

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ДЕТЕКТИВНОГО ЖАНРА И ТИП СКАНДИ-ПОЛИЦЕЙСКОГО: СЕРИАЛ «МОСТ» В ЛИТЕРАТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

Цель данного исследования – обозначить основные составляющие модели скандинавского детектива на примере шведско-датского телесериала «Мост» (2011), который представляет характерный пример взаимодействия и перекрёстного влияния литературы и телевизионного кино. Возможность такого подхода задают как общая ситуация в современном искусстве, так и актуальные направления исследований в гуманитарных науках.

Скандинавские детективы – литературные и кино/телевизионные – стали сегодня таким же знаком качества и специфического стиля, даже предметом моды, как другие скандинавские «продукты» – сканди-дизайн (интерьера, мебели, одежды), музыка (как популярная, так и альтернативная), даже скандинавская мифология, образы, сюжеты и мотивы которой существуют не только в культурно-эстетическом контексте, но и растиражированы в массовом сознании. Начало процессу формирования и укрепления модели скандинавского детектива положил общеевропейский ренессанс жанра, наблюдавшийся уже в первые послевоенные десятилетия. Именно тогда и сложилась модель литературного скандинавского детектива, в перекрёстных влияниях с французской, немецкой и – отчасти – английской. Задана эта модель была такими авторами как *Пер Валё* и *Май Шёвалль*, создавшими образ комиссара Мартина Бека, *Стиг Трентер* (образы детектива-профессионала Веспера Юнсона и журналиста Харри Фриберга), *Мария Ланг* (образ детектива Кристера Вийка), затем *Герт Нюквист* (образы братьев Баке).

В скандинавских странах, как и во Франции и Германии, в это время доминировала модель *социально-психологического детектива*, особенно продуктивно развивавшаяся затем и в последующие десятилетия.

Криминальный роман, рассматриваемый в германской традиции как один из вариантов жанра детектива, занимает здесь особое место. Все последующие трансформации будут существовать в контексте приоритетов, заданных названными авторами в рамках данной модели.

Среди новых корифеев жанра криминального романа/детектива выделяется популярнейшее трио – *Стиг Ларссон*, *Хеннинг Манкель* и *Ю Несбё*. У «подножия» этого «Олимпа» – целый сонм служителей детективно-криминального литкульта: швед *Хокон Нессер* – представитель старшего поколения авторов, молодёжь – норвежец *Гуннар Столесен*, датчанин *Юсси Адлер Олсен*. Особое место занимают женщины-детективщики, некоторым из которых удалось поколебать мужской приоритет в жанре. Характерен пример шведки *Камиллы Лэкберг*, молодой и успешной, сделавшей героиней своих романов практически саму себя – писательницу, которая расследует преступления вместе со своим мужем-полицейским.

«Полицейская» форма сканди-детектива ставит в центр главного героя – комиссара полиции, у которого могут быть неожиданно странные или «альтернативные» помощники (например, оперная дива и по совместительству жена комиссара у Марии Ланг, иммигрант-сириец – у Олсена, у Несбё – девушка-хакер). Но здесь уже есть варианты, которые потом будут разрабатываться у более позднего поколения писателей и тиражироваться в кинодетективах особенно часто: у Стига Трентера журналист-фотограф Фриберг играет в расследовании первую скрипку, а комиссар Веспер Юнсон гармонично дополняет его; у Герт Нюквист функции сыщика отданы вообще непрофессионалам (братьям Баке – филологу и медику).

В технике новейшего скандинавского литературного детектива есть особое контрастное качество – лаконизм, подчёркнутая простота и, с другой стороны, объёмность, смысловая насыщенность текста, фрагментарный, созданный с помощью монтажа повествовательный стиль, напоминающий киноязык. Это значительное влияние киноискусства и его «дочерней» отрасли – телевидения – совершенно естественно возникает во второй половине XX века

и развивается по восходящей, что сейчас приводит, на наш взгляд, к *сближению*, а иногда и практически к сращиванию словесной и визуальных форм. Романистика отражает сформированное современными масс-медиа клиповое сознание. И наоборот – скандинавские фильмы и телесериалы в большинстве своём являются экранизациями литературных произведений, но даже при отсутствии такового источника несут на себе печать скандинавского литературного стиля. Каждый известный роман обрастает множеством теле- и киноверсий, а главные герои литературных произведений ассоциируются у публики с экранными персонажами, обретают лица известных (Кеннет Брана в роли Валландера) или становящихся известными именно в этих версиях актёрами (Нуми Рапас и Микаэль Нюквист в трилогии «Миллениум»).

