от разрушения СССР до непонимания сложившейся политической ситуации, от личной свободы до бандитского беспредела. В этом плане драматургическое решение с тюрьмой играет принципиальную роль: тюремное заключение позволяет нам представить героя, который вошел в этот новый мир с «незамыленным» взглядом. Нам предлагается смотреть на 92-ой год его глазами: для этого

выбран и срок – пять лет. То есть Горячев как бы покидает страну, как она представлена в Москве в момент, когда принципиальные изменения уже намечились, но вряд ли чувствуются большинством, и возвращается в начале неожиданного для него слома общественной формации.

Эта тема, заявленная сразу в экспозиции, возможно, несколько неторопливой и растянувшейся на несколько серий, усиливается и неспособностью главного героя помочь, в первую очередь материально, людям, которых он любит. Так, например, ему приходится просто смотреть, как мать, стоя у метро, продает его хоккейное обмундирование, которое она якобы собиралась подарить внуку подруги, с которой в этот вечер якобы идет в театр. Собственно, первые серии сериала, несмотря на появление в них главного злодея Крюкова, - начало серьезной драмы о маленьком человеке в новой для него системе координат. Измена жены с лучшим другом добавляет ощущения выброшенности из этого странного мира, в котором руководитель научного института вынужден торговать кухонными комбайнами. И как раз рассказ о пути восхождения героя в такой ситуации вполне обосновывает и сам замысел, и его реализацию в многосерийной форме.

Еще одним параметром, связывающим «Горячева» с традицией многосерийного фильма, является характер экспозиции. Разумеется, встает вопрос, к какому именно из трех основных конфликтов подводит нас эта экспозиция? Так как основная мелодраматическая линия появляется лишь во второй половине сериала, то мы можем уверенно сказать, что несколько серий, посвященных попытке Горячева найти свое место в новой Москве, вряд ли являются непосредственной прелюдией именно к ней. В статье об американских сериалах С. Фурцева пишет: «Временной регламент требует быстрого развития действия, в сериях практически отсутствует экспозиция, действие начинается прямо с конфликта. Динамика действия стремительна, конфликт развивается непрерывающейся вереницей напряженных ситуаций, приводящих к быстротекущей и бурной развязке в самом конце» . То есть этот подход явно контрастирует со существовавшей в то время

телевизионной традицией, характерным примером которой является пятисерийный фильм «Место встречи изменить нельзя» режиссера С. Говорухина.

Описываемая в сериале реальность сама предложила путь, как придать истории об «американской мечте» более подходящие для того времени жанровые характеристики. Так как основные препятствия, с которыми сталкивается или столкнулся бы любой герой в эти годы – мафия, рэкет и прочие проявления беззакония, то именно это и определило жанр сериала как криминальная драма.

Обычно временные слоты, в которые выходил «Горячев», были заполнены иностранными сериалами-мелодрамами преимущественно для женской аудитории, и, возможно, это был один из основных факторов, повлиявший на то, что где-то, начиная с 11-12-ой серии, любовная линия вышла сильно вперед. На это также, возможно, повлияла и зрительская реакция, так как технология съемки позволяла вносить коррективы в соответствии со зрительскими пожеланиями.

Таким образом, сериал «Горячев и другие» уже на уровне содержания оказался переходным звеном от традиции многосерийных телевизионных фильмов к российским сериалам прайм-тайм. Этот переход нашел свое отражение не только в содержании, но и в формальных и художественных характеристиках сериала. В первую очередь, продолжая разговор о требованиях к повествованию в многосерийных фильмах и драматургии данного сериала, стоит обратить внимание на насыщенность и плотность действия в каждой серии. За 35 серий проходит два года, и каждая серия, несмотря на небольшой хронометраж в 25 минут, наполнена эпизодами, богатыми и содержанием и непосредственно действием. Разумеется, речь не идет о бесконечных погонях и перестрелках, но при этом содержания каждой серии по сегодняшним меркам хватило бы если не на две серии, то на 44 минуты точно. При этом каждая серия не является ни законченным сюжетным повествованием, как это бывает в цикле фильмов, ни линейно-

