

УДК: 792.8p+338.467.6

DOI: 10.24412/2618-9313-2021-114-18-23

Пандемия по Автору: стриминг, сериалы и месседж в России

МАКСИМ КАЗЮЧИЦ



Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Аннотация

Статья посвящена изучению российских стриминговых сериалов. Основное внимание уделяется тематической специфике, обусловленной эмансипацией стриминговых сервисов от вещательных частот федерального телевидения. Выделяется важная тенденция, связанная с активным развитием авторского сериала, позволяющего постановщику достаточно свободно осуществлять критику ряда институтов современной России.

Ключевые слова

стриминг, телевидение России, стриминговые сервисы, TNT-Премьер, Premier, Start, Жора Крыжовников, Борис Хлебников, Павел Костомаров

UDC338.467.6

Pandemic for an Author: Streaming, Series and the Message in Russia

MAKSIM KAZYUCHITS

Abstract

The author analyses Russian streaming series, focusing on the thematic specifics conditioned by streamers' dispensation from Federal TV broadcasting. The article identifies an important trend connected with the rapid development of TV-series which allows the showrunner to openly criticize certain institutions of contemporary Russia.

Keywords

streaming media, Russian television, over-the-top content platform, TNT-Premier, Premier, Start, Zhora Kryzhovnikov, Boris Khelebnikov, Pavel Kostomarov

Стриминговое телевидение в России в последние несколько лет активно развивается, стабильно расширяя аудиторию, что отвечает мировой тенденции в развитии системы потокового мультимедиа. Распространение контента осуществляется через онлайн-кинотеатры и иные сервисы, позволяющие пользователям получать потоковый контент от производителя непосредственно. Так, «ТНТ-Премьер»² заявил о себе в 2018-м году громкими проектами «Звоните ДиКаприо!» и «Домашний арест», получившими широкий общественный резонанс и значительные отклики в СМИ. Напомним, что характерными чертами сериалов стала ярко выраженная авторская составляющая: с одной стороны, остросоциальная критика чиновничества, коррупции, сравнительная свобода в способе разработки столь деликатной для современной России темы и, с другой — возможности для создания весьма сложных экранных произведений, использующих емкие, близкие к авторскому кинематографу художественные образы, очевидно не рассчитанные на целевые аудитории федеральных телеканалов («Звоните «ДиКаприо!») [2, с. 14–22]. Проекты продемонстрировали высокий потенциал стриминговых сервисов в России во многом потому, что они в гораздо меньшей степени были ограничены, в сравнении с федеральными телеканалами, нормативными требованиями к показу (политика телеканала-вещателя, формальные цензурные ограничения на использование в эфире обценной лексики, обнаженной натуры и пр.) [5]. Они могли рассчитывать на внимание более молодой аудитории, изначально ориентированной (под влиянием зарубежных сериалов) на просмотр высококачественного контента, соответствующего общемировым тенденциям в использовании выразительных средств (режиссура, работа оператора, актерские работы и т. д.), нарративных стратегий, выбора темы [3, с. 6–12].

В 2019 году сериалами, получившими одни из наиболее высоких рейтингов, стали «Эпидемия» (вышедший на онлайн платформе «Premier») и «Шторм» (вышедший на онлайн платформе «Start») ³. Оба проекта созданы режиссерами, связанными с авторским, фестивальным кино — Павлом Костомаровым и Борисом Хлебниковым.

Сериал «Эпидемия», снятый Павлом Костомаровым, обладателем Серебряного медведя за операторское мастерство, был представлен в виде полнометражного фильма на 41-м МКФ в Москве («Эпидемия. Вонгозеро»). Также проект побывал на МКФ в Каннах. Литературная основа также сыграла свою роль: стремительно приобретающий популярность одноименный роман Яны Вагнер [1]. Исходное событие сериала — пандемия смертельного вируса охватывает Москву и стремительно распространяется по России. Формальное сквозное действие первого сезона — спешный отъезд главных героев в дачный дом в Карелии на Вонгозере. В проекте Костомаров использовал две арки/линии. Первая из них мелодраматическая, в ее основе лежит любовный треугольник между Сергеем (Кирилл Кяро), его бывшей женой Ириной (Марьяна Спивак) и новой пассией — психологом Аней (Виктория Исаева), осложненный тем, что в той и этой семье есть дети. Семейство приятеля Лёни (Александр Робаков), его гражданской беременной жены Марины (Наталья Земцова) и дочери от первого брака — вторая

² Сервис «ТНТ-Премьер» был образован в 2018 году, владельцем выступает «Газпром Медиа». Сериалы «Домашний арест», «Звоните ДиКаприо!» стали дебютными проектами сервиса. В 2019 году компания изменила название на «Premier».