Сериал **«Мост»** (2011 – *первая часть*) был выбран нами именно как *характерный пример* скандинавского жанра криминального романа, образец взаимодействия и перекрёстного влияния литературы и телевизионного кино. Мы опирались на первую часть трилогии – как основную и образцовую.

Использование здесь термина **«роман»** вполне оправдано. В этом телепроизведении, на наш взгляд, можно увидеть характерные черты *романной формы*: целостность замысла, проблемно-тематического решения, наличие стержневой сюжетной линии и многоуровневых ответвлений от неё, полифоничность, усложнённую фактуру повествования, разветвлённую систему персонажей, представляющих различные социальные и психологические типы, неординарную пространственно-временную структуру.

Нам сериал представляется одновременно образчиком **скандинавского стиля**, о котором уже говорилось выше. Стилиевые элементы в этом произведении можно было бы рассматривать в отдельном исследовании, так как художественный язык здесь очень интересен. Он проявляется на разных уровнях, в специфических для данной формы искусства визуальных характеристиках и приёмах:

- особое **цветовое решение** – смазанные, размытые краски, тяготение к монохромной цветопередаче (серый цвет во множестве оттенков);

- поэтика *городского ландшафта* – город возникает как лабиринт, современный, подчёркнуто стереотипный. Мальмё и Копенгаген как параллельные места действия не различаются визуально, выступают практически как единое пространство. Эресуннский *мост* – постоянный элемент ландшафта, мотив и сюжетный стержень произведения, главный объединяющий элемент.

- *игра пространством* – сужение до малых закрытых пространств (квартиры-соты, кабинки-пеналы в офисах, подземные гаражи, подвалы) чередуется с оптическим «расширением» – панорамами окраин и свалок, побережья и фьордов, морскими пейзажами.

- *крупные планы*, внимание к мимике. Акцент на людей, тела, лица, реакции, взгляды.

- *реализм деталей, натуралистичность*, «неприкрытый вуайеризм». Эффект документальности – бесстрастная наблюдающая функция камеры;

- мотив *движения*. Мало статики, заданы разные типы движения. Осмысление загадок, дешифровка улик главными героями происходит не в кабинетах, не наедине с собой, а в процессе передвижения из одной точки в другую.

Завязка действия – жёсткая, оригинальная и многозначная. Прямо посередине Эресуннского моста, связывающего шведский Мальмё и датский Копенгаген, обнаруживают труп женщины, лежащий фактически на границе двух государств. Две полицейские команды (датская и шведская), возглавляемые детективами криминальной полиции обоих городов (Сага Норен и Мартин Роде), начинают расследование преступления, которое свяжет и оба места действия, и обоих героев. С первых же кадров, таким образом, выстраивается метафорическая конструкция, определяющая структуру и смысловые коды фильма, реализованная в лейтмотивах *границ и мостов*.

Основные элементы криминального романа получают здесь особое решение. *Тайна (криминальная)* – основной элемент детектива – «размножена» здесь через несколько преступлений, не всегда связанных друг с другом.

Основное преступление (первое) – служит завязкой и символом всего действия. Оно подчинено актуальному *социальному* смыслу (единая Европа, мультикультурализм, социально-политические проблемы, преступления против детей, функционирование масс-медиа и продажность прессы). Но общественный характер преступления вступает в конфликт с мотивами личной мести. *Расследование* становится двусторонним, при этом – разнонаправленным (помимо основного раскрываются побочные дела). Существует особая трактовка проблемы *наказания/возмездия*: преступник схвачен, но наказание его относительно. Более того, возмездие совершается и для Мартина Роде – сыщика и человека. Себастьян Сандстрод (преступник) и в тюрьме имеет власть над Мартином, который не может освободиться от собственного чувства вины. По сути, победа остаётся за преступником, хотя он схвачен и водворён в тюрьму. А именно Мартин будет вечно мучиться, потеряв самое дорогое – ребёнка и семейное счастье. Фигура *преступника* также отмечена акцентом. Себастьян – маньяк, но он – бывший полицейский и тоже отчасти жертва обстоятельств. *Жертв* здесь вообще множество, персонажи – представители разных слоёв общества. Но самое интересное – часть из них действительно наказываются преступником за явные грехи (например, журналист и бизнесмен – за продажность, беспринципность, аморальность).

