

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA SLAVISTIKY



Ruské televizní seriály (adaptace ruské klasické literatury) jako kulturní fenomén XXI. století.

Российские телевизионные сериалы (экранизации русской классической литературы) как культурный феномен XXI века.

Russian TV serials (movie adaptation of russian classical literature) as a cultural phenomenon in XXI century.

(magisterská diplomová práce)

Wypracovala: bc. Mikhail Gorbunov

Vedoucí práce: Mgr. Jekaterina Mikešová, Ph.D.

Olomouc 2013

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci zpracoval samostatně a všechny použité prameny jsem uvedl v seznamu bibliografie.

V Olomouci dne 25. dubna 2013

Poděkování

Děkuji paní Mgr. Jekaterině Mikešové, Ph.D. za odborné konzultace, připomínky a rady, které mi poskytla při psaní mé diplomové práce.

Obsah/Содержание

Введение.....	5
1. Теоретическая часть.....	6
1.1. Теория телесериала.....	6
1.2. История телевизионных сериалов СССР.....	12
1.3. Современная российская кинематография: телевизионные сериалы.....	13
1.4. Российские классические телесериалы начала XX века.....	16
1.5. Проблематика и специфика экранизаций литературных произведений.....	20
1.6. Дальнейшие возможности для съёмок.....	24
2. Практическая часть.....	26
2.1. История создания «Золотого телёнка».....	26
2.2. Телесериал «Золотой телёнок» 2005 года выпуска.....	29
2.2.1. Первая серия.....	31
2.2.2. Вторая серия.....	34
2.2.3. Третья серия.....	36
2.2.4. Четвёртая серия.....	39
2.2.5. Пятая серия.....	42
2.2.6. Шестая серия.....	46
2.2.7. Седьмая серия.....	50
2.2.8. Восьмая серия.....	53
2.2.9. Мультипликационные сцены, чернобелые сцены исторических событий, сны Александра Корейко.....	55
2.2.10. Сценарий.....	57
2.2.11. Музыка.....	58
2.3. «Золотой телёнок» фильм и сериал (сопоставление).....	60
2.4. Сопоставление актёрской игры.....	62
Заключение.....	68
Resumé.....	70
Seznam použité literatury/Список литературы.....	79
Anotace.....	82
Přílohy.....	83

Введение

Моя дипломная работа посвящена анализу современных явлений в российском кинематографе. Я намереваюсь провести анализ феномена кинематографических телевизионно-медийных реалий нынешней России. Речь идёт о современных российских телесериалах, снятых по классическим произведениям русских и советских писателей, а именно: «Идиот» – Ф.Достоевский, «Дети Арбата» – А. Рыбаков, «Доктор Живаго» – Б. Пастернак, «Мастер и Маргарита» – М. Булгаков, «Герой нашего времени» – М. Лермонтов, «Преступление и наказание» – Ф. Достоевский, «Отцы и дети» – И. Тургенев, «Братья Карамазовы» – Ф. Достоевский, «Жизнь и судьба» - Василий Гроссман. С одной стороны, я дам общую характеристику российских телевизионных сериалов, подчиняющихся нормам телевидения и осуществляющих особый контакт со зрителем.

С другой стороны, я коснусь тенденций экранизации литературных произведений. В теоретической части я дам сжатую информацию об истории телевизионных сериалов в СССР и о проблематике экранизации, включая современную тенденцию российских режиссёров экранизировать классические произведения. После этого, кратко расскажу о каждом телесериале, используя при этом в качестве источников интервью создателей сериалов или статьи кинокритиков. В практической части я более детально проанализирую сатирический роман советских писателей Ильи Ильфа и Евгения Петрова «Золотой телёнок». На примере телесериала «Золотой телёнок» я постараюсь провести анализ технологии устройства нынешних российских телесериалов, снятых по классическим произведениям и постараюсь найти общие характеристики подобных телесериалов. Для поиска особенностей современных российских телесериалов необходимо использовать сравнение с исходным произведением, в данном случае с романом и первым экранизированным двухсерийным фильмом. Таким образом, в моей дипломной работе я использую сопоставительный метод анализа. Сопоставлять я намерен не только телесериал с литературным произведением, но и телесериал с первой экранизацией, снятой в период существования Союза Советских Социалистических Республик. При этом я сначала проведу общее сравнение, а потом сопоставлю актёрскую игру главных героев фильма и телесериала.

Целью моей дипломной работы является объяснение феномена нынешних российских телесериалов, снятых по классическому произведению, объяснение того, чем они отличаются от обычных экранизаций, объяснение причины, по которой эти экранизации снимают и показывают по телевидению.

1. Теоретическая часть

1.1. Теория телесериала

Вначале необходимо описать те сферы и те факты, с которыми связаны экранизированные романы. В данной части я проанализирую взаимосвязь телевидения и кинематографа. Стоит расшифровать слово телесериал. Можно сказать, что это творческое произведение, непосредственно связанное с киноискусством. Телесериал можно охарактеризовать, как многосерийный фильм, показанный по телевидению. То есть, как некое адаптированное в аудиовизуальную форму произведение, как происшествие, имеющее начало, завязку, развязку и концовку, и разделённое на несколько частично или напрямую взаимосвязанных серий. Другими словами, это драматическое произведение на экранах телевидения.

Сериал имеет много общего с фильмом. Как и фильм, так и каждый телесериал имеет своих создателей: режиссёров, сценаристов, продюсеров, композиторов, операторов, монтажеров, и других. Иногда киностудии занимаются съёмками, как фильмов, так и сериалов. Контакт со зрителем, как и в фильме, так и в сериале производится за счёт актёрской игры. Фильмы и телесериалы воспроизводятся за счёт трансформации литературного текста (сценария) в аудиовизуальный игровой вид.

Однако, следует учитывать большую разницу между фильмом и телесериалом. Разница заключается даже не в том, что телесериал разделён на несколько серий, а фильм сам по себе. Основной разницей является финансово-организационные аспекты воспроизводства телесериалов и фильмов. Фильм представляет собой коммерческий продукт, основой которого являются киносборы посетителей кинотеатров. Эти сборы покрывают бюджетные расходы фильма, и чем качественнее фильм, тем больше доход от его просмотра в кинотеатрах. Фильму после торжественной премьеры выделяют приблизительно 2 месяца в кинотеатрах, чтобы фильм успел охватить большое количество зрителей. Спустя 2 месяца фильм поступает в продажу на лицензионных медиумах. Потом проходит ещё 1 год, после чего определённый телеканал купит права на показ этого фильма. Телесериал, напротив, имеет премьеру первой серии исключительно по телевидению, после чего показывают остальные серии, с суточными или недельными промежутками. Расходы на съёмки телесериала покрываются из дотаций телеканала, который первым покажет этот сериал зрителю. Поэтому телесериал собой представляет заказ, который поступает режиссёру от телеканала. Сам процесс выглядит приблизительно следующим образом. Всё начинается с продюсера: в

нынешней обстановке производства сериалов чаще всего идею и концепцию телесериала придумывает именно он. Для воплощения своего замысла продюссер ищет подходящего сценариста. Он может параллельно критически рассматривать несколько сценариев. Создавать сценарий могут сразу несколько авторов в течении целого месяца. После этого продюссер находит профессионального режиссёра, обладающего хорошими технологичными знаниями съёмки. После этого проводится кастинг актёров на главные роли. Актёры телесериалов отличаются от актёров фильмов постоянными контрактами с киностудиями и непрерывной занятостью, так как съёмки сериала могут быть длительными и почти бесконечными. Непосредственную роль в формировании сериала играет и сам зритель. Разные сериалы предназначены для разных социальных групп населения, но постоянный зритель телесериала должен полностью или частично отождествлять себя с главными героями сериала, который он смотрит. Всё это для того, чтобы зритель посвятил сериалу часть своего свободного времени. Так продюссеры пытаются создать образы подобные зрителям и после истечения одного сезона телесериала с помощью интернет-опросов начинают съёмки нового сезона по пожеланиям зрителей. После съёмок и показа телесериала по телевидению сам сериал вместе с авторскими правами переходит во владения телеканала, на котором сериал был впервые показан. Если другой телеканал захочет показать этот телесериал в эфире, то он обязан купить авторские права на этот сериал. Разница кинофильма и сериала также в психологическом воздействии на зрителя.:

«Если упрощенно, то кино люди смотрят, а сериалы - слушают. В сериале больше диалогов, но меньше экшена, меньше съёмочных объектов, проще съёмки и монтаж. В кинотеатре человек до 80% информации получает с помощью зрения и только 20% на слух. В сериале это соотношение - примерно пятьдесят на пятьдесят. В театре зрители 20% информации получают визуально и 80% на слух.»¹

Однако, в определённых моментах фильмы и телесериалы могут стать единым целым, а именно когда покажут фильм в кинотеатрах, после чего покажут телевизионную версию этого фильма, разделённую на несколько серий:

«Иногда у теле- и киноверсий даже сценарии и сценаристы разные! Так было, например, с фильмом «Адмирал». На площадке снимали сцены для кино и тут же - для сериала. Скоро выйдет полная телевизионная версия «Высоцкого». Михалков так же

¹ Мария Гордякова: «Почему в России снимают плохие сериалы», 30.11.2012, <http://www.online812.ru/2012/11/30/001/>

делал со своим «Противостоянием». Это - бизнес. Потому что иначе кино не окупить. Его надо продавать на телевидение, но для ТВ нужно как минимум восемь серий»¹

Телеканал может иметь собственную киностудию, или заключить договор с другой киностудией, которая станет снимать телесериал. По той причине, что телесериал относится не к кино, а к телевидению, он подчинён телевизионным правилам, а не коммерческим. Главные функции телевидения – развлекательная, информативная и обучающая. При этом телевидение, как мощное средство массовой информации, передаёт телезрителям только определённую информацию, выгодную для того или иного руководства телеканала. Телевидение формирует общественное мнение, навязывая людям не общественно востребованную информацию, а информацию выгодную для узкого круга людей. Главной же задачей телевидения является привлечение и удержание внимания телезрителя. Из этого и следует общий характер телепередач, обзора новостей, и телесериалов, которые влияют на подсознание аудитории. По словам Умберто Эко: *«televize není, na rozdíl od jiných médií, např. filmu, „umělecky jednotný fakt“, nýbrž „služba“ komunikaci, jejíž pomocí se předávají publiku různé druhy obrazů zahrnující rozličné žánry komunikačního diskurzu – zprávy, divadlo, reklamy atd.»²*. Можно сказать, что телевидение представляет собой носитель различных культурных аудиовизуальных жанров, но само по себе не является искусством.

Сериал, в отличие от фильма, не нуждается в длинном времени для показа одной серии. Так, одна серия длится зачастую меньше часа. После этого проходит определённый временной промежуток (сутки или неделя) и в то же время суток на телеканале показывают следующую серию. Тем самым зрителю необходимо запомнить все детали и происшествия одной серии, чтобы через определённый отрезок времени вспомнить их при просмотре следующей серии и таким образом связать общую цепь событий единой истории. Зритель испытывает притяжение к телесериалу, чтобы его периодически смотреть. Именно разделение вымышленной истории людей на несколько серий и привлекает нужную аудиторию, которая не может осознать и проанализировать всю суть истории из одной серии. При этом, интригующий момент в сюжете каждой серии может вызвать огромное чувство любопытства. Поэтому зритель отчасти становится зависимым на подобной вымышленной реальности, которую хочется узнавать всё больше и больше. Ведь по сути телевизионная аудитория – это люди отдыхающие и требующие развлечений. Так устроена психология любого телезрителя.

¹ Гордякова Мария: «Почему в России снимают плохие сериалы», 30.11.2012, <http://www.online812.ru/2012/11/30/001/>

² Eco Umberto: „Poznámky o televizi“, 1995, přeložil Zdeněk Frýbort (Praha: Nakladatelství Svoboda), str.: 344 - 395

Успех телевизионных сериалов заключается в их развлекательной форме, а задача любого телеканала заключается в том, чтобы благодаря развлекательной функции завоевать зрительские симпатии. Поэтому новые серии единого телесериала возникают в процессе их просмотра, когда их создатели принимают во внимание пожелания или ожидания аудитории, чтобы сериал остался по-прежнему интересным и наиболее удобным для просмотра. Зритель, тем самым, становится соучастником создания сериала. Однако, не только зритель влияет на сериал, но, в первую очередь, сериал влияет на зрителя. Все культурные, психологические и лингвистические особенности сериала зритель может перенимать и использовать в своей обыденной жизни. Интригующие моменты в сериале могут прерываться рекламной паузой для того, чтобы внушить в подсознание зрителя рекламируемые товары, но чтобы тот, при этом, не переключал канал, дабы не упустить развязки интриги в сериале. Существуют разные виды телесериалов, которые можно различить даже не по жанрам, а по степени взаимосвязанности и по количеству времени одной серии. Радомир Д. Кокеш в своей статье «Teorie seriálové fikce. Možné cesty naratologické analýzy televizního seriálu» теоретически описал, какие есть виды телесериалов:

«1. Первым типом сериала – устройство, в котором каждая серия является самостоятельной вымышленной частью, которая с остальными сериями не имеет общих вымышленных персонажей. Взаимосвязанность заключается в повторении общих элементов на высшем уровне. Например, речь может идти об общем ведущем, представляющим каждую из серий (Истории Альфреда Хичкока) или о придавании особого значения повтору подобной модели нарративного развития с сильной главной идеей. (Сумеречная зона, За гранью возможного).

2. Сериалы второго типа имеют как минимум один вымышленный объект, который проходит через отдельные серии, не имея при этом в плоскости нарративной каузальности открытого объединения. Каждая серия представляет самостоятельную историю, а соединительную линию серий проводится только зрителем (например: Колумбо или Закон и порядок).

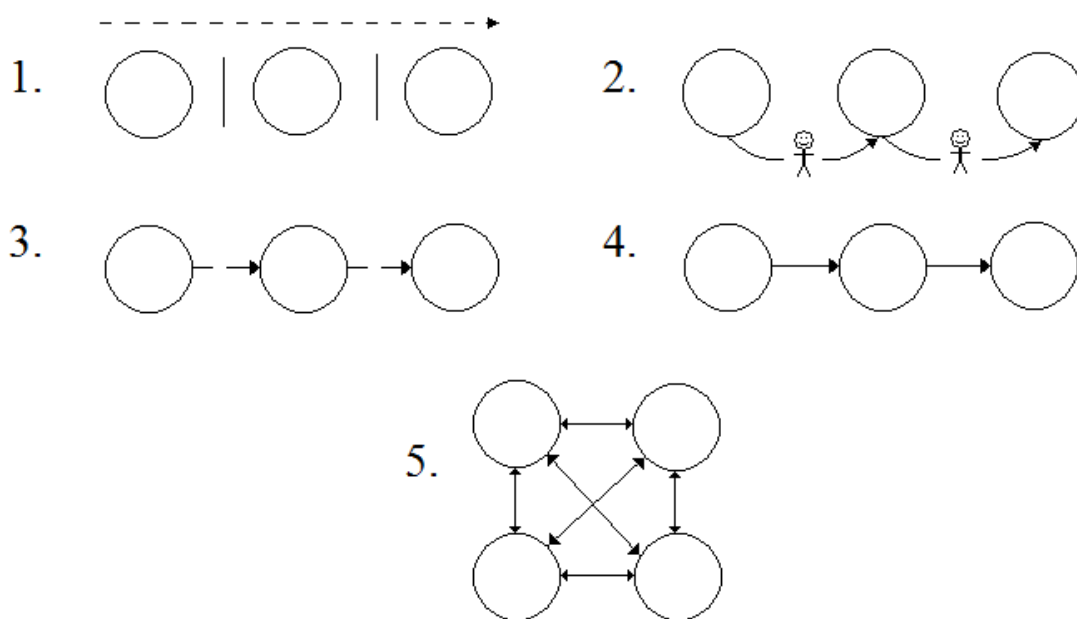
3. Сериалы, в эпизодах которых представлены самостоятельные истории, но заодно некоторые сюжетные линии расширяют свои пределы и переходят на следующие серии, являются третьим типом (С.С.И. Место преступления, Доктор Кто).

4. В четвёртом типе сериала уже происходят объединения нарративных линий между сериями на нескольких уровнях. Серии взаимосвязаны друг с другом, когда следующая серия начинается примерно там, где предыдущая закончилась: мыльные оперы (Даллас,

Династия, Вот так идёт время), теленовеллы (Эсмеральда, Дикий ангел), закрытые по сюжетам минисерии (Современный потрошитель) или некоторые нарративные эксперименты (24 часа).

5. Пятый и последний тип сериала усложняет линейное устройство серий, поскольку создаёт не ряд а сеть, в которой всё сказанное постоянно переписывается или дополняется: Остаться в живых, Шпионка, Звёздный крейсер Галактика или На рассвете. Однако, речь может идти всего об отношении определённой серии к серии предыдущей, состояние вещей которой резко меняется»¹

Автор изобразил данную схему в графической форме:



Существуют также другие структуры разделения сериалов, или многосерийных фильмов. Так, например, существует понятие «retake» - так обозначают серию фильмов, в которых присутствуют одни и те же персонажи и которые появляются в связи с успехом у зрительской аудитории – это, к примеру, «Пираты Карибского моря», «Крепкий орешек» или «Американский пирог». Следующий термин «remake» обозначает фильмы, которые пересняли заново: «Грешный танец», из российских: «12» или «День Д», то есть серия как минимум двух одинаковых фильмов в разных воплощениях. «Serie» или же сериями называются регулярные истории, которые крутятся вокруг одних и тех же персонажей: «Комиссар Рекс» или «Крутой Уолкер».

¹ Radomír D. Kokeš.: „Teorie seriálové fikce“ (Intermediální poetika příběhu); Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v.v.i., 2011; str.: 229, 230, 231; ISBN 978-80-85778-80-9. Перевод с чешского языка: Михаил Горбунов.

Наконец «Saga» означает долгую жизненную историю людей нескольких поколений, разделённую на несколько серий и каждая серия тем самым остаётся незавершённой, а имеет своё продолжение. Одной из известнейших саг стали «Сумерки». В первую очередь можно телесериалы разделить на два основных вида: «серия эпизодов» и «сериал». Подобные виды телесериалов имеют общие характеристики, могут иногда трансформироваться друг в друга. Главным, пожалуй, отличием «серии эпизодов» и «сериала» является то, что «серия эпизодов» состоит из отдельных и почти что невзаимосвязанных с другими сериями историй и происшествий главных героев. Каждая из этих историй начинается в одной серии и в ней же заканчивается. В то время как в «сериале» истории и происшествия людей состоят из длинных сюжетных линий, переходящих из одной серии к другой и дающих импульс к другим историям. «Серии эпизодов» могут быть бесконечными, а «сериал» построен по структуре, логично переходящей к развязке и концу. «Сериалы» могут быть разделены на сезоны (собрание серий), в промежутках которых проходят съёмки новых сезонов. Главные герои в «сериях эпизодов» и «сериалах» остаются одни и те же, что нельзя сказать о второстепенных героях. В «серии эпизодов» второстепенные герои могут появиться в одной серии первый и последний раз, а в «сериалах» они фигурируют во многих сериях или даже во всех сериях. В «сериалах» можно увидеть в начале и в конце заставки, которые коротко демонстрируют, что было в прошлой серии и что будет в следующей. Подобные заставки в «сериях эпизодов» очень редкое явление. «Серии эпизодов» могут начинаться небольшой сценой, которая должна будет объяснить всю суть конкретной серии, после чего начинается музыкальная заставка с титрами. Одна из разновидностей телесериала называется «мыльная опера», которая похожа на понятие «серия эпизодов». «Мыльная опера» - так называют один из жанров телевизионного сериала, который появился в США в 30-годах и поначалу транслировался только по радио. Сериалы подобного типа называли «мыльными операми» потому, что они были предназначены для женщин, занятых в хозяйстве, а главными спонсорами этих сериалов были производители мыла, стиральных порошков и других моющих средств. Подобный жанр отличается от других тем, что не имеет начала, что означает отсутствие взаимосвязанности с другими сериями и зрителю, который пропустил несколько серий или начал смотреть сериал в середине всё равно всё понятно. Помимо этого, «мыльная опера» не имеет также конца и такой сериал с едиными актёрами, но разными сюжетами может растянуться на несколько лет. Существуют и другие виды деления сериалов. Определив все аспекты конкретных моделей, можно понять, что для зрителя интереснее и какой вид телесериала более приемлем для литературной классики.

1.2. История телевизионных сериалов в СССР

Телесериалы в советское время появились на телевидении ещё в эпоху чернобелого кино. Западоевропейские и американские телесериалы и многосерийные фильмы были запрещены, и советским гражданам приходилось смотреть только то, что прошло цензурой и в основном это было кино домашнего производства. За основу брали произведения мировых и отечественных классиков. Так, первыми многосерийными фильмами и сериалами стали «Вызываем огонь на себя», «Красное и чёрное», «Тени исчезают в полдень» или «Война и мир». Самым популярным сериалом того времени стал «Семнадцать мгновений весны» о смелом разведчике Штирлице в логове немецкого военного командования. Многосерийный фильм Татьяны Леозновой произвёл впечатление за счёт актёрской игры Тихонова, Табакова, Куравлёва. Позднее появились многосерийные фильмы «Место встречи изменить нельзя» или «Частное лицо». «Мыльные оперы» на советском телевидении не появлялись. В 1971 году на Центральном телевидении показали английский телесериал «Сага о Форсайтах», снятый по одноимённому роману Голсуорси. В то время подобный телесериал вызвал большой интерес у советской аудитории. Многосерийные советские фильмы в то время уже существовали, но они были 4 – 6 серийные. В 1971 году впервые показали 26 серий нового для советских телезрителей жанра мыльной оперы в стиле нон-стоп. Спустя несколько лет на экранах советского телевидения появился латиноамериканский телесериал «Рабыня Изаура», премьера которого состоялась по центральному телевидению в 1988 году. Показ «Рабыни Изаура» завершился в 1989 году, а в 1990 году состоялся повтор сериала, ввиду его большой популярности. Сюжет о несправедливости жизни угнетаемых слоёв населения вполне совпадал с представлениями советской пропаганды. Далее, в эпоху поздней перестройки состоялся показ американских телесериалов «Богатые тоже плачут» и «Санта Барбара».

Жанр мыльных опер и структура устройства сериала в западных странах были известны советским кинематографистам. Однако, никто не снимал подобные телесериалы для центрального телевидения. Изменения наступили только после распада СССР и появлением целого ряда государственных и частных телевизионных компаний. Вместе с ними появились новые российские телесериалы.

1.3. Современная российская кинематография: телевизионные сериалы

Новые российские телеканалы стали показывать целую шкалу новых зарубежных телесериалов. Самыми известными в то время стали «Династия» или «Беверли Хиллз». В начале 90-тых в России ещё не возникали новые телесериалы домашнего производства. Помимо зарубежных телесериалов зрители могли смотреть новые отечественные многосерийные фильмы, такие как «Горячев и другие», «Петербургские тайны» или «Графиня де Монсоро».

Позднее руководителям телеканалов стало понятно, что большим спросом будут пользоваться телесериалы в стиле «мыльной оперы» домашнего производства на тему российской действительности. С этой целью они нашли средства для съёмок качественных отечественных сериалов. Первым в этом деле преуспел телеканал ТНТ, показав первый российский детективный телесериал «Улицы разбитых фонарей». Премьера этого сериала состоялась 4 января 1998 года. Детективный сериал о сотрудниках уголовного розыска города Санкт-Петербурга имел огромный успех у телезрителей и позднее его показали по другим телеканалам. В связи со зрительским интересом 14 ноября 1999 года показали продолжение «Улиц разбитых фонарей» под новым названием «Новые приключения ментов». Детективный жанр был в то время основным у большинства новых российских телесериалов. В качестве сценария использовали детективы известных современных российских писателей, такие как «Каменская» Марининой, «Марш Турецкого» Незнанского и многие другие. Большой успех имел также сериал о жизни криминальных бандитских группировок «Бригада». В начале XXI века стали появляться уже семейные «мыльные оперы» преимущественно юмористического содержания, например «Моя прекрасная няня», «Счастливы вместе» или «Папины дочки». Появились российские теленовелы «Татьянин день» или «Кармелита». Однако, подобные сериалы были симитированы по зарубежным аналогам и далеко не все возрастные группы россиян желали смотреть подобное по телевизору.

Настоящим и неповторимым продуктом российского телевизионного кинопроизводства стала «классика». Для достижения абсолютного успеха и зрительского интереса «РТР» и «Первый канал» стали делать заказы на то, что общеизвестно, востребовано, считается поучительным для жизни и то, что может привлечь большое внимание. По произведениям Достоевского, Пастернака, Булгакова и многих других русских писателей были сняты новые 8-ми или 10-ти серийные сериалы. На этом российские телеканалы завоевали зрительские симпатии. Россияне разных

возрастов захотели посмотреть произведения известных писателей, даже из любопытства.