³ Образован в октябре 2017 года компанией «Yellow, Black and White», которая производит сериалы для показа как на телевидении, так и для стриминговых медиа платформ.



Ил.1. Постер фильма.

линия семейно-родственных отношений, добавленный в качестве своеобразного противовеса, который постоянно делает отношения персонажей / семей неустойчивым, обостряя внутренние конфликты героев.

Вторая линия прямо относится к развлекательной составляющей, которая определяет и формат сериала, — психологический триллер, хоррор и, если судить по способу построения пространства, — руд муви. Основное действие построено на контактах героев с жителями России, вглубь которой они неумолимо продвигаются.

В первой серии немало места уделено именно процессу организации карантина. Любопытно, что проект вышел за несколько месяцев до начала пандемии коронавирусной инфекции, и таким образом, постановщики не имели возможности соотнести реалии карантинного протокола в России и каким-либо образом скорректировать концепцию проекта для большей достоверности. Обращает на себя внимание, что организация карантина, а также выезды для изоляции людей в рамках специальных лечебных учреждений осуществляется отнюдь не сотрудниками медицинских учреждений: вместо скорой помощи или реанемобили, выезжает «автозак», изоляцией инфицированных занимаются представители силовых структур.

Ключевым для первой серии является эпизод, когда в общеобразовательную школу по вызову директора о вспышке заболевания прибывает хорошо узнаваемый по российским реалиям серый грузовик полиции, люди в черной амуниции — по стилю спецодежды вполне соответствует ОМОНу или СОБРу, — в респираторах входят к детям. Смысл эпизода представляется символическим: де-факто вводится линия противостояния государства и народа. В этом же эпизоде появляется целый ряд специфических маркеров, позволяющих представить в чрезвычайно невыгодном свете силовые структуры. Стоит указать на сцену, где все дети, которые контактировали с потенциально зараженной вирусом девочкой, собраны в физкультурном зале. (Локация отсылающая к трагическим событиям в Беслане.) Начальник спецподразделения сообщает директору, что вся школа с этого момента находится в полной изоляции. Далее весь отряд идет к возможно зараженному ребенку — девочке лет десяти, забившейся в угол. На нее направляется странное устройство, напоминающее пульверизатор для инсектицидной обработки. Следующие планы — девочку на носилках, густо покрытую белой краской, без простыни, без маски вносят в грузовик-автозак и увозят в неизвестном направлении. Родители бросаются к ребенку, однако представители силовых структур их не пропускают.

В сериале подлинную подоплеку механизма изоляции населения разъяснит случайный ролик на Ютубе, который увидит сын Ани: блоггер на видео говорит, что никакого лечения правительственная программа борьбы с инфекцией не предусматривает; белая жидкость из пульверизатора, которая властями называется обеззараживателем и которой военные покрывают заболевших, в действительности — несмыываемая краска, позволяющая в дальнейшем оперативно опознавать зараженных. Смысл метафоры очевиден.

Выходу сериала на платформе сопутствовал скандал, связанный со снятием 5-й серии сезона по цензурным соображениям, поскольку были показаны государственные внутренние войска, выполнявшие карательные операции в российской глубинке — больных людей массово расстреливали, производя «зачистку» либо на местах, либо, вывозя на автобусах, — в полях.

Для сравнения, в тексте романа, в котором гораздо больше описаний катастрофы, действия силовиков представлены как последняя мера, за которой произошло и падение самых структур государства: «— Недели две назад, — сказал Андрей, — когда они еще думали, что это может помочь. Начали почему-то с окрестных деревень. Здесь было больше всего заболевших, и думали, что болезнь придет именно отсюда, потому что Вологда погибла, а Череповец еще держался. Он сказал, так решили военные. У них не было сил вводить карантин и ставить кордоны, и они просто зачистили всё в радиусе тридцати километров к северу». — «То есть как — зачистили? — спросила я у Сережи, который продолжал сосредоточенно вести машину, не вступая в разговор...» [1, с. 267].