Наиболее характерно решение образа *сыщика*-полицейского. Два главных героя из разных городов и стран работают в команде, являются частью системы и представляют отдельное, даже обособленное профессиональное сообщество. В результате возникает *общий образ криминальной полиции*, состоящей из представителей датской и шведской стороны.

Телероман имеет *единый стержень действия*, который проступает уже в первых сценах, заявлен в завязке, многократно оговорен и обыгран по ходу действия, – это единоевропейская реальность, кризис общества потребления при видимом его благополучии. Весь фильм представляет попытку довести до самоуспокоенного, притуплённого самодовольством сознания мысль о «подтачивании» его изнутри, о нестабильности, несчастьи современного

человека, занятого саморазрушением. Бомжи и социальные работники, политики и бизнесмены, арабские иммигранты и нацисты, журналисты и врачи, маргиналы и безработные, дети, подростки и студенты – из множества историй этих персонажей соткана картина сложного, противоречивого единого мира двух стран, и одновременно дан срез современной европейской реальности вообще. Закономерно, что наиболее острый и часто бескомпромиссный, даже жестокий, взгляд на современность и непосредственное окружение демонстрируют именно скандинавские авторы (и в литературе, и в кино). Многие критики и зрители высказывали мнение, что именно в самых благополучных странах так остро и трагически видится не только социальное, но и прежде всего человеческое, нравственное неблагополучие.

Сюжет сериала строится на череде разоблачений анонимного преступника, который много лет накапливал материал об общественных «язвах» и обнародовал их страшным образом. С маниакальной последовательностью он выстраивает два уровня своего плана. Во-первых, он заявляет о проблемах современного общества во всеуслышание, используя при этом все медиаканалы и средства массового воздействия (интернет, видеоматериалы, фото, газетные статьи, статистику, речи и доклады политиков). Себастьян делает из каждого преступления реалити-шоу, издеваясь не только над преследователями, но и над вкусами и запросами обывателя, искусно манипулируя массовым сознанием и индивидуальными фобиями, комплексами и маниями.

Второй уровень его плана – собственно криминальный: он отмечает каждое свое «выступление» преступлением. Смерти и трупы – своего рода знаки, отметины его пути, они выполняют роль ориентиров для конкретных сыщиков – и для всего общества. Но тотальное безразличие не под силу исправить даже маньяку. «С этой точки зрения, – считает кинокритик Степанов, – преступник, обживающий заброшенные заводские пространства, налаживающий связь двух полицейских из двух стран и соединяющий трупы на невидимом рубеже, проводит важную социальную работу. Он счищает жир с

человеческих душ. Проводит сеанс коллективной — не зря все его деяния транслируются в интернет — шоковой терапии с целью добиться хоть какой-то реакции от этих толерантных тел» [6]. Продвигаясь за преступником по точкам его дьявольского маршрута, полицейские тоже становятся участниками грандиозной драмы. Раскрывая его планы, разгадывая коды, они двигаются в том направлении, которое задаёт им преступник.

В центре телеромана – потерянный, одинокий, циничный, но всегда так или иначе *несчастный человек*. И вот тут-то проступает **настоящий «стержень»** – сюжетный и смысловой – всего сериала. Вся история смещается в сугубо *личную* сторону. Фактически – не столько чувство социальной справедливости движет преступником, сколько абсолютно личные чувства. Обвиняя в своей личной трагедии одного человека, он бросает обвинение и всему обществу. Страдая, он хочет, чтобы страдали все, но больше всех – тот, к кому на самом деле обращён его протест и страшная месть. Все жертвы – это жертвы на алтарь единоличной ненависти. Люди его не интересуют, они для него – материал для мести. Подобный стержневой мотив наиболее ярко присутствовал и в романе Ю Несбё «Снеговик», где преступник подбирается к своему главному врагу – тоже полицейскому – через множество жертв, нанизывая все мотивы преступления, в том числе – ненависти к людям вообще – на один главный мотив – ненависть к одному человеку.

В сериале «Мост» единичные, индивидуальные судьбы оказываются главным ядром действия и интереса авторов и зрителей. Данные крупными планами лица, нарисованные яркими мазками характеры, психология отдельного человека, сражающего с внешним миром и более – с самим собой – это основа истинной оригинальности фильма.

Именно **пара главных героев-полицейских** «цементирует» эту конструкцию. Дана она на *контрастах*: шведка и датчанин, женщина и мужчина. Он – несколько обрюзгший, стареющий, уставший от жизни, многодетный отец семейства в эпицентре «кризиса среднего возраста», человек с опытом. Она – астеничная белокурая молодая женщина, не умеющая строить

общение с людьми, живущая по шаблонным правилам, цитирующая уголовный кодекс и полицейский устав, и, казалось бы, лишённая всего человеческого – умения уставать и отдыхать, доверять людям, радоваться жизни и смеяться, живущая работой и руководствующаяся сводом статистических выкладок, «аутичная валькирия». Контраст возраста, внешнего вида, опыта и характеров подчёркивается даже контрастом *места обитания* обоих героев. Сага живёт в маленькой стандартной квартире в стандартном доме в районе новостроек. Её не заботит уют или подчёркнутый минимализм обстановки. Это место – лишь для того, чтобы было где спать, есть и хранить немногочисленные вещи. Это убежище для одиночки и патологического трудоголика. Функциональное, почти безликое. Мартин же после всех своих блужданий по урбанистическим лабиринтам обоих мегаполисов возвращается каждый вечер в дом-усадьбу в предместье. Выстроенный в лучших традициях эко-архитектуры и скандинавского стиля в целом, «растворённый» в окружающем ландшафте, дом Мартина – семейная крепость, островок благополучия. Но так же, как и в других домах этого благополучного и самодостаточного мира, за его стенами кипят страсти, зреют конфликты, рушатся традиции.

Оба героя – профессионалы в своём деле. Полицейский – это, скорее, ***социальный и психологический диагноз***. Занимая в обществе особое место, в силу специфики профессии, сканди-полицейские не столько воплощают закон и порядок, сколько следуют в потоке жизни, лавируя между долгом и чувствами, усталостью и совестью. Имея дело постоянно с негативом, пытаются не остаться равнодушными, не озлобиться, не сорваться.

Типичный полицейский в сканди-детektивах – среднестатистический горожанин, обычный человек, обременённый повседневными заботами и обязанностями, чаще всего – разведён, вынужден погружаться в неустроенный быт, обладает своими фобиями и комплексами, дурными привычками, отягощён прошлым. В работе он не супермен, а тянущий свою лямку, талантливый, цепкий полицейский без особых чинов, добросовестно, временами рьяно, временами через силу, выполняющий свой долг. Он не

фанатик работы, скорее, просто честный служака, «чертовски хороший полицейский» (термин Ю Несбё). Подобный типаж был задан уже Валё и Шёвалль в романах о Мартине Беке, продолжен во множестве произведений, в том числе – у М. Ланг (Кристоф Вийк), у Ю Несбё (Х. Холе), у Х. Манкеля (Курт Валландер). Каждый из них имеет *отличительную черту, снижающую героiku* и создающую подчёркнутую *человечность* образа (Холе – ипохондрик и алкоголик, Бек – курильщик со стажем, страдает «морской болезнью» и увлекается при этом морской атрибутикой). Мартин Роде из сериала «Мост» и Курт Валландер из одноимённой книги и сериала обременены семейными неурядицами. Лейтмотив Роде – дети (на отцовском чувстве и вине и играет преступник). Детектив Мартин Роде (актёр Ким Бодния) из сериала «Мост», видимо, неслучайно носит имя первого и самого известного сканди-полицейского (Мартина Бека). Именно с ним у него очень много точек соприкосновения, есть даже абсолютные формальные совпадения, аллюзии и характерологические параллели.

Противовесом этого мужского варианта типа сыщика становится Сага Норен в исполнении Софии Хелен. Невозможно не учитывать **гендерный аспект** фильма, который неизбежно отсылает к гендерному контексту скандинавского искусства (и литературы, и кино) вообще. **Женщина-детектив** здесь оказывается решительнее, жёстче, рискованнее мужчин. Отстранённость Саги, её внутренний эмоционально ущербный мир, неотягощённость привязанностями позволяют ей холодно и рассудочно идти вперёд в профессии. Хотя к карьере она не стремится, даже не задумывается об этом. Сага лишена эмоциональных бурь не только из-за своей психофизиологии, ущербного в какой-то мере сознания, но и из-за *добровольного самоотречения* от страстей, которые она не только не умеет, но и не хочет испытывать. В Саге чувство профессионального долга гипертрофировано, доведено до состояния *профзаболевания*. Патологическая некоммуникабельность и привязанность к устойчивости повторяющихся, стереотипных, даже рутинных действий, что проявляется и в профессии – в маниакальном следовании букве закона,

позволили критикам говорить о сознательном следовании авторов сериала в создании образа Саги симптомам, связываемым психиатрами с «синдромом Аспергера».

В сериале ведётся, наш взгляд, подспудная *дискуссия о современных женщине и мужчине*. Женская эмансипация, подогретая европейским социально-экономическим благополучием, толерантностью и свободами, феминистской традицией, приводит, с одной стороны, к видимому равноправию полов, если не к доминированию женщин в обществе. Характерная картина – в отделах криминальной полиции обоих городов больше половины – женщины. С другой стороны, мы воочию можем убедиться на множественных примерах индивидуальных историй из фильма, что последствия этого равноправия – искажения, изломы психики, поведения и мировидения и женщин, и мужчин.

На экране, как и во многих известных детективных романах последних десятилетий, происходит постоянное *столкновение полов, социальных ролей и мировоззрений*. В сериале «Мост» *женственность и мужественность* оказываются в очередной раз под вопросом, испытываются на разных уровнях – социальном, ментальном, физиологическом, психологическом.

Мужские качества Мартина Роде обозначены специфически. Его мужественность, доказанная через отцовство, пресечена буквально – в самом начале многократно обыгрывается ситуация со сделанной им операцией вазектомии, что воспринимается окружающими и им самим как сам собой разумеющийся, даже незначительный факт, но затем приводит и к физическим, и к психологическим страданиям. Мужчина, добровольно отказывающийся от своей мужественности – рядовое явление для цивилизованного, рационального мира – теряет свою идентичность. Пусть и в собственном представлении, но это не меняет его боли. *Мотив боли*, как и *мотив вины*, вообще сопровождает Мартина на протяжении всего фильма. Чувствительность тела, как и чувствительность души, делают его уязвимым, чем и пользуется уже

переживший подобные виды боли преступник. Человечность его превращается в бремя, тоже в патологию – в бесчеловечном равнодушном пространстве.

Женственность Саги Норен тоже поставлена под сомнение. Умаление эмоциональной стороны делает её, может быть, менее уязвимой и более приспособленной к тому ритму и стилю жизни, который ведут полицейские. Но патология её изощрённей, болезнь более жестока. От женственности невозможно избавиться до конца, противоречивые симптомы проявляются постоянно. Нет привязанностей – есть физиологические потребности, нет семьи – есть работа, нет любви – есть одноразовые встречи, нет друзей – есть коллеги, нет Дома – есть пристанище. Принимая на себя мужские функции, Сага перенимает и модели мужского поведения, манер, стиля жизни (одежда, жилище, сексуальное поведение, трудоголизм).

Можно сделать вывод, что в поле телесериала констатируется ***подмена гендерных ролей***, так остро и беспощадно продемонстрированных и в романе С. Ларссона «Девушка с татуировкой дракона» (оригинальный перевод названия «*Мужчины, которые ненавидят женщин*»). В этом романе Ларссона (и в его экранизации) героиня вообще подчёркнуто телесно андрогинна, бисексуальна, перенимает манеру мужского поведения, отвечает насилием на насилие, так же, как и Сага, фантастически успешна в мужской профессии. Но если Лисбет Саландер у Ларссона асоциальна принципиально, то Сага в силу профессии включена в социальные связи, осознаёт и оберегает своё профессиональное место, которое для неё подменяет все остальные.

