



Экранизация детективов Александры Марининой на примере “Чужой маски”: мыльный де-детектив

Hélène Mélat

► To cite this version:

Hélène Mélat (Dir.). Экранизация детективов Александры Марининой на примере “Чужой маски”: мыльный де-детектив . 2005. <hal-01389802>

HAL Id: hal-01389802

<https://hal.science/hal-01389802>

Submitted on 29 Oct 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ЭКРАНИЗАЦИЯ ДЕТЕКТИВОВ АЛЕКСАНДРЫ МАРИНИНОЙ (НА ПРИМЕРЕ «ЧУЖОЙ МАСКИ»: МЫЛЬНЫЙ ДЕ-ДЕТЕКТИВ)

«Чужая маска» — десятый роман Александры Марининой, он был опубликован в 1997-ом году. Это один из самых длинных (400 страниц) и изощренных по сюжету. Экранизация этого произведения — седьмая серия телевизионного сериала «Каменская», снятая в 2000-ом году режиссером Юрием Морозом.¹ Серия длится полтора часа.

Детектив один из разновидностей «формульной» литературы². У детективов Марининой есть три функции: развлекательная (эскапистская функция), дидактическая (аксиологическая функция) и информативная (познавательная функция), и все художественные средства организуются вокруг этих функциональных осей. В текстах Марининой наблюдается равновесие функций и художественных средств. В них совмещаются реалистическое и неправдоподобное, факт и утопия.³

Что же меняется при экранизации? Что остается от формулы романа?

Если исходить из постулата, что литературный текст представляет собой «источник информации» для экранизации, некоторую «базу данных»⁴, интересно проследить, какую именно информацию режиссер извлек из романа, а какую он оставил в стороне.

Сокращение

Экранизация «Чужой маски» характеризуется сокращением на нескольких уровнях: сокращением числа персонажей, сюжетных линий и мотивов для убийств. Обилие персонажей, сюжетных линий и мотивов служат двум целям, характерным для детектива: напряжению (поскольку постоянно откладывается решение криминальной загадки и накапливаются ложные пути и ложные разгадки) и реалистическому воспроизведению действительности (окружающей обстановки и человеческой психики).

Реалистический компонент занимает важное место в произведениях Марининой, они могут служить учебником и путеводителем по современной России и ее новым реалиям⁵.

В серии гораздо меньше персонажей (это неудивительно поскольку четыреста страниц должны встать в полтора часа). В серии остались лишь самые необходимые свидетели. В линии Параскевича осталась экзальтированная Лариса, которая обвиняет себя в убийстве Параскевича и отравляет себя в кабинете Насти. Лариса играет важную роль, поскольку ее смерть ставит Настю в неловкое положение по отношению к руководству: ее вызывают к начальнику-бюрократу. Одним словом, Лариса необходима для полного портрета органов правопорядка. Мать Параскевича появляется только мимоходом, другие персонажи исчезли (отец, подруги-советницы).

Это сокращение наблюдается также среди коллег Каменской. Персонаж Лесникова является совмещением двух персонажей: Михаила Доценко и Игоря Лесникова. Но осталось самое главное: в нем сочетаются их главные характеристики (обаятельные мужчины), поэтому это сокращение не очень значимо.

В романе есть три сюжетных линии с двойниками плюс милицмейская линия⁶. Милицмейская линия показывает быт милиции, хотя в несколько идеализированном ракурсе. Три «кримикальные» линии вводят читателя в неизвестные для него миры: линия писателя Леонида Параскевича позволяет читателю знакомиться с издательским миром, это одна из любимых тем Марининой, которая таким образом оправдывается, раскрывается перед читателем. Читатель узнает о том, как работает писатель, сколько он получает (в этом романе, как и в других, издатель представлен как жулик, эксплуатирующий писателя). В серии эта линия присутствует, но она сильно упрощена и сводится к денежному сведению счетов между женой Параскевича, Светой, и издателем.