В той же серии местные жители объединились в ополчение, возглавляемое медсестрой в исполнении Анны Михалковой, и в ответ на карательные меры предприняли собственные — расстреляли и уничтожили представителей внутренних войск. Позже данная сюжетная линия, как отмечалось в прессе⁴, была скорректирована: добавлен закадровый голос диктора новостей,

⁴ Промо-продюсер TNT обрушилась с критикой на «цензуру» на российском ТВ // «Московский комсомолец» 16.12.2019. — URL: <https://www.mk.ru/social/2019/12/16/promoproduyser-tnt-obrushilas-s-kritikoy-na-cenzuru-na-rossijskom-tv.html>

сообщивший о действующих на территории страны незаконных бандформированиях, занимавшихся массовыми расстрелами. Эпизоды, связанные с «зачисткой», выстроены на основе локации местной больницы, в которой размещались зараженные. Ее пространство в сериале необитаемо, оно репрезентирует стремительное протекание болезни и столь же быстрые действия властей. Здание появляется в кадре, когда туда приезжает фельдшер скорой помощи Павел (Александр Яценко) за лекарством-панацеей, которое обещал дать ему приятель-медик. Приезд машины снят с верхней точки, в левой части кадра находится фасад больницы. Большинство окон раскрыто, несмотря на зимнее время, или выбито, почти из каждого свисают простыни, по которым, вероятно, больные пытались выбраться наружу, однако пока не вполне ясно почему. Несколько мертвых тел лежат ниже на крыше подъезда, по пятнам крови на одежде (пижамах) трудно определить, следы ли это от осколков или от пуль. Здание пусто, нет ни больных, ни персонала, лекарства отсутствует, коллега мертв. Пространство больницы, представленное в разобранном эпизоде, все еще недостаточно информативно и является частью сюжетной интриги.

В романе то же место разработано совершенно иначе: события разворачиваются возле больницы, внутрь персонажи не заходят, нападение больных происходит здесь же, в сериале — это отдельный эпизод. Фельдшер привозит лекарства давно ожидавшим его пациентам, и они пытаются силой отобрать у него препараты: «Обращенное к улице длинным фасадом двухэтажное здание с темными окнами и входом, спрятанным под треугольным металлическим козырьком, действительно было похоже на больницу; не было ни ограды, ни забора, отделявшего его от дороги, просто небольшой расчищенный от снега пятачок, на котором стояло несколько автомобилей с зажженными фарами. Именно они оказались источником слабого рассеянного света, заметного еще издали. Людей было немного — человек двадцать-тридцать; они стояли небольшой плотной группой, очень близко друг к другу. В одном из автомобилей я узнала «буханку». Выходит, они действительно ждали его, подумала я, он не зря торопился. Три недели, три долгих недели больница принимала заболевших, раскладывая их вначале по палатам, затем — в коридорах, а потом, очень быстро, заболевшие начали умирать, уступая место новым, но они все равно ждали; и даже если лекарство, за которым они послали его, оказалось бесполезным, он все равно вернулся — потому что обещал. У них уже нет электричества, как и везде в округе, и связи нет тоже; для того чтобы собрать сейчас, ночью, такую толпу перед больницей, кому-то, наверное, пришлось дежурить у окна день за днем, ночь за ночью, чтобы не пропустить момент, когда «буханка» появится на дороге. И когда она наконец появилась, тот, кто первым ее заметил, должен был как-то предупредить остальных, подать им сигнал, и все они побежали сюда, чтобы получить свою порцию надежды» [1, с. 259–360]. Второе знакомство с пространством больницы происходит, когда потерявшийся Егор, сын Наташи, попадает внутрь, спасаясь от военных. Здесь появляется героиня Анны Михалковой, контузившая огнетушителем силовика, которому почти удалось схватить ребенка. Однако наиболее обстоятельное исследование больничного пространства происходит вместе с возвратившимися за Егором персонажами. Выйдя на задний двор, они обнаруживают тела всего оставшегося больничного персонала и больных со стреляными ранами, беспорядочно наспех сваленные в кучу. Больничное пространство оказывается для Костомарова ключевым элементом критического дискурса: через отраженное действие и значимые детали показана фактическая стратегия борьбы с вирусом: больные, зараженные или оказавшиеся на карантине, уничтожаются.

Важно отметить, что линия, показывающая государственные меры профилактики и борьбы с вирусом, является значимым месседжем авторской инстанции. Вопрос о незаконных вооруженных формированиях, производивших расстрелы, остается открытым. В любом случае, признаком символического значения эпизодов и сцен с военными в сериале являются очевидные нарушения нарратива: вместо одних клише (на карантин прибывают врачи и скорая помощь) Костомаров использует другие, заведомо нелогичные (серые грузовики-автозаки и одетые в спецодежду силовики в масках в центре Москвы, тем более в школе), подчеркивая авторский дискурс. Власти поступают с населением, у которого ограничены возможности здоровья, как с преступниками.