Наряду с классикой, начали показывать телесериалы о жизни известных исторических личностей. Так были показаны телесериалы про Леонида Брежнева, Сергея Королёва, Георгия Жукова, Веру Брежневу, Вольфа Мессинга, Сергея Есенина, Александра Пушкина, Федора Достоевского, Василия Чапаева, Нестора Махно и многих других. Весьма популярные мировые телесериалы «Доктор Хаус» или «Остаться в живых», которые также показали по российскому телевидению, были взяты за основу российских «ремейков»: «Доктор Тырса», «Остров ненужных людей». Эти российские аналоги зарубежных телесериалов тоже привлекли внимание зрительской аудитории. В 2009 году даже показали скандальный проект Валерии Гай Германики – сериал «Школа».

Сегодня в России действует около 150 – 200 продюсерских компаний, занимающихся созданием телевизионных сериалов, крупнейшие из них – «Амедиа», «Централ Партнершип», «СТС-медиа», «Рекун-тв», «Форвард-фильм», Феникс-фильм, «НТВ-Кино», «Леан-М». Одна из крупнейших российских кинокомпаний «Централ Партнершип», основанная в 1995 году, контрольный пакет акций которой приобрёл в 2005 году медиахолдинг Владимира Потанина, сегодня производит одни из качественнейших фильмов и телесериалов, к числу которых относится и «Мастер и Маргарита» Владимира Бортко. «Рекун-тв» и «Форвард-фильм» занимаются съёмками преимущественно детективных сериалов: «Каменская», «Мужчины не плачут», «Улицы разбитых фонарей», «Ментовские войны». Съёмками теленовел и «мыльных опер» преимущественно занимаются «Амедиа», «Леан-М» и «НТВ-Кино», в числе их продукции: «Не родись красивой», «Татьянин день», «Моя прекрасная няня», «Солдаты», «Счастливы вместе», «Дальнобойщики». Телевизионные каналы «Первый канал», «РТР», «НТВ», «Рен-тв» и «СТС» являются крупнейшими в России владельцами библиотек прав на показ телевизионных сериалов. Эти телеканалы сегодня платят производителям примерно от 100 до 500 тысяч долларов за каждую серию телесериала. В 2008 – 2009 годах 70 – 80 % эфирного времени этих телеканалов составили российские телесериалы, 95 % из них – отечественного производства. Для сравнения: в 2001 – 2002 годах процентная доля сериалов в эфире составляла всего 24 %. Тем самым, сериалы вытеснили из эфира политическо-социальные аналитические передачи и дебаты. Всё это в угоду в усиления развлекательной функции телевидения.

Однако, в связи с увеличением сериального эфирного времени на телеканалах, качество новых российских телесериалов начало постепенно падать. Тому есть

несколько причин, одна из них – упрощенчество. Это означает, что сжатые сроки для разработки сценария, кастинга актёров на главные роли, съёмок и монтажа, не позволяют проделать качественную работу для создания телесериала. В этом смысле заказчики телесериалов допускают несто процентный профессионализм режиссёров и их безразличие к нравственным ценностям, коими и должен славиться любой телесериал или фильм. Вторая причина – поверхностность. Когда в сериале наблюдаются неестественные диалоги актёров, непохожие на повседневные диалоги людей. Также это могут быть искажённые и неправдивые исторические события. В итоге сериалы становятся клишированными, когда под разные сюжеты наслаиваются похожие персонажи и сцены. Сценарий диалогов выглядит неинтересным и однообразным. Актёрская игра выглядит неубедительной. Однако это не мешает владельцам телевидения ставить подобные сериалы в эфир. Третья причина – недостаток оригинальных идей для привлечения зрителей и даже съёмки российских аналогов зарубежных телесериалов, имевших в своё время заоблачные успехи, не увенчаются успехом, потому что сталкиваются опять же с причиной упрощенчества. Четвёртая причина – отсутствие общих правил и норм по съёмкам и показу телесериалов, нет системного подхода к разработке качественного телепродукта и нет правильной российской киношколы, которая бы создавала квалифицированные кадры для кинокомпаний.¹

Подобные проблемы происходят в нынешнем производстве российских телевизионных сериалов. Спасением является «классика» – есть детальное описание сюжета, есть и глубинный смысл. Экранизированные произведения известных писателей могут оказаться и рентабельными, и интересными. Остаётся провести правильный кастинг, а после съёмок – качественный монтаж. В таком случае телесериал будет иметь большой успех. Это осознают заказчики телесериалов и используют экранизации для завоевания зрительских симпатий. Проблематику экранизации классики я анализирую в следующей части.

¹ Источник: http://www.memoid.ru/node/Osobennosti_rossijskogo_proizvodstva_teleserialov
<http://www.online812.ru/2012/11/30/001/>

1.4. Российские классические телесериалы начала XXI века.

Экранизации в СССР появились ещё до Великой Отечественной войны. Одними из первых стали немые чернобелые фильмы: «Аэлита» (1924 года выпуска) по одноимённой повести Алексея Толстого или «Беня Крик» (1926) по мотивом Одесских рассказов Исаака Бабеля. Позднее ещё до ВОВ были показаны уже звуковые экранизации «Дети капитана Гранта» (1936) по Жюль Верну и «Поднятая целина» (1939) по роману Михаила Шолохова. После ВОВ уже стали появляться многосерийные экранизации произведений отечественных и зарубежных писателей. Среди самых известных многосерийных фильмов СССР можно выделить фильм Сергея Бондарчука «Война и мир», снятый в 1967 году или фильм Михаила Швейцера «Мёртвые души», снятого в 1984 году. В Советский период экранизации снимались в первую очередь «по мотивам», особых стремлений создавать буквальные экранизации не было. Создатели советских экранизаций стремились в первую очередь соблюдать каноны жанра. Если экранизировали драму: «Мать» (1955) Максима Горького, «Капитанская дочка» (1958) Александра Пушкина или «Первый учитель» (1965) Чингиза Айтматова, то в первую очередь старались выделить и показать те моменты из литературных произведений, которые наиболее трагические и волнующие. Если, наоборот, экранизировали юмористические произведения: «Золотой телёнок» (1968) Ильи Ильфа и Евгения Петрова или «Сорочинская ярмарка» (1939) Николая Гоголя, то в первую очередь стремились выделить наиболее смешные моменты из литературных произведений и при помощи музыкальных эффектов и актёрской игры пытались усилить юмористичность экранизаций. В качестве особого примера можно выделить первый советский мистический фильм ужасов «Вий» Константина Ершова по одноимённой повести Николая Гоголя. Этот фильм приобрёл скорее сказочный характер, но создатели попытались выделить и показать самые пугающие моменты из повести Н. Гоголя. После перестройки и образованием Российской Федерации даже несмотря на кризис кинематографии в начале 90-х годов XX века были сняты новые экранизации. Однако именно в этот период наблюдается стремление к свободе воспроизведения экранизации (свободе интерпретации) по желанию режиссёров, и сами режиссёры выбирают за основу экранизации не только повести, рассказы или романы. Вот как на это смотрит автор статьи «Рукописи хранятся вечно: телесериалы и литература» Ирина Каспэ:

«До недавнего времени можно было говорить о безусловно доминирующем типе отечественной экранизации: этот тип сложился в середине 1990-х годов (хотя первые заявки были сделаны раньше — скажем, в фильме “Закат” Александра Зельдовича (1990)) и воспроизводился в формате “фестивального кино”, в прокат практически не

попадавшего. Способы обращения с литературным текстом здесь преимущественно определялись (и создателями фильмов, и их критиками) как “вольное переложение”, “картина по мотивам”; своевольность ставилась в вину и “новым русским режиссерам”, “представителям нового постмодернистского поколения”, и опытным мастерам (“Три сестры” Сергея Соловьева (1994), “Первая любовь” Романа Балаяна (1995)), которым, по мнению критиков, вдруг перестало удаваться “тонкое проникновение в классику”⁹. Именно “классика” привлекала наибольшее внимание экранизаторов; ее “присвоение”, “обыгрывание”, “снижение” вплоть до деконструкции самих представлений о классическом (“Подмосковные вечера” Валерия Тодоровского (1994), “Ревизор” Сергея Газарова (1996) или “Му-Му” Юрия Грымова (1998)) дополнялись интересом к “возвращенной”, “реабилитированной”, “разрешенной” литературе с тоже высоким, почти классическим статусом — но прежде всего к той, которая описывается в терминах “гротеска”, “экспрессии”, “абсурда”: так, Александр Зельдович экранизирует Бабеля, Алексей Балабанов — Беккета (“Счастливые дни” (1991)) и Кафку (“Замок” (1994)), Василий Пичул — Ильфа и Петрова (“Мечты идиота” (1993))»¹

Однако, в начале XXI века выяснилось, что показывать экранизации в кинотеатрах не столь выгодно, как показывать эти экранизации по телевизору. Причиной тому явились данные исследования зрительской аудитории в России:

«фильмы в кинотеатрах с частотой хотя бы раз в месяц смотрят сегодня, в лучшем случае, порядка 4—5% городского населения России, тогда как ежедневно по 3—4 часа смотрят телевизор свыше 90% россиян, что вроде бы гарантирует авторам телесериала³ устойчивое признание самой широкой аудитории»²

Таким образом, в замен детективным сериалам и «мыльным операм», владельцы двух крупнейших российских телеканалов выделили деньги на съёмки и показ нового феномена российской теле-кинематографии – классического телесериала. Подобный тип телесериала отчасти перенял опыт уже существующих российских телесериалов по форме и по стилю оформления каждой серии, и отчасти перенял опыт западных телесериалов, снятых по классическим произведениям. С этого момента начинается стремление к буквальной экранизации классики и показа классических телесериалов в нескольких сериях.

«В тех экранизациях, которые в немалом числе вслед за “Идиотом” выходили на двух центральных, ведущих каналах в течение нескольких последних лет, без труда

¹ Ирина Каспэ: Рукописи хранятся вечно: телесериалы и литература, «НЛО» 2006, № 78

² Борис Дубин: Старое и новое в трёх экранизациях 2005 года, «НЛО» 2006, № 78

угадывается именно эта переменная: от “свободы интерпретации” к “верности тексту”, от элитарных игр с понятием “массовой культуры” к массовости как таковой.»¹

Как уже было сказано в предыдущей главе, для заказчиков подобных телесериалов главной целью стало привлечение зрительской аудитории, а классическая общеизвестная литература в этом плане наилучший способ для привлечения подобной аудитории. Первооткрывателем подобного типа российских экранизаций стал кинорежиссёр и сценарист Владимир Владимирович Бортко. На данный момент известны четыре его самые главные экранизации: «Идиот» 2003 года, по роману Фёдора Достоевского; «Мастер и Маргарита» 2005 года по роману Михаила Булгакова, «Тарас Бульба» (фильм) 2009 года по повести Николая Гоголя и «Пётр Первый. Завещание» 2011 года по роману Даниила Гранина «Вечера с Петром Великим». Однако, больше всего известны две его главные экранизации «Идиот» и «Мастер и Маргарита», в которых принимают участие известнейшие российские актёры театра и кино. Недаром сериал «Идиот» был удостоен премии «ТЭФИ» за 2003 год, в номинациях за лучший художественный телефильм; Евгению Миронову за лучшую мужскую роль в телефильме (сериале), а в 2004 году «Идиот» получил премию «Александра Солженицына» за лучшее прочтение романа «Идиот». Сериал «Мастер и Маргарита» также наградили премией «ТЭФИ» за 2006 в номинации за лучшую режиссуру Владимиру Бортко, а на Российском кинофестивале «Виват кино Россия» сериал получил приз в номинации за лучший телесериал года. На том же кинофестивале Анна Ковальчук получила приз в номинации за лучшую женскую роль. Оба телесериала были сняты по заказу телеканала «Россия». Таким образом, можно отметить, что сам Владимир Бортко работает только на этот телеканал. Однако, до выхода «Мастера и Маргариты», в 2004 году по «Первому каналу» и по «НТВ» были показаны многосерийные экранизации романов Анатолия Рыбакова и Василия Аксёнова «Дети Арбата» и «Московская сага» о жизни людей сталинской эпохи. Годом позже на экранах телевидения вышли два телесериала с актёром Олегом Меншиковым в главных ролях. Речь идёт о двух жанрово непохожих друг на друга произведениях: приключенческая комедия «Золотой телёнок» от Ильи Ильфа и Евгения Петрова, и драма «Доктор Живаго» от Бориса Пастернака. Если «Первый канал» и «Россия» находят соглашение в показе определённых жанров обычных телесериалов, то в показе классики они конкурируют друг с другом. Таким образом, в 2006 году на телеканале «Россия» был показан телефильм по роману Александра Солженицына «В круге

¹ Ирина Каспэ: Рукописи хранятся вечно: телесериалы и литература, «НЛО» 2006, № 78

первом», а в это же время на «Первом канале» состоялась премьера первой серии телесериала «Золотой телёнок»:

«В воскресенье, 29 января, в 21.00 "Россия" представит очередную экранизацию - фильм Глеба Панфилова по роману Александра Солженицына "В круге первом". Уже на второй день премьеры сериал может потерять набранную аудиторию. Против "В круге первом" главный конкурент "России" "Первый канал" выставил долгожданного "Золотого теленка" с Олегом Меньшиковым в главной роли. Похоже, это противостояние станет главной телебитвой начавшегося года.»¹

Для привлечения зрительских симпатий наиболее значимыми оказались произведения Фёдора Достоевского. Так, помимо «Идиота», который принёс успех телеканалу «Россия», на «Первом канале» показали два других выдающихся произведения великого писателя: «Преступление и наказание» 2007 года режиссёра Дмитрия Светозарова и «Братья Карамазовы» 2009 года Юрия Мороза. Помимо Достоевского, за основу взяли также произведения Ивана Тургенева и Михаила Лермонтова. Так, режиссёр Александра Котт снял в 2006 году сериал «Герой нашего времени», а Авдотья Смирнова при участии сценариста и актёра Александра Адабашьяна сняла в 2008 году «Отцы и дети». Из последних наиболее известных экранизаций можно выделить сериал 2012 года «Жизнь и судьба» по одноимённому роману Василия Гроссмана о войне. Телесериал снят режиссёром Сергеем Урсуляком при поддержке телеканала «Россия».

Таким образом, можно прийти к выводу, что современные российские телеэкранизации отличаются от обычных телесериалов тем, что они намного легче способны завоевать зрительские симпатии, так как об их первоисточниках (романах) широко известно в обществе. Тем самым, два главных российских телеканала постоянно конкурируют друг с другом, экранизируя всё новые и новые уже давно ставшие классикой отечественные произведения. Не исключено, что в будущем на российских телеканалах смогут появиться и экранизации зарубежных писателей, но которые будут сняты в России. Однако, на данный момент мы можем ожидать ещё новые произведения отечественной классики на экранах российского телевидения. О таких произведениях я коротко напишу в следующей главе.

¹ Надежда Степанова: Бодался «Телёнок» с Солженицыным, «Известия», 20 января 2006 года

1.5. Проблематика и специфика экранизаций литературных произведений

Экранизация – это «Создание фильма на основе какого-либо произведения театрального искусства или литературы, не предназначенного специально для кино.»¹ Экранизированное произведение – это классическое произведение в новом формате. Формат этот сильно отличается от литературного формата и имеет свою специфику, попросту названную: «язык кино». Это уже подтверждает то, что ни одна экранизация не сможет передать стопроцентное содержание оригинала. Однако, всё зависит ещё от намерений авторов экранизаций, от их желания либо передать точное и детальное содержание оригинала, либо проявить оригинальность и внести нечто новое. В рамках этого можно различить три вида интерпретации (экранизации) литературных произведений на язык кино.

« - Прямая экранизация (иногда буквальное переложение). Такая экранизация должна повторять книгу, давая зрителю возможность еще раз, только уже в формате кино, соприкоснуться с источником. Примером может служить «Гарри Поттер» Криса Коламбуса (1 и 2 фильмы). Буквальной экранизацией являются многие европейские сериалы, снятые по классике (многочисленные экранизации Диккенса, Шекспира, Толстого, Достоевского и т.д.), в которых скрупулезно, серия за серией, передается книга во всей ее красе, иной раз совершенно буквально, до всех диалогов и закадровых текстов. «Собачье сердце» является, пожалуй, лучшей строгой экранизацией фантастики в советском кинематографе. Этот подход воссоздает атмосферу первоисточника, переносит книгу на экран. Экранизации такого вида почти всегда являются добротными фильмами, которые приятно посмотреть. Но очень редко при таком подходе можно создать шедевр. Фильм Леонида Бондарчука «Война и мир» является одним из примеров, когда прямая экранизация оказывается чем-то большим, чем аккуратное, уютное и непритязательное переложение известного текста на кран.

- По мотивам. Основная задача таких фильмов - показать знакомое произведение в новом ракурсе. Часто подобная форма используется, когда книгу физически нельзя перенести на киноэкран буквально: из-за несоответствия объемов, например, или когда действие в книге замкнуто на внутренние переживания героя, которые трудно показать без преобразования в диалоги и события. Экранизация этого типа не слишком

¹ Академия наук СССР, Институт русского языка (А.П. Евгеньева и Г.А. Разумникова): «Словарь русского языка в четырёх томах», Москва: «Русский язык», 1984, Том 4, стр. 750.

строго соответствует первоисточнику, но передает главное, и добавляет что-то новое. Таких экранизаций подавляющее большинство в современном кинематографе да, пожалуй, вообще в истории кино.

*- **Общая киноадаптация.** При этом подходе целью является не передать как можно точнее книгу, а создать на ее материале новое, самобытное произведение, которое, тем не менее, явно взаимосвязано с первоисточником и дополняет его.*

Это кино, в котором делается шаг вперед по сравнению с обычными экранизациями. Оно не просто переносит первоисточник на экран, но совершает открытия в сфере кинокультуры и киноязыка.»¹

Экранизация литературных произведений является одним из сложнейших процессов в кинематографе. Главная задача «экранизаторов» - передать дух и идею самого литературного произведения, для этого используются элементы, понятные только на языке кино – усиливающаяся музыка в конкретной сцене, сфокусирование на эмоции актёра, играющего персонажа литературного произведения. К сожалению, не во всех экранизациях это получается удачно. Однако, оценивать любую экранизацию по степени удачности интерпретации очень сложно, потому что это дело субъективное. Ни одна из экранизаций, естественно, не может точно передать содержания оригинала, но может случиться так, что после просмотра экранизированного произведения, человек изъявит желание купить и прочитать оригинал. Спрос на конкретные книги может тем самым вырасти:

«Роман "Идиот" в рейтинге раздела "Русская литература" торгового дома "Москва" держится на первом месте. Если до этого здесь продавали в месяц по 10-20 экземпляров, то после показа сериала продажи выросли до 600 экземпляров. С недавних пор сериалы стали "двигателями книготорговли". Дело здесь, увы, не в беззаветной любви россиян конкретно к Федору Михайловичу. Сегодня на рынке информации первое место безраздельно принадлежит телевидению. А книги - это вторичное, они - отголоски наших зрительских симпатий.» «Та же счастливая судьба постигла и акунинскую "Азazel", когда год назад народу показали ее экранизацию.»²

Раньше понятие «экранизация» рассматривалось только в рамках кино. Если рассмотреть экранизированные классические романы в виде телесериалов, то их создатели заинтересованы в показе подобных телесериалов на телевидении по причине

¹ Ю.В.Аргентова: «Литературные произведения на экране – Аннотированный библиографический указатель», Сыктывкар: 2010, МУК – Централизованная библиотечная система

² Анна Амеликина, Дмитрий Филимонов: «Классический сериал – двигатель торговли», 21 октября 2003, <http://izvestia.ru/news/282810>

их престижности и общественной значимости. Зритель сможет ощутить большую потребность для просмотра сериала по классическому роману, чтобы сравнить с литературным произведением или быть в курсе, если литературного произведения он не читал. В эпоху чернобелого кино, фильмы или сериалы по классическим произведениям также снимались и показывали их по телевидению или в кино. Современные создатели телесериалов стараются не только актуализировать старые произведения киноискусства, но и стараются придать новым сериалам больше красочности, остросюжетности и увлекательности. Заодно, при показе подобного телесериала исполняется одна из функций телевидения – обучающая (зритель знакомится с известным произведением литературы). Другой причиной съёмки телесериалов по классическим произведениям является фактор времени. Полутора часа или два часа недостаточно, чтобы передать всю информацию из большого романа (по этой причине режиссёры при экранизации упускают ряд важных моментов из оригинала). На телевидении, наоборот, можно разделить роман на несколько серий по 50 минут или полтора часа и тем самым не упускать основные моменты из романа, не вырезать сцены, персонажей и многое другое. Однако, каждая серия должна иметь чётко устроенную структуру, в которой более напряженные сцены должны сменять более спокойные и наоборот. В каждой серии должна присутствовать хотя бы одна яркая сцена, которая бы привлекла зрителя и заставила бы его посмотреть остальные серии (зритель не должен почувствовать скуку при просмотре, а, наоборот, проявить желание увидеть следующую серию). Этим самым создатели телесериала решают изменить структуру (ритм и хронологичность) оригинала.

Существует также связь классических телесериалов с костюмной и исторической драмой или с так называемым «кинематографом народного наследия». Костюмная и историческая драма также имеет классический предлог, но свободно использует исторические реквизиты и костюмы. Нужно подчеркнуть, что костюмная и историческая драма представляет собой тоску по идеальному прошлому, по той причине, что все реквизиты, костюмы и сама атмосфера созданы в приукрашенной форме, и у зрителя создаётся впечатление идеального мира, который он может сравнить с нынешним миром. Заодно в костюмной и исторической драме можно увидеть социальную типологию разных слоёв общества, где бедные слои показаны чрезмерно грязными и нищими, а, наоборот, богатые слои чрезмерно красивыми и ухоженными. Всё это можно наблюдать в российских телесериалах, таких как: «Преступление и наказание» или «Идиот». Однако, классические сериалы отличаются от других исторических телесериалов тем, что их создатели частично лишены возможности самим выдумывать сценарий и атмосферу. Исходит это из общемировой тенденции уважать авторов и

стараться донести всю информацию из оригинала в почти неизменённой форме. Однако, многие создатели подобных телесериалов стараются в первую очередь соблюсти атмосферу оригиналов, в этом плане они способны проявить свою оригинальность. Далее классические телесериалы отличаются от других своим медленным темпом и показом живописного пространства, где масса людей в исторических костюмах, а на их фоне образы исторических зданий, надписей и реквизитов. Всё это показано достаточно медленно и сопровождается красивой классической музыкой. В телесериалах показ разных слоёв общества достигается за счёт игры света. Бедные слои показаны в мрачных серых местах без света, в то время как богатые - в красочных хорошо освещённых пространствах. В классических телесериалах используются технологии «мыльных опер», в них показаны сцены, где только коротко можно увидеть важный момент завязки или развязки. Сделано это для того, чтобы зритель сконцентрировал своё внимание на экран и не упустил важного момента, который является логикой всей серии.

В заключении данного теоретического раздела моей дипломной работы я бы хотел сказать, что телесериал является достаточно сложным явлением в области творчества. Он является частью кинематографа, в частности, телевидения, и пытается подчиняться нормам этих двух сфер культуры. Телевидение, показывая экранизированный роман по телевизору в определённое время суток, удобного для всех потенциальных зрителей, пытается исполнить одну из важнейших функций – обучающую. Однако, при этом авторы и заказчики подобных шедевров, пытаются получить успех у зрителя и добиться того, чтобы экранизированный роман не оказался скучным. В связи с этим происходят существенные изменения в интерпретации. Полностью меняется структура романа и подстраивается под телевизионный формат. В итоге нам показывают по телевидению не достоверный оригинал, а импровизацию режиссёра (его субъективный взгляд на роман и его главные идеи). Помимо того, очень часто можно в оригинале встретить философские размышления автора, которые невозможно интерпретировать в фильме и телесериале, а поэтому их в итоге просто исключают из сценария. Всё вышперечисленное можно будет обнаружить на конкретных примерах определённого телесериала, снятого по классическому произведению. Основные формы устройства телевизионных сериалов я перечислил и описал. В дальнейшем необходимо будет вычислить эти формы в новом российском феномене – классическом телесериале.

1.6. Дальнейшие возможности для съёмок

В завершении теоретической части осталось добавить и рассказать о возможном будущем развитии экранизаций в России. На вопрос: «какие ещё классические романы наиболее важны для нынешнего российского общества, кроме тех, которые были показаны?» ответить трудно. Причиной тому являются намерения авторов и заказчиков, которые не ставят главной целью ознакомить россиян с важнейшими литературными произведениями России и СССР. Именно поэтому экранизированное литературное произведение не является заменителем книги. В новом экранизированном романе отсутствуют некоторые моменты из самого романа, прежде всего философские отступления автора. Режиссёр использует свой авторский подход, который также в противоречии с литературным произведением. Зачастую, на главные роли в подобных телесериалах ставятся актёры несоответствующие по внешности и даже по характеру персонажам из литературного произведения. Главной целью авторов подобных телесериалов является зрительская симпатия, вне зависимости от того, читали ли они произведение, или нет. Поэтому используются методы устройства отдельных серий, которые могут содержать в себе несколько глав оригинального произведения, начинаться или заканчиваться в половине определённой главы из оригинального произведения. Серии устроены так, чтобы в них была хотя бы одна остросюжетная сцена, которая бы увлекла телезрителя. В связи с этим проще ответить на вопрос: какие классические романы выгоднее всего показывать по телевизору? – Те, которые наиболее известны обществу ещё со школьной скамьи и которые являются неотъемлемой частью национального языка и литературы. С другой стороны, востребованы те классические произведения, в которых больше всего интересных приключенческих событий.