последовательным элементом в повествовании. Второстепенные сюжетные линии в каждой серии получают свое развитие, они начинаются и заканчиваются сами по себе, не дожидаясь финальной «развязки». Так, например, линия романа мамы Горячева с Иваном Афанасьевичем начинается не в первой серии и даже не во второй, а в шестой, интрига развивается постепенно и кульминация с развязкой – в 28-ой, задолго до конца всего сериала. При этом история похищения и неудачной попытки освобождения Оксаны занимает всего одну серию, хотя в традиции сериального повествования ее можно было бы вполне «растянуть» на несколько серий. В том, как в повествовании реализуется категория времени, заключается ключевая особенность сериала «Горячев и другие».

Сериалам с разветвленным сюжетом, с несколькими сюжетными линиями зачастую свойственна временная неоднородность. Иными словами, в одной сюжетной линии время может идти быстрее, чем в другой. На такое безразличие именно сериалов к временной достоверности в свое время обратил внимание Ю. Богомолов: «Персонажи находятся в более или менее достоверно меблированных интерьерах, но вместе с тем в каком-то временном вакууме. Они что-то обсуждают, чего-то ожидают, как-то реагируют. Но все этические и моральные проблемы, в общем узнаваемые, кажутся слишком общими и призрачными именно в силу того, что условное действие заключено в условное время. Оно может быть произвольно прервано, чтобы показать параллельную ситуацию, и столь же произвольно сокращено, чтобы скорей перейти к развязке». В сериале «Горячев и другие» иногда встречаются подобные несоответствия, но преимущественно эпизоды не прерываются, а доводятся до драматургического конца. В многосерийном фильме время разворачивается в единой повествовательной плоскости, включая отсылки в прошлое. Контраст при параллельном монтаже может возникнуть лишь в силу художественного замысла. В сериале обычно разное время в разных эпизодах особенно ничего не означает – это побочный эффект значительно большего, чем в многосерийном фильме, количества

сюжетных линий, опосредованно связанных с основным повествованием.

Также стоит отметить, что сами серии «Горячева и других» крайне редко заканчиваются прерванным действием. И для сериала с горизонтальной драматургией – это довольно редкое явление, даже, согласно американской традиции, не совсем правильное. Наведенный пистолет, оборванный разговор и прочие факторы столь свойственные не только сериальному формату в целом, но и криминальной драме в особенности здесь практически отсутствуют. «Действие, представляемое непосредственно, очень трудно разорвать или прервать. Когда в «Семнадцати мгновениях весны» одна из серий обрывается в самой кульминационной точке: гестаповец наводит пистолет на радистку, то это сильно компрометирует саму драматическую ситуацию. Ибо прерванное действие ощущается как не вполне реальное, не вполне серьезное. Так могут прерываться детективы, с поправкой на иронию» – пишет об этом явлении Ю. Богомолов . Это не значит, что в сериале «Горячев и другие» нет «крючков»: просто вопреки знакомой на сегодня традиции сериальной криминальной драмы здесь прерывается не действие, а само повествование. И дальше в следующей серии повествование не только не возобновляется с места, на котором нас оставили в прошлой серии, но более того, подчеркивая временной разрыв между сериями, начинается с новой точки. При этом стоит отметить отсутствие пересказа «в предыдущих сериях». В десятисерийном фильме «ТАСС уполномочен заявить...» такой пересказ присутствует, причем не предыдущей серии, а всего основного сюжета. В то же время в большинстве иностранных сериалов, показанных по ТВ к тому времени, в силу их жанровых особенностей, то есть «мыльности» «Санта-Барбары» и драматургических свойств латиноамериканских теленовелл, такого пересказа не было.

На значение членения на серии с точки зрения временного разрыва между ними или, говоря театральным языком антракта, неоднократно обращали внимания российские исследователи телевидения и его природы. Так, например, Ю. Богомолов в вышеупомянутой статье отмечал: «Членение на

серии в кино кажется только вынужденной неизбежностью, а вовсе не сознаваемой необходимостью. Паузы не могут быть столь же равномерными, как сами серии, и потому они лишены структурного значения, поэтому они «не работают». Оттого сама временная протяженность перестает действовать как конструктивный элемент и кинематографический многосерийный фильм не воспринимается как целостное произведение». О значении возможности телевидения делать паузы, в отличие от кинематографа, пишет и Н. Зоркая: «Временной промежуток между сериями приобретает содержательный смысл. Если бы структуралисты стали создавать модель многосерийного телефильма, они безусловно учли бы интервалы, цезуры между сериями, включив их в саму структуру. Потому что в условиях многосерийного телефильма эти промежутки имеют семантического значение, они становятся элементами самого произведения. Вот область, где прямо сходятся социология и искусствознание, теория и практика! Интервалы между сериями, когда впервые демонстрируется новое многосерийное произведение, наполнены оживленными дискуссиями за домашним столом, в троллейбусе, в парикмахерской и т.д. – многосерийный телефильм буквально нависает над городом» .

В сериале «Горячев и другие» действие не прерывается, прерывается повествование, а недельные интервалы между сериями подчеркиваются не только отсутствием пересказа, но и началом новой серии из новой временной точки. И эта дискретность усиливается еще и за счет наличия у серий названий, носящих преимущественно литературно-эстетический, романтический характер, а не содержательный:

Серия 13. Тайное и явное

Серия 14. Время выбора

Серия 15. Экскурсия в прошлое

Серия 16. Другое небо

Серия 17. Покушение

Серия 18. Брызги шампанского

Серия 19. Царь обезьян

Если можно хоть как-то предположить, о чем может идти речь в сериях 15 и 17, то названия остальных серий в той или иной степени носят скорее эстетический характер. Но при этом сам факт их наличия подчеркивает дискретность повествования.

В то время как вышедшие к тому моменту на российские экраны иностранные сериалы демонстрировали павильонную съемку в нескольких декорациях, позволяющую максимально ускорить производство, создатели «Горячева» не стали отказываться от натуральных съемок, имея, впрочем, техническую возможность использования ПТС. Это тем самым в очередной раз подчеркивало преимущество традиции телевизионной, а не театральной (как в случае с появившимися чуть ранее «Мелочами жизни»).

Довольно характерно, что при всей плотности повествования, о ко-торой уже говорилось выше, визуальный язык сериала скорее неспешный, неторопливый. Вряд ли можно утверждать, что длинные планы и преимущественно средняя крупность свидетельствуют о чем-либо, кроме как об экономических и технических возможностях создателей фильма. Естественно, что в павильонных условиях снимать общий план сложно, и, несмотря на то, что телевидение располагает к использованию крупных планов, это вносит определенные требования к монтажу и вдобавок предполагает меньшую выработку. А судить сегодня о длине планов в «Горячеве» с точки зрения сериальных форматов уже довольно сложно, мы все больше привыкаем к коротким сценам с клиповым монтажом, но в тот момент этого, разумеется, еще никто не предлагал. Так, например, в американском сериале Dirty Sexy Money (по сути, он является очередной историей о богатых, которые тоже плачут, то есть в центре - сложные взаимоотношения внутри клана-семьи миллиардеров) нет ни одной сцены, которая длилась бы больше 40-ка секунд. Для сериала такого жанра – это довольно неожиданное монтажное решение. В постсоветском телевидении этого еще нельзя бы-ло представить. Кроме того, съемка длинного плана

одной камерой на средней крупности заметно удешевляла производство, так как позволяла обходиться меньшим количеством дублей.

Не только в связи с традицией многосерийного художественного фильма, но и в силу амбиций создать принципиально новый оригинальный российский телевизионный продукт к работе привлекались серьезные профессионалы, люди с именем. Выше сказано о составе сценарной группы под руководством В. Фрида. Оператором в «Горячеве» был Валентин Железняков, известный не только по таким фильмам как «Дети Ванюшина» (реж. Е. Ташков, 1973); «Тегеран 43» (реж. А. Алов, В. Наумов, 1980); «Десять лет без права переписки» (реж. В. Наумов, 1990), но, что, возможно, в данном случае важнее, по четырехсерийному фильму «Операция «Трест» (реж. С. Колосов, 1967).