Следует отметить, что критический аспект сериала связан не только с представителями силовых структур, но и политических элит. В 7-й серии герои оказываются на даче одного из подобных высокопоставленных военных чинов, который к моменту прибытия персонажей застрелил свою семью и застрелился сам. Случай не позволил ему поджечь элитный особняк, который оказывается временным прибежищем для приехавших. Именно здесь в кабинете мертвого генерала можно слышать за кадром радио, где диктор говорит, что действующие в телесериале группы зачистки в действительности являются незаконными формированиями на территории РФ.

Пространство сериала изначально было жестко поделено автором на два кластера: 1) достаточно формальное, с проработкой только символически важных для Костомарова аспектов пространство Москвы; 2) остальная часть страны, через которую пробиваются герои, живущая по совершенно иным законам. Основная часть сериала построена в традициях жанра роуд муви, где представлена «другая Россия» — глухая провинция с преимущественно маргинальным населением, дикими нравами и так далее.

Формальное сквозное действие первого сезона — поездка в дачный дом на Вонгозере — позволяет в полной мере продемонстрировать подобный материал, который является ничем иным, как набором зрелищных аттракционов.

Так, первая подобная локация — хутор, находящийся в полном запустении деревянный дом, где живут зараженные вирусом местные жители и куда приезжают на постой главные герои. Интересно, что сама по себе болезнь является во многих отношениях формальным двигателем сюжета (поскольку именно из-за нее герои покидают Москву в поисках убежища). Однако зрелищная составляющая включает не только симптоматику вируса, но и прежде всего реакцию персонажей (разных профессий и социального происхождения) на экзистенциальную ситуацию пандемии. На хуторе герои случайно обнаруживают, что во втором бараке/доме находится семья местного жителя, все давно ослепли от вируса. Для большего драматизма Костомаров специально показывает слепых маленьких детей, сидящих на корточках и поедающих сырое мясо. Слепая мать семейства, схватив топор, бросается на вошедших и получает два выстрела из двустволки от героини Исаковой. В романе, в свою очередь, обитатели одного из дачных домов, с которыми столкнулись герои, — такие же беженцы. Массаркра не происходит, в дом, чтобы вернуть украденные продукты, логично отправляются мужчины. Произошедшие события даны в пересказе Андрея: «...А потом вдруг Андрей сказал: — У них там дети. Дети больные. Мы вышибли дверь, решили — так будет правильно, выбить, а не стучать, потому что мы пришли разобраться, а там всего одна комната, и они лежат, две

девчонки, маленькие совсем, и кровь на подушках. И запах, ужасный такой запах, они даже не испугались, мы стояли там на пороге, как идиоты, а они лежат и смотрят на нас, как будто им уже все равно, и коробка эта сраная стоит на полу, они ее даже не открыли, понимаешь, они, наверное, все равно уже не могут есть. Мы даже не стали заходить. Ты прав, Серёга. Здесь нельзя оставаться. Поехали отсюда к чертовой матери» [1, с. 267]. В работе с этим эпизодом хорошо виден замысел проекта: события перестраиваются таким образом, чтобы поддерживать зрелищность проекта — сцены переписываются, комбинируются, чтобы функционировать как аттракционы. Интересно, что темпо-ритм романа Вагнер явно рассчитан на многотомное, серийное произведение, откуда появляются многочисленные описания того, что видят персонажи, многие эпизоды выписаны гораздо менее остро, чем в сериале.

Не менее колоритен эпизод, где Лёня вместе с женой и дочерью становится пленником некоей безумной лесной жительницы/старухи, которая пытается его сексуально эксплуатировать. Любопытно, что практически тот же мотив использовал свое время и Сергей Лозница в фильме «Счастье мое»: потерявший память герой также становится объектом сексуальной агрессии местной жительницы, живущей приблизительно в таком же диком доме. Однако пространство жилья лесной «ведьмы» у Костомарова выстроено гораздо более подробно: герой не только эксплуатируется известным образом, но и выполняет работы по хозяйству, например, он на морозе колет дрова и т.д.

Формальное отложенное событие всего сезона — приезд в дом на озере — оказывается, разумеется, формальным, поскольку здесь разыгрывается очередной виток драматической части сериала с клиффхэнгером на следующий сезон. Сергей узнает, что Аня в действительности банально использовала его, будучи при этом сама психически больной: она, страдающая, видимо, шизофренией с потерей кратковременной памяти, записывает, чтобы не забыть, все свои поступки в дневник. Здесь используется мотив, достаточно распространенный в кинематографе Голливуда о потере кратковременной памяти: страдающие подобным заболеванием персонажи, как правило, пытаются фиксировать события, свою персональную историю любым доступным путем (татуировки на теле, записки, предметы в качестве символов и пр.). Один из классических примеров таких проектов — «Помни» (2000) Кристофера Нолана.

Если сопоставлять экспозицию и стратегию разработки сюжета первого сезона у Костомарова и в североамериканском проекте «Ходячие мертвецы» (2010 — наст. вр.), интересно отметить очевидные различия. События американского сериала принципиально локальны, периферийны: крупные региональные центры типа Атланты встречаются довольно редко, ничем при этом не отличаясь от любых других городов меньшего масштаба. Отъезд персонажей из Москвы и различные события, происходящие в столице, минимальны по отношению к основному объему экранного времени первого сезона: город будет показан только в первой пилотной серии. У целевой аудитории, для которой снимал Костомаров, и которая, по крайней мере отчасти, достаточно просмотрена зарубежными сериалами, вероятно, неизбежны некоторые формальные вопросы. Характерно, что такие элементы, как симптоматика болезни, ее конкретные визуальные маркеры у различных персонажей, реакция властей на эпидемию, вообще действия в первую очередь московских властей показаны скудно и бегло. Для сравнения, в сериале «Ходячие мертвецы», — и это обстоятельство позволяет четко оценить авторский месседж Костомарова, — только в последней серии 1-го сезона герои узнают, что собой представляет вирус, и что ни вакцины, ни лекарства против него не существует. В течение всего сезона в «Ходячих мертвецах» поддерживалась интрига: несколько выживших, явно обладающих иммунитетом, пытаются найти какой-либо официальный институт — штаб МЧС, медицинский лагерь, военную базу, — и не находят. То есть, американцам была интересна жизнь в апокалипсисе как процесс. Для Костомарова ситуации в Москве, карантин и темпо-ритм обстоятельство развития пандемии принципиальными не являются, поэтому столица оказывается отсеченной кордонами полиции от всего остального мира и превращается, фактически, в чумной город, а потому довольно быстро выпадает из поля зрения. Основной акцент сделан на само путешествие героев по России к спасительному жилищу на Вонгозере в Карелии, где они могут уберечься от грядущего апокалипсиса.

Пространство и время сериала во многом обязаны заимствованиям из других произведений: заимствуются кадры, мотивы, функции отдельных персонажей. Так, в первой серии Наташа жена Сергея дома идет к двери на звонок. На площадке стоит ее пожилая мать, видимо, живущая на той же лестничной клетке или на другом этаже. У женщины налицо все симптомы заболевания. Однако здесь хорошо заметна режиссерская установка актрисе, чтобы ее пластический рисунок роли напоминал поведение персонажей из телесериала «Ходячие мертвецы»: неуверенные движения, хрип, неспособность говорить, мертвые, покрытые матовой пленкой глаза. Увидев все это, Наташа мгновенно захлопывает дверь, при этом пальцы матери оказываются зажатыми. Сам по себе кадр является прямой цитатой одного из наиболее ярких планов первой серии первого сезона «Ходячих мертвецов»: этот план активно использовался, прежде всего, в одноименных комиксах и уже из них был перенесен постановщиками телесериала в проект.

В отношении заимствования функций персонажей интересно отметить, что некоторые актеры, привлеченные в телесериал, воспроизводят отдельные знаковые рисунки своих ролей из предыдущих фильмов, благодаря которым получили известность. Например, актриса Марьяна Спивак, как и в фильме Звягинцева «Нелюбовь» в течение первого сезона дважды теряет своего сына, при этом обе потери являются сугубо формальными коллизиями, которые не влияют на драматургию роли самой героини или ансамбля персонажей и дают героям мотивацию для возвращения в больницу.

Другой вариант — фельдшер скорой Павел. Здесь становится образчиком общий рисунок роли из фильма «Аритмия»: Александр Яценко играет несколько аутичного, бескорыстного медицинского работника, беззаветно преданного призванию врача, готового принести во имя клятвы Гиппократова, принятой российским здравоохранением, собственную жизнь. В сериале Костомарова он так же как и в фильме бесконечно колесит по дорогам России, ведомый своим долгом и гуманизмом. В 6-й серии он без всякого страха пытается оказать помощь Анне, которая заражается вирусом, и даже вводит ей собственную кровь, которая не только совпала по группе, но и оказалась животворной. Болезнь отступает.