В 2012 году вышел в свет сериал по роману Василия Гроссмана «Жизнь и судьба». Существует ещё целый перечень русских романов, которые можно было бы заснять и показать по телевидению. Из наиболее вероятных можно выделить романы Достоевского: «Игрок», «Подросток» или повесть «Бедные люди». Как отмечает корреспондент журнала «НЛО» Борис Дубин из наиболее вероятных можно ожидать в ближайшем будущем произведения советских писателей, чьи труды считались в советский период табу:

«Сложилось признанная «всеми» и поддерживаемая транслируемая и воспроизводимая самими современными массовыми технологиями форма наиболее общих представлений российского социума о себе, воображаемых «мы». А раз так, то можно ожидать дальнейшей эксплуатации найденной формы на ещё не включённом в

переработку массиве позднесоветской неподцензурной криптоклассики. Скажем, кандидатами на телеэкранизацию, видимо, в тех же рамках и в том же духе могут в ближайшее время оказаться Василий Гроссман или Юрий Трифонов (с меньшей вероятностью – «Пушкинский дом» Битова, с исчезающе малой – «Сандро из Чегема» Искандера или ерофеевские «Москва-Петушки»).»¹

Также вполне вероятными могут стать экранизации произведений Ивана Тургенева «Дворянское гнездо», Ивана Гончарова «Обрыв», Михаила Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы», Льва Толстого «Воскресение», Михаила Шолохова «Они сражались за Родину» (в стиле современных российских фильмов и телесериалов о Великой Отечественной войне), Андрея Белого «Петербург», Чингиза Айтматова «Плаха», и многие другие произведения.

¹ Борис Дубин: «Старое и новое в трёх телеэкранизациях 2005 года», журнал «НЛО» 2006 № 78

2. Практическая часть

В практической части я постараюсь дать общую оценку такому феномену в нынешнем российском кинематографе, как классический телесериал. Сделаю я это на примере телесериала 2005 года «Золотой телёнок». Свой выбор я сделал потому, что этот сериал отличается от других телесериалов-экранизаций своим жанром. В то время как «Мастер и Маргарита», «Преступление и наказание» или «Жизнь и судьба» являются драмой, «Золотой телёнок» является юмористическим произведением. Таким образом, главной идеей романа «Золотой телёнок» является юмор. Я постараюсь рассмотреть, каким именно образом создатели этого телесериала старались отобразить этот юмор в конкретных сериях и получилось ли у них это или нет, если учесть, что режиссёр сериала старалась снять буквальную экранизацию. Экранизировать драму не столь сложно, как экранизировать комедию, поскольку любой добротный актёр может исполнить эмоции, выражающие жалость, но не каждый актёр может выразить смех. Именно по этой причине я выбрал сериал «Золотой телёнок», поскольку его можно сравнить с первоисточником (романом И. Ильфа и Е. Петрова) и с фильмом 1968 года с одноимённым названием. Самая главная моя задача – доказать, что не всегда буквальная экранизация способна отобразить юмористичность в фильме. С другой стороны, я постараюсь отметить, какие общие характеристики в себе имеют современные российские классические телесериалы, но сначала кратко расскажу об истории создания романа «Золотой телёнок».

2.1. История создания «Золотого телёнка»

Приключенческая история об интеллигентном преступнике «великом комбинаторе» началась в 1927 году, когда два советских писателя Илья Ильф и Евгений Петров написали свой первый совместный роман «Двенадцать стульев». Годом позднее этот роман опубликовали. Идею романа писателям предложил советский писатель Валентин Катаев. Однако, образ интеллигентного мошенника с шарфом в белом пиджаке и белой фуражке придумали сами писатели. Сам роман посвятили Валентину Катаеву. В романе «Двенадцать стульев» два авантюриста Остап Бендер и Ипполит Воробьянинов впутываются в круговорот событий, с целью найти спрятанные в одном из двенадцати стульев бриллианты. По сюжету романа Воробьянинов перерезал горло Бендеру, от чего Бендер должен был погибнуть. Однако, четыре года спустя, И. Ильф и Е. Петров решили издать продолжение истории Остапа Бендера в романе «Золотой телёнок». Его появление на свет объяснили фразой из тридцатой главы романа «Александр Ибн-

Иванович»: «И вот перед самым размежеванием добытой суммы глупый предводитель полоснул меня бритвой по шее. Ах как это было пошло, Корейко! Пошло и больно! Хирурги еле-еле спасли мою молодую жизнь, за что я им глубоко признателен.» В романе «Золотой телёнок» в провинциальном советском городке Остап Бендер узнаёт о существовании подпольного миллионера Александра Корейко и сплотив банду из мелких преступников отправляется в город Черноморск. Спустя долгое время Бендер находит способ отнять у Корейко деньги, но подпольному миллионеру удаётся бежать от великого комбинатора. В погоне за подпольным советским миллионером Бендер теряет банду, но в итоге находит Корейко, отнимая у него миллион рублей. После того, как Остап Бендер получает нужные ему деньги, он отправляется в поиски своих бывших друзей и любви. Однако, поняв, что былое не вернуть, Бендер понимает, что деньги ему не нужны, а его город мечты Рио-де-Жанейро ему так и не суждено увидеть. В романе несколько персонажей, которые находятся на грани закона, но которым тем ни менее хочется соперничать. Роман «Золотой телёнок» стал настолько популярным, что в 1968 году удостоился первой отечественной черно-белой экранизации. За экранизацию «Золотого телёнка» взялся советский кинорежиссёр Михаил Швейцер. Съёмки двухсерийного фильма проходили в русском городе Юрьев-Польский (Владимирской области) в украинской Одессе. В фильме сыграли знаменитые советские актёры Сергей Юрский (Остап Бендер), Леонид Куравлёв (Шура Балаганов) и Евгений Евстигнеев (Александр Корейко). В 1993 году кинорежиссёр Василий Пичулин снял фильм «Мечты идиота» по мотивам романа «Золотой телёнок», где персонажи романа изображены, как современные бандиты.

Однако, в 2005 году, на волне новых российских экранизаций, кинорежиссёр Ульяна Шилкина сняла уже восьмисерийный художественный фильм о великом комбинаторе с Олегом Меншиковым в главной роли. Телесериал объединяет в себе малейшие подробности из романа и в нём представлены почти все рядовые персонажи. Однако, в то время ещё молодая и не имеющая большого опыта съёмок фильмов Ульяна Шилкина была подвергнута критике после показа «Золотого телёнка» на телевидении. Сам сценарист сериала Илья Авраменко подверг критике работу Ульяны Шилкиной и рассказал о неслаженной работе между ним и режиссёром:

«Шилкина сначала произвела на меня впечатление своей цепкостью и хваткостью. Я подумал - а почему и не она? Но в работе над режиссерским сценарием она дистанцировалась от меня. Я ей звонил раз пятьдесят с предложением помощи. Понимал, что девочка, которая сняла одну серию в «Убойной силе», попадает на очень серьезный и сложный материал. На студии говорили, мол, режиссер дебютантка,

волнуется, ты нас пойми, дескать, она переживает и никого не подпускает, и даже мы не знаем, что она делает!

Ульяна думает, что сделала «Теленка» в жанре постмодернизма. Но ее работа имеет отношение лишь к плохому кино.»¹

Сериал не удовлетворил и самого актёра Сергея Юрского, сыгравшего Бендера в 1968 году. Он критически отозвался об этом сериале и работе режиссёра:

«Сейчас вы посмотрели фильм, который не представляет никакой художественной ценности! Этого фильма просто нету! Пустое место! И актеры тут ни при чем. Фильм делает режиссер, вы знаете этого режиссера? Какое она имеет право экранизировать этот культовый роман?! Что вы ждали от этого фильма?! Режиссуры нет в помине, и это ужасает!»²

Критике были подвергнуты в первую очередь актёрская игра и работа с актёрами во время съёмок:

«Из актеров на уровне играет один Дмитрий Назаров (Козлевич). Остальные либо выполняли установку режиссера, либо Шилкина с ними не справилась, и они вытворяли то, что хотели, и получился дешевый, бездарный балаган.»³

В целом кинокритиков и телезрителей не удовлетворило то, что столь ответственный заказ, как экранизацию знаменитого, уже ставшего классикой произведения, выполняла режиссёр без богатого опыта съёмок фильмов и даже телесериалов, в реально короткие сроки для съёмок. Вследствие этого получился телесериал с ускоренным временем действия, с придуманными сценами и диалогами, с нелогичным построением происшествий, и с несоответствующим роману концом.

С другой стороны, можно положительно оценить содержание телесериала, поскольку в нём достаточное количество деталей из романа и некоторые рядовые актёры хорошо изображают персонажей «Золотого телёнка». На данный момент, более содержательной буквальной экранизации романа Ильфа и Петрова, чем телесериал «Золотой телёнок» Ульяны Шилкиной нет. Далее я постараюсь детально рассмотреть содержание этого телесериала.

¹ Илья Авраменко: «Шилкина надругалась над Золотым телёнком», blog.kp.ru, 6. февраля 2006 года

² Анна Велигжанина: Война «Золотого телёнка» и «В круге первом»: проиграли зрители, «Комсомольская правда», 8 февраля 2006 года

³ Илья Авраменко: «Шилкина надругалась над Золотым телёнком», blog.kp.ru, 6. февраля 2006 года

2.2. Телесериал «Золотой телёнок» 2005 года выпуска

В данном разделе я расскажу лишь о том, что собой представляет сериал Ульяны Шилкиной «Золотой телёнок». Проанализирую отдельные серии телесериала и общие характеристики нынешних российских классических телесериалов по их придуманным сценам, изменённому сценарию и постоянно повторяющейся музыке. Сериал «Золотой телёнок» состоит из восьми серий, каждая серия по 45 минут. В начале каждой серии начинается показ заставки с титрами. Заставка эта выглядит так, что после слов «Централ Партнершип представляет, производство Парк продакшн» на чёрном экране сверху вниз падает коричневый чемодан и упав на определённую поверхность, он раскрывается и из него высыпаются денежные купюры по двадцать пять советских рублей каждая. В это время к чемодану подходит главный герой телесериала Олег Меншиков в роли Остапа Бендера. Потом на каждой купюре, что летает в воздухе нам показывают героев телесериала и кто их играет. За исключением Леонида Окунева в роли Паниковского, который изображен на медной монете, которую Олег Меншиков подбрасывает в воздух. Но что самое интересное, на каждой купюре изображено лицо героя телесериала и специфические атрибуты, которые его характеризуют. Так, например, у Дмитрия Назарова в роли Адама Козлевича на купюре изображен непосредственно сам автомобиль «Антилопа» и священные книги, подчёркивая то, что главным событием Козлевича в романе является охмурение ксёндзами. У Никиты Татаренкова в Роли Шуры Балаганова изображен айсберг и белый пароход, потому что он собой представляет сына лейтенанта Шмидта. У Ольги Красько в роли Зоси Синицкой на купюре изображены яхты и маяк (непосредственно сам город Черноморск); а у Алексея Девотченко в роли Александра Корейко – гири, гантели и счёты. У других героев телесериала, что встречаются преимущественно в отдельных эпизодах на купюрах изображены только красные флаги, граммофоны и столбики. Не все актёры отдельных эпизодов изображены в начальной заставке. Потом Олег Меншиков берёт в руки одну купюру и показывает её перед камерой. На этой купюре начинает отображаться чёрная надпись: «Золотой телёнок». Далее Алексей Девотченко берёт коричневый чемодан и уносит его, а Олег Меншиков следует за ним. Олег Меншиков и Алексей Девотченко ходят по желтой карте, на которой отображаются чёрные следы, где проходит Алексей Девотченко. В то время, как оба героя ходят по карте, нам показывают имена создателей телесериала: режиссёра-постановщика, сценариста, продюсера, оператора и других. На самой карте появляются название мест и городов, в которых проходило действие романа: Арбатов, Москва, Черноморск, Восточная магистраль. Когда повторно показали название Москва, Алексей Девотченко передал

коричневый чемодан Олегу Меншикову. На этом заставка заканчивается и начинается новая серия. После заставки с титрами нам коротко показывают, о чем будет идти речь в новой серии и только тогда на чёрном экране показано порядковое число серии. Сериал имеет несколько общих характерных черт, которые можно обнаружить в каждой серии. Невооруженным взглядом можно заметить – сжатость времени. Все события из романа наложены друг на друга и происходят в один короткий момент, в то время как в романе они занимают несколько глав. К тому же, если о рядовых персонажах романа написано в нескольких главах, то в телесериале о них рассказано в одной серии. В первую очередь это – Польшаев и Лоханкин. Далее в сериале можно заметить несоблюдение хронологического порядка романа, где одни события из разных глав и даже частей показаны в разных сериях, а не следуют друг за другом, как должно быть. Нарушение хронологического порядка романа и перенос одних событий перед другими привёл к тому, что телесериал приобрёл неэстетическую и нелогичную форму повествования. Так, например, пожар «Вороньей слободки» был показан в четвёртой серии, а главные персонажи обнаружили обгоревший дом только в шестой. Между этим произошло столько событий, что удивительно, почему герои не знали про пожар всё это время. Помимо всего прочего в сериале можно обнаружить придуманные создателями сцены и диалоги. Например, конец сериала, который должен по сюжету романа закончиться трагично, но создатели решили придумать главному герою счастливый конец. Этим счастливым концом является женитьба Остапа с Зосей, которая его и вовсе перестала уважать и любить. Некоторые придуманные сцены являются немymi, персонажи в них общаются друг с другом с помощью жестов и мимики. Иногда даже некоторые персонажи произносят фразы других персонажей, что абсолютно непонятно зачем это было сделано. Придуманы также художественные отступления в телесериале, где персонажи рассказывают какие-то события и в это время нам показывают черно-белую заставку при закадровом голосе персонажа рассказчика. Черно-белыми заставками являются реальные сцены из старой кинохроники 30-тых годов. Однако, я бы хотел более детально рассказать о черно-белых сценах, сделанных непосредственно самими создателями. Этими сценами являются либо кадры исторических событий, либо мультипликационные сцены, но это также не чёрно-белые сны Александра Корейко. Естественно, ввиду короткого времени для показа, некоторые события из романа показаны не были. Атмосфера сцен сериала местами не соответствует положению советского периода 30-годов XX века. Гостиничный номер в «Карлсбаде», где остановился Бендер и его друзья, напоминает царскую палату, чего в советское время не могло быть принципиально. Московский ресторан, в котором питались Остап с Шурой,

выглядит чрезмерно престижно. В подобных ресторанах могли питаться в довоенное время только сотрудники ЦК ВКПБ и иностранные делегации. Для обычных посетителей подобные рестораны были закрыты, и Остап с Шурой просто не могли питаться в таком ресторане. Иногда в сериале делается акцент на детали, которые в романе описаны. Эти детали коротко происходят между сценами. Можно сказать, что сериал является попыткой буквальной экранизации, когда создатели постарались показать в восьми сериях всё то, что нельзя показать в одном кинофильме. По форме «Золотой телёнок» должен фактически являться «сериалом», когда все серии взаимосвязаны и должны логически переплетаться, но этот сериал по форме напоминает больше «серию эпизодов», когда у главных героев случаются в каждой серии новые происшествия, в каждой серии они заканчиваются, а в следующей серии уже наступают другие события. Жанр сериала – комедия, как и роман И. Ильфа и Е. Петрова. Однако, скорее всего режиссёр Ульяна Шилкина сняла приключенческий многосерийный фильм. В сценах делается акцент на детали, которые скорее отвлекают от главной идеи романа. Далее я постараюсь объяснить содержание каждой серии и детально проанализировать, каким образом создатели оформили структуру и содержание романа.

2.2.1. Первая серия

В первой серии «Золотого телёнка» после вступительной заставки с титрами показан приход главного героя романа Остапа Бендера в городок Арбатов. Проходя мимо «Храма Спаса на картошке», Бендер увидел сцену уезжающего на повозке Талмудовского и догоняющего его секретаря секции техников и инженеров – всё это происходит на незаасфальтированной площади, где женщины на скамьях читают книги. Остановив повозку, секретарь начал развязывать папку с протоколом, а на самой папке не написано слово «music», вместо этого там изображена круглая арфа. Этим воспользовался Талмудовский, и похлопав себя несколько раз по груди и коленам (что является придуманным жестом режиссёра), показал секретарю два пальца зажатых между указательными и средними пальцами (кукиши), после чего уехал. Олег Меншиков в роли Бендера, видя всё это произнёс знаменитую фразу из романа: «Нет, это не Рио-де-Жанейро, это гораздо хуже». Хотя именно её главный герой романа произносит в полном объёме до сцены с Талмудовским и секретарём. После этого Остап Бендер направился в административное здание города Арбатова, где двери сами распахнулись и главный герой зашёл внутрь. После этой вступительной сцены появляется тёмный экран и надпись: «1 серия». После этого режиссёр решил показать нам сцену из третьей главы романа «Бензин ваш – идеи наши», где приезжает Адам

Казимирович Козлевич на своём «Лорен-Дитрихе» и предлагает прокатиться секретарю секции техников и инженеров, который подбирает свалившиеся документы из папки (в романе указан на месте секретаря не сам секретарь, а анонимное должностное лицо, то есть речь идёт именно о выдумке со стороны режиссёра и сценариста данного телесериала). Секретарь отказывает Козлевичу с оскорбительным словом «душегуб» и Козлевич начинает преследовать секретаря, угрожая ему при этом сто девятой статьёй (сценарист и режиссёр тем самым соединили две разные ситуации из романа в одну, поскольку в романе Козлевич предлагает прокатиться одному человеку, а угрожает уже совсем другому). Пропустив сцену, где секретарь перед кабинетом председателя спрашивает Бендера: Зачем Вам к председателю? По какому делу?, нам показывают уже саму сцену, где Бендер заходит в кабинет к председателю и представляется сыном лейтенанта Отто Шмидта. По какой-то причине в момент, когда председатель встаёт и подаёт руку главному герою, крупным планом показано рукопожатие и загрязнённая от чернил рука. Бендер, сообщив председателю о том, что он остался без копейки, председатель громко с возмущением закричал: «обокрали!?!», чего в романе нет. После разговора Бендера и председателя в кабинет зашёл Шура Балаганов и также представился сыном лейтенанта Шмидта. В этот момент по какой-то причине Олег Меншиков в роли Остапа Бендера повернут к председателю и Балаганову спиной, смотрящим в окно, хотя в романе ясно описано, что Бендер собирался уйти и сидит на стуле. После того, как председатель заподозрил Балаганова и Бендера в обмане, Бендер спокойно повернулся к Балаганову и со спокойствием в голосе ему сообщил, что он его брат. После того, как Бендер и Балаганов обнялись и поделились впечатлениями, председатель спросил Балаганова о восстании на крейсере «Очаков». Балаганов гордо поднялся со стула и начал рассказывать и достоверно передавать все исторические данные о крейсере «Очаков» и о событиях, произошедших на нём. При рассказе Балаганова режиссёр решил показать нам исторические события на крейсере «Очаков» в черно-белых тонах, где взрывы на корабле, бои матросов в воде и на борту, поднятие красных флагов на кораблях. После того, как Бендер и Балаганов ушли из кабинета председателя, были показаны сцены по буквальной экранизации из романа, где два главных героя увидели нелепую ситуацию с Паниковским, искали закусочную и уселись с квасом. При разговоре Бендера и Балаганова можно на заднем плане отчётливо увидеть странную надпись на здании: «Пиво Пльзенское от Стенька Разин» (можно предположить, что это скрытая реклама для спонсоров телесериала). Однако, почти все реплики и высказывания из романа были сохранены до момента, когда Балаганов рассказал о встрече псевдопотомков лейтенанта Шмидта в Москве. Эта сцена началась с

очень странной песни пожилой женщины «Люблю я пиво, люблю я водку» в советском ресторане, где под гармонь Паниковский начал плясать вместе со всеми присутствующими в этом ресторане, чего опять же не было в романе. Только пришедший в этот ресторан Шура Балаганов прервал эти пляски и с картой СССР начал предлагать присутствующим поделить территорию и тянуть жребий, что не понравилось Паниковскому, который обещал нарушить конвенцию. Эта сцена завершается переходом к прежнему разговору Бендера и Балаганова за столиком. Пропустив момент, когда Бендер называет Балаганова пижоном, а тот обижается, Бендер начинает свой разговор о городе мечты Рио-де-Жанейро и о том, как отнять деньги у миллионера. После этого показали сцену, в которой миллионер Александр Корейко с чёрным париком и усами зашёл в туалет, осмотрел деньги в чемодане, снял парик и усы, надел очки и пошёл сдавать чемодан в камеру хранения на вокзале. При этом начал разговаривать с человеком, сидящим в камере хранения. Таким образом режиссёр показал нам момент из начала четвёртой главы «Обыкновенный чемоданишко». Однако, ни о каком парике, осмотре денег в туалете и диалоге с человеком, работающим в камере хранения, не упоминается. Разговор двух главных героев за столиком заканчивается словами Балаганова: «Я знаю такого миллионера» (которого можно обокрасть). Далее показана придуманная режиссёром сцена, где Козлевич выходит из здания прокуратуры и ведёт безсловесный диалог со стоящим рядом милиционером относительно его автомобиля, который не может завестись. Данная сцена перешла в уже другую, в которой Бендер и Балаганов подошли к автомобилю Козлевича и изъявили желание прокатиться. Козлевичу удалось завести мотор и все вместе выехали. По дороге Козлевич решил поделиться с пассажирами своим горем. В этот момент в телесериале нам позывают первую мультипликационную сцену о жизни А. К. Козлевича в городе Арбатове, подробно описанную в третьей главе. Прослушав этот рассказ, Бендер предложил Козлевичу уехать в Черноморск и Козлевич согласился. В Арбатове пассажиры и водитель успели подобрать Паниковского и спасти его от разъярённой толпы. Хотя Паниковский не бросил по дороге гуся, а подал его сидящей на скамье женщине. Выехав из Арбатова, Бендер поставил на место Паниковского, автомобиль проехал мимо ликующей толпы, Бендер сообщил своим напарникам о автопробеге и все четыре главных героя очутились в первой деревне, где их накормили и снабдили всем нужным в дорогу. В конце первой серии главные герои в машине заговорили о нехватке денег и Балаганов воскрикнул, что видит автомобиль на дороге. Однако, именно в этот небольшой интригующий момент первая серия заканчивается. Первая серия пока ещё никаким образом не искажает логическое и хронологическое повествование романа.

Единственное, что придуманно режиссёрами, так это песня потомков лейтенанта Шмидта в московском ресторане.