Линия бизнесмена Евгения Костюкова знакомит читателя с миром новых русских: это как раз одна из новых реалий, недоступных обычному читателю.

Наконец, линия депутата Сергея Березина представляет политический мир. Отпала в серии именно линия депутата, в которой довольно подробно описывается политическая стратегия героя, а именно создание имиджа, явление новое для России и поэтому носит для читателя информативный характер.

В связи с этим сокращением информативная реалистическая функция романа сильно ступшевывается. Конечно, она теряется не полностью: сразу узнается место и время действия, остаются знаки, но именно только знаки, как например видеофильмы, которые Досюкова показывает Стасову, некоторые типичные для российского города реалии. Но в основном фильм снят в интерьере, действие происходит на кухне, в кабинете Гордеева или Насти, в квартирах.⁷

В романе есть несколько тесно переплетенных друг с другом мотивов убийств. Во всех случаях двигает убийц корысть, но в двух линиях добавляются дополнительные мотивы. В исчезнувшей в экранизации линии политика Березина присутствует карьеризм и избавление от жены (потребность моральной чистоты, как залога удачной политической карьеры, приводит к устранению жены-блудницы).⁸ В писательской линии освобождение от материнской власти и месть матери. Этот психоаналитический мотив нередко встречается в произведениях Марининой⁹.

В серии остался самый неоригинальный и тривиальный мотив: корысть, желание «хорошо жить». Таким образом теряется важная тема

романа: сложность человеческой психики и сложность человеческих отношений, особенно взаимоотношений между полами, что немаловажно для читательниц/зрительниц.

Упрощение психологии персонажей.

Упрощение представления внутреннего мира персонажей происходит на структурном уровне из-за нарративного обеднения. Нет игры с разными точками зрения, которые постоянно меняются в романе: большинство кадров снято с объективной внешней позиции, нет голоса за кадром, который комментировал бы поведение персонажей, создавая таким образом дистанцированную точку зрения на изображаемое.

Персонажи более типизированы, чем в романе. Наталья, жена Досюкова, представляет собой тип продажной женщины, проститутки: в фильме она ведет себя очень вызывающе, говорит вульгарно. Даже физически она соответствует всем клишированным признакам «шлюхи»: у нее длинные ноги, светлые волосы и вызывающая одежда. Причем эти знаки остаются именно только знаками: серия очень целомудрена, тогда как в романе есть несколько эротических сцен. Конкретные указания на секс замещаются вышеуказанными знаками, денотирующими «шлюху». Живые чувства исчезают, живой секс превращается в знаки.

Эта закорстелость также ощущается в психологии персонажей: эволюция образов, все же наблюдаемая на страницах романа, полностью теряется в экранизации. В романе немало страниц посвящено внутреннему миру и сознанию персонажей, и особое внимание уделено виновных. Передается изменение, сдвиг в психике: Ирина из проститутки превращается в отличную домохозяйку и жену видного политика и сильно привязывается к Березину. У нее есть предыстория, прошлое [125-126], то есть она не плоский образ. Причем она самый «положительный виновник»¹⁰, не случайно, что именно этот персонаж был устранен. Наташа влюбляется в мужа, которого сама решила отправить в тюрьму. Света отдает себе отчет в жестокости мужа, зло глумящегося над матерью, хотя сама ненавидит ее и называет ее про себя «старой сукой» [189]. Грубость этого обозначения нарочита: она составляет контраст со смягчением Светы в конце романа.

Одним словом, у женских персонажей-преступников появляются угрызения совести и сомнения по поводу правильности своего поступка (о Свете написано, что «Впервые за много месяцев она вдруг усомнилась в том, что поступает правильно» [233], Ирина думает: «Так стоит ли...» [188]). В серии же персонажи сразу определены с первых кадров и происходит короткое замыкание, исчезает вся психологическая «плоть» романа. Это связано не только с особенностью кинематографического времени. В кино доминирует «всегда убегающее настоящее время»¹¹, трудно передавать прошлое и развитие сюжета. Тем не менее существуют нарративные стратегии, позволяющие передачу внутренней эволюции, а в данной серии (и вообще во всем сериале) есть видимая установка на карикатуру.