Выбранный Костомаровым вектор повествования позволяет создать широкую панораму России: показать страну, охваченную пандемией и хаосом, который будет, безусловно, усиливаться. При этом как для показа столицы, так и периферии используются жанровые/форматные клише, выполняющие ряд важных для проекта функций: привлечь зрительскую аудиторию зрелищностью и ассоциацией со знакомым контекстом зарубежных сериалов и авторского кино. Используемые в комбинации с элементами

гротеска и абсурда клише позволяют автору реализовать критический дискурс.

Тендер выигран

Первый сезон сериала Бориса Хлебникова «Шторм» был показан также в рамках стримингового телевидения на платформе онлайн кинотеатра «Start», которая известна сериалами, скетч-шоу, комедии-шоу: «Папины дочки», «Кухня», «Ивановы-Ивановы», «Даешь молодежь!», «6 кадров», «Уральские пельмени». «Шторм» получил преимущественно положительные или нейтральные отзывы в прессе⁵. Концептуально сериал близок проекту режиссера «Обычная женщина» (2018) и включает сходный круг вопросов: личностная деформация персонажей под влиянием дискурса власти. Главный герой — Сергей Градов (Александр Робак), старший следователь антикоррупционного отдела, так же как и Марина Лаврова (главная героиня сериала «Обычная женщина», исп. — Анна Михалкова), переступает нравственную черту потому, что социальная система (а в «Обычной женщине» — правовая) не способна защитить человека. Марине, преподавателю психологии в институте, требуется срочная пересадка печени и последующая терапия. Ради оплаты лечения Градов вымогает взятку у губернатора Семена Крюкова (Геннадий Смирнов), которого незадолго до этого он сам арестовал за разразившуюся в городе трагедию с человеческими жертвами: обрушилось новое здание местного дворца культуры. Выбор главного события экспозиции сериала — обрушение здания дворца культуры и разразившийся вокруг этого скандал — показательно, потому что позволяет сразу же продемонстрировать коррумпированность и, если угодно, болезнь системы в целом — и правовой, и правоохранительной, и социальной, а также нравственную регрессию персонажей.

Хлебников нашел в телесериалах оригинальное решение своей главной темы в игровом кино: исследование провинциальной России, правда, с существенной сменой фокуса. Провинция как в сериале «Обычная женщина», так и в сериале «Шторм», становится моделью России. Сериал «Обычная женщина» построен на социальной деформации главной героини: домохозяйка становится владелицей подпольного публичного дома. Сериал «Шторм» основан также на социальной деформации: следователь, борющийся с коррупцией, сам становится вымогателем и убийцей. В обоих случаях персонажи являются отрицательными, однако в иерархиях, представленных в сериалах, они протагонисты, поскольку антагонисты еще ужасней. Интересно, что оба проекта, помимо того, что речь идет о провинциальной России, используют достаточно оригинальный мотив отрицательный герой против еще более отрицательных героев для того, чтобы показать другую Россию, где криминальный мир намертво сцеплен с правящей элитой, повседневностью и определяет естественный порядок вещей.

В обоих сериалах основное действие запускается благодаря ответу, который главный герой дает на непрерывное давление повседневности, отобранной и сгущенной режиссером. Сгущение это Хлебников сводит к экзистенциальной ситуации, которую государство решить не способно: среда заела — ключевой мотив у того же Достоевского в «Преступлении и наказании». Важная черта такого ответа — он заведомо «несимметричен», то есть формально всегда избыточен, превышает то давление, которое оказывает «среда». В этом специфическом смысле слова герои Достоевского или сериалов Хлебникова, разумеется, ущербны: они не выдерживают давление культурного контекста, системы не работающих социальных конвенций, к которому вполне приспособлены прочие персонажи, и, таким образом, инициируют встречную цепь событий. И теперь сама среда (то есть государственные институты) будет вынуждена давать ответ действиям героев. В сериале Градов идет на должностное преступление, причем не только на вымогательство, но и организацию убийства (главного инженера строительного проекта), а затем лично убивает самого губернатора. Первое событие в этой цепи — вымогательство — возможное, но очевидно, не нормативное поведение. Последующая цепочка преступлений составляется из дальнейших реакций героя на его окружение, но главное — социальную и правовую систему. Интересно, что большинство персонажей живет в системе двойных стандартов, и это для режиссера принципиальное обстоятельство. Губернатор, члены его семьи; вуз, где работает Марина, и его руководство; здравоохранение (вся цепь событий связанная с госпитализацией Марины); прокуратура, где работает Градов, — все эти институты не что иное, как части прекрасно отлаженной, глубоко коррумпированной системы. Это особенно хорошо видно в 3-й серии: следователь получил взятку и практически сразу же организовывает убийство ненужного свидетеля в тюрьме. Последовательность всех действий показана исключительно функционально, не происходит никакого торможения сюжета, по которому можно было бы понять, что герой рефлексировал, делает моральный выбор. Совершив убийство, он тут же получает новый вызов: губернатор принимает решение избавиться теперь уже от Градова (4-я серия). Выжив после покушения, Градов пробирается на территорию особняка губернатора и убивает его (5-я серия). Разумеется, место действия сериала и весь контекст метафоричны и относятся к авторскому месседжу. Неслучайно Хлебниковым была выбрана провинция в качестве основного пространства. Режиссер предпочел ее по той же причине, по которой Салтыков-Щедрин и Гоголь определяли в качестве места для своего критического дискурса (сатиры), критики общества и государства «уездный город», часто даже не указывая название.

Поскольку действие сериала состоит из непрерывной череды мелких событий, связанных достаточно жестко причинно-следственными связями, в которых действуют персонажи, то такая дискретность была перенесена и на изобразительное решение. Пространства «Шторма» — прокуратура, загородные особняки антагонистов, тюрьма, где также происходят отдельные эпизоды, жилые квартиры. Однако наибольшей интенсивности достигают действия в специфическом пространстве салонов автомобилей: здесь Градов дает указания своим сообщникам (передает деньги за выполненное убийство инженера Крюкова), здесь даются взятки (адвокат передает Градову взятку, а он в свою очередь передает деньги своему подельнику для заграничной клиники), происходят важные переговоры (после освобождения из тюрьмы губернатор и адвокат обсуждают планы сразу в машине; Градов ведет переговоры с женой Крюкова о ее выступлении в качестве свидетеля обвинения) и так далее. Пространство автомобильного салона обладает своей специфичностью: собеседники находятся в тесноте, что усиливает напряженность. Однако у автомобильного пространства есть ключевая характеристика — динамизм, поскольку автомобиль — не средство для проживания, а средство передвижения. Поэтому ассоциативно беседа в машине, тем более неподвижной, всегда как бы проходит в ситуации цейтнота, что также вносит напряженность в сюжет сериала.

Линия Градова интересна тем, что он, уже будучи преступником, тем не менее продолжает действовать «как мент». Не

⁵ См., например, Medusa <https://medusa.io/feature/2019/06/13/shtorm-borisa-hlebnikova-zahvatyvayushchyj-serial-pro-dvuh-sledovateley-v-kotorom-net-polozhitelnyh-geroev>; Посенйская газета <https://rg.ru/2019/10/25/serial-na-vyhodnye-shtorm-temnyj-tyar-go-tenska.html>; Вокруг ТВ <https://www.vokrug.tv/article/show/15604691531/> и др.

связанный никакими обязательствами с должностью (он говорит о преступниках и полицейских, что это «одно и то же»), следовательно принимает решение несмотря ни на что довести свое расследование до конца. Действительно, достаточно быстро возникает главный антагонист сезона — бизнесмен, но на деле главарь преступной группировки Моргулис (Александр Мосин) — типичный криминальный авторитет в духе персонажа сериалов 2000-х годов «Бандитский Петербург» или «Улицы разбитых фонарей». Однако его роль в проекте номинальная: к нему тянутся все цепочки преступных деяний, он стоит за городской администрацией и над системой вообще. Арест Моргулиса формально закрывает основную арку сезона, все отрицательные герои (Крюков, Моргулис) выведены из сюжета.

Финал «Штурма» — примирение Градова и Марины еще более формален и касается собственно зрелищной, развлекательной стороны проекта. Однако неизменной остается сама среда — все коррумпированные институты города «N» остаются без изменений, место коррупционера займет с неизбежностью другой. Так, ключевым для авторского сообщения в сериале является выступление Градова на местном телевидении: «Наша задача сейчас — найти и наказать преступника, в противном случае получается, что наше государство, на деньги которого построено это задание, спонсирует гибель наших детей» (1-я серия). Место действия сериала для его персонажей (кроме взбунтовавшегося Градова), является естественной средой обитания, нормой, данностью. Критика и кризис системы «сверху» достаточно прозрачно представлены и в словах самого Крюкова: «Из-за санкций европейские материалы стали очень дорогие. Мы закупили в Китае дешевые. И не то, чтобы это были такие ужасные материалы. Мы много раз так делали, и ничего не случилось...». На вопрос жены «А почему нельзя было купить дорогие?» следует лаконичный ответ: «Потому что мы бы не выиграли тендер и не получили этот жирный заказ» (серия 4). Критика дискурса власти и духовного состояния общества через детальный показ, описание неработающих частных, конкретных ситуаций «среды» была отличным инструментом в литературе (Достоевский, Золя, Гоголь и др.), эффективной она оказалась и в качестве авторского месседжа в сериале Хлебникова.