2.2.2. Вторая серия

Вторая серия начинается со сцены, которая завершила первую серию. Речь идёт именно о сцене, в которой Бендер, Балаганов, Козлевич и Паниковский едут на автомобиле и говорят о нехватке денег, и Шура Балаганов снова произносит фразу, которая извещает всех пассажиров и водителя об автомобиле на дороге. В этот момент на чёрном экране появляется надпись: «2 серия». За этим уже следует сцена, в которой пассажиры автомобиля «антилопы» встречаются с двумя американцами и переводчиком. Переводчик сообщает Бендеру о том, что американцы ездят по деревням и никак не могут найти рецепт русского самогона. Бендер за двести рублей охотно написал на бумаге рецепт приготовления пшеничного самогона. После этого показали безсловесную мультипликационную сцену того, как два американца бегут по огромной конструкции самогонного аппарата и топятя в самогоне. После этой сцены показан приезд автомобиля в очередную деревню и подходящие к камере главные герои в новой одежде, именно так как описано в романе: Паниковский в костюме пожарного, Балаганов в ковбойской рубашке и Козлевич в хромовом картузе. На трибуне перед жителями посёлка Бендер не успел рассказать анекдот, как в телеграмме сообщили о том, что пассажиры «антилопы» - мошенники. Сперва Бендер погнался за уезжающим автомобилем, убегая от негодующей толпы, а потом Балаганов выпал из сидения, но в итоге все успешно уехали. Бендер успел отругать Паниковского и снять с него погоны, после чего предложил съехать с трассы автопробега. Однако, далее режиссёр вставил сцену, которой в романе не было: приехав в очередную деревню, путешествующие мошенники наткнулись на стоящую без действий толпу, вооруженную топорами, палками и серпами, и преграждающую путь «антилопе», и водитель вынужден был уехать оттуда. В романе упоминается всего лишь о тяжелом бревне на дороге, а не стоящей за бревном толпой, которая стоит бездейственно и смотрит в сторону автомобиля «антилопа», что выглядит крайне неестественно. Далее Бендер сообщил экипажу «антилопы» во время езды, что нельзя въезжать в город, иначе арестуют, хотя именно это он в романе говорит, когда автомобиль уже остановился над обрывом возле города. Потом Бендер вышел на прогулку и увидел выбегающего из дома Хворобьева, страдающего от своих снов. Бендер посочувствовал Хворобьеву и пообещал ему полечить его, но для этого он его попросил загнать автомобиль «антилопа» в его сарай, что и было сделано. Однако, весьма странно выглядит ситуация, при которой Хворобьев даже не представился

Бендеру, из сценария к сериалу это было исключено. Далее следует поворот событий, который не соответствует роману по хронологии и даже форме: Балаганов и Бендер идут сперва в магазин с красками, где покупают жёлтую краску, хотя в романе им продавец отказал и отправил в магазин с овсом. Более того, после покупки Балагановым и Бендером краски к ним начали подбегать художники с мольбертами и начали спрашивать про Плотского-Поцелуева и третий подбегающий художник им ответил, кто такой Плотский-Поцелуев, а в романе им об этом сообщил продавец. Почему-то также Бендер разговорился с проходящим художником, который ему сообщил об искусстве в их городе и назвал фамилию Феофан Мармеладов, хотя в романе у Феофана другая фамилия: Мухин. На берегу озера Феофан уже начал рисовать картину Плотского-Поцелуева из овса. Бендер решил немного посмеяться над Феофаном и рассказал про картину из волос, но при этом он не просовывал голову через решетку садика (как написано в романе), а стоит возле берёзы. Феофан, обернувшись к Бендеру, кинул в лицо Поцелуева горсть овса, что также является выдумкой режиссёра. Попращавшись с художниками, Бендер и Балаганов пошли к автомобилю. После этого неожиданно произошёл переход к шестой главе, где Бендер, лёжа на траве, рассказывает Паниковскому, как тот умрёт. Хотя и это определение смерти было адресовано самому Паниковскому, оператор почему-то показал крупным планом шокированные лица Козлевича и Балаганова и все стоя удивлённо смотрели на лежащего Бендера, и в один момент все одновременно сели. Бендер из разговора про смерть Паниковского перешёл к выниманию вещей из своего чемодана и стал показывать эти вещи своим напарникам, а те начали громко смеяться. В романе же это Бендер совершал для того, чтобы найти в своём чемодане краски для начертания надписи на автомобиле: «Автопробегом – по бездорожью и разгильдяйству», чего в телесериале совершенно не упоминается. На следующее утро все прибыли в город Черноморск, и Бендер сообщил свою фразу про подпольного Рокфеллера не так, как в романе: на вершине горы, смотря на город с высоты, а не проезжая мимо самого Корейко. Однако, «антилопа» всё-таки проехала мимо самого Корейко, и Бендер сказал ему: Привет первому Черноморцу! Этой сцене предшествует сцена, где Корейко повторно с чемоданом заходит в туалет. Далее следует сцена, которой в романе нет: «Антилопа» подъезжает к проходящей мимо Зосе Синицкой и Бендер спрашивает её, в какой гостинице остановиться, на что Зося советует ему гостиницу «Карлсбад» на улице Фельдмана (Николаевской). Сидящий на скамье пожилой человек говорит фразу: «70 лет живу и никогда не знал, что у царя была фамилия Фельдман», чего также нет в романе. Александр Корейко на лестничной площадке возле квартиры Синицких ожидал Зосю Синицкую. В романе Синицкая

пришла к своему отцу раньше чем Корейко, когда она вернулась из кухни с готовой едой он уже сидел за столом вместе с пожилым Сеницким. В телесериале Сеницкая начала готовить еду прямо на глазах у Корейко, а Сеницкий в процессе дела пришёл с шарадой на бумаге и начал рассказывать про то, как он думал над словом «индустриализация». Только после того, как Сеницкий принёс другой ребус Корейко, начался диалог, что в романе. Сеницкий покинул помещение и оставил Зосю и Корейко наедине. Александр Корейко выразил своё признание Зосе Сеницкой, на что та ему отказала. После этого вернулся отец Зоси и с горем и страданиями зашёл к себе домой, при этом ещё на лестничной площадке объявлял всем своим соседям о своём невезении. На этом моменте закончилась вторая серия.

Почти все события во второй серии следуют друг за другом в хронологическом порядке, но уже можно наблюдать первые яркие искажения. Примером тому являются диалоги с художниками. Также можно наблюдать нелогическое построение повествования, связанное с бессмысленным вытягиванием вещей из чемодана Бендера.

2.2.3. Третья серия

В третьей серии уже нет того, что было во второй, а именно после заставки с титрами не следует повтор последней сцены из предыдущей серии, а начинается продолжение действия, когда Корейко ведёт Сеницкую под руку в парк и ведёт с ней диалог. Один молодой человек подбегает к Сеницкой и предлагает ей сходить с ним в кино, на что Корейко отвечает Сеницкой повтором из разговора о чистке на работе. После этого, стоя на улице, Корейко думает, если ему всё-таки не потратить пять рублей на Зосю, и тут же он показан, лежащим на своей кровати и бьющим себя по голове пачкой денег, проклиная при этом свою страну. Так начинается третья серия. Далее режиссёр придумал, как показать нам часть из романа, в которой рассказано о том, что Корейко в прошлом умудрился воровать сахар. Выглядит это как яркий сон, где Корейко в зелёной форме спойл пожилого человека, а потом с помощью нескольких человек унёс несколько мешков с сахаром. После подобного сна Корейко проснулся и получил телеграмму от Бендера со странной фразой. При этом параллельно показана сцена, в которой Бендер объясняет своим напарникам о том, как надо «вносить сметение в лагерь противника». Тут же Корейко получает следующую телеграмму с более странной фразой. Снова происходит переход к сцене, в которой Бендер объясняется со своими напарниками. В последний раз Корейко получает телеграмму и со злостью её читает. Бендер выясняет у Паниковского, как он себя вёл при встрече с Корейко. Корейко получает уже не телеграмму, а брошюру о капиталистических акулах, что его шокирует,

а Бендер и его напарники радуются. Таким вот образом происходит варьирование между двумя сценами (переход из одной сцены во вторую и наоборот). Режиссёр показал нам ещё один сон Александра Корейко, которого в романе нет: показана сцена из его прошлого, где он - работник водоснабжения - собирает деньги в чемодан, а блондинистый мальчик говорит, что его арестует. Корейко проснулся и проделав утреннюю зарядку, пошёл на работу. На улице он встретил Паниковского, изображающего бомжа, и начал пугаться, когда тот у него начал требовать миллион. Прийдя на работу, Корейко поздоровался с вахтёром, чего обычно не делал, и пошёл на своё рабочее место. Встретившись со своими коллегами, Корейко узнал о том, что их коллегу бухгалтера Берлагу отправили в сумасшедший дом и что тот притворяется больным, потому что боится чистки. Этот разговор Корейко и его коллег по сюжету романа происходил до приезда мошенников в город, а в сериале этот разговор показан уже после их приезда и плавно переходит в посещение Бандера и Балаганова конторы, в которой Корейко работает. Однако, удивительнее всего то, что режиссёр решил заснять сцены, в которых отправляют Берлагу в психиатрическую больницу, именно в этот момент, когда Лapidус-младший рассказывает о Берлаге всем своим сотрудникам. В романе же эти сцены являются рассказом Берлаги уже после того, как он вернётся из психиатрической больницы. В телесериале Александр Семчѳв в роли Берлаги показан уже при разговоре «геркулесовцев». Тут снова происходит варьирование, а именно варьирование между сценами с Берлагой и работниками «Геркулеса», которые о нём ведут разговор. Всё начинается с того, как два санитара несут на носилках связанного бухгалтера, а тот кричит, что он вице-король Индии. Не совсем понятно, почему идущий рядом шурип объясняет Берлаге, как надо притворяться сумасшедшим, говоря об этом при двух свидетелях. В романе ясно написано, что шурип ему это объяснил до того, как его взяли на носилки. В палате с сумасшедшими Берлага начинал кривляться. К нему подошёл сумасшедший, разговаривающий на птичьем языке, но учителя географии, который кричал: «На волю!», здесь не оказалось. Вошедшая в палату врач спросила про самочувствие больного, а потом с ним начала спорить и приказала перевести его в другую палату. В новой палате он познакомился с более сумасшедшими людьми. В романе истекло долгое время после того, как Берлага узнал, что все в палате не сумасшедшие и тоже притворяются. В телесериале это произошло мгновенно после прибытия Берлаги в палату. Присутствующие сообщили Берлаге, что врачи рано или поздно распознают его неправдоподобную актѳрскую игру. В конце этой сцены Берлага изображѳн крупным планом с досадным лицом. Этим сцены из сумасшедшего дома закончились, и зрители в этот момент не узнали, что произошло с Берлагой. После

разговора сотрудников о Берлаге, часы пробили двенадцать дня и все сотрудники начали суетиться. В этот момент в здание «Геркулеса» зашли Бендер с Балагановым. Они прошли мимо товарища Бомзе, который ел котлету. При этом пропустили повествование про то, как товарищ Бомзе ходит по всем сотрудникам и спрашивает их о самочувствии. Вместо этого Балаганов просто отнял котлету у Бомзе. Потом Бендер и Балаганов подошли к помещению, где за столом работал Корейко. Бендер попытался издали отгадать, кто из присутствующих в помещении является Корейко. В тот момент, когда Бендер понял, что ошибся, заиграла музыка, которая демонстрировала, насколько Бендер сконфузился. Сам Бендер при этом широко открыл глаза и рот, смотря при этом в камеру, которая крупным планом показывает его лицо и смеющегося за его спиной Балаганова. Бендер приказал Балаганову и Паниковскому выполнить план дальнейших действий по пунктам. Эти пункты Балаганов изложил Паниковскому, проходя на улице мимо пионеров. Далее Паниковский и Балаганов спорят, потом договариваются и Паниковский рассказывает Балаганову про свою дореволюционную жизнь в Киеве, надев при этом тёмные очки. После этого Паниковский решает обокрасть Корейко путём обмана. Однако, переходя через дорогу Корейко понял, что Паниковский вор и обманщик. Толпа людей набросилась на Паниковского, а Шура побежал за Бендером. Бендер приходит, расталкивает толпу и спасает Паниковского, ругая его при этом. Все трое пошли в сад, Балаганов и Паниковский начали драться, а Бендер их остановил и начал высмеивать. Корейко с Синицкой стояли на пляже, а Синицкая пошла искупаться. В этот момент к Корейко подбежали Паниковский и Балаганов и попросили закурить, на что Корейко ответил, что не курит. Непонятно почему режиссёр допустил то, что Корейко в этот момент курил сигарету, хотя по сюжету он не курит, а на просьбу закурить ответил отказом, выбросив при этом сигарету в сторону. Паниковский не подошёл к Корейко сзади, как по сюжету из романа, а просто показав Корейко руку закричал: Руки вверх! На что Корейко ответил дракой. Паниковский подбежал к Корейко сзади и стал вынимать бумажник из его кармана. В романе Корейко отбивался от Паниковского ногой, в телесериале локтём. Как только мошенники убежали, Корейко начал собирать всё, что у него вылетело из карманов. В этот же момент наступила сцена драки Паниковского с Балагановым. Перешагнув через дерущихся мошенников, Бендер пошёл не на балкон, как в романе, а в другую комнату переодеться. Нужно также отметить, что этому происшествию из романа должна была предшествовать сцена, в которой Бендер поселился на квартире у Васисуалия Лоханкина, здесь подобная сцена отсутствует. Переодевшись, Бендер начал выяснять у Паниковского и Балаганова, выполнили ли они задание и поняв, что они не поделили денег, предложил

Паниковскому разделить деньги. Дальнейшие действия Паниковского совершенно не выглядели юмористическими, как в советском фильме про «Золотого телёнка». Дело в том, что Паниковский не разделил купюры на три кучки, а трясущими руками посчитал деньги в одной кучке, тяжело вздохнул и сказал, как надо поделить. Бендер собрал все деньги и пообещал вернуть их Корейко. Потом он лёг на кровать и не понявшие ничего Балаганов и Паниковский начали выпрашивать, что он собирается делать. Бендер тут же встал с кровати и начал объяснять. Паниковский не выдержал и набросился на Бендера. Бендер не отбросил Паниковского кулаком, как в романе, а задержав его за шею, плеснул ему воду в лицо. Бендер объяснил Балаганову, что собирается обмануть Корейко, а Паниковский обиделся и залез под одеяло в кровать, и стал жалеть себя. Бендер начал высмеивать Паниковского, а Паниковский продолжал требовать у Бендера денег. Бендер собирался уходить, как под конец третьей серии Балаганов сообщил Бендеру, что Козлевича охмурили ксёндзы. Хотя именно это он должен был, по сюжету романа, сообщить ему позднее. Почти все события из третьей серии этого телесериала следуют друг за другом в хронологическом порядке. Выдумкой режиссёра являются сны Александра Корейко и сцены с Берлагой во время разговора геркулесовцев.

2.2.4. Четвёртая серия

Четвёртая серия начинается с прихода Бендера на квартиру к Корейко. Бендер придя в комнату к подпольному миллионеру, сел за стол и вынул из кармана деньги, после чего попросил расписаться о возвращении украденных денег. Корейко сказал, что деньги не его, и Бендер ничего не смог доказать. Бендеру пришлось уйти. После ухода Бендера показана сцена, в которой Корейко смотрит на фальшивую расписку Бендера и по выражения его лица понятно, что он узнал в Бендере мошенника и вора. По дороге Бендер прошёл мимо пожилых финансистов и маклеров, которые спорили, кто голова. В данный момент режиссёр нам уже демонстрирует сцену из тринадцатой главы романа о Васисуалие Лоханкине. Лёжа на постели, Васисуалий смотрел на свою жену Варвару, которая собиралась уйти от него к Птибурдукову. Васисуалий начал оскорблять жену и шантажировать её голодовкой, демонстративно разорвав хлебный билет. Далее была показана придуманная создателями сцена, где Птибурдуков сидит за столом и читает газету. Жильцы дома, в котором живёт Васисуалий Лоханкин, с ним разговаривали. В частности о том, что Лоханкин не выключает свет в туалете и о том, что пожилая жительница дома отказывается пользоваться электричеством и постоянно носит в дом керосин. Услышав крики в квартире Лоханкиных, Птибурдуков встал со стола и пошёл смотреть, что произошло. В этот момент жильцы дома подошли смотреть газету,

которую читал Птибурдуков, в ней они узнали о пропаже знаменитого лётчика Севрюгова, по совместительству их соседа. Варвара насильем принуждала Васисуалия есть в то время, как Птибурдуков зашёл к ним в квартиру. Лоханкин оскорбил Птибурдукова, и Птибурдуков вынужден был уйти. Жильцы дома начали обсуждать пропажу лётчика и начали говорить о его квартире, которую решили присвоить. Как только Птибурдуков вернулся к жильцам, он начал говорить то, что по сюжету романа должна была сказать Варвара Лоханкина, а именно, убеждать жильцов, что лётчик Севрюгов – герой и что нехорошо забирать его квартиру. На это Птибурдукову все жильцы показали кукиши, об этом также не упоминается в романе. Тут же прозвучал старый радиоприёмник, который известил жильцов, что Лоханкин жив, но это они должны были узнать уже после того, как ворвались к лётчику на квартиру. Можно отметить, что то всё, что длится в романе несколько дней, в телесериале происходит в одно мгновение. Например, Лоханкин должен был голодать несколько дней и только после того уже взяться за еду. Сразу же, как Лоханкин услышал Варвару, говорящую Птибурдукову, что не уходит, он начал есть суп, который у него был за шторой спрятан. Вошедшая в комнату Варвара, когда увидела мужа за едой, решила уйти. Сразу же после ухода Варвары Лоханкин произнёс свою известную фразу: «А может так надо? Может это искупление?». Произнеся ещё несколько слов, Лоханкин принялся дальше есть суп. Из главы двадцать первой «Конец вороньей слободки» нам показали отрывок из разговора жильцов о страховке имущества. Показан короткий диалог Митрича с Гигиенишвили и Люции Пферд, сообщающей Дуне на лестничной площадке, что застрахует своё имущество. В романе же Люция Пферд это сообщение адресовала не только Дуне, а всем кто сидел на кухне. Почему-то Дуня начала тут же суетиться после того, что ей сказала Люция Пферд, а проходящий мимо Никита Пряхин, сказав свою фразу о страховке, схватил Дуню за ягодицы, за что получил мешком по голове. Потом нам показали сцену, которая должна была произойти до этого события, а именно то, как жильцы сговорились наказать Лоханкина, хотя не до конца видно зрителю, за что именно. Объективнее было бы показать сцены, в которых Лоханкин забывал выключать свет в туалете, за что жильцы на него могли злиться и предупреждать его выключать свет. Лоханкин сидел в туалете с книгой и, выйдя из туалета, как обычно забыл выключить свет. За дверью туалета его уже поджидал сосед Гигиенишвили. Как только Лоханкин вышел из туалета, Гигиенишвили схватил его и отвёл на общее собрание, где его уже поджидали жильцы дома. Лоханкина положили на стол и все мужчины его начали избивать прутиками. В этот момент в комнату зашёл Бендер и Лоханкина перестали избивать. Все жильцы начали расходиться по квартирам, а Бендер с

Лоханкиным договорились насчёт съёмной квартиры. Интересно, что Бендер, стоящий у дверей во время разговора с Лоханкиным, здоровался со всеми, кто мимо него проходил, а потом и вовсе подал руку стоящему сзади Никите Пряхину. Хотя в романе, указано на то, что все жильцы уже ушли, а на кухне, где избивали Лоханкина, в этот момент никого не было. Потом нам показали, каким образом Лоханкин остался недовольным тремя новыми жильцами, а прежде всего Паниковским и Балагановым. Они перебирали его книгу, которую он выхватил и начал жаловаться Бендеру. На что Бендер отдал Лоханкину аванс и показал Балаганову и Паниковскому папку с делом Александра Корейко. Когда Балаганов раскрыл пустую папку, раздался закадровый смех Бендера, удивлённых лиц Паниковского и Балаганова нам не показали. Сразу же показали всех трёх мошенников, идущих в новую контору. Из рассказа о том, что раньше было в этой конторе, нам показали всего лишь надписи на стенах: «Ремонт труб» и прочее. Бендер сразу же уселся за письменный стол и начал объяснять Балаганову и Паниковскому, что надо делать в дальнейшем и куда были вложены украденные у Александра Корейко деньги. Паниковский начал протестовать, и Бендер его наказал низкооплачиваемой работой. Балаганову Бендер дал ответственную работу и поручил купить пишущую машинку. Балаганов побежал на рынок, а Паниковский начал требовать повышение оплаты труда, на что Бендер ему ответил: «Будете получать кефир». Потом пришел в контору почтальон и принёс несколько повесток. Бендер их всех откинул и отверг и потом произнёс фразу: «Если Паниковский ещё раз откроет дверь какому-нибудь почтальону, не служить Паниковскому, уволю!», но вместо слова почтальон должно было быть слово «роганосец». После этого должна была последовать сцена с Фунтом и далее с вернувшимся из психиатрической больницы Берлагой, но режиссёр решил в очередной раз изменить структуру романа. В связи с этим, далее следует сцена, в которой Бендер, Паниковский и Балаганов пошли спасать Козлевича. В романе написано о том, что Козлевич пребывал охмурённым среди двух католических ксёндзов возле кирхи. В телесериале Бендер с Балагановым и Паниковским прибыли на обычный двор, и перелезая через забор, увидели Козлевича с молитвенником в руках, поющего «Ave Maria» трём детям, о которых в романе не упоминается. Бендер, Балаганов и Паниковский подбежали к автомобилю «Антилопа». Бендер вступил в спор с ксёндзами и начал говорить о всём том, в чём виновата католическая церковь, правда стоящей за забором поддерживающей толпы здесь не показано. Козлевич понял, что совершил ошибку и пошёл обниматься с Паниковским и Балагановым. Козлевич сказал о том, что его ксёндзы заставляли возить их на его автомобиле, иначе он не попадёт в небо. Хотя в романе Козлевич говорил о том, что его заставляли поститься, а не возить кого-то.

Доказав Козлевичу, что Бога нет, последовала последняя сцена из жизни жильцов «Вороньей слободки». Нам показали горящий деревянный дом и жильцов, которые смотрели на пожар. Васисуалий Лоханкин выбежал из дома, а Никита Пряхин побежал спасать ребёнка, которого забыл в доме. Пряхин сгорел, а мимо проезжал инженер Талмудовский на извозчике, говоря о том, что не собирается работать в Черноморске. В романе глава двадцать первая разделена так, что сначала начинается сцена, в которой Варвара и Птибурдуков у себя дома, к ним приходит Лоханкин, а после этого уже написано о самом пожаре. В телесериале, наоборот, сначала показан пожар, а после него уже Лоханкин явился на квартиру к Птибурдуковым. Птибурдуков за работой над макетом деревянного дома услышал стук в двери и впустил в квартиру Лоханкина. Лоханкин сообщил Варваре и Птибурдукову о том, что собирается к ним поселиться навсегда, что крайне возмутило Птибурдуковых. Однако, узнав о том, что дом Лоханкина сгорел, они согласились его оставить у себя. Лоханкин уселся в кресло и принялся есть виноград. Одну виноградину при этом Лоханкин кинул в лоб Птибурдукову, на чем и закончилась четвёртая серия. Как я уже отметил в начале, телесериал приобрёл неэстетическую форму повествования тем, что, например, в конце третьей серии Остап узнал о пропаже Козлевича, но перед тем, как Бендер пошёл спасать Козлевича, он в начале четвёртой серии успел сделать много дел, требующих длительного времени. Однако, когда Бендер узнал в романе о пропаже Козлевича, он сразу же побежал его спасать, а в сериале возникает впечатление, что Козлевич Бендеру безразличен.