В результате тема раздвоения, зыбкости идентичности, центральная в этом романе в серии совершенно отсутствует. А это как раз важная тема в детективах вообще и в романах Марининой в частности. Эта тема выражает расшатывание социальных и моральных критериев.

Смещение акцентов

Упрощение женской психики сопровождается очевидным смещением акцентов. Поражает в серии демонизация женщин: в ней зло имеет явно женское начало. Настя не в счет: она сильно инфантилизирована и не воспринимается как женщина в отличие от трех других женских образов.

Полностью устранена важная черта героинь романа: традиционная женская доброта. В случае с Параскевичами есть даже инверсия: в романе главный злодей — муж. Это он убивает Турина, смеется над матерью. В серии убивает Турина Света и даже самого Параскевича (это мы узнаем в самом конце серии, когда Настя уже спит). Причем, как логическое следствие этой демонизации, главный злодей, «дирижер», организующий убийства, врач Виктор Федорович, представлен в серии как беспомощный старик (который оправдывает свои махинации следующими словами: «Нужно же купить старику кефирчику...»).

В результате наблюдается поляризация и радикализация моральных критериев. На шкале «плохой/хороший» средняя, нейтральная часть остается неупотребленной. Стрелка зашкаливает, то в сторону плюса (Каменская, единственный положительный женский образ; Заточный и коллеги Каменской), то в сторону минуса (Наталья Досюкова, Света Параскевич). Зрителю предлагается голая мораль, которая действительно налицо в марининских романах: тот, кто согрешил (не случайно употребляю слово: слово «грех» часто попадает под перо Марининой), должен быть наказан, искупление не может иметь места. Должен царить порядок.

Милицейская пастораль

Порядок воплощает милиция. В противоположность этому женскому развратному миру существует мир честных и добродушных милиционеров. Гораздо больше времени отдается в серии описанию милиционерский быт (приблизительно две трети фильма). Идеализация милиции еще ярче выражена в серии. Единственный «отрицательный персонаж» в этой среде это генерал, к которому вызваны Гордеев и Настя после смерти свидетельницы в кабинете Насти. Он не плохой сам по себе (Гордеев два раза говорит о нем «А мужик он хороший»): в нем разоблачается бюрократ. Речь не идет о моральном дефекте, о внутреннем извращении.

Окружают Настю Каменскую четыре мушкетера, царит между ними куртуазная любовь/дружба-товарищество: Колобок¹²-Атос-отец, Коротков-Портос-советский мужик, Лесников-Арамис-новорусский Дон Жуан и Леша-бурлескный Д'Артаньян-друг/брат-муж-няня (правда, не милиционер). Есть еще сыщик Стасов, представленный в серии как неуклюжий, застенчивый

мужчина, что совершенно не соответствует его образу в романах, но усиливает эффект дружеской компании.

Настя теплее, чем в романах, часто плачет и еще больше нуждается в мужской поддержке. Она сильно инфантилизирована (тапочки в виде плюшевых животных, указания Леши для приготовления завтрака). В других сериях она все-таки более сексапильна, хотя в очках (преграда между ней и окружающим миром).¹³ Легкий флирт с генералом Заточным не ведет к физическому сближению и вообще не очень страстный, отношения с мужем и мужским коллективом коллег остаются подчеркнуто товарищескими несмотря на намеки и шутки. Налицо советское целомудрие, но не только. Десексуализация героев-сыщиков также свойственна западным сериям: любовь не совместима с работой, дружба воспринимается, как высшая ценность в эпоху растерянности и расшатывания стереотипов поведения и взаимоотношений между мужчинами и женщинами.

Получается «милиейская пастораль», в которой преобладает портрет¹⁴, скорее чем действие, поскольку детективная суть сильно ослаблена.