Таким образом, в сериалах «Эпидемия» и «Штурм» четко просматриваются стратегии критики различных институтов России — власти, правовой системы, социального обеспечения, образования, здравоохранения, духовного, нравственного состояния общества в целом. Авторский месседж, однако, опосредован достаточно дифференцированной и сюжетно, и зрелищно насыщенной художественной структурой. У Костомарова функцию такой оболочки выполняет подчеркнута развлекательный, зрелищный формат драматического сериала хоррора, апокалиптики. Заболевание является формальным обстоятельством, которое требует конкретных действий со стороны власти — официальных институтов. Дальнейший последовательный показ сбоев таких действий, связывание их с любовно-драматической и приключенческо-зрелищной коллизиями, дает возможность автору сделать месседж неявным, требующим со стороны зрителя рефлексии.

Подход Хлебникова в проекте «Обычная женщина» также основан на использовании зрелищного, чрезвычайно популярного, предполагающего многочисленные неизбежные клише формата уголовного, детективного сериала. Жанр детектива в литературе, кино, ТВ определяется предельной «формульностью» [4, с. 33–64] — свобода построения сюжета детерминирована канонами, обязательных элементов. Поэтому зрительское ожидание связано с интересом к форме, которая у Хлебникова создается на основе клише, заимствованных из кино и сериальной традиции. Этим, в частности, объясняется достаточно формальный характер Моргулиса, положительного следователя Юрия Осокина (Максим Лагашкин), противостоящего Градову. Авторский месседж также интегрирован в форму, однако, в отличие от «Эпидемии», он основан на провокационном поведении главного героя: преступные, ненормативные ответы персонажей на столь же преступные действия Градова тем самым демонстрируют ущербность, несостоятельность Системы в целом.

Выявленные тенденции позволяют говорить о дальнейшем динамичном развитии стриминговых сериалов и платформ. При этом целесообразно считать тенденцией создание «авторских» проектов, содержащих критику институтов современной России.

Литература

1. *Вagner Я. М.* Вонгозеро. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2021. 443 с.
2. *Казючич М. Ф.* К вопросу об авторском дискурсе в современных игровых телесериалах России // Телекинет. 2019. № 2(7). С. 14–22. — URL: https://telecinet.com/wp-content/uploads/2019/10/telecinet.2019.2.pp_14-22.pdf
3. *Спутницкая Н. Ю.* Базовые элементы художественной структуры школьной драмы: сериалы «Подростки с улицы Деграсси» и «Бeverли Хиллс 90210» // Телекинет. 2018. № 2(3). С. 6–12. URL: <https://telecinet.com/wp-content/uploads/2018/10/6-12.pdf>
4. *Кавелти Дж.* Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33–64.
5. *Hutchings S., Tolz V.* Nation, Ethnicity and Race on Russian Television: Mediating Post-Soviet Difference London: Routledge, 2015. 284 p. [Kindle Edition, Sold By: Amazon.com Services LLC.]

References

1. *Vagner, Y. M.* Vongozero [Vongozero]. Moscow: AST: Redakciya Eleny Shubinoj, 2021. 443 p. (in Russian)
2. *Kazyuchits, M. F.* K voprosu ob avtorskom diskurse v sovremennyh igrovyyh teleserialah Rossii [To the matter of the Author in contemporary Russian motion TV series]. *Telecinet*. 2019. № 2(7). P. 14-22. — URL: https://telecinet.com/wp-content/uploads/2019/10/telecinet.2019.2.pp_14-22.pdf (in Russian)
3. *Sputnitskaya, N. Y.* Bazovye elementy hudozhestvennoj struktury shkol'noj dramy: serialy «Podrostki s ulicy Degrassi» i «Beverli Hills 90210» [The Basic Elements of School Drama: TV-series Degrassi Junior-High and Beverly Hills 90210]. *Telecinet*. 2018. № 2(3). P. 6-12. URL: <https://telecinet.com/wp-content/uploads/2018/10/6-12.pdf> (in Russian)
4. *Kavelti, Dzh.* Izuchenie literaturnyh formul [Understanding of Literary Formulas]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 1996. № 22. P. 33-64. (in Russian)
5. *Hutchings S., Tolz V.* Nation, Ethnicity and Race on Russian Television: Mediating Post-Soviet Difference. London: Routledge, 2015. 284 p. [Kindle Edition, Sold By: Amazon.com Services LLC.]