2.2.5. Пятая серия

В пятой серии в начале показан девяностолетний зицпредседатель Фунт, пришедший в контору к Бендеру. Фунт по сюжету романа должен говорить очень медленно. Режиссёр, в целях экономии времени, устранил из образа Фунта замедленную реакцию, показав нам, тем самым, обычного пожилого человека, который, ни слова не сказав при входе в контору, уселся за стол председателя. Фунт объяснил, что его профессия – отсиживать срок в тюрьме за других, чем и привлёк внимание Бендера и стоящего рядом Паниковского. Бендер тут же спросил Фунта про «Геркулес». Фунт объяснил Бендеру, что он много раз сидел за геркулесовцев, но в суть их дела не вникал. Когда Фунт рассказал, сколько требует за свои услуги, Паниковский почему-то подошёл за спину Фунта и жестами уговаривал Бендера не соглашаться. Однако, Бендер согласился нанять Фунта председателем. После этого нам показали отрывок из сцены о вернувшемся в «Геркулес» Берлаге. Режиссёр опять решил скоротать время и показал

нам, как Берлага уже подошёл к ждущим его коллегам, сначала соврал, что его вылечили, а потом им всё объяснил. Сцена о том, как Берлага попал в психиатрическую больницу уже была показана, поэтому Берлага своим коллегам добавил, что доктор Титанушкин его разоблачил. После его слов все удалились. Единственный Лapidус-младший, которого Берлага схватил за руку объяснил Берлаге, что он натворил, после чего также удалился. Режиссёр далее придумал, как применить фразу рассказчиков романа о том, что Берлага собой предствлляет и что бы об этом подумал его покойный отец Фома. Его пожилой коллега ему это высказал, после чего удалился, и в этот момент к нему пришёл Балаганов в милицейской фуражке и вручил ему повестку от Бендера. После этого Балаганов увёл Берлагу в контору «Рога и копыта». В романе, как и в телесериале, непонятно, что Бендер сделал такого Берлаге, после чего тот его стал безукоризненно слушаться. В романе рассказано только то, что Берлага вышел из конторы и перекрестился. В телесериале показан Бендер за пишущей машинкой и рядом с ним сидящий Берлага. Бендер напечатал несколько влов на бумаге, после чего включил настольную лампу, которой сперва осветил Берлагу, а после этого повернул её на пишущую машинку. В углу тем временем сидели Паниковский со спящим Фунтом за чаем, и Паниковский высказался по поводу того, что таких как Фунт уже нет. Балаганов словами рассказчиков романа объяснил рядом сидящему Козлевичу, что он проводил наблюдение за Зосей Синицкой и Александром Корейко и выяснил, что любви между ними нет. Далее не последовала сцена, в которой Берлага уходил от Бендера крестясь по дороге. Вместо этого Паниковский и Бендер повели Берлагу к автомобилю, держа его с двух сторон за руки. Все поехали в «Геркулес» искать сотрудника Берлаги Скумбриевича. Скумбриевич у себя в кабинете рисовал карандашами картину себя, Берлаги и Полыхаева. Закончив рисовать, Скумбриевич вышел из кабинета, в который тут же ворвался Бендер с Берлагой, но Скумбриевич там не нашли. Скумбриевич тем временем пришёл к сотрудникам, попросить у них по три рубля с каждого сотрудника на провода Полыхаева, но по сюжету романа это должен был сделать сотрудник Бомзе. Один из сотрудников протестовал против сбора денег на Полыхаева, а Скумбриевич пригрозил записать его в кружок и сотрудник был вынужден отдать деньги. Скумбриевич покинул сотрудников и Берлага в этот момент его не успел застигнуть. Далее следовала сцена, которой в романе нет, но которая показала весь набор штампов, произнесённых в Геркулесе: Серна Михайловна за пишущей машинкой сидела рядом с иностранным инженером Генрихом Мирия Заузе, который жаловался на то, что не может встретиться с Полыхаевым. На это Серна Михайловна ответила Заузе печатями, изготовленными Полыхаевым и произнесёнными Полыхаевым за кадром:

«Отказать.Полыхаев», «Не морочьте мне голову, я занят. Полыхаев» и «Я Вам не ночной сторож. Полыхаев». На это немец жалобно ответил своими фразами из романа: «Wolokita! Бюрократизмус!». Потом пришёл Скумбриевич и, расспросив Серну Михайловну про немца, почему-то надавил на её руку, в которой была печать с надписью: «Тише едешь, дальше будешь. Полыхаев», при этом прозвучал закадровый голос, и Скумбриевич поцеловал руку Серны Михайловны, после чего пошёл в кабинет к Полыхаеву. Перед тем, как Скумбриевич зашёл в кабинет к Полыхаеву, Заузе ему сообщил, что не желет получать деньги даром. После этого режиссёр полностью исказил логику романа, не только засняв в одной сцене все фразы и ситуации, принадлежащие Полыхаеву, но и применил фразы чужих персонажей к Полыхаеву. Например, когда Скумбриевич зашёл в кабинет к Полыхаеву, тот перебирал бумаги за столом, а потом вслух произнёс фразу из главы одиннадцатой «Геркулесовцы» про то, что ему предлагается освободить помещение в гостинице Каир. Потом он начал жаловаться Скумбриевичу на то, что ему пишут: «Предлагается». Потом Полыхаев почему-то начал мять листы бумаги и бросать их в сторону. Скумбриевич при этом произнёс фразу, которую должна была сказать Серна Михайловна: «Они бы ещё написали: предписывают». Спросив Скумбриевича про немца Заузе, Полыхаев себя начал вести безответственно, произнеся фразу, которую должен был сказать Бомзе, про то, что против немца надо применить репрессии и загнать в бутылку. Возникает ощущение, что самому начальнику, который иностранного инженера пригласил, наплевать на его работу. В романе ясно отмечено, что Полыхаев строго распорядился дать немцу работу, а то что Заузе не получил работу, это случилось по вине халатности сотрудников «Геркулеса». Потом последовало то, чего в романе совершенно нет: Скумбриевич вынул из портфеля деньги, собранные на провода Полыхаева и из неизвестного списка вычеркнул имя сотрудника Кукушкинда, который дал меньше всего денег на провода. Всё это произошло в тот момент, когда Бендер искал Скумбриевича. Далее Бендер с Берлагой бегали по всем кабинетам «Геркулеса» и спрашивали про Скумбриевича. Вновь последовало то, чего в романе не было: Бендер вошёл в кабинет к Серне Михайловне и первым делом обратился к ней с вопросом о Скумбриевиче, на что ему Серна Михайловна молча ответила очередной печатью Полыхаева на чистой бумажке. Бендер пожаловался на бюрократизм и присел рядом с немцем, который ему начал жаловаться на волокиту. Бендер, не понимая по-немецки, посоветовал немцу написать письмо с жалобой и кинуть его в специальный ящик на стене. Тут же в кабинет прибежал Берлага и сказал, что видел уходящего Скумбриевича. Встав с кресла, Бендер сказал немцу на прощание «Ауфидерзейн!» вместо «Держись, Германия!», как правильно по роману. На

пляже Скумбриевич разделся и пошёл купаться в море. Когда Скумбриевич далеко заплыл, на пляже появилась «Антилопа» со всем экипажем. Берлага сообщил Бендеру, что Скумбриевич далеко заплыл. Бендер разделся, но почему-то оставил на голове свою фуражку. Балаганов тем временем раздел Берлагу, Бендер начал жестоко отчитывать Скумбриевича возле буйка. Ксёндзы тем временем подошли к водителю «Антилопы» и начали его уговаривать вернуться. В романе Козлевич спрятался от ксёндзов и прогнал их сам Балаганов. В телесериале придуман оригинальный способ отказа: Козлевич вынул бумажку с надписями «Инквизиция, пепел Жанны Д' Арк, Испанский сапог, грабительские крестовые походы» и многое другое. Козлевич всё это вслух прочитал и дерзко отказал ксёндзам, высмеявшись им в лицо вместе с Паниковским. Тем временем Берлага выплыл из воды и сообщил Балаганову, что Скумбриевич сознался. Вернувшись в «Геркулес» вместе с Берлагой и Скумбриевичем, Бендер направился в кабинет к Полыхаеву, но перед дверьми его остановила Серна Михайловна с печатью на бумаге и всё тем же закадровым голосом. Бендер ворвался в кабинет к Полыхаеву, где в это время проходили проводы Полыхаева. Полыхаев неожиданно запел песню из романа: «Шел трамвай девятый номер, на площадке ктой-то помер», но слова этой песни он почему-то применил к мелодии еврейской песни «Семь-сорок». Увидив Бендера у дверей, Полыхаев ему показал жест, назначающий немедленно покинуть помещение, но заметив Берлагу и Скумбриевича за спиной Бендера попросил всех провожающих немедленно уйти, а Бендера попросил присесть. За дверью кабинета Полыхаева сидел немец, который не выдержав ворвался в кабинет, где на него Полыхаев накричал и распорядился отправить его на фабрику. Немец в связи с этим вышел радостный из кабинета. Бендер вышел в коридор «Геркулеса», а за ним Полыхаев умоляющий о пощаде. Когда Бендер вышел из «Геркулеса» Полыхаев молча вылил свою злость на Скумбриевича, Скумбриевич на Берлагу, а Берлага на рядом стоящую уборщицу со шваброй. Следует отметить, что все эти происшествия, когда Бендер отчитал и Берлагу, и Скумбриевича, и Полыхаева, в романе происходят в нескольких главах, на протяжении длительного времени. При этом, между этими событиями ещё происходили другие, несвязанные с «Геркулесом» происшествия. В сериале всё это произошло в один момент. После этого Паниковский за стаканом кефира объяснил Балаганову, что он перестал доверять Бендеру и назвал Фунта с Бендером ослами, предварительно посмотрев, если в соседнем помещении никого нет. Паниковский обвинил Бендера в расточительстве денег, которые были ему предназначены. Балаганов начал верить Паниковскому, а Паниковский всё громче начал возмущаться. В этот момент в контору прибыл Бендер, а за ним прибежали два студента, требующие практики. Бендер по

началу начал рассказывать всё, что знает о рогах. Потом он на глазах у возмущённого Паниковского выдал шестьсот рублей студентам на поездку в Калмыкию, чтобы от них избавиться. Студенты покинули контору, а Бендер попросил Паниковского и Балаганова оставить его наедине. В романе студенты прибыли к Бендеру сразу же после его приезда с Кавказа и встретили его прямо возле парохода в порту. В сериале эта сцена со студентами и Бендером послужила поводом Паниковскому в следующей сцене убедить Балаганова, что Бендер тратит деньги зря. Паниковский рассказал Балаганову про то, что он обыскивал квартиру Корейко и предположил, что тренировочные гири Александра Корейко могут быть золотыми и при этом покрашенными в чёрный цвет. Рассказав всё это, Паниковский предложил Балаганову украсть гири и раскрыть их. Балаганов согласился и уже в полночь оба мошенника-вора несли в руках две гири. Балаганов и Паниковский пришли в контору «Рога и копыта», где за окном увидели пишущего Бендера. Бендер дописал последнюю страницу и принялся радоваться, мечтать о Рио-де-Жанейро и танцевать танго сам с собою. В конце серии Бендер заявил, что возьмёт у Корейко миллион рублей. В этой серии можно было наблюдать искажения и выдумки режиссёра в сценах с геркулесовцами. Сведения, которые добывал Остап в течении нескольких дней и даже месяцев по сюжету романа, в телесериале были укомплектованы в одну или две сцены.

2.2.6. Шестая серия

В шестой серии Бендер вышел ранним утром из конторы и прошёлся мимо надписи-указателя: «Газоубежище». Бендер постучался к Корейко и зашёл к нему. Паниковский и Балаганов тем временем уже пришли на пляж и принялись распиливать гири. Бендер, лёжа на кровати Александра Корейко, убеждал Корейко в том, что он обязан выдать ему миллион. Корейко отказал Бендеру и заявил, что никаких миллионов у него нет. Бендер рассказал Корейко историю своей учительницы Эрнестины Иосифовны Пуанкаре, которая всю жизнь не пила вина. В этот момент нам вновь показали мультипликационную сцену, в которой маленькая девочка, сидя на качающемся коне, отказывалась от всего, что ей предлагали. Далее показали уже молодую девушку, которая сидя на том же коне, от всего отказывалась. За ней следовала молодая женщина, которая отказывала всем мужчинам в свидании. Наконец пожилая женщина, сидя на том же качающемся коне, отказывала всем во всём, даже скелету в халате с косой. Этой женщине налили рюмку коньяку «Белый Пегас», она потом выпила всю бутылку и сошла с ума. В конце этой мультипликационной сцены нам показали Эрнестину Пуанкаре с распущенными волосами, верхом на белом Пегасе, изображенной

на бутылке того самого коньяка, который ей налили. Бендер продолжал выпрашивать у Корейко деньги, а Корейко ему вновь отказывал. Бендер, тем ни менее, показал показал Корейко папку с компроматом. Паниковскому, тем временем, на пляже стало всё ясно. Балаганов продолжал пилить, но уже заподозрил, что никакого золота в гирях нет. Бендер у Корейко сменил тон и предложил Корейко купить папку с компроматом за миллион рублей. Неповерив Бендеру, Корейко продолжал настаивать на своём. Однако, Бендер поставил табурет на стол и раскрыл папку. Далее Бендер стал изображать прокурора и зачитывать биографию Корейко из папки. Бендер упомянул о грабеже квартиры, спекуляцию валютой, пропажу поезда с продовольствием, мошенническую продажу водопроводной воды, кражу денег от строительства электростанции на Кавказе. На последнем Корейко набросился на Бендера и ударился рукой об стену, но в романе Бендер сам оказал болевой удар Корейко. Бендер продолжил изображать прокурора на суде. Бендер рассказал о мошенничествах, которые Корейко провёл уже в нескольких акционерных обществах в самом Черноморске, после чего вновь попросил отдать ему денег. Корейко понял, что скрывать ничего больше не стоит и спросил Бендера, почему тот украл у него гири. Балаганов тем временем распилил гирю и узнав, что золота в ней нет, бросил со злости две разрезанные половины гири в сторону Паниковского. Корейко попробовал уговорить Бендера дать ему меньше сумму. Однако, Бендер сделал серьёзный вид и начал угрожающе ухаживать. Корейко вынужден был согласиться отдать миллион рублей. Бендер и Корейко пошли вместе на вокзал, а Корейко с собой захватил протвогаз. Балаганов продолжал избивать на пляже Паниковского и пригрозил ему обо всём рассказать Бендеру. По дороге на вокзал раздалась сирена и много людей в противогазах побежало на встречу Бендеру и Корейко. Корейко надел противогаз, а Бендера схватили два санитар (почему-то без масок) и положили его на носилки. Корейко смог убежать, а Бендера понесли в газобезопасное место. По дороге, мимо «Геркулеса» Бендер успел погрозить пальцем стоящим на балконе Кукушкинду, Бомзе, Серне Михайловне и Берлаге. В газобезопасном месте Бендер встретился со старыми маклерами, которые спорили кто голова. В это время лектор активно вёл лекцию, рассказывал всем присутствующим в газобезопасном месте об отравляющих веществах. После того, как Бендер уселся в газобезопасное место привели Балаганова с Паниковским. Балаганов рассказал Бендеру про гири, и Бендер начал громко смеяться. Потом Шура Балаганов указал Бендеру на Зосю Синицкую, которая также присутствовала в газобезопасном месте. Бендер подошёл к Зосе и начал с ней знакомиться, развлекать её и привлекать её внимание. Паниковский смотрел на влюблённых Зосю и Остапа со стороны и растрогался. В газобезопасное место вошёл врач и сказал, что манёвры закончились и присутствующим можно идти. При этом нам не

показали сцену, в которой должны были привести инженера Талмудовского в газубежище, а там его встретил инженер из Арбатова. По всей видимости, это режиссёр не посчитал нужным. На улице Бендер распрошлся с Синицкой и доложил Балаганову и Паниковскому, что Корейко исчез. Пропустив сцену, в которой они должны были в Черноморске найти Корейко, они сразу же пошли в контору «Рога и копыта». Возле конторы милиция уже забирала зицпредседателя Фунта и контору. Трое мошенников, видя всё происходящее начали отступать назад и скрываться от милиции. Потом они пошли на квартиру к Лоханкину и обнаружили обгоревший дом. Если не вдаваться в детали, то подобный сериал можно смотреть абсолютно спокойно, но если рассмотреть всё логически, то можно обнаружить несовпадение. Когда Бендер, Паниковский и Балаганов подошли к обгоревшему дому, а дом ещё дымил от обгоревших углей. Напомним, что режиссёр опередил события, показав сцену горящего дома сразу после событий из семнадцатой главы романа «Возвращение блудного сына», в конце четвёртой серии телесериала. После этого нам в пятой и начале шестой серии показали много событий, требующих несколько дней, но которые, тем ни менее, были наложены режиссёром на несколько связанных мгновений. Однако, только в шестой серии мошенники узнали, что дом Лоханкина сгорел и он ещё после столь долгого времени дымился. Множно предположить, что все события пятой серии произошли за один день, а дом весь этот день горел, но при этом остался на месте. Когда Бендер, Балаганов и Паниковский грустно взглянули на дом, они отправились к Козлевичу. Сцена, в которой все трое вернулись на постоянный двор к Козлевичу, оформлена в мрачных тонах. Козлевич при этом ужинал за столиком. Раскрылись ворота и все трое грустно смотрели на Козлевича, сообщив ему, что они остались без денег. Козлевич, как самый высокий из всех четырёх главных героев схватил всех троих мошенников в свои объятия и заплакал. Однако, ситуация прояснилась и нам уже показали «Антилопу», которая проехала мимо Лоханкина, Птибурдукова и Варвары. Лоханкин шёл за влюблённой парой и помимо того, что он выразил желание обладать Варварой, он ещё добавил оскорбления в адрес Птибурдукова и Варвары. Автомобиль с Остапом и Зосей подъехала к Кинофабрике, и Бендер приказал Козлевичу отвезти Синицкую домой. На кинофабрике бородатый вахтёр пропустил Бендера без пропуска. Внутри бегали актёры, переодетые в костюмы красной и белой армии, два актёра похожих на Максима Горького и Льва Толстого, и две актрисы в нарядных платьях. Бендер быстро сочинил сценарий и пошёл разыскивать человека, который бы этот сценарий у него купил. Распросив двух людей, Бендер узнал, что сценариев для звукового и немого кино не принимают. На вахте бородатый вахтёр по телефону жаловался на то, что его не принимают в звуковое кино из-за плохого

голоса. После того, как вахтёр бросил трубку, он предложил сходить со сценарием к товарищу Супругову. В кабинете Супругов купил у Бендера сценарий за триста рублей и обвинил его в том, что он украл у него лишнее две минуты. После этого Бендер не пошёл покупать Балаганову, Козлевичу и Паниковскому новую одежду. Не показали также сцену, в которой Синицкую катали по городу все четверо мошенников. Сразу перешли к сцене, когда Варвара сказала Остапу о том, где находится Корейко. Узнав нужную информацию, Бендер немедленно решил уезжать из Черноморска. По дороге из Черноморска Паниковских недоумевал, почему все были вынуждены покинуть Черноморск. Бендер пообещал всем купить на миллион рублей от Корейко новые удобства. Паниковский вдруг заговорил про то, как он ловит гусей и как их ест. Следующая сцена потребовала особый спецэффект и макеты главных героев и в креслах автомобиля. В романе «Антилопа» разлетелась во стороны во время езды. В телесериале автомобиль остановился и начал дымиться. Козлевич поднялся с сидения и начал заводить автомобиль, но тут произошёл сильный взрыв, который бы в реальности мог убить главных героев, поэтому к сидениям привязали фигуры в одежде главных героев. Издали нам с трёх разных сторон показали взлетающий на воздух кузов автомобиля и при этом отлетающего в сторону Козлевича. С покачнувшегося в сторону обломка кузова автомобиля поднялись главные герои. Козлевич с большой досадой смотрел на обломки своего автомобиля. Бендер попытался успокоить Козлевича и приказал всем идти дальше. В деревне голодный Паниковский обнаружил гуся и решил его украсть. Бендер сообщил своим друзьям, что устроил их в деревне и достал пятнадцать рублей. Однако, тут же выбежал Паниковский с гусём и за ним гналась женщина со скалкой. Ударив Паниковского по спине, она выхватила гуся. Рассерженный Бендер приказал немедленно покинуть деревню, потому что Паниковский сорвал концерт. Паниковский поднялся с земли и побежал за остальными тремя главными героями. По дороге Паниковский свалился за холмом. Бендер приказал Балаганову сбегать за Паниковским. Балаганов обнаружил Паниковского лежащего на траве мёртвым. Козлеич взял молитвенник и начал читать молитву. Бендер приказал выкопать могилу Паниковскому. После этого нам показали каменную плиту над гробом Паниковского, на которой была написана его фамилия. Главные герои ничего не сказали и ушли. По могиле Паниковского почему-то пробежался гусь, которого Паниковский хотел украсть. Таким образом закончилась шестая серия сериала «Золотой телёнок». В ней было выпущено несколько происшествий из романа, но все события в ней следовали друг за другом в хронологическом порядке, чего нельзя сказать о других сериях. Сцена дымящего обгоревшего дома после стольких событий естественно выглядит нелогично.

2.2.7. Седьмая серия

В седьмой серии нам в начале показали последний отрывок из второй части романа. Непобритый Остап Бендер пришёл со своими друзьями на железнодорожную станцию, где ему сказали, что с ним никуда не поедут. Поезд медленно начал отъезжать, а Бендер сделал попытку уговорить Балаганова и Козлевича поехать с ним на юг. Козлевич отказал Бендеру, сказав ему, что попытается починить «Антилопу». Балаганов также отказал Бендеру, сказав ему, что уйдёт обратно в дети лейтенанта Шмидта. Бендер обнялся со своими друзьями, отдал им пятнадцать рублей и запрыгнул на уезжающий литерный поезд. В замедленной сцене нам показали уходящего вдаль Бендера и медленно машущих ему в след его друзей. Так окончательно распался коллектив молочных братьев, антилоповцев, детей лейтенанта Шмидта. Так и началась седьмая серия. Потом нам показали не двадцать шестую, а сразу двадцать седьмую главу романа. Зайдя в купе к спящим пассажирам, Бендер съел лежащую на столе курицу, заявив при этом, что он идёт неверным путём Паниковского. Вместо сна нам показали просто сцену, в которой Паниковский, сидя на земле, объясняет Бендеру, что такое курица. Бендер залез на верхнюю полку и с собой забрал всю курицу. Вниз на тарелку стола Бендер постепенно отбросил обглоданные косточки. Во сне Бендеру приснились бразильцы, танцующие самбу на пляже и вместе с ними танцевала Зося Синицкая и Михаил Паниковский. Гаргантюа спросил всех присутствующих, куда подевалась его курица. Посмотрев на Бендера, его тут же разбудили и спросили, он ли съел курицу. Бендер этого не отрицал. Гаргантюа его за это поблагодарил. Потом Бендер рассмешил фотографа Меньшова. Меньшов сообщил всем своим коллегам о том, на поезд подсел новый пассажир. В коридоре вагона нам из предыдущей главы показали Хирама Бурмана, который беседовал с Паламидовым о еврейском вопросе. В купе Гаргантюа вместо Меньшова подал Бендеру свою бритву. В купе зашёл писатель и предложил Бендеру съесть яйца, которые он с собой принёс. Потом зашёл Завуазьян со своей едой и Паламидов со своей едой, но последнему Бендер вынужден был отказать. Лавуазьян при этом придумал название поездной газеты, а Бендер ему предложил название получше. Потом Бендер отошёл и на его место сел Паламидов. В купе зашёл немец Гейнрих и начал спрашивать про то, как строится социализм. Предложил всем позволить ему рассказать историю про Адама и Еву. Ему задали несколько вопросов, в частности про то, почему он так хорошо говорит по-русски, почему он не застрелился, когда нужно было выполнить присягу. Наконец ему позволили рассказать про Адама и Еву. Во время рассказа Гейнриха нам показали черно-белые помутневшие кадры про двух молодых советских людей: женщину, плавающую в воде, и мужчину на моторной лодке. Гейнрих

хотел этим сказать, что при социализме ничего не изменится. Дальше должен был последовать «рассказ Бендера о вечном жиде», но вместо этого вошедший в купе Меньшов сказал слово «аминь», и все кроме Гейнриха засмеялись. Гейнрих обиженно ушел из купе. Поезд остановился в пустыне, и выбежавшие фотографы начали фотографировать всё вокруг. Японец фотографировал местного кочевника, точь в точь на него похожего. Американскую корреспондентку фотографировали рядом с верблюдами, а Бендер при этом советовал беречь её. Меньшов в разных местах фотографировал поезд, рядом с социалистической надписью. Под конец Меньшов попросил кондукторов поезда выглядывать из окна, во время выезжающего поезда. В поезде Меньшов, зайдя в купе, обнаружил, что у него не удалось снять поезд, от чего он расстроился. В следующей сцене нам уже показали поезд на станции назначения, где духовой оркестр играл песню «Мы рождены, чтобы сказку сделать былью». Бендер тем временем спал в купе, но услышав музыку проснулся и выбежал из вагона. У литерного поезда американский фотограф снимал двух рабочих с тяжёлыми молотами, строящих железную дорогу. Сидящие на вагоне-ресторане поворота сказали Бендеру, что сделают ужин «согласно законам гостеприимства». К стоящей у поезда трибуне примчались казахские всадники, которых Меньшов запечатлел на фотоаппарат. Красноармеец, стоящий у трибуны, не пропустил Бендера, поскольку его фамилии не было в списке. Буфетчику тем временем приказывали оформить стол для гостей так, как следует. Меньшов тем временем фотографировал красноармейцев и рабочих с молотами. Гаргантюа звал Бендера на трибуну, но Бендеру заступал путь красноармеец. Потом человек на трибуне произнёс речь. Буфетчик отгонял от стола всадника на коне. Бендер тем временем возле Талмудовского увидел сидеть Корейко и крикнул в его сторону, показав при этом папку. Когда человек окончил речь, прозвучал «Интернационал» и все на трибуне встали и начали громко петь. Талмудовский поднял на руках маленькую девочку, которая ничего не сказала, а просто держала в руках цветы. Корейко отошёл от своего места и убедившись, что бежать некуда посмотрел в сторону Бендера, который также запел «Интернационал», но при этом сама музыка смолкла и прозвучала со странным эхо. После музыки толпа с трибуны набросилась на стол с едой. Их остановил стоящий перед столом буфетчик Иван Осипович и попросил их подождать ещё пять минут перед тем, как он принесёт оставшую еду. Как только буфетчик отошёл, все принялись есть. Когда буфетчик вернулся, он увидел людей, активно поедающих всё на столе. Буфетчик обиделся и ушёл. Бендер тем временем продолжал призывать Корейко спуститься с трибуны вниз, но Корейко никак не решался и молча смотрел на Бендера. После ужина инженер Талмудовский произнёс речь, после чего забрал чемоданы и уехал

на моторной дрезине вместе с буфетчиком, который, уезжая, проклинал всех гостей. Корейко всё-таки решился спуститься вниз и отдать деньги Бендеру. Бендер последовал в вагон вместе с Корейко. В вагоне Корейко уже начал вынимать деньги из под кровати, а Бендер всё это время, лёжа на кровати комментировал действия Корейко. При этом Корейко произнёс слова рассказчиков романа, о том что думает Корейко. Когда Корейко собрал все деньги в мешок Бендера и променял деньги на папку с компроматом. Всё содержимое папки Корейко тут же принялся сжечь. Далее Корейко с Бендером пошли садиться на поезд. Далее нам режиссёр показал событие, которое должно было предшествовать вручению миллиона рублей Бендеру. Гаргантюа выхватил сообщение, написанное Львом Рубашкиным и Яном Скамейкиным и прочел его вслух. Когда Гаргантюа читал легенду озера Иссык-Куля в купе к Гаргантбюа, Скамейкину и Рубашкину зашёл Паламидов. Гаргантюа после прочтения заявил, что сообщение пошлое. Бендер пообещал устроить Корейко в поезде и уехать вместе с ним. Паламидов тем временем ругал Скамейкина и Рубашкина за сообщение. Когда Бендер зашёл в купе, он попросил Яна Скамейкина спуститься с верхней полки, но в романе он об этом попросил Льва Рубашкина. Рассерженный Бендер принялся бить Скамейкина, но потом в купе зашёл кондуктор и выяснил, что у Бендера нет билета. Вместо того, чтобы преследовать Бендера и требовать у него билет, Бендера в замедленной сцене выкинули из вагона в то время, когда его поджидал Корейко у поезда. Бендер поднялся и предложил Корейко улететь на самолёте. Однако, самолёт улетел без них. В итоге оба миллионера купили верблюдов и ушли с ними в пустыню. Далее нам покзали несколько сцен, в которых Бендер с Корейко путешествовали на верблюдах по пустыне, Бендер во время путешествия рассказывал Корейко разные истории. На верблюдах два миллионера пришли в город, напоминающий издали узбекский Самарканд. Войдя в город, Бендер пообещал Корейко угостить в погребке «Под Луной». Говоря всё это, Бендера засняли в придуманной сцене, когда проходя мимо двух торговцев Бендер выхватил у них арбуз и лепёшку. Один из торговцев погнался за миллионерами и выхватил у них арбуз, вомущаясь при этом. Лепёшку Бендер отдал другому продавцу. Подойдя к погребку «Под луной», Бендер и Корейко увидели, как надпись над погребком отвалилась у них на глазах. Миллионерам пришлось пойти в другое место. Не найдя ничего, миллионеры посетили местный музей, которым заведовал один юный человек. Он рассказал им про достопримечательности современного города и про то, что все кабаки в их городе полностью истребили. Не пообедав, оба миллионера ушли из музея, а Корейко решил остаться в городе. Тем самым, в конце седьмой серии оба миллионера попрощались. В седьмой серии не было никаких ярко выраженных искажений. Два раза можно было

заметить перенос одного события из романа в другое. Разумеется, в целях укоротить время, некоторые события показаны не были, а те, которые должны были следовать друг за другом в длинном хронологическом порядке, были совмещены в одну сцену.