Главная «болезнь времени», зафиксированная современными авторами, заключается в *боязни* или прямом *нежелании* женщины (как и мужчины) испытывать привязанность к кому-либо, в «*бегстве от любви*» (термин немецкого писателя Б. Шлинка) и вообще от эмоциональности, в трактовке чувств как уязвимости, зависимости. Симптомы этой «болезни» – патологическое презрение к традиционным ролям, патологическая бесчувственность, апологетика свободы, которая превращается в саморазрушение. И в этом контексте, на наш взгляд, у героини не нужно искать

некий узко медицинский диагноз. Речь идёт о психологической неразвитости или односторонности эмоциональной сферы, свойственных современному человеку вообще. Одиночество, замкнутость на себе, неумение или нежелание выстраивать живое общение – это не женская, а общая болезнь. Но женское лицо болезни делает её страшнее, потому что она противоестественна и необратима.

Важный ход в разворачивании действия сериала – пути обоих героев к индивидуальным урокам. Главный вывод – они учатся друг у друга тому, что недостаёт каждому из них. Учатся принимать себя такими, какие они есть на самом деле, но и стремиться анализировать себя, осознавать свои недостатки. Эта попытка зафиксирована и в историях других персонажей (Мартина и его жены Метте, соцработника Стефана Линдберга и его сестры Сони). Здесь намечено *взаимное движение* мужчины и женщины, вообще людей, *друг к другу*. Но в следующей части сериала иллюзии будут развенчаны. Хотя именно Мартин и Сага окажутся наиболее перспективными в этом человеческом сближении элементами. Совершенно разные и совершенно далёкие, именно они, две противоположности, и дают некую надежду зрителю.

Финал первого сезона сериала «закольцовывает» все истории, и главную – особенно. В кульминационной сцене на мосту снова сходятся три главных героя – преступник и два детектива – и символически обыгрываются их роли и функции. Мартин оказывается буквально *между* двумя другими участниками трагедии, и именно Сага берёт на себя тяжесть ответственности и принятия решения. Для Мартина заканчивается важный период жизни, он проходит в одно мгновение несколько раз через «границу» смерти. Сага после страшной развязки, возвращаясь по трассе, с которой всё и началось, принимает решение открыть новую страницу жизни, начать жить заново.

Таким образом, всё возвращается к идее *моста*. Здесь, как нам кажется, мост – не столько символ единой европейской реальности, что неоднократно подчёркивалось всеми рецензентами и акцентировалось рекламой фильма, мост – символ связей между людьми, их взаимоотношений, взаимных обязанностей

и привязанностей. Ситуация «*человека на мосту*» (в состоянии выбора, принятия решения, осознания себя и своих связей с людьми, в ситуации нового начала) – *знак* современности и удачная находка авторов фильма.

Перспектива исследований вытекает из самого материала. Интердисциплинарный подход позволяет акцентировать проблемы не только современного популярного искусства (разных его форм), но и феномена скандинавского детектива (наиболее успешного и тиражируемого сегодня в других национальных традициях), а также «северной» национальной идентичности в целом.

Список литературы

1. Алёшичева Т. Труп в пограничном состоянии. О сериале «Мост» [Электронный ресурс] // Коммерсант.RU, 04.05.2012. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/1922510> (дата обращения 15.05.2016)
2. Ларссон С. Девушка с татуировкой дракона. М. : Эксмо, 2013. 608 с.
3. Мост [Сериал] 1 часть / реж. Х. Розенфельдт; в ролях: К. Бодния, С. Хелен и др; Filmlance International / Nimbus Film. Каналы SVT 1, DR 1. Швеция, Дания, 2011.
4. Ю Несбё. Снеговик. М.: Азбука, 2012. 480с.
5. Степанов В. Соединяй и властвуй. Сериал «Мост» как ещё одно свидетельство о жизни объединённой Европы [Электронный ресурс] // Colta.ru, 12/05/2012. URL: <http://os.colta.ru/cinema/projects/12822/details/36975/?expand=yes&attempt=1> (дата обращения 15.05.2016)
6. Шведский детектив: Вып. 2: П. Валё, М. Шёвалль. М. : Свенас, 1993. 432 с.