Подход к кастингу и работа с актерами также осуществлялись в этой традиции. Сценарий сериала был написан специально для Игоря Бочкина, то есть герой создавался под него, а не проводилась серия проб в поисках артиста, который смог бы сыграть Горячева. Подобная традиция довольно распространена, в первую очередь, в кинематографе. На телевидении (зарубежном) написание сценария под конкретного артиста явление также довольно частое, но обычно это происходит в ситкоммах. Многие из актёров благодаря сериалу, как это часто бывает на телевидении, «проснулись знаменитыми». Так, например, произошло с Алексеем Гуськовым, исполнявшим роль Павла.

Отдельного внимания заслуживает работа художника по костюмам. В отношении большинства персонажей художественное решение выглядит скорее как «естественная одежда» для данных обстоятельств и персонажа: сотрудник банка в костюме, «свой парень» Горячев – в свитере и джинсах, журналистка – в пальто-тренч. Однако некоторые решения являлись как бы продолжением персонажа, дополнительным раскрытием его образа, и в то же время – данью той моде, которая царила не только на улицах Москвы, но и в иностранных сериалах. Так, например, дочь Горячева Катя регулярно

появляется в леггинсах: Елена Корн, деловая американка, носит пиджаки нестандартного, слишком широкого покроя с джинсами – это подчеркивает ее «заграничность». На натуральных съемках к этому добавляется норковая шуба, – как признак благосостояния. Павел Боровских практически всегда одет в белое: пальто, свитер, костюм... Ездит на белой машине. В оформлении его кабинета также очень много белого цвета. И вопреки привычному восприятию этого цвета как символа чистоты, здесь он ровно наоборот транслирует образ богатства, легкое отношение к легко заработанным деньгам.

Довольно забавно сегодня выглядят туалеты Ольги, бывшей жены Горячева, после ее возвращения из Америки. Они, безусловно, были придуманы под сильным влиянием моды в иностранных сериалах. Роль одежды в мелодраматических сериалах была всегда значимой. И под влиянием этих образов (или, можно предположить, что это замысел художника по костюмам, сейчас об этом сложно уже судить) Ольга появляется в шитом золотом вечернем платье где-то в 11-12 часов утра, и это никак не определяется сюжетом, это вроде ее нынешний стиль. И далее различные детали ее туалета свидетельствуют, что теперь она отличается от обыденных нарядов своих бывших соотечественниц. Некоторая эксцентричность присутствует и в нарядах Оксаны в исполнении Инги Ильм, возможно, даже экзальтированность, которая полностью соответствуют образу этого персонажа: Инга Ильм играет настоящую неврастеничку, в то время как Екатерина Семенова – это уже более спокойная Оксана. И с заменой актрисы меняются и костюмы: от рваной ярко-красной ткани вместо юбки к каким-то очень концептуальным, но спокойным нарядам. Можно и дальше продолжать анализ костюмов в сериале, но даже на основании приведенных примеров видно: в этом отношении была проделана уникальная работа, сочетающая в себе признаки и фильма, и сериала, но в любом случае, демонстрирующая соотнесенность с действительностью и современность.

Мы рассмотрели ряд факторов, подчеркивающих сходство сериала «Горячев

и другие» с многосерийным художественным фильмом. Однако безусловно можно утверждать, что все эти художественные и формальные характеристики являются лишь следствием традиции, и речь идет именно о сериале.

ЛИТЕРАТУРА

- Богомолов Ю. Телеэкрэн, серийность и проблемы художественного времени // Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспектива. – М.: 1976.
- Вартанов Ан. О характере многосерийного повествования // Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспектива. – М.: 1976.
- Зоркая Н. Чары многосерийности // Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспектива. – М.: 1976.
- Фурцева С. Американские серии и сериалы: путь или тупик? // Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспектива. – М.: 1976.