2.2.8. Восьмая серия

Восьмая заключительная серия почему-то началась с похорон, о которых в романе не упоминается. Шла колонна с чёрным гробом и милиция на конях переграждала путь другим прохожим. Подошедший Бендер спросил милиционера на коне: кого хоронят, на что ему милиционер ответил: поэта Маяковского. Далее уже последовала сцена, в которой Бендер должен был встретить Балаганова на Рязанском вокзале в Москве. На скамье лежал невымытый и истощённый Балаганов и вдруг к нему подошёл Бендер и разбудил его. Балаганов обрадовался и вставая решил обнять Бендера, но Бендер в галантной одежде отказался от объятий. Потом Бендер пригласил Балаганова на обед. За обедом Бендер узнал, сколько денег нужно Балаганову и передал ему пятьдесят тысяч рублей. Бендер сказал Балаганову, что Корейко отдал ему один миллион рублей. Балаганов показал Бендеру письмо от Козлевича и вслух его прочитал. Бендер предложил Балаганову пойти с ним в гостиницу. По дороге ехал извозчик, а Бендер категорически отказался кататься на нём, поэтому Остап с Шурой сели в трамвай. В трамвае Балаганов решил украсть сумку у дамы, но был замечен, схвачен, выведен из трамвая и задержан милицией. Бендер грустно глядел из окна трамвая на Балаганова, которого уносил милиционер. Далее нам вновь показали придуманный режиссёром диалог: Бендер проснулся в своём номере, когда уборщица мыла полы. Уборщица налила Бендеру стакан водки и запела. От неё он узнал, что в гостинице поселился индийский философ. Уходя, уборщица также пела песню. После её ухода Бендер подсчитал свои деньги и подумал, если ему не начать жить, как Лоханкин. Бендер постучался в номер к индусу и на пороге его встретил переводчик, который ему разрешил войти. Индус заговорил, но при этом переводчик индуса говорил только с Бендером. Индус начал говорить с Бендером об образовании в Индии и Советском Союзе. Потом индус запел и так и не сообщил Бендеру смысла жизни. В своём номере Бендер писал телеграмму Зосе Синицкой, но так и не написал, потому что капнул чернилами на бумагу. Бендер смял телеграмму и все лежащие на его столе, а потом Бендер взял трубку телефона и заявил, что уезжает на поезде в Черноморск. Уже в поезде Бендер на верхней полке слушал, как трое людей беседовали насчёт неудавшихся миллионеров. Бендер не выдержал это слушать и пошёл в другое купе, где также пассажиры говорили про миллионы рублей. Пропустив сцены со студентами в поезде,

нам уже показали «Антилопу» и постепенно камера передвинулась на сидящего в «Антилопе» Козлевича. Увидев Бендера, Козлевич принялся обнимать его, а потом показал ему починенную «Антилопу». Бендер сказал Козлевичу, что не может купить ему новый автомобиль и подарил Козлевичу завёрнутый в бумагу маслопроводный шланг. Козлевич тут же принялся крепить этот шланг к автомобилю. Пообщавшись с Козлевичем Бендер пошёл гулять по Черноморску и понял, что деньги ему не нужны. Он кинул чемодан с деньгами в кусты, а один человек чемодан заметил и решил его присвоить. Бендер догнал вора и забрал обратно чемодан. Потом Бендер отдал чемодан в почтамт и приказал отослать его народному комиссару финансов в Москву. Выйдя из почтамта Бендер увидел Зою Синицкую и пошёл за ней следом. По дороге Бендер встретил двух бывших геркулесовцев, которые говорили об очередной чистке в «Геркулесе». Бендер начал говорить Синицкой о том, что любит её и просил у неё прощение. После длительного разговора Бендер пошёл с Синицкой в столовую для членов профсоюза. Первым делом нам в столовой крупным планом показали поставленный на серебрянное блюдо талон на питание и переданная за этот билет глубокая тарелка с супом, которую человек, отдавший талон, взял и понёс к столу. В этот же момент в столовую зашли Остап и Зоя. Бендер в столовой встретил ухажера Синицкой и спросил его об его профессии. Помимо того Бендер узнал, что Синицкая собирается замуж за его нового любовника Фемида, но в романе написано, что Синицкая в этот момент уже замужем. Потом Бендер, раздосадованный от того, что потерял свою любовь Зою Синицкую, вышел из столовой. Поняв, что совершил глупость, Бендер побежал обратно в почтамт, потребовав обратно свой чемодан. В почтамте в этот момент никакой очереди не было, как описано в романе, она сформировалась только в процессе того, как Бендер спорил с заведующим почтамта. Выйдя из почтамта, Бендер окончательно решил отправиться в Рио-де-Жанейро. Вместо того, чтобы показать нам кадры замёрзшего водоёма, по которому Бендер переправился зимой, нам показали летний период и подошедшего к пограничному столбу Бендера. Столб при этом находился в густых и сухих зарослях. Потом последовали кадры из старой кинохроники, где мы могли увидеть в черно-белом цвете людей на пляже Рио-де-Жанейро. Когда Бендер попрашался с Советским Союзом, нам показали исторические кадры, в которых люди наблюдали за полётом самолёта, рабочие трудились с лопатами и строили заводы и самого Владимира Ильича Ленина. Бендера встретили румынские пограничники и тут же последовали исторические кадры карнавала в Рио-де-Жанейро и танцующих в воде бразильцев. Пропустив сцену, в которой румыны должны были избивать и раздевать Бендера, нам просто показали избитого и раздетого Остапа с поднятыми руками.

Пограничник нанёс ещё один удар по лицу Бендера, после чего тот в замедленной сцене свалился на землю. Вновь последовали черно-белые кадры Рио-де-Жанейро, где ехал городской транспорт, люди в костюмах пили пиво за столиками, женщины гуляли по бутикам, рабочие выкладывали мозаику на тротуаре и в этот момент использовали компьютерный эффект, при котором в эти черно-белые кадры вписали идущего Остапа Бендера. Потом ещё показали людей, играющих в гольф, пляжный волейбол, летящий над Рио-де-Жанейро самолёт и статую Иисуса Христа, что возвышается над городом. На этом должна была история Остапа Бендера в «Золотом телёнке» закончиться, но режиссёр придумал новую сцену и абсолютно не соответствующий роману сценарий. К избитому Бендеру, вновь гуляющему по Черноморску, подъехала «Антилопа» с Козлевичем и Сеницкой. Козлевич почему-то повёз Бендера и Сеницкую в загс, где они расписались. Далее последовали финальные титры, в которых показали кадры всех актёров сериала. На этом закончился сериал «Золотой телёнок» с Олегом Меншиковым в главной роли. Последняя сцена объясняет, почему Фемида в столовой сообщил Бендеру, что только собирается жениться на Зосе, а не уже женат. В последней сцене можно также наблюдать множество несоответствий с романом. Режиссёр почему-то решил скомпенсировать неудачу Бендера уехать в его город мечты тем, что он женится на любимой женщине, которая его вовсе перестала любить. Также не понятно, каким образом и с какими намерениями Бендер добрался пешком от румыно-советской границы до города Черноморска. В последней сцене, где нам показали события из последних пяти глав романа, не было никаких интригующих моментов, всё происходило скучно и закончилось непонятно. Однако, все события в последней серии происходили в хронологическом порядке, по роману.

2.2.9. Мультипликационные сцены, черно-белые сцены исторических событий, сны Александра Корейко

В телесериале можно в разных сериях найти разные заставки, придуманные создателями как отступления от главного действия сериала. Примером тому являются черно-белые мультипликационные сцены юмористического характера. В сериале их всего три: рассказ Козлевича о его жизни в городе Арбатове, производящие самогон американцы, история учительницы Бендера Эрнестины Пуанкаре. Во всех трёх черно-белых мультипликациях персонажи изображены в виде примитивных карикатур без теней, без правильного изображения лица и фигуры. Транспортные средства, ландшафт, животные и прочее атрибуты этих мультипликаций также изображены неестественно. Подчёркивается тем самым их сатиричность. Когда мультипликационные персонажи

совершают определённые действия и манёвры, то в это время звучат звуки усиливающие эффект юмористичности этих действий и манёвров. Все мультипликационные сцены разные, но есть у них одна общая характеристика – алкоголь. Во всех трёх сценах изображены люди одурманенные спиртными напитками. Создатели тем самым решили высмеять пороки общества изобразив карикатуры на пьяных людей.

В черно-белых сценах показаны кадры исторических событий. Во время рассказа Шуры Балаганова о восстании на крейсере Очаков нам показали непосредственно саму битву матросов на крейсере и самого лейтенанта Шмидта. Во время рассказа Гейнриха об Адаме и Еве нам показали черно-белые кадры купающейся девушки и катающегося на лодке мужчины. В заключительной сцене в конце показали кадры из советской и бразильской кинохроники 30-тых годов. Во всех этих черно-белых кадрах присутствует один общий атрибут – красный цвет. Монтажеры с помощью компьютерного оформления оставили только красный цвет в кадрах, тем самым подчёркивая, что главным цветом того времени был именно красный цвет. Так черно-белые матросы подняли на корабле красный флаг, черно-белая девушка купается в воде в красной плавательной шапке и черно-белая рабочая женщина носит красную повязку на голове.

Сны Александра Ивановича Корейко вовсе не черно-белые, а в более ярких тонах, чем остальные сцены телесериала. Создатели тем самым хотели изобразить разницу между миром явным и миром во снах. Сны Александра Корейко всего два и в них есть отрывки из деятельности подпольного миллионера в его прошлом. Хотя фразы в этих снах абсолютно придуманы создателями телесериала. Так, например, в первом сне Корейко в зелёной форме наливает человеку за столом спиртной напиток и предлагает ему выпить за «авиационный капитал Карла Маркса». Во втором сне Корейко с кудрявыми рыжими волосами и рыжими усами с папачкой на голове собирает деньги в чемодан и говорит стоящему рядом мальчику: «Трудись на благо народа». На что ему мальчик отвечает «Вы арестованы!», от чего Корейко просыпается. Создатели телесериала нас хотели ознакомить с прошлой преступной деятельностью Александра Корейко с помощью снов.

В телесериале встречаются подобные художественные отступления, которые носят разный характер. Мультипликации – скорее всего юмористическо сатирический характер, а черно-белые сцены нам напрямую показывают реальность 30-тых годов XX века. Подобные художественные отступления встречаются и в других российских экранизированных романах. Так, к примеру, в конце сериала «Мастер и Маргарита» можно также увидеть черно-белые кадры из старой советской кинохроники. Однако, из всех ныне представленных телезрителям классических телесериалах, мультипликации

можно увидеть только в «Золотом телёнке». По этой причине «Золотой телёнок» можно считать сериалом-экранизацией с наибольшим количеством придуманных создателями сцен.

2.2.10. Сценарий

В сериале использованы прямые диалоги из романа «Золотой телёнок», они почти полностью соответствуют первоисточнику, но есть и изменённые диалоги, когда во фразах героев сериала можно услышать слова, которых нет в романе. Таким образом были изменены имена и фамилии людей, о которых шла речь в романе. К примеру, когда антилоповцы приехали в городок художников, главного художника там звали Мухин, а в телесериале он – Мармеладов. Изменены были также развязки некоторых моментов из романа, конец телесериала является тому прямым примером. Также, например, после монолога Гейнриха об Адаме и Еве сценаристы эту сцену решили закончить словом фотографа Меньшова: «Аминь». Некоторые фразы, которые должны были произносить одни герои, в телесериале произносят совершенно другие. Таким образом из сериала почти полностью исчез образ товарища Бомзе. Многие его фразы произносит либо Скумбриевич, либо Польшаев. Мысли Александра Корейко, когда он вынимает под кроватью свои деньги, почему-то произносит сам Бендер, предварительно говоря: «я знаю, о чём вы сейчас думаете». В целях экономии времени, некоторые монологи и диалоги были естественным образом укорочены. Нам показывают лишь основные фразы, произнесённые персонажами, чтобы мы коротко поняли, что они нам хотят сказать. В романе есть моменты, когда персонажи не ведут друг с другом диалогов, а за них всё рассказывают авторы романа. В телесериале нет закадрового голоса рассказчика. Вместо этого фразы рассказчиков романа были приписаны самим героям сериала. Таким образом актёры сериала должны были произносить фразы из текста Ильи Ильфа и Евгения Петрова в романе «Золотой телёнок».

Естественно, сценаристами были придуманы диалоги и фразы, которых нет в романе. Примером тому является первая встреча Бендера с Синицкой в городе Черноморске. Она, улыбаясь, советует Бендеру и его друзьям поехать на улицу Фельдмана и поселиться в гостинице «Карлсбад». Придуман также диалог уборщицы и Остапа в московской гостинице, когда уже пьяного главного героя уборщица спаивает водкой и напевает ему песню. В развязка всего телесериала, когда Козлевич подъезжает к проходящему мимо Бендеру и его вместе с Синицкой потом везут в загс, также присутствуют полностью придуманные фразы. Рассказ Балаганова о событиях на крейсере Очаков в первой серии сериала, также придуман сценаристами. Есть и другие

моменты из сериала, которые не совсем соответствуют или вообще не соответствуют первоисточнику. Здесь можно наглядно убедиться в том, что при экранизации всегда происходит перевод языка литературы на язык кино. Экранизаторам необходимо объяснить не только главную идею романа, но и не упустить детали. По этой причине можно обнаружить во всех российских классических телесериалах изменённый текст сценария.

2.2.11. Музыка

В романе основной музыкой к фильму является мелодия под гитару из вступительной заставки, которая потом коротко звучит в некоторых начальных сценах сериала и некоторых медленных унылых сценах. Однако, чаще всего в сериях можно услышать быструю мелодию духового оркестра, сыгранную на пианино. Использована эта музыка для сцен, в которых персонажи попадают в нелепые ситуации, в которых надо либо убежать, либо быстро действовать. Одна мелодия даже посвящена отдельно Паниковскому, она звучит во многих сценах, где Паниковский появляется или разговаривает. Это мелодия сыграна на пианино. В сценах с Александром Корейко и его чемоданом звучит музыка постепенно возрастающая, начиная со звучания пианино, заканчивая духовым исполнением. В некоторых сценах также звучит грустная мелодия под аккордеон, она появляется в сценах, в которых что-то заканчивается и что-то новое начинается. Однако, есть и весёлая мелодия, которая символизирует Рио-де-Жанейро, пляжи, экзотику. Подобная мелодия также исполняется духовым оркестром.

Есть и другие мелодии и звуковые заставки, которые присутствуют в тех или иных сценах. Чаще всего речь идёт о закадровой музыке. Однако, есть и музыка, которая появляется в кадре. Примером тому является сцена детей лейтенанта Шмидта, где под аккордеон даже звучит вокальное исполнение. Когда Зоя Синицкая и Александр Корейко гуляют по Черноморску, звучит музыка, которую исполняют три скрипача в кадре. В предпоследней серии в пустыне, где остановился поезд с корреспондентами и фотографами, духовой оркестр в кадре исполняет сначала мелодию к песне «Мы рождены, чтобы сказку сделать былью», а потом «Интернационал» с вокальным исполнением всех присутствующих.

Таким образом можно заметить, что в сериале постоянно повторяются одни и те же мелодии. Одни мелодии чисто сюжетные (показывают нам либо динамичность, либо унылость сцен). Другие мелодии принадлежат к конкретным героям, характеризуют их тем самым. Третьи мелодии звучат в самих сценах, чтобы подчеркнуть атмосферу, происходящую в конкретный момент, в конкретной сцене. Подобно как и в «Золотом

телёнке», в других российских телесериалах-экранизациях также встречаются мелодии, которые постоянно повторяются. В отличие от фильмов, в телесериалах заведено так, что во всех сериях звучат одни и те же мелодии. Однако, в отличие от «мыльных опер», в телесериалах-экранизациях закадровая музыка звучит чаще, с целью усилить напряженность сцен и действий главных героев.

2.3. Золотой телёнок: фильм и сериал (сопоставление)

Фильм «Золотой телёнок» 1968 года выпуска, как я уже писал выше, является комедией и полностью оправдывает этот жанр. Михаил Швейцер постарался не только экранизировать знаменитый советский роман, он и усилил юмористичность некоторых событий из романа. Самая пожалуй смешная сцена фильма – делёжка Паниковским украденных денег. Сцена эта показана в ускоренном темпе и действительно вызывает смех. К сожалению, подобная юмористичность не наблюдается в сериале Ульяны Шилкиной. Сериал «Золотой телёнок» является скорее всего попыткой буквальной экранизации. Это и есть главная разница между фильмом 1968 года и сериалом 2005 года. Атмосфера фильма более простая и скромно оформленная, но больше соответствует быту советского довоенного периода. В фильме «Золотой телёнок» также присутствуют придуманные сцены, к примеру начальная сцена, в которой Остап Бендер сидит в кинотеатре и смотрит немой черно-белый фильм, и свою знаменитую фразу произносит именно там. Сам Бендер потом проходит мимо магазина с духовыми музыкальными инструментами и, размахивая руками, изображает дирижёра. Наконец он подходит к двум скелетам. Отбирает у одного скелета череп, произнося фразу «Бедный Йорик!» и спрашивает у стоящей рядом женщины название города, в котором он находится. Когда Шура рассказывает Бендеру про Паниковского, то говорит ему, что Паниковскому досталась Мордовская АССР, а не Поволжье, как в романе. Когда, Зоя отказывает Корейко и идёт с другим человеком в кино, то Корейко не произносит известные жалобные слова из романа, а почему-то идёт стрелять мишени в тире, а потом по дороге видит плакат с изображением фокусника Бендера. В фильме показано, что произошло с бухгалтером Берлагой в конторе «Рога и копыта». В фильме не акцентируется внимание на детали из романа, как это происходит в сериале Ульяны Шилкиной. Многие действия и фразы главных героев придуманы, но в целом главные идеи романа показаны и хронологически по роману следуют друг за другом. В фильме нет таких персонажей, как Фёдор Хворобьев, Васисуалий Лоханкин или корреспонденты восточной магистрали. В фильме отсутствуют любые антисоветские лозунги из романа. Однако, в отличие от сериала, в фильме присутствует сцена, в которой секретарь спрашивает Бендера, по какому поводу тот хочет зайти к председателю. В фильме, в отличие от сериала, есть сцена, в которой Бендер даёт имя автомобилю Козлевича. В фильме, в отличие от сериала, есть сцена, в которой Александра Корейко спрашивают математическую задачку, а потом обвиняют в том, что он не продвигается по карьерной лестнице. Таким образом, можно заметить, что в

фильме 1968 года есть гораздо больше искренних выражений по отношению к персонажам, чем в сериале Ульяны Шилкиной. В фильме также показана сцена едущих автомобилей автопробега, чего нет в сериале. После получения телеграммы в конторе «Геркулеса», актёр Евгений Евстигнеев отлично сыграл растерянность и невозможность решить математическую задачку. Подобной сцены также нет в сериале. Когда Бендер в фильме заходит в номер, где дерутся Паниковский с Бендером, он идёт на балкон, а не передеваться, как в сериале.

В заключение я бы хотел заметить, что роман, как и фильм 1968 года, нам презентует идею, что нечестным путём невозможно заработать денег и при этом оставаться безнаказанным судьбою. В телесериале, наоборот, Бендер теряет всё материальное богатство, но зато вновь обретает любовь. Это также одна существенная разница между фильмом 1968 года и сериалом 2005 года. В целом можно сделать вывод, что в современных российских классических телесериалах наблюдается стремление к буквальной экранизации с показом малейших деталей из фильма. В итоге, на первый план выносятся события, которые не столь важны для основной идеи романа. В советских фильмах, снятым по классическим произведениям, наблюдается стремление к показу главной идеи конкретного произведения, а детали в этих фильмах остаются лишь на втором плане. Более того, режиссёры советских экранизаций стремились в первую очередь соблюдать каноны жанра и если надо было, они усиливали эффект юмористичности или драматизма в сценах.

2.4. Сопоставление актёрской игры

Остап Бендер: Олег Меншиков/Сергей Юрский

Остапа Бендера в сериале «Золотой телёнок» сыграл актёр театра и кино Олег Меншиков. По внешности Меншиков подходит на образ Остапа Бендера, сына турецкого подданного, поскольку является смуглым. Выяснилось, что Олега Меншикова утвердили на роль Бендера не сразу.

«На роль Юрия Живаго других кандидатов не рассматривалось, в то время как роль Бендера сначала предложили Сергею Безрукову, но он оказался слишком занят ролью в другом сериале, где играет Сергея Есенина. Затем велись переговоры с Константином Хабенским, и только после его отказа роль Бендера предложили Олегу Меншикову.»

Бендер Олега Меншикова отличается от Бендера Сергея Юрского своим более мягким характером. В то время, как Сергей Юрский сыграл роль решительного, наглого, ничего не боящегося и вызывающего авторитет мошенника, Олег Меншиков сыграл весёлого философа, абсолютно не вызывающего авторитета. В Бендере Сергея Юрского чувствуется тот самый преступный авторитет, способный не только сплотить банду, но и добиться своего, одним лишь внушительным взглядом. Вот, к примеру, в начальной сцене с председателем Сергей Юрский быстро переводит стрелки и обвиняет председателя в незнании советских героев. Зато Олег Меншиков на вопрос об его отчестве, тихо задумывается и жалеет о том, что люди не помнят имена героев. В то время, как Олег Меншиков и Никита Татаренков довольствуются квасом в столовой, Сергей Юрский решительно подходит к бармену и сообщив ему, что он член профсоюза, нагло у него выхватывает две кружки пива. Нельзя также не упомянуть о том, что в сериале Ульяны Шилкиной пропущен пассаж, в котором Бендер обзывает Балаганова пижоном, а фильме Михаиле Швейцера такой пассаж есть. Опять же этим показывается авторитетность Сергея Юрского. Напоследок я бы хотел привести пример авторитетности и слабости характера фразой Сергея Юрского, адресованной Леониду Куравлёву (Балаганову) и фразой Олега Меншикова, адресованной Никите Татаренкову. Фраза эта звучит так: «Рио-де-Жанейро – это хрустальная мечта моего детства, не касайтесь её своими лапами!». По одной интонации, с которой эта фраза была произнесена Сергеем Юрским, понятно, что он является строгим и решительным авторитетом, который не даст себя в обиду. Олег Меншиков произнёс эту же фразу спокойно и тихо, с улыбкой на лице. Подобных примеров огромное множество. В целом можно оценить Олега Меншикова в роли Бендера не как преступного мошенника, а как

добродушного авантюриста, которой всем улыбается по теории Дейла Карнеги, а в то же время делает всё только для себя. Даже в последней серии сериала Олег Меншиков не показал никаких любовных чувств к Ольге Красько (Зосе Сеницкой). Скорее всего можно оценить действия Олега Меншикова, как корыстные и эгоистичные. Однако, иногда Олег Меншиков в роли Бендера проявлял и жестокость – в сценах со знатком автопробега, с Яном Скамейкиным в поезде и с дежурным почтамта. Главный сценарист фильма придерживается другого мнения относительно жестокости образа Бендера:

«Что мы знаем об Остапе - «медальный профиль», отсидел, военная выправка, его отношение к советской власти, и четкое понимание военных законов. И я предложил образ человека, который все потерял в гражданскую войну, советская власть уничтожила его близких, и он не желает строить социализм. Ему с этой властью не по пути, и поэтому он хочет уехать. Но не уезжает - влюбляется в Зосю. Человек, прошедший через страдания, не мог быть жестоким!»¹

Однако, в то же время сценарист видит эту самую жестокость в Олеге Меншикове и критикует режиссёра за то, что она настаивала на применении этой жестокости в образе Бендера:

«А на экране мы видим пренебрежение к окружающим его людям, равнодушие, высокомерие, жестокость, хамство. В интервью Шилкина сказала: ее интересовал вопрос жестокости Бендера по отношению к Паниковскому. Остап (и в книге, и в сценарии) с любовью и заботой относится и цацкается со всеми своими подопечными (начиная с «Двенадцати стульев»)!»²

Меншиков почти во всех сериях носит белую фуражку. Он её не снимает даже ложась на кровать и даже идя купаться в море, что выглядит очень неестественно, и бессмысленно. В предпоследней серии фуражка Бендера приобретает абсолютно другой вид. Можно предположить, что между шестой и седьмой серией была у артистов большая пауза между съёмками. С началом новых съёмок костюмеры передали уже другую фуражку Олегу Меншикову. В некоторых сценах философствующие манеры Олега Меншикова выглядят наигранно и неестественно. Зато Сергей Юрский ведёт себя в сценах фильма вполне естественно. Олег Меншиков даже неестественно смеётся в сцене, где ему Татаренков сообщает об украденных гирях. Существует устойчивое мнение, что роль Остапа Бендера Олегу Меншикову не удалась.

