

УДК 778.5.041

Становление детективного сериала на отечественном экране: анализ процессов формообразования на материале киноциклов 1970-х годов

ЛАБУЗНАЯ В. Ю.

Аннотация

Статья посвящена вопросу становления детективного сериала на отечественном экране. На материале киноциклов 1970-х годов исследуется проблема соотношения формы и структуры экранного произведения с учетом жанровой специфики. В ходе анализа трилогий о сыщиках Анискине, Сережкине и Зорине, а также многосерийных телефильмов «Следствие ведут знатоки» и «Место встречи изменить нельзя» формулируется квази-канон советского детектива, перечень его характерных компонентов и существенных черт. Прослеживается процесс преобразования устойчивой жанровой модели при переходе от малой к большой форме. В статье делается вывод о пределах возможностей детективного сюжета к трансформации, сочетанию качеств континуальности и дискретности.

Ключевые слова

герой, детектив, дискретность, дискурс, жанр, канон, киноцикл, континуум, нарратив, сериалы, советский детектив, структура, сыщик, телесериал, телефильм, форма, экранные искусства

UDC778.5.041

Evolution of Russian detective series: formation process analysis based on 1970s film cycles

LABUZNAYA V. U.

Abstract

The article is devoted to the evolution of the Russian detective series. The problem of the correspondence between screen form, plot structure and genre specificity is investigated on the base of the 1970s movie cycles. The quasi-canon of the Soviet detective cinema with its core-components and essential features are enunciated through analysis of the trilogies about Aniskin, Serezhkin and Zorin investigators as well as the tv-series *Investigation Held by ZnaToKi* and *The Meeting Place Cannot Be Changed*. The article observes transformation of a steadfast genre model during transition from short to larger-scale forms. In resume there are conclusions about ability of detective plot scheme to change and combine the qualities of continuity and discreteness.

Key words

hero, detective, discreteness, discourse, genre, canon, cinema, cycle, continuum, narrative, series, soviet detective, structure, detective, tv-series, form, screen art

Споры о кризисе детективного жанра продолжаются практически на протяжении более чем полуторавековой истории его существования. По мнению исследователей, парадокс заключается в том, что «бесконечно повторяемая форма, использующая безжизненные схемы, шаблонных персонажей и бесчисленные клише в описании методов ведения расследования и сюжетных конструкциях, [не только] могла процветать на протяжении двух десятилетий между Мировыми войнами, [но и] продолжила вызывать интерес вплоть до настоящего времени» [11, с. 31]. Обвинения в исчерпанности жанровых возможностей и, вместе с тем, непрекращающаяся эксплуатация характерных художественных приемов и ходов, по-видимому, проистекают из одного корня — чрезвычайно устойчивой исходной нарративной структуры. Речь идет о классической трехчастной модели, включающей загадку преступления, расследование и разгадку [6, с. 128], которая в явном или имплицитном виде присутствует в любом детективном произведении. Кажущаяся простота и безыскусность этой схемы не помешали ей успешно адаптироваться к разным повествовательным формам. В этой связи для авторов и исследователей жанра остается открытым вопрос: есть ли предел жанровой трансформации? Что происходит при переходе от «новеллы тайн» [10, с. 125] к «роману тайн» [10, с. 143]? Какие драматургические механизмы задействованы в процессе превращения полнометражной картины в цикл фильмов, горизонтальный или вертикальный сериал? Как соотносится изменение формы произведения со спецификой жанра, его героями, внутренним устройством сюжета и конструкцией интриги/загадки? Другими словами, насколько «всеяден» детектив? Обширное поле для поисков ответа на этот вопрос предоставляет отечественный экранный материал 1970-х годов. Данный период был отмечен пересечением двух важных векторов: утверждение детектива на советском экране [8, с. 35] совпало с расцветом многосерийного телефильма [1, с. 3]. На стыке этих тенденций произошла кристаллизация форм, предопределивших дальнейший генезис жанра в нашей стране. Сложилась ситуация для появления отечественного детективного сериала.

В рассматриваемом периоде, прежде всего, обращают на себя внимание три киноцикла: трилогия о милиционере Федоре Анискине («Деревенский детектив» (1968), «Анискин и Фантомас» (1973), «И снова Анискин» (1997)); трилогия об участковом Василии Сережкине («Хозяин тайги» (1969), «Пропажа свидетеля» (1972), «Предварительное расследование» (1978)); трилогия о полковнике Иване Зорине («Возвращение «Святого Луки»» (1970), «Черный принц» (1973) и «Версия полковника

Зорина» (1978)). Данные серии объединил ряд общих черт. Начавшись с полнометражных картин, все они продолжились до многосерийных фильмов. При этом приращение экранного материала осуществлялось, главным образом, за счет преумножения элементарных сюжетных компонентов: персонажей, ситуационных коллизий, дополнительных линий. В то же время существенных изменений в структуре сюжета не происходило: она практически никак не соотносилась с требованиями «длинного нарратива», а конструкция детективной интриги не усложнялась. Создатели этих циклов осваивали простейшие жанровые шаблоны, эксплуатируя уже наработанный инструментарий приемов и ходов. По сути, циклы об Анискине, Сережкине и Зорине являли собой пример кропотливой подготовительной работы перед полноценным формообразованием. Во всех трех случаях интенция перехода от малой формы к большой зиждилась на использовании сквозного персонажа — расследователя. Сверх того, именно образ «советского следователя» оказался ключевой жанровой новацией. Посредством этой фигуры отечественные криминальные сюжеты приобрели свою специфику, отчасти отстроившись от зарубежной традиции и сформировав квази-канон советского детектива. Такие персонажи, как Анискин, Сережкин и Зорин помогли преодолеть строгую детерминированность зарубежного детектива, его укорененность в идейно чуждом социокультурном и политическом контексте, образованном идеалами Просвещения и свободы воли, урбанизации и технологического прогресса, ценностями индивидуализма, защиты частной жизни и частной собственности [2, с. 2]. Будучи продуктом эпохи модерна, городской среды и капитализма классический детектив задавал определенный круг тем, проблем и нравственных дилемм, воплотившихся в конкретных сюжетных событиях и героях. Ревнивые супруги и корыстные бизнес-партнеры, борьба за наследство и убийства по страсти, пропавшие сокровища и темные семейные тайны, — все это составляло художественный мир жанра в его изначальном, каноническом варианте. И частные сыщики, действующие независимо от государственной системы правосудия, официальных правоохранительных структур и инстанций, были естественным порождением этого универсума. Закономерным образом, классический детектив воспринимался в СССР как «производная капиталистического строя и отражение буржуазных отношений, типичных конфигураций добра и зла в определенной общественной формации» [4, с. 42]. А потому не мог быть в чистом виде заимствован советским кинематографом.

В этой связи требовалось, с одной стороны, сохранить незыблемость жанровых границ, заимствовать работоспособные сюжетные схемы и выдержать необходимую степень художественного допущения, а с другой — наполнить их собственным, идеологически и культурно близким содержанием. Другими словами, детектив в СССР должен был, не утратив своей реалистической природы [5, с. 26], оказаться инкорпорирован в иную реальность, описывать другой тип общества и межличностных отношений. Для этого все значимые сюжетные компоненты, такие как время и место действия, набор персонажей, типичных коллизий и конфликтов, вынуждены были поменяться вместе с проблемным полем, дискурсом и диегезисом жанра. Так, например, перемена сеттинга, перенос экранного действия из эффектных декораций загородных вилл, особняков и замков в куда более естественные условия сибирской деревни, тайги или, на худой конец, пригородного санатория, уже существенным образом преобразовывала систему жанровых координат, порвав с эстетикой урбанизма и городской культуры. Но все же самые важные изменения коснулись специфических детективных констант: главного героя — сыщика, типа преступления и метода ведения расследования. Безусловно, образы Анискина, Сережкина и Зорина не возникли на пустом месте. Следователь как представитель государства, находящийся на стороне закона, облеченный властью и несущий важную социальную (а значит, и политическую) функцию, — уже появлялся в литературе и кино. Это главный герой возникшего в середине 20-го века полицейского детектива [2, с. 3], который был не просто присвоен, а переосмыслен и переработан советской традицией. «Полицейский роман являлся [в первую очередь] романом о жертвах преступления, о маленьких людях, оказывающихся жертвами [...] внешне вполне респектабельных порядочных людей» и должен был «разоблачать махинации и хитросплетения, от которых гибнут честные люди» [9, с. 20]. В свою очередь, советский детектив делал акцент на деяниях, несущих в себе компонент социальной угрозы. В фокусе внимания Анискина, Сережкина и Зорина оказывались вовсе не кровавые убийства или обманутые любовники — в заданной парадигме подобные преступления оценивались как второстепенные и бытовые. Отечественные следователи занимались криминальными происшествиями, опасными не для конкретного лица, а для общественного порядка в целом. Поэтому сюжеты советских детективов строились вокруг грабежей, бандитизма, хищений социалистической собственности, вредительства и спекуляции. Находясь в пространстве общественных интересов, советские герои-милиционеры действовали в рамках специфической философской и аксиологической парадигмы: искали не человеческую драму/персональный мотив, а дефективный элемент системы. Для этого им требовался особый метод ведения расследования, инструмент для выявления антисоциального зла. Именно поэтому Анискина, Сережкина и Зорина нельзя сравнить с Шерлоком Холмсом, заподозрить в исключительном интеллекте, аналитических способностях и безупречной логике, назвать живыми машинами для решения интеллектуальных задач. В их подход к расследованию вкладывалось нечто иное — «недетективная мысль» [8, с. 86], идейность, социальная миссия. Соответственно, ядерная сущность отечественных киносыщиков 1970-х годов заключалась не в уникальной личности, а в неординарной функции — быть проводником, персонифицированной эманацией некой универсальной советской идеологии, формулы «посюстороннего» добра и зла. Доскональное, глубинное знание нравов и быта простого народа, понимание его характера, склонностей и мотивов вкупе с безупречным внутренним «моральным камертоном», — вот то новое, что привнесли советские киносыщики в жанр. Однако, заложив оригинальную содержательную основу, трилогии об Анискине, Сережкине и Зорине практически ничего не достигли на формальном уровне. Увеличение хронометража, деление экранного действия на серии почти не отразилось на структуре сюжета, композиционных и драматургических решениях. Необходимость подстраиваться под требования прерывистого нарратива, применять «прото-клиффхенгеры» и усложнять интригу имела предельно номинальный, принужденный характер.

Качественное преобразование формы, совмещение качеств континуальности и дискретности, то есть осознанное использование принципа «серийности» [3, с. 81] имело место уже на следующем витке эволюции отечественного детективного кинофильма — с появлением цикла «Следствие ведут знатоки» (с 1971 года). Принципиально важно, что данное произведение осталось в рамках уже описанного квазиканона советского детектива: первую скрипку в сюжете играли служители закона, преступления были направлены против всего общества, присутствовала социальная миссия. Вместе с тем, операция, произведенная над этими базовыми компонентами, оказалась куда сложнее простого суммирования. Они были творчески преобразованы