Замедление/смягчение

В тексте достигнута характерная для жанра напряженность, несмотря на длинные пояснительные отступления. В нем есть ложные пути, ловушки, разглашение тайны все время откладывается. Приведем самый красноречивый пример: читатель узнает о том, что мужчина, с которым встречается Света Параскевич, ни кто иной, как ее якобы покойный муж на 295-ой странице, то есть в самом конце третьей четверти романа. До этого открытия автор употребляет безличные формулы (подняли трубку), местоимение «он», существительное «мужчина» и один раз «любимый мужчина» (это ловушка: читатель сразу думает, что этот мужчина – любовник Светы и это дает ложное объяснение убийства (убийство по любви)). В серии также передается напряжение и есть ловушка: Света звонит мужчине, и он спрашивает: «[Ты меня любишь] больше, чем мужа?». Зритель поймет, что этот мужчина ее муж и узнает Параскевича через час и 15 минут, то есть ближе к концу.

Но напряжение ослаблено тем, что действие развивается очень вяло. Правда, может казаться на первый взгляд, что это только воспроизводит ритм романа, действие которого – как обычно в романах Марининой – постоянно прерывается отступлениями в виде авторских размышлений или объяснений от лица персонажей по поводу своей профессии или других явлений. Но дело в том, что авторские отступления, замедляющие сюжетное развитие, вполне мотивированы в романе: они выполняют объяснительную функцию и служат реалистическому замыслу. В серии эти сюжетные замедления не компенсируются какими-то объяснительными комментариями или сценами, а заменяются длинными неподвижными планами или замедленной съемкой, причем эти планы чаще всего лишены реалистической функции и смысла по

отношению к детективному сюжету (например Каменская, удаляющаяся на улице). Таким образом в нарративную ткань врывается пустота.

Здесь играет роль традиция советского кино, более медленного, чем западный, по крайней мере современный¹⁵. Такими длинными планами передается атмосфера угрозы или сентиментальности (в диалоге у Заточного например), поддерживаемая музыкой, но с другой стороны эта медленность производит эффект стирания, залушки. Происходит внутренняя деконструкция нарратива, как будто режиссер не верит в возможность осуществления жанра. Получается тем самым «дедетективизация» романа Марининой.

Эта деконструкция подчеркивается присутствием ненужных и неправдоподобных второстепенных элементов реквизита, которые якобы намекают на двусмысленность: самым наглядным примером этого является фотопортрет Эйнштейна, показывающего язык в кабинете полковника Гордеева. Правда, этот портрет был известен в СССР особенно благодаря картине Ильи Глазунова «Двадцатый век»¹⁶, но тем не менее этот знак выпадает из реалистического уровня: трудно представить себе, что такое произведение поп арта даже через посредничество художника-популизатора может висеть в кабинете полковника российской (все время хочется сказать советской...) милиции... В таких условиях его функция скорее всего разрушительна: это разрушает остатки реализма. Провокативный характер этого портрета (еще провокативнее в контексте бывшего Советского Союза из-за ядерных угроз времен холодной войны) совершенно не вкладывается в общую атмосферу серии, в которой отсутствует ироничное дистанцирование и ни о какой полисемичности невозможно говорить.¹⁷ В этой одиноко висящей картине как будто режиссер намекает, что такого кабинета нет в мире, что это иллюзия, игра. Показ детского мультфильма во время спора между супругами Параскевичами можно истолковать таким же образом. Не милиция, не убийцы, а детский сад...

В итоге можно сказать, что характерный для произведений Марининой (по крайней мере ее лучших вещей) баланс в серии явно нарушен. Информативная функция почти сведена к нулю. Регрессивная, эскапистская функция связана не столько с детективными элементами, сколько со сказочными элементами светлорозовой линии дружбы с легким флиртом внутри милиции: «аромат «мыльных опер»» (Наринская, 65) уже не аромат, а сильный запах. Остается дидактическая функция, причем эта черта марининских текстов – их моральный пафос – усилен в серии из-за вышеуказанных упрощений и радикализации. Перед нами оголенный моральный скелет текста. Нет никакого доверия к зрителю и его способности самому разобраться в событиях и иметь собственное мнение, достроить текст, доведена до предела инфантилизация персонажей, а также инфантилизация читателя.¹⁸

Получается мыльный «де-детектив» для усталых постсоветских домохозяек. Изображается уютный мир без грубого секса, где разоблачается и карается виновник. Это своеобразная страна чудес, где сказочной операцией «интердевочка» не погибла в автомобильной катастрофе, а стала целомудренной сотрудницей милиции...^{19,20}

¹ Генеральные продюсеры – Валерий Тодоровский и Владилен Арсеньев.

² По определению Джона Кавелти литературная формула «представляет собой структуру повествовательных или драматургических конвенций, использованных в очень большом числе произведений» (*Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул // Новое Литературное Обозрение. 1996. № 22. С. 34*). Этот текст — перевод на русский язык первой главы книги Кавелти: *Cawelti J. G. Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago, 1976.*

³ По этому поводу см.: *Мела Э. Розовое и черное: об одном романе Александры Марининой // Творчество Александры Марининой как отражение российского менталитета: Материалы конференции (ИНИОН РАН). М., 2002. С. 153-166.*

⁴ *Gardies André. Le Récit filmique. Hachette, Paris, 1993. P. 5.*

⁵ *Mélat Hélène. Le roman policier russe : l'exemple d'Alexandra Marinina // La Revue russe. 1998. № 13. P. 34.*

⁶ Напомню фабулу романа. Действие романа происходит в декабре 1995-ого года (в серии действие происходит летом). Сложной основной детективной интриги — тема двойничества, как об этом уже сообщается в названии. Врач в роддоме (уже на пенсии), Виктор Федорович Лошинин, когда рождались близнецы, втайне продавал одного из них стерильным женщинам. Но это не все: он еще примечает три «перспективные» пары близнецов: в них один из близнецов использован в преступных целях и заменяет другого. Учитель Турин убит своим близнецом писателем Леонидом Параскевичем, который хочет выйти из-под власти издателей и матери. Дважды судимый Остриков убивает человека при свидетелях. Его близнец, Евгений Досюков, богатый бизнесмен, обвинен и посажен в тюрьму, где он наконец соглашается жениться на любовнице, Наталье, которая заказала убийство в этих целях. Политик Владимир Березин убивает жену, которая шантажировала его, и на ее месте живет ее сестра Ирина.

⁷ В серии еще очевиднее то, что Григорий Дашевский пишет о романах: «А для Марининой Москва — только план улиц и линий метро; никакой «марининской Москвы» как зримого, осязаемого города нет. Москва — это москвичи» (*Дашевский Г. Инструкции для лунных барышень // Эксперт. 16/3/1998. С. 69.*

⁸ Вот, что думает Березин об Ирине, которая заменяет жену: «Женщина, с которой не нужно все время быть начеку, постоянно ожидая гадостей и подлостей. Женщина, которая с удовольствием сидит дома, варит ему обеды, в свободное время читает или смотрит телевизор, женщина, которую не тянет «на волю, в пампасы», к мужикам, к выпивке, к громким пьяным компаниям и веселым гульбищам, к опасным любовным приключениям и грязному поспешному подзаборному траханью.» (*Маринина А. Чужая маска. М.: Эксмо, 1997. С. 124. — Далее все цитаты из романа произведены по этому изданию романа*)

⁹ См по этому поводу статью Галины Пономаревой, целиком посвященную этой теме. *Пономарева Г. 'Власть матери' как фактор самоопределения персонажей Александры Марининой // Творчество Александры Марининой как отражение российского менталитета: Материалы конференции (ИНИОН РАН). М., 2002. С. 111-121.*

¹⁰ Елена Барабан правильно замечает о ней, что «ей рассказчик романа явно симпатизирует» (*Барабан Е. Детективы Александры Марининой, или 'старые мотивы — новые песни' // Творчество Александры Марининой как отражение российского менталитета: Материалы конференции (ИНИОН РАН). М., 2002. С. 83-101.*

¹¹ Gardies A. Op. cit., P. 86.

¹² Добродушная кличка добродушного шефа происходит прямо из сказки...

¹³ Здесь играет роль интертекстуальный момент: Елена Яковлева, которая воплощает Настю, играла интердевочку в одноименном фильме Петра Тодоровского, Поэтому пришлось усилить десексуализацию, чтобы стереть образ проститутки. Благодаря Галину Аksenovu за эту мысль. Но все равно персонаж уже инфантилен в романе.

¹⁴ В следующем высказывании Марининой однозначно выражена ее установка на положительный и чуть ли не реабилитирующий портрет милиции: «В последние годы и в литературе, и в кинематографе процветает воспевание криминальной романтики. Детектив, как я уже сказала, жанр особенный, и он будет интересен, и любим всюду и всегда. Но стало модным показывать более углубленно преступный мир и внутрикриминальные разборки, а работу тех, кто раскрывает и расследует преступление, описывать и показывать почему-то перестали. Если же это делают, то в большинстве своем либо неграмотно, либо в "ногу" с модой, опять же, тенденции: милиция плохая, в ней работают одни дураки, пьяницы или продавшиеся взяточники. Сказать доброе слово о милиции сегодня либо считается дурным тоном, либо это просто некому сделать». — <http://marinina.ru/kino>.

¹⁵ Интересно, что я в первый раз смотрела эту серию в черно-белом и мне она тогда больше понравилось, чем во второй раз в цветном варианте. Она воспринимается в черно-белом как старый фильм, это подчеркивает элемент ретро в постановке.

¹⁶ Благодаря Олега Аронсона за эту информацию.

¹⁷ В другой серии среди прохожих проходит сама Маринина. Это тоже намек режиссера вне фиктивного мира и конечно интертекстуальная отсылка к сэру Альфреду Хичкоку. Но этот намек не разрушает ткань фиктивного мира.

¹⁸ В этом ожесточении морализации серия следует примеру самой Марининой, которая «на глазах превращается в того Русского Писателя, который учитель жизни» (Курицын В.. Александра Маринина // Современная литература с Вячеславом Курицыным. — <http://www.guelman.ru/slava/writers/marin.htm>). Заметим от себя, что она всегда была такой. но не так подчеркнуто.

¹⁹ Приводим интересное замечание Елены Барабан: «Символичен тот факт (вероятно, случайность), что Елена Яковлева, снявшаяся у Тодоровского младшего р вызвавшая восторг Александры Марининой своей «похожестью» на Каменскую, в эпоху перестройки очень удачно сыграла интердевочку у Петра Тодоровского. Яковлевой, можно сказать, крупно повезло с ролями, которые стали *приметой* времени, вписавшись в рамку зрительских ожиданий. Сначала – яркая, скандальная, шокирующая своей сложностью и непохожестью на пуританского толка «бледненьких» женских персонажей советской эпохи, проститутка, а десятилетие спустя – выделяющаяся своей скромностью, нормальностью, стабильностью из толпы облаченных в мишурные хламидки и никому неинтересных путанок – Настя Каменская, подчеркнуто неженственная и заметная на фоне надоевших скандальных персонажей. Маринина тонко почувствовала пресыщение российской публики скандалами, разоблачениями, усталость от неадекватно действующих героев, которые, размножившись, просто перестали замечаться, но стали вульгарным фоном» (Барабан Е. Указ. соч.).

²⁰ Библиографию можно дополнить и другими работами: Берг М. Гимн ленивым в любви. фригидным и некрасивым // Новая русская книга — 6. <http://www.guelman.ru/slava/nrk/nrk6/38.html>; Мела Э. Игра чужими масками: "женский" детектив Александры Марининой // Филологические записки. 2000. № 3. С. 93-103; Наринская А. Кровь и любовь в одном флаконе // Эксперт. 10. 16/3/1998. с. 65-67.; Плахова Е. Женщина, которая гуляет сама по себе // Искусство кино. 1998. № 6. С. 18-21.