¹ Илья Авраменко: «Шилкина надругалась над Золотым телёнком», blog.kp.ru, 6. февраля 2006 года

² Там же

Шура Балаганов: Никита Татаренков/Леонид Куравлев

Шуру Балаганова в телесериале сыграл молодой актёр Никита Татаренков. По внешности ему лет восемнадцать и в отличие от высокого и фигуристого Леонида Куравлёва в роли Балаганова, юный Никита Татаренков не похож на влиятельного человека, что может сплотить детей лейтенанта Шмидта и для всех создать единую конвенцию. Волосы Никиты Татаренкова ярко рыжие, хотя местами кажутся блондинистыми. Во многих кадрах Татаренков сильно улыбается. Сценарист Илья Авраменко это рассценивает очень критично:

«Мне поначалу Шура нравился, но к четвертой серии стал раздражать своей одинаковостью идиота. Абсолютно идиотская улыбка до ушей»¹

Есть существенное отличие между Татаренковым и Куравлёвым. В сцене ограбления Корейко на пляже Татаренков создаёт впечатление, что он и не собирался грабить Корейко, так как проявил растерянность и неуверенность. Зато Леонид Куравлёв без страха подошёл к Евгению Евстигнееву и спокойно ему задал два вопроса. Таким образом в Никите Татаренкове не чувствуется сильный и смелый преступник. Однако, в последней серии сериала Никита Татаренков на самом деле вызывает жалость. Всё в нем кажется жалким: и одежда, и внешний вид, и огромное чувство голода, которое он прекрасно изобразил во время обеда с Бендером. Он полностью напоминает собирательный образ беспризорного ребёнка, обитателя московских вокзалов. Сам Леонид Куравлёв придерживается мнения, что не стоит судить, какой актёр лучше, а какой хуже:

«Пусть зрители дают свои оценки. Вот я услышал по радио, как кто-то из слушателей сказал: «Как играет Куравлев Шуру Балаганова в том фильме - Господи, это же сказка!» Конечно, мне это приятно. Но другой актер иначе сыграл Шуру, ну и что? Журналисты не должны обижать артистов. И не надо устраивать борьбу, какой актер лучше. Я никого не хотел переиграть, я играл «по совести» - балагановское выражение.»²

Михаил Паниковский: Леонид Окунев/Зиновий Гердт

По внешнему облику и по манере разговора, и Леонид Окунев и Зиновий Гердт отлично подходят на образ старого невезучего вора Паниковского. Однако, Зиновий Гердт больше напоминает уравновешенного интеллигентного человека, в то время как Леонид Окунев тяжело дышит, свирепо пучит глаза и создаёт впечатление ворчливого

¹ Илья Авраменко: «Шилкина надругалась над Золотым телёнком», blog.kp.ru, 6. февраля 2006 года

²

пожилого человека, который ни на что не способен. В сцене ограбления Корейко на пляже Окунев даже растерялся и испугался после того, как сказал Алексею Девоиченко: Руки вверх! В то время как Зиновий Гердт уверенно крикнул на подпольного миллионера. По сюжету романа, Паниковский является самым смешным персонажем всего романа. Однако, в сериале Леонид Окунев скорее не вызывает смех, Зиновий Гердт в роли Паниковского постоянно совершает поступки, от которых хочется смеяться. Например, после того, как Гердт вынимает кошелек с деньгами у Корейко на пляже во время драки, он убегает и призывает Корейко: «Бейте Балаганова, бейте!» Естественно такой фразы в романе нет, но это один из примеров того, как создатели фильма постарались усилить эффект юмористичности сцен.

Адам Козлевич: Дмитрий Назаров/Николай Боярский

Дмитрия Назарова в роли водителя Козлевича трудно сопоставить с Николаем Боярским. В фильме 1968 года Козлевич выступал всего в нескольких сценах и совсем никак не влиял на сюжет. Зато в сериале ему отводится главная роль и он в итоге становится развязкой всего сериала. В сериале он показан, как самый добрый и трудолюбивый персонаж из всех четырёх главных героев. Когда Бендер, Паниковский и Балаганов теряют всё в Черноморске, они идут к Дмитрию Назарову в роли Козлевича, а он их принимает всех в свои огромные объятия. Подобная сцена действительно вызывает чувство жалости. Ещё жалче становится Козлевич в сцене, где он смотрит со слезами на глазах на свой разрушенный автомобиль. В целом можно положительно оценить его актёрскую игру. В Дмитрие Назарове действительно чувствуется доброта и спокойствие.

Александр Корейко: Алексей Девоиченко/Евгений Евстигнеев

Подпольного миллионера в сериале сыграл Алексей Девоиченко. Сразу же можно заметить разницу между актёром сериала и актёром кино. У Алексея Девоиченко во всех сценах злой взгляд, он чересчур серьёзен, наводит страх и абсолютно не вызывает жалости. Возникает впечатление, что он постоянно чем-то недоволен. В сцене, где Корейко признаётся Синицкой в любви, он говорит о себе, что он уже стар. Хотя внешне можно Девоиченко дать лет тридцать, не больше. После отказа Синицкой, Девоиченко начинает сурово и громко кричать, что у Ольги Красько в роли Зоси Синицкой вызывает страх. Евгений Евстигнеев в роли Корейко выглядит более добродушным, спокойным и не раздражительным. На вид Евгению Евстигнееву в фильме действительно лет пятьдесят. В сцене с Синицкой он ей признаётся в любви, но не давит на неё. Алексей

Девотченко в отличие от Евгения Евстигнеева в начале третьей серии всё-таки ругает страну, в которой живёт. Это одно из антисоветских мнений из романа, которое присутствует в сериале.

Зося Сеницкая: Ольга Красько/Светлана Старикова

Обе актрисы соответствуют образу молодой черноморской красавицы. Однако, стоит отметить, что в романе Зося Сеницкая является добродушной, весёлой и жизнерадостной красавицей. Именно такому образу наиболее подошла Светлана Старикова. Во всех кадрах Светлана Старикова в роли Зоси Сеницкой постоянно улыбается и нисколько никому не грубит. В разговоре с Корейко она сохраняет добродушие и нисколько не раздражается. Тоже самое нельзя сказать об Ольге Красько. Во многих сценах у Ольги Красько грустное и озабоченное чем-то выражение лица. В сцене с пожилым ребусником Сеницким Ольга Красько сделала строгое замечание Сеницкому за то, что он написал в ребусе слово Бог. В романе скорее имеется ввиду, что Зося предупредила пожилого Сеницкого. В конце второй серии она Ольга Красько не предупреждает Валентина Гафта (Сеницкого), а именно ругает его. Это один из примеров строгости характера Ольги Красько в роли Зоси Сеницкой. В разговоре с Алексеем Девотченко (Корейко), она вовсе не добродушно отказывает подпольному миллионеру, а искренне и строго говорит, что его не любит и что её не удовлетворяет его оклад. Возникает впечатление, что Ольга Красько играет роль не доброй застенчивой красавицы, а серьёзной меркантильной девушки.

В заключении данного раздела я бы хотел сказать, что у каждого актёра есть свой особый стиль актёрской игры, к которому он привык. Иногда режиссёр задаёт актёру, как именно ему надо играть. От поиска подходящего актёра на кастинге и от правильной организаторской работы режиссёра зависит итоговый результат кинофильма. Ещё сложнее это дело обстоит, если речь идёт об экранизации литературного произведения. Тогда нужно более тщательно подобрать подходящего актёра на роль и во время съёмок с ним работать (говорить ему, как надо правильно жестиковать и каким тоном разговаривать). В «Золотом телёнке» 2005 года, как отмечают кинокритики и даже зрители, не все главные герои соответствуют образам персонажей романа. Подобные примеры наблюдаются во всех классических телесериалах. К примеру, в сериале «Преступление и наказание» главный актёр не похож внешне на Родиона Раскольникова. В данной части я пользовался сопоставительным примером – фильмом «Золотой телёнок» 1968 года, уже ставшим классикой. Несмотря на то, что актёры этого фильма иногда произносят фразы придуманные сценаристами, они стараются соответствовать

персонажам романа. В телесериале, который является отчасти детальной экранизацией романа, некоторые актёры по своему отображают персонажей романа.

Заключение

Анализируя нынешнюю ситуацию в производстве российских телевизионных сериалов, я пришёл к выводу, что российская телевизионная киноиндустрия имеет в себе несколько аспектов, которые и определяют, какие сериалы будут созданы и показаны. Я упомянул в теоретической части о финансовой составляющей этого дела. Идея возникновения телесериала появляется у продюсера. Он и оформляет заказ на съёмки очередного сериала, выбирая при этом нужных сценаристов и режиссёров. Телесериалы в России сегодня составляют 70% экранного времени телеканалов. Это вовсе не случайно, поскольку именно сериалы являются наиболее прибыльными продуктами телеэфира. Телезритель зависим на придуманной реальности людей, которых он видит на экранах и которых он будет смотреть постоянно. В промежутках между сценами в отдельной серии телезритель поневоле наблюдает рекламу, которая и является прибыльной составляющей любого государственного или частного телеканала. Таким образом в нынешней России создаются десятки новых телесериалов ежегодно. Однако, отмечается кризис в производстве российских телесериалов по качеству. Причиной тому является нехватка оригинальных идей, отсутствие квалифицированных кадров телевизионной киноиндустрии и очень сжатые сроки для съёмок. В итоге получается сериал без особо интересного сюжета, с неудовлетворительной и неубедительной актёрской игрой. Поэтому заказчики телесериалов, для сохранения зрительской аудитории, решаются на показ экранизаций знаменитых произведений классиков русской литературы. С 2003 года, после показа «Идиота», на двух российских государственных телеканалах появилась тенденция показывать всё новые и новые многосерийные экранизации. По своей популярности они вытеснили российские детективные сериалы, мыльные оперы и даже аналоги западных телесериалов. Самым востребованным писателем в этом плане стал Фёдор Михайлович Достоевский. До нынешнего времени экранизировали пока что три из его произведений: «Идиот», «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы». Экранизируют также классику, которая находилась в советское время под запретом или ей в советское время не придавали особого общественного значения: «Доктор Живаго», «Дети Арбата», «Жизнь и судьба». Однако, не все ныне показанные российские телесериалы отвечают по качеству советским экранизациям. Этому я посвятил практическую часть моей дипломной работы. В практической части я использовал сопоставительный метод анализа, когда не только сравнивал телесериал с первоисточником (романом), но и сравнивал с первой советской экранизацией этого первоисточника. В качестве примера я

использовал сериал Ульяны Шилкиной «Золотой телёнок» 2005 года выпуска. После короткого представления истории создания романа об Остапе Бендере и первого советского фильма на основе этого романа я приступил к анализу структуры и содержания сериала «Золотой телёнок». Сериал «Золотой телёнок» разделён на восемь серий по сорок пять минут. Каждая серия начинается с вступительной заставки с титрами, которая есть во всех российских телесериалах экранизаций. На примере «Золотого телёнка» я показал, как структура такого телесериала хронологически изменена и не соответствует роману. События из романа в телесериале наложены друг на друга и происходят в одно мгновение. Сделано это в первую очередь для экономии времени. Во всех классических телесериалах некоторые моменты из романов естественно пропущены. В отдельных сериях сериала постоянно повторяются одни и те же закадровые мелодии. Также в этих сериалах придуман оригинальный способ передачи информации, которую автор произведения в романе рассказывает от своего лица. В сериалах слова автора произносят сами персонажи. В классических телесериалах акцентируется внимание на детали. Малейшие подробности романа запечатлены в кадрах. Подобная буквальная экранизация зачастую ведёт к тому, что теряется жанр и главная идея романа. Подобное я постарался проанализировать с помощью сравнения в советской экранизации. Конкретно фильм Михаила Швейцера отличается от сериала Ульяны Шилкиной тем, что фильм, в первую очередь, соблюдает жанр первоисточника и усиливает его. В сериале «Золотой телёнок» и в других классических сериалах наблюдается стремление к буквальной экранизации, а не к соблюдению жанра. Таким образом, любая юмористичность в сериале «Золотой телёнок» отсутствует. На примере главных актёров сериала я показал, насколько некоторые актёры не соответствуют персонажам романа по внешности и даже по характеру. Причиной тому неправильный подход кинорежиссёра к работе с актёрами и сжатые сроки для кастинга актёров.

Тем ни менее, это нисколько не мешает заказчикам телесериалов ставить подобные телесериалы на телевидении. Зрители в любом случае проявляют интерес к подобным телесериалам. Поэтому и в дальнейшем феномен телесериалов, снятых по классическим произведениям отечественных писателей, будет востребован.

Resumé

Magisterská práce je věnována analýze současných tendencí v ruské kinematografii a porovnávání seriálů s jejich literární předlohou. Jako podklad k napsání práce sloužily tyto seriály: „Idiot“, „Děti Arbatu“, „Mistr a Markétka“, „Zlaté tele“, „Doktor Živago“, „Zločin a trest“, „Bratři Karamazovi“, „Otcové a děti“, „Hrdina naší doby“, „Život a osud“, které se již tradičně každým rokem vysílají a to na dvou hlavních ruských televizních stanicích „První kanál“ a „Rusko“.

V teoretické části jsem se zaměřil na teorii seriálu, problematiku zfilmování literárních děl, dějiny televizních seriálů v SSSR a současném Rusku, televizní adaptaci a další možnosti natáčení. V praktické části jsem na materiálu ruského seriálu „Zlaté tele“ z roku 2005 využil srovnávací metodu, pomocí které jsem poukázal na novodobý způsob zfilmování, jehož dějství se opírá nejen o literární dílo, ale i o první filmovou adaptaci.

V první podkapitole jsem se věnoval teorii televizního seriálu. Jedná se o produkt televizní společnosti, jehož statistika sledovanosti určuje jeho výnosnost. Pokud je sledovanost nízká, takový seriál se nejprve stahuje z hlavní vysílací doby a po skončení první řady se již další nezakupuje. Seriály jsou velmi populární mezi televizními diváky a z tohoto důvodu jsou neustále natáčeny a vysílány. Podstatou seriálu, která vychází z hlavních rysů televize, je upoutat pozornost diváka. Ten se stává závislým na vymyšlené realitě, která nikdy nekončí, tráví sledováním televize svůj volný čas a po skončení dílu se těší na další, který vychází pravidelně ve stejný den a ve stejný čas.

Seriály rozdělujeme podle žánrů a skupin diváků, pro které jsou určeny. Podrobně se tímto tématem zabývá Radomír D. Kokeš ve svém článku „Teorie seriálové fikce, možné cesty naratologické analýzy televizního seriálu“. Jednotlivé druhy dovedl nejen popsat, ale i graficky znázornit. Hlavní rozdíl je v líčení jednotlivých událostí v konkrétních dílech a mírou návazností těchto dílů. Blíže jsem specifikoval dva hlavní druhy televizních seriálů, které ve svém článku „Za chvíli mi začíná Ulice... aneb Rozdílné přístupy v užití řízené a neřízené seriality“ uvedla Eva Kvasničková. Jedná se o typologie seriálů, které se nazývají „serial“ a „series“. „Serial“ by se dal charakterizovat jako telenovela, kdy se jednotlivé události jednoho příběhu prolínají mezi díly a ty jsou uspořádány tak, že končí zápletkou jednotlivé události. „Series“ více napomínají „mýdlovou operu“, kdy jeden příběh stejných postav v jednom díle začne a v něm také skončí. Právě na tuto typologii jsem se zaměřil v praktické části, kdy jsem musel najít specifické rysy v seriálu „Zlaté telátko“ a určit ke které typologii tento seriál náleží.

Ve druhé podkapitole jsem se zaměřil na historii vzniku mnohodílných filmů v Sovětském svazu a Rusku. V době černobílých filmů v sovětském Rusku nebyly žádné snahy

natáčet a vysílat mnohodílné televizní seriály. Jedním z nejznámějších sovětských mnohodílných filmů byl „17 okamžiků jara“. Ovšem od 70. letech 20 století do Sovětského svazu začaly postupně pronikat západní telenovely jako například „Nevolnice Isaura“, „Santa Barbara“ a jiné. V době, kdy začala krize ruské kinematografie se v televizním vysílání objevovali především zahraniční seriály. Ruské seriály se začaly natáčet ve druhé polovině 90. let 20. století. Prvním takovým seriálem se stal „Ulice rozbitých lamp“, který ihned vzbudil velkou pozornost. Postupně vznikaly další, především s detektivně-kriminalistickou tematikou. Začátkem 21. století se objevily i první ruské „mýdlové opery“, které však byly imitací zahraničních seriálů.

Seriály dnes tvoří převážnou část vysílání, některé statistiky uvádějí až 70%. Každoročně se v Rusku natočí desítky seriálů různých žánrů a stylů, avšak ty často neodpovídají kvalitě těch zahraničních. V novodobé ruské televizní kinematografii je tendence k urychlenému natáčení a snaha o snížení nákladů s tím spojenou. Výsledkem toho se objevují nové seriály s nezajímavým dějem, s nekvalitní hereckou hrou a velmi podobným na jiné seriály obsahem. Výsledkem toho začali majitelé dvou hlavních ruských televizních stanic „První kanál“ a „Rusko“ hledat nové cesty, jak zaujmout diváky. Příkladem toho jsou seriály s historickou nebo válečnou tematikou, kde skutečně hrají slavní ruští herci a kde je velmi zajímavý děj a syžet. Jedná se jednak o biografie významných historických postav nebo o události z druhé světové války.

V době SSSR již od počátku němého filmu vznikali různorodé adaptace literárních děl. V poválečném období byly dokonce natočené mnohodílné filmy podle klasické předlohy. Jako příklad lze uvést film „Mrtvé duše“ od režiséra Michaila Švejcera, který rovněž natočil dvoudílný film „Zlaté tele“. Společným rysem sovětských filmových adaptací byla snaha o zachování žánru. Jestli se jednalo o humorné literární dílo, pak konkrétní režisér natáčel komedií a pomoci různých speciálních efektů vylepšoval humorné scénky. Po rozpadu SSSR byly dále natáčeny filmové adaptace klasických literárních děl. V roce 2003 ovšem došlo k převratu v tvorbě adaptací, kdy producenti „Prvního kanálu“ a televizního kanálu „Rusko“ si uvědomili, že je mnohem výhodnější natáčet a uvádět filmy určené pro televizi, než pro filmové plátno. Proto v roce 2003 byl natočen a uveden na televizní obrazovky několikanásobný příběh knížete Myškina (Idiota), podle románu F.M. Dostojevského. Poté byla postupně zfilmována celá řada slavných literárních děl ruských a sovětských spisovatelů. Kromě „Idiota“ byly natočeny ještě seriály podle románů F.M. Dostojevského: „Zločin a trest“ a „Bratři Karamazovi“ nebo od Michaila Lermontova: „Hrdina naší doby“ a „Otcové a děti“. Rovněž byly zfilmovány romány zakázaných v sovětskou dobu spisovatelů: „Mistr a Markéta“ od M. A. Bulgakova, „Doktor Živago“ od B. L. Pasternaka a „Život a osud“ od V. S. Grossmanna.

Podobné romány se neustále natáčejí a mají za cíl upoutat pozornost diváků. Znamá díla ruských spisovatelů, která jsou v ruské společnosti velmi populární, jsou i v seriálové podobě velmi oblíbená. Tyto seriály mají hodně společných rysů, na které jsem se zaměřil v praktické části. Na příkladu seriálu „Zlaté tele“ bylo snahou ukázat, jak vypadá struktura jednotlivého dílu seriálu, v jaké chronologické posloupnosti jsou uspořádány události z literárního díla a proč byly v seriálu ukázány vymyšlené scény.

Ve třetí podkapitole jsem se věnoval adaptaci literárních děl, její problematice a specifikace. Uvedl jsem tři typy filmového či seriálového zpracování na příkladu „Idiota“, kde jsem ukázal, jaký může mít vliv podobná seriálová adaptace na zájem o literární tvorbu. Po shlédnutí uvedeného seriálu v televizi prudce vzrostl prodej knih od F.M. Dostojevského. Domnívám se, že není možné považovat filmovou či seriálovou podobu původního literárního díla za dominantní a dostatečnou. V seriálu či filmu je podle mého názoru velmi krátká doba pro demonstraci hlavní myšlenky románu, právě proto jsou mnohé události z románu opomíjeny a ve filmu či seriálu neuvedeny. Seriál je však v tomto ohledu mnohem detailnější, neboť to, co není možné zobrazit v krátkém časovém úseku ve filmu, se dá velmi dopodrobna rozvinout v několika dílech. To je hlavní příčinou, proč na počátku 21. století byl v Rusku upřednostněn seriál pro zfilmování literárních děl. Režisér, který se zabývá adaptací literárního díla do seriálové podoby je do určité míry zbaven práva na vlastní tvořivost během natáčení, obzvláště když se jedná o přímou adaptaci. Nicméně i v seriálu nelze dopodrobna ukázat absolutně všechny dialogy a události z původního originálu. Například dlouhé pasáže, ve kterých autor popisuje jednotlivé události, nebo dialogy, které jsou pro hlavní dění nepodstatné, se automaticky vypouští. Dále při natáčení filmu nebo seriálu podle literární předlohy dochází k převodu knižní mluvy na jazyk filmu, a proto se konečná podoba bude v každém případě lišit od původní předlohy.

V závěru teoretické části jsem zmínil, jaká literární díla by mohla být v budoucnu přepracována do seriálové podoby. Jako příklad jsem uvedl díla známých ruských spisovatelů.

V praktické části jsem blíže specifikoval podobu nynějších ruských seriálů. Jako příklad jsem si vybral seriál režisérky Uljany Šilkinové: „Zlaté tele“ se slavným ruským hercem Olegem Menšikovem v hlavní roli. Tento seriál jsem si vybral z toho důvodu, že se od ostatních dosud natočených seriálů podle klasické předlohy, liší svým žánrem. Právě humor a satira mě nejvíce zaujaly na samotném románu dvou slavných sovětských spisovatelů Ilji Ilfa a Jevgenije Petrova. Existence samotné literární předlohy a sovětského filmu „Zlaté tele“ z roku 1968 mě motivovali k využití srovnávací metody a analýze fenoménu nynějších ruských seriálů podle knihy.

Román „Zlaté tele“ byl napsán v roce 1931, jehož předchůdcem byl „Dvanáct křesel“. Napsat příběh o hledacích schovaného pokladu poradil spisovatelům sovětský spisovatel Valentin Katajev, jež pomáhal při psaní prvního románu „Dvanáct křesel“. Avšak postavu slavného podvodníka v bílém saku, s bílou brigádýrkou a šálou vymysleli samotní spisovatelé. V prvním dílu dva dobrodruzi Ippolit Vorobjaninov a Ostap Bender se vydávají hledat drahé šperky, ukryté v jedné z dvanácti židlí. Poté co poklad najdou, Vorobjaninov se pokusí zabít Benders ocelovou břitvou do krku. Tím končí první příběh o slavném dobrodruhovi, který zná 400 různých čestných způsobů, jak ukrást u lidí peníze.

Po třech letech se spisovatelé rozhodli napsat nový příběh o Ostapovi Benderovi. V „Zlatém“ teletí“ se Bender dostává do provinčního města Arbatov, kde dovede sjednotit zločineckou partu přátel a vydává se do přímořského města Černomorsk hledat sovětského milionáře. Po dlouhých snahách Bender nachází způsob, jak vymáhat peníze od milionáře Alexandra Korejko. Korejko však z Černomorska utíká a Bender se mu vydává v patách. Po cestě ztrácí všechny své přátele a společníky. V pouštích Sovětského svazu Bender opět nachází Korejko a tentokrát mu úspěšně krade peníze. Po nějaké době Bender zjišťuje, že ukradené peníze mu štěstí nenesou a proto je ke konci románu ztrácí.