в нового — коллективного — героя и соответствующий детективный метод — командную работу. И именно эта находка как нельзя лучше следовала сверхзадаче советского жанрового инварианта — утверждению идеалов коллективизма. Каждый из членов следственной группы — Знаменский, Томин, Кибрит — с одной стороны, был наделен собственными индивидуальными чертами, характером, личностными качествами. С другой — снабжен специфической функциональной нагрузкой: дознание, полевая работа, экспертиза. Но только вместе они выражали и утверждали фундаментальную советскую идеологию — примат коллектива над личностью, общего над частным. Именно поэтому в совокупности «Знатоки» образовали уникальное триединство, эффективный механизм правосудия, где каждый элемент служил общему делу и, наоборот, высшая цель обуславливала и усиливала роль каждого. Возник синергетический эффект. Коллектив как главный герой и командная работа как метод ведения расследования определили нарративно-дискурсивные характеристики всего экранного произведения. Лабильность отношений внутри команды «Знатоков» уже заложила динамическое начало в сюжет, а последовательная демонстрация сцен выполнения каждым из них своих профессиональных обязанностей открыла доступ для постоянного приращения экранного материала. Однако создатели цикла не ограничились использованием этих базовых инструментов и не пошли по пути механистического увеличения хронометража. Они сообщили истории иной масштаб и иное художественное качество посредством выверенной и сбалансированной структурной схемы, подробно описанной Неей Зоркой [3, с. 76–86]. Каждая серия включила в себя криминальную загадку, параллельную работу над делом всех Знатоков и чрезвычайное происшествие (так называемую «возгонку» [3, с. 82]) — ключевой поворот сюжета, представляющий предшествующие события в ином свете. Прием позволил совершить качественную «переоценку» всех заданных обстоятельств: перейти от проступка к преступлению, от интеллектуальной задачи к моральной дилемме, от детектива к драме. Даже незавуалированность этой конструкции и воспроизведение ее из серии в серию не нанесли ущерба общему замыслу. Так как ее использование было подчинено не правилу простого повтора, копии, эрзаца, а принципу гармонического подобия. В итоге при сходстве сюжетной структуры экранное действие, с одной стороны, приобрело характер закономерности, предрешенности, а с другой — образовалось обширное поле для творческого эксперимента и содержательной вариативности. То есть произошло синтетическое соединение «тиражируемости и уникальности» [3, с. 16], что и явилось рождением нового для отечественного кинопроцесса формата — детективного сериала-процедурала.

Однако с формальной точки зрения, вертикальный процедурал соответствовал все же циклу новелл, а не полноценному «роману тайн». Уход от дробления сюжета на отдельные «кейсы», «длинный нарратив» и «большая драма» — эти новации в генезис детективного жанра на нашем экране привнес мини-сериал «Место встречи изменить нельзя» (1979). Картина вновь не вышла за границы «советского» криминального диегезиса. И при этом выбрала, на первый взгляд, более консервативный по сравнению со «Знатоками» подход к созданию главных героев. Вместо оригинальной тройки следователей создатели сериала прибегли к вполне типической для жанра модели напарников [7, с. 9]. Но она была содержательно переосмыслена и существенно усложнена за счет углубления характеров и мотивировок. В отношении Жеглова и Шарапова был заложен дополнительный смысловой уровень наставничества, то есть элемент неравенства, социального, поколенческого и мировоззренческого разрыва, который, в свою очередь, получил продолжение в виде их несхожих методов ведения расследования. Как и команда «Знатоков», пара Жеглова и Шарапова выполнила функцию динамического движителя сюжета, но имеющего иную — антагонистическую — природу. Тот же фундамент стал основой для построения центрального конфликта, детерминировавшего все экранное действие. Возникла бинарная структура: два героя-детектива — два метода ведения расследования — два дела. Причем между всеми компонентами установились диалектические связи, подкрепленные ценностно-философской проблематикой. В итоге форма обнаружила потенцию к генерации содержания, а содержание определило размер и очертания формы. Романский принцип в «Место встречи изменить нельзя» был реализован посредством механизма «параллелизма интриг» [10, с. 143]. Качественное преобразование всех драматургических элементов произведения — героев, конфликта, перипетий, сюжетных линий и поворотных событий — произошло благодаря усложнению детективной загадки. Так, эмпирическим путем было открыто универсальное правило, позволяющее преобразовать детективный сюжет в драматический, создать произведение крупной формы и высокого художественного качества, не нарушив при этом границ и конвенций жанра.

Литература

1. *Акопов А. З.* Особенности драматургии отечественного многосерийного телефильма 1960–1980-х гг. Монография. М.: Академия медиаиндустрии, 2015. 24 с.
2. *Георгинова Н.* История появления и становления детективного жанра в литературе // «Библиотечное дело». 2018. № 1. С. 2–6.
3. *Зоркая Н. М.* Уникальное и тиражированное: средства массовой информации и репродуцированное искусство. М.: «Искусство», 1981. 167 с.
4. *Маркулан Я. К.* Зарубежный кинодетектив. СПб.: Издательство «Искусство», 1975. 168 с.
5. *Моисеев П. А.* Поэтика детектива. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2017. 240 с.
6. *Мозм С.* История упадка и разрушения детективного романа // Как сделать детектив. М.: Радуга, 1990. С. 123–145.
7. *Поэтика зарубежного классического детектива.* М.: Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького РАН, 2019. 304 с.
8. *Ревич В.* Уголовный розыск и художественный поиск. Кино-детектив М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1983. 160 с.
9. *Уваров Ю.* Рокамболь, Мегре и другие: французский детектив XIX–70-гг. XX века // Мир детектива, «Библиотечное дело». 2018. № 1. С. 17–21.
10. *Шкловский В. Б.* О теории прозы. М.: Федерация, 1929. 265 с.
11. *Grella G.* Murder and Manners: The Formal Detective Novel // A Forum on Fiction, Vol. 4, No. 1 (Autumn, 1970). P. 30–48.

References

1. *Akopov A. Z.* Osobennosti dramaturgii otechestvennogo mnogoserijnogo telefil'ma 1960–1980-h gg. [Features of the drama

of the domestic multi-series television movie of the 1960s and 1980s] M., 2015. 24 p.

2. *Georginova N.* Istoriya poyavleniya i stanovleniya detektivnogo zhanra v literature // Mir detektiva, «Bibliotechnoe delo» [The history of the appearance and formation of the detective genre in literature // The world of detective] 2018. PP. 2–6.
3. *Zorkaya N. M.* Unikal'noe i tirazhirovanoe: sredstva massovoj informacii i reproducirovanoe iskusstvo [Unique and Replicated: Media and Reproduced Art] M., 1981. 167 p.
4. *Markulan Y. K.* Zarubezhnyj kinodetektiv [Foreign film detective] SPb., 1975. 168 p.
5. *Moiseev P. A.* Poetika detektiva [Poetics of the detective] M., 2017. 240 p.
6. *Moem S.* Istoriya upadka i razrusheniya detektivnogo romana // Kak sdelat' detektiv [The story of the decline and destruction of a detective novel // How to make a detective] M., 1990. PP. 123–145.
7. Poetika zarubezhnogo klassicheskogo detektiva [Poetics of a foreign classic detective story] M., 2019. 304 p.
8. *Revich V.* Kinodetektiv: ugovnyj rozysk i hudozhestvennyj poisk [Film Detective: Criminal Investigation and Artistic Search] M., 1983. PP. 143–145.
9. *Uvarov Y.* Rokambol', Megre i drugie: francuzskij detektiv XIX-70-gg. HKH veka // Mir detektiva, «Bibliotechnoe delo» [Rocambole, Maigret and others: French detective XIX-70s. XX century // The world of detective] 2018. PP. 17–21.
10. *Shklovskij V. B.* Novella tajn // Shklovskij V. O teorii prozy [The Novel of Secrets // About Prose Theory] M., 1929. PP. 125–142.
11. *Grella G.* Murder and Manners: The Formal Detective Novel // A Forum on Fiction, Vol. 4, No. 1 (Autumn, 1970). PP. 30–48.