Podobný román měl velký úspěch u sovětských čtenářů. Po válce v roce 1968 byla natočena první adaptace slavného románu Ilji Ilfa a Jevgejie Petrova. Černobílý dvoudílný film o Ostapu Benderovi natočil Michail Švejcar. Tento film se slavnými sovětskými herci měl rovněž velký úspěch. Režisér se nesnažil o přímou adaptaci literárního díla, pro něj bylo důležité zachovat a případně i posílit žánr, což se mu povedlo. Film „Zlaté tele“ je velice legrační. Po dlouhých letech byl film „Zlaté tele“ jedinou na světě adaptací románu dvou slavných sovětských spisovatelů.

V roce 2005 byl také natočen a uveden v televizním vysílání seriál Uljany Šilkinové „Zlaté tele“. Tento seriál je snahou o přímou adaptaci románu, kdy v jednotlivých dílech jsou ukázány i ty nejmenší detaily z románu. I tento seriál se nevyhnul kritice za vymyšlené scény a za nesoulad herecké hry. Hlavní scénárista vidí příčinu v samotné režisérce, která špatně pracovala s herci během natáčení. Seriál se také nelíbil herci Sergeji Jurskému, který ve filmu Michaila Švejcara zahrál roli Ostapa Benders. „Zlaté tele byl natočen za velmi krátkou dobu“, stejně jako i ostatní seriály podobného typu.

Seriál „Zlaté tele“ je rozdělen na osm dílů. Každý díl trvá přibližně čtyřicet pět minut. V úvodu začíná videoklip s titulky, ve kterém jsou postupně představeny všichni herci seriálu. Po titulcích následuje úvodní scéna, ve které je ukázáno, co bude v konkrétním díle představeno. Teprve poté následuje název dílu a samotný příběh Ostapa Benders. V seriálu lze najít řadu charakteristických rysů. V první řadě je možné si všimnout, jak scény dynamicky a

urychleně navazují jedna na druhou. V každém díle lze pozorovat urychlený děj a události z románu jsou na sebe navrstveny. Takové uspořádání je z důvodu zkráceného času jednoho dílu, kdy je potřeba ukázat všechny události, které podle syžetu románu trvají několik dní a jsou rozepsány do několika kapitol. Dále je možné si všimnout jiný chronologickou posloupnost události z románu, kdy jsou scény přeházeny. Seriál tím získává neestetickou a nelogickou formu vyprávění. Jako příklad jsem uvedl scénu požáru domu, ve kterém přebýval Ostap Bender. Scéna požáru byla ukázána na konci čtvrtého dílu a Ostap Bender se o požáru dozvěděl až v šestém dílu. Režisérka vymyslela rovněž celou řadu scén, o kterých se v románu vůbec nepíše. Příkladem je tomu šťastný konec seriálu, který má být ve skutečnosti špatným. Některé vymyšlené scény jsou němé a herci se v nich dorozumívají jen pomocí gestikulace. Věty, které v románu vyslovují jedna postava, v seriálu vyslovuje někdo jiný. Tímto byl ze seriálu takřka vyloučen soudruh Bomze, jeho slovo v seriálu vyslovuje buď Skumbrijevič, nebo Polychajev. Vymyšleny jsou také černobílé historické či animované videoklipy mezi jednotlivými scénami nebo sny Alexandra Korejko. Atmosféra seriálu místy neodpovídá době předválečného Sovětského svazu. Žánrově seriál připomíná spíše dobrodružný seriál, než komedií. Přítomné detaily spíše odvádějí od hlavní myšlenky románu. Režisérka Uljana Šilkinová se snažila o přímou adaptaci, než o zachování žánru, právě proto řada scén nevypadá legračně, což se nedá říct o stejnojmenném filmu z roku 1968.

V prvním díle seriálu dochází k řadě událostí, které vedou k setkání Ostapa Bendara s Šurou Balaganovem, Adamem Kozlevičem a Michailem Panikovským ve městě Arbatov. Společně se všichni vydávají do města Černomorsk hledat Alexandra Korejko. Po cestě jejich automobil najíždí na trasu automobilového rallye a oni se tak podvodem snaží v okolních vesnicích dostat jídlo, pití a palivo na cestu. V prvním díle je jedna černobílá scéna, ve které jsou ukázány historické události na křižníku „Očakov“. Zároveň zde je animovaná scéna o událostech ze života Adama Kozleviče ve městě Arbatov. Rovněž je zde přítomná hudebně-vokální scéna dětí poručíka Petra Schmidta v moskevské restauraci. V prvním díle seriálu nejsou žádné závažné vymyšlené scény, jenž by nedávaly smysl. Není tu ani závažné porušení chronologického pořádku událostí z románu. První díl končí ve stylu „seriálu“, kdy jedna scéna končí zápletkou, která se má objasnit teprve ve druhém dílu.

Druhý díl začíná opakováním scény z předchozího, poté už začíná samotné pokračování příběhu Ostapa Bendara a jeho přátel. V jedné z vesnic se dozvídají, že Bender je podvodník, proto všichni odjíždějí z trasy rallye a pokračují dál do Černomorsku. V Černomorsku se Bender setkává s dalšími postavami románu: Alexandrem Korejko a Zosjou Sinickou. Druhý díl končí scénou Alexandra Korejko, jenž se přiznává v lásce Zosje Sinické. V tomto dílu nebyly žádné černobílé ani animované videoklipy, poprvé si však můžeme všimnout, jak

režisérka Uljana Šilkinová změnila chronologickou strukturu románu. Platí to především pro dialogy Bendera s přáteli u ohně a o větvích, vyslovených Benderem při příjezdu do města Černomorsk.

Třetí díl začíná rozhořčením Alexandra Korejko, že nemůže pozvat Zosiu Sinickou do kina. Bender a jeho přátelé začínají výhružně zastrašovat milionáře Korejko. Poté nám poprvé ukazují scény z finančního oddělení „Herkules“ města Černomorsk. Účetního tohoto oddělení odvedly do psychiatrické léčebny. Balaganov s Panikovským se pokusili okrást Korejko. Po prvním neúspěchu jej v noci na pláži přece jen okradli. Třetí díl končí tím, že Bender se rozhodne vrátit peníze a Balaganov s Panikovským mu oznamují, že Kozlevičovi zamotali hlavu katoličtí mniši. Výraznou změnou v chronologickém uspořádání událostí je scéna, ve které účetního Berlagu odvádí do psychiatrické léčebny. Tato scéna je ukázána v momentě, kdy o tom zaměstnanci „Herkulesu“ mluví. Jsou zde vymyšlené scény snů Alexandra Korejko. V těchto snech můžeme vidět pestrobarevné scény z minulosti milionáře Korejko.

Ve čtvrtém dílu Bender dělá pokus o vydírání Korejko, ale nic se mu nepodaří. Během celého čtvrtého dílu nám ukazují scény, které se v románu týkali Vasilije Lochankina a jeho bytu. Pochopitelně jsou tyto scény navrstveny jedna na druhou a místy je přechozena i chronologická posloupnost událostí. Lochankin se rozvede s ženou a pronajme pokoj Benderovi. Dům, ve kterém žil Lochankin shoří a on odchází bydlet ke svojí bývalé ženě a jejímu milenci. Bender mezitím zakládá podnik „Rohy a kopyta“ a zachraňuje Kozleviče. Čtvrtý díl končí požárem domu Lochankina a jeho příchodem k bývalé manželce. Příkladem neestetického uspořádání scén je to, že před scénou s Kozlevičem a mnichy je řada událostí, které Bender učiní před tím, než jde zachraňovat Kozleviče. Ve čtvrtém dílu je vymyšlená scéna milence manželky Lochankina, který sedí za stolem a vedle něj sedí všichni obyvatelé domu.

V pátém díle jsou ukázány veškeré scény z finančního oddělení „Herkules“. Na začátku se však Bender seznamuje se starým člověkem Funtem, který mu nabízí své služby. Účetní Berlaga se vrací do „Herkulesu“. Bender vyhrožuje nejprve Berlagovi, potom Skumbrijevičovi a nakonec Polychajevovi. Ode všech sbírá potřebnou informaci. Panikovský přemlouvá Balaganova, aby ten ukrádl činky u Korejko. Pátý díl končí radostným tancem Bendera. V tomto díle je největší počet vymyšlených scén a dialogů. Příkladem tomu je scéna, ve které Polychajev mluví se Skumbrijevičem.

Šestý díl začíná dvěma scénami, ve kterých Bender opět vyhrožuje Korejkovi a Panikovský s Balaganovem rozřezávají činky na pláži. Bender přemlouvá Korejko nechat mu část peněz. Balaganov rozřezává činku a zjišťuje, že v ní není zlato, kvůli čemu se popere s Panikovským. Korejko během plynového útoku utíká z města pryč a Bender se dostává do

plynového útočiště, kde se seznamuje se Zosjou Sinickou. Poté se Bender a jeho přátelé dozvídají, že ztratily Korejko, podnik a dokonce i byt, ve kterém bydleli. Zosja prozrazuje Benderovi, kde se Korejko nachází a Proto Bender spěchá ho najít. Po cestě za Alexandrem Korejko vybuchne automobil Kozleviče. Šestý díl končí smrtí a pohřbem Michaila Panikovského. V šestém díle všechny scény jdou chronologicky za sebou. Řada událostí z románu ukázaná nebyla, ale ani nebylo nic vymyšleno.

Na začátku sedmého dílu se Bender loučí se svými přáteli a nasedává na vlak, který míří do pouští Sovětského svazu. V kupé vagónu se Bender seznamuje se sovětskými a zahraničními novináři a fotografy. V pouštích Bender nachází Korejko a přinucuje ho vydat mu peníze. Společně s Korejko se Bender vydal na cestu do Moskvy. Oba přijeli na velbloudech do pouštního města, kde se Bender rozloučil s Korejko. V sedmém díle je jeden černobílý videoklip jakožto výmysl režisérky. Během jízdy vlaku do pouště jsou některé dialogy vyslovovány herci v nechronologickém pořádku. Některé jejich repliky jsou dokonce vymyšlené

V posledním díle Bender dorazil do Moskvy, kde se setkal s Šurou Balaganovem, kterého na jeho očích zatkli. V Moskvě se Bender setkává s indickým filosofem a poté se vydává zpět do Černomorsku. V Černomorsku se Bender setkává s Kozlevičem a Sinickou. Od Sinické se Bender dozvídá, že bude mít brzo svatbu a proto se definitivně rozhoduje pro odjezd ze Sovětského svazu. Na sovětsko-rumunské hranici Bendera okrádají rumunští celníci o všechno jeho zlato a šperky. Poté se Bender nečekaně ocitne znovu v Černomorsku, kde jej Kozlevič na svém automobilu vezme a odveze spolu s Zosjou Sinickou na matriku. U budovy matriky Kozlevič donucuje Bendera oženit se na Sinické. Právě takto končí celý seriál. Opět si můžeme všimnout řady vymyšlených scén, které jsou přítomny v posledním díle. Příkladem je tomu úvodní scéna, ve které se Bender stává svědkem pohřbu sovětského básníka Majakovského. Vymyšlená je i poslední scéna, která v románu vůbec není, jelikož román končí pro Bendera špatně. V předposlední scéně nám ukazují dlouhé videoklipy starých záběrů ze života lidí v předválečném Sovětském svazu a brazilském městě Rio-de-Janeiro.

V seriálu lze najít animované videoklipy, je jich celkem tři, jsou černobílé a upravené ve stylu karikatur. Společnou mají jednu věc – alkohol. V těchto satirických animovaných videoklipech se zesměšňují lidé, co jsou pod vlivem alkoholu. V seriálu je hodně černobílých scén, které přímo ukazují historické události v předválečném Sovětském svazu. Společně mají tyto černobílé scény červenou barvu. Jen vlajky a ženské pokrývky hlavy v těchto scénách jsou zobrazeny červeně, zatímco všechno ostatní je černobílé. Také jsou v jednom díle ukázány dva pestrobarevné scény snů Alexandra Korejko, ve kterých se ukazuje jak nelegální milionář kradl zboží, a tím si naspořil velké jmění.

Scénář k seriálu v mnoha případech neodpovídá původní předloze. V řadě případů rozuzlení scén z románu vypadá jinak, než je tomu v samotném románu. Některá jména a názvy jsou změněny. Například scéna, ve které Heinrich hovoří o Adamovi a Evě je zakončena slovy fotografa Menšova: „Amen“. Některé věty, které má podle románu vyslovovat jedna postava, v seriálu vyslovují úplně někdo jiný. Řada scén a dialogů románu jsou vymyšlené, příkladem je tomu poslední scéna seriálu, nebo scéna, ve které se Bender setkává na ulici se Zosjou Sinickou a ta mu radí, kudy má jeho automobil jet. Chtěl jsem poukázat na to, že i v současných ruských seriálech, natočených podle literární předlohy, v sobě existuje celá řada vymyšlených scén jakožto tvůrčí vklad režiséra v natáčení.

Melodie ze seriálu se v mnohých scénách opakují. Hlavní melodií seriálu je melodie z počátečního videoklipu, která se opakuje v řadě smutných a pomalých scén. Některé rychlejší melodie odpovídají scénám, ve kterých je dynamický děj. Jiné melodie znějí pro konkrétní postavy ze seriálu. V seriálu občas zní i hudba, která je přítomná přímo v záběrech. Například v první scéně je ukázána scéna, kde starší žena zpívá a je doprovázená hrou na harmoniku. Ve scéně, kde se Korejko prochází se Zosjou po parku, v parku hrají lidé na houslích. V předposlední scéně v poušti zní hudba v podání dechového orchestru a píseň „Internacionála“. V dalších podobných seriálech zní neustále opakující se melodie.

Na příkladu filmu Michaila Švejcera jsem se snažil poukázat na to, jak sovětské adaptace zachovávaly žánr literárního díla. Nehledě na to, že ve filmu Michaila Švejcera je celá řada vymyšlených scén, která v románu nejsou, tento film je skutečně velmi humorný. Příkladem jsou tomu scény s Panikovským, kdy podporuje Korejko v mláčeních Balaganova a v urychleném tempu rozděluje peníze na tři hromádky.

V poslední kapitole jsem chtěl ukázat, jak někteří herci seriálu neodpovídají charakterově a vzhledově postavám z románu. Srovnáním s herci filmu Michaila Švejcera jsem došel k závěru, že sovětská adaptace je v tomto smyslu mnohem pečlivější. Příkladem je tomu Sergej Jurský, který ve filmu Michaila Švejcera zahrál drsného a autoritativního vůdce zločinců. Oleg Menšikov v seriálu Uljany Šilkinové zahrál naopak roli filosofického snílka, který nevyvolává žádnou autoritu.

Došel jsem k závěru, že nynější ruské seriálové adaptace jsou televizním produktem. Právě na podobných projektech se producenti snaží uplatnit své komerční zájmy, jelikož v každém dílu jsou přítomny pauzy na reklamu. Navíc o podobné seriály je ve společnosti větší zájem, než o běžné „mýdlové opery“ a detektivní seriály. Nové ruské seriálové adaptace mají řadu společných rysů. Jedná se o přímé adaptace, proto se v nich klade důraz na ty nejmenší detaily z původní literární předlohy. Ovšem nehledě na to, že se jedná o přímou adaptaci, režiséři těchto seriálů v mnoha případech projevují svůj tvůrčí přístup a některé scény vymýšlí.

Podobné seriály mají společné urychlené tempo děje, kdy jednotlivé události z původní literární předlohy jsou v seriálu navrstveny jedna na druhou a probíhají jen velmi krátce. Slova autora literárního díla v seriálu vyslovují samotné postavy. Srovnáním filmu „Zlaté tele“ a stejnojmenného novodobého seriálu jsem došel k závěru, že v sovětských adaptacích byly také vymyšlené scény, ale režiséři sovětských adaptací se snažili o zachování žánru původní literární předlohy, zatímco u novodobých ruských adaptací podobná tendence není.

Seznam použité literatury/Список литературы

České zdroje/Чешские источники

1. Fedrová Stanislava – Jedličková Alice: Intermediální poetika příběhu; Praha: «Ústav pro českou literaturu» AV ČR, v.v.i, 2011; ISBN 978-80-87481-56-1
2. Nünning Ansgar(editor německého vydání), Trávníček Jiří a Holý Jiří (editoři českého vydání): Lexikon teorie literatury a kultury; Brno: «Svaz českých nakladatelů a knihkupců», 2006; ISBN 978-80-72941-70-4

Ruské zdroje/Российские источники

1. Аргентова Ю. В.: Литературное произведение на экране (Аннотированный библиографический указатель), Сыктывкар: «МУК Централизованная библиотечная система», 2010
2. Дубин Борис: Старое и новое в трёх телеэкранизациях 2005 года, журанал «НЛО» № 78, 2006
3. Евгеньева А. П.: Словарь Русского языка в четырёх томах, Москва: «Русский язык», 1984
4. Ильф И. А. – Петров Е. П.: Двенадцать стульев/Золотой телёнок, Москва: «Эксмо», 2011, ISBN 978-5-699-38040-4
5. Каспэ Ирина: Рукописи не горят вечно: телесериалы и литература, журанал «НЛО» № 78, 2006

Internetové zdroje/Интернет-источники

1. Авраменко Илья: Шилкина надругалась над «Золотым телёнком», Комсомольская правда, 6 февраля 2006: <http://blog.kp.ru/users/910219/post11790265/>
2. Бильжо Андрей: На телевидение наступает классика, «Известия», 20 декабря 2005: <http://izvestia.ru/news/309592>
3. Борисова Юлия: Вертикаль телевидения, журнал «Огонёк» № 10, 20 июля 2009: <http://www.kommersant.ru/doc/1204667>
4. Велигжанина Анна: Война «Золотого телёнка» и «В круге первом»: проиграли зрители, «Комсомольская правда», 8 февраля 2006: <http://www.kp.ru/daily/23656.3/49747/>
5. Википедия: Золотой телёнок (фильм 1968): <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D1%82%D0%B>

[Е%D0%B9_%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%91%D0%BD%D0%BE%D0%BA_%28%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC,_1968%29](http://www.izvestia.ru/news/293253)

6. Википедия: Мыльная опера:
http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%8B%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B0
7. Гончарова Ольга: Закадровый кризис, «Коммерсантъ» № 179, 3 октября 2008:
<http://www.kommersant.ru/doc/1034893>
8. Зверева, В: Телевизионные сериалы: Made in Russia, «Критическая масса» № 3, 2003: <http://magazines.russ.ru/km/2003/3/zvereva.html>
9. Кузин Евгений: Олег Мешиков станет многосерийным, «Известия», 18 августа 2004: <http://izvestia.ru/news/293253>
10. Кузин Евгений: Режиссёр Ульяна Шилкина: «Я никогда не воспринимала Остапа Бендера как просто мошенника», «Известия», 30 января 2006:
<http://izvestia.ru/news/310666>
11. Мелькина Анна, Филимонов Дмитрий: Классический сериал – двигатель торговли, «Известия» 21 октября 2003: <http://izvestia.ru/news/282810>
12. Memoid: Особенности российского производства телемерииалов:
http://www.memoid.ru/node/Osobennosti_rossijskogo_proizvodstva_teleserialov
13. Павленко-Бахтина Лидия: Как сериалы повлияли на нашу жизнь, «Комсомольская правда», 23 мая 2007: <http://www.kp.ru/daily/23907.3/67637/>
14. Свечников Владимир: Приемы психологического манипулирования сознанием телезрителей на примерах телесериалов, «Кино-театр.ru» 25 мая 2010:
<http://www.kino-teatr.ru/kino/art/kino/1665/>
15. Светенко Андрей: 40 лет назад СССР «подсадили» на сериалы, «Вести fm», 8 июля 2011: http://radiovesti.ru/episode/show/episode_id/11288
16. Секеринский Секеринский: Самопознание путём просмотра телесериала, «Независимая газета», 23.08.2002: http://www.ng.ru/ideas/2002-08-23/11_serial.html
17. Склряова Маргарита: Игра в классики, «Известия», 31 октября 2007:
<http://izvestia.ru/news/330262>
18. Степанова Надежда: Бодался «телёнок» с Солженицыным, «Известия», 20 января 2006: <http://izvestia.ru/news/310406>

Údaje kinopoisk.ru/Данные сайта kinopoisk.ru

19. kinopoisk.ru: «Братья Карамазовы»: <http://www.kinopoisk.ru/film/322063/>
20. kinopoisk.ru: «Герой нашего времени»: <http://www.kinopoisk.ru/film/160896/>
21. kinopoisk.ru: «Дети Арбата»: <http://www.kinopoisk.ru/film/103878/>
22. kinopoisk.ru: «Доктор Живаго»: <http://www.kinopoisk.ru/film/89676/>
23. kinopoisk.ru: «Жизнь и судьба»: <http://www.kinopoisk.ru/film/644788/>
24. kinopoisk.ru: «Золотой телёнок»: <http://www.kinopoisk.ru/film/89677/>
25. kinopoisk.ru: «Идиот»: <http://www.kinopoisk.ru/film/77051/>
26. kinopoisk.ru: «Мастер и Маргарита»: <http://www.kinopoisk.ru/film/79429/>
27. kinopoisk.ru: «Отцы и дети»: <http://www.kinopoisk.ru/film/426965/>
28. kinopoisk.ru: «Преступление и наказание»: <http://www.kinopoisk.ru/film/260310/>

Anotace

Příjmení a jméno autora: bc. Mikhail Gorbunov

Název katedry a fakulty: Katedra slavistiky Filosofické fakulty Univerzity Palackého

Název bakalářské práce: Ruské televizní seriály (adaptace ruské klasické literatury) jako kulturní fenomén XXI. století

Vedoucí práce: Mgr. Jekaterina Mikešová, PhD.

Počet znaků bez mezer: 165444

Počet znaků včetně mezer: 192597

Počet příloh: 3

Počet titulů použité literatury: 7

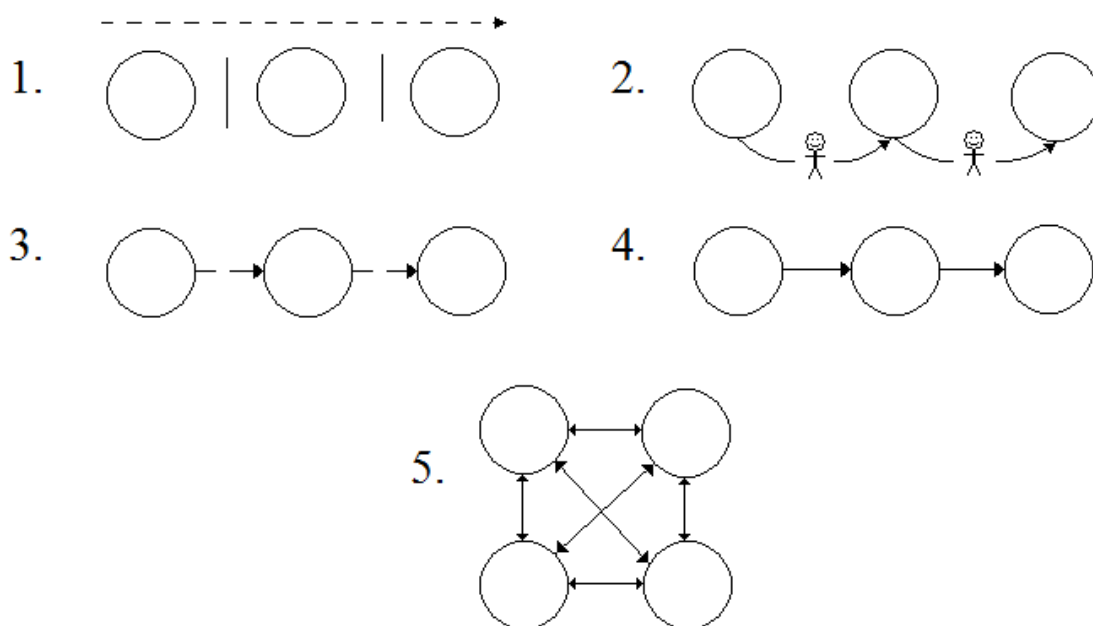
Klíčová slova: Televizní seriál, seriál, seriálová adaptace, film, literární dílo

Charakteristika práce: Ve své diplomové práci se zabývám analýzou fenoménu nynějších ruských televizních seriálových adaptací. V teoretické části jsem především uvedl vše, co souvisí s televizním seriálem, adaptací literárního díla a vznikem seriálu v Rusku. V praktické části jsem detailně popsal strukturu a obsah televizního seriálu „Zlaté tele“. Srovnáním literární předlohy, první filmové adaptace a poslední seriálové adaptace, jsem poukázal na podobu nynějších ruských seriálů, natočených podle klasické literatury.

Přílohy

1. Schéma: Grafické znázornění pěti typů seriálu¹
2. Ilustrace: Plakát k filmu „Zlaté tele“ Michaila Šveicera²
3. Ilustrace: Plakát k seriálu „Zlaté tele“ Uljany Šilkinové³

1.:



¹ Radomír D. Kokeš.: „Teorie seriálové fikce“ (Intermediální poetika příběhu); Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v.v.i., 2011; str.: 231; ISBN 978-80-85778-80-9

² <http://www.kinopoisk.ru/picture/699280/>

³ <http://www.kinopoisk.ru/film/89677/>

2.:



3.:

