

Светлана Филюшкина

**ДЕТЕКТИВ И ПРОБЛЕМА
КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ**

АТАКИ НОВАЦИЙ И УПРЯМСТВО ЖАНРА

**Воронеж
2012**

ББК 83.3
Ф579

Работа выполнена в рамках научной темы: «Исследование принципов конструирования текста в аспекте репрезентации памяти»

Научный редактор
доктор филологических наук Д. А. Чугунов

Рецензенты:
доктор филологических наук, профессор Л. В. Сидорченко
доктор филологических наук, профессор Т. Л. Селитрина

Ф579 Филюшкина С. Н. Детектив и проблема культурной памяти. Атаки новаций и упрямство жанра. / С. Н. Филюшкина. – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2012. – 82 с.
ISBN 978-5-4292-0052-1

Книга посвящена детективу, жанр которого рассматривается как один из образцов культурной памяти. Подтверждению этой мысли служит анализ основных этапов развития зарубежного детектива, творчества наиболее ярких его представителей. Дается краткий обзор первых шагов детектива в русской литературе. В ходе анализа выявляется своеобразие «правил детектива», которые в данном случае нужны и полезны. Предназначена для литературоведов, преподавателей средних школ и всех поклонников этого жанра.

ISBN 978-5-4292-0052-1



© С. Н. Филюшкина, 2012

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предварительные замечания.	
По плечу ли ноша?	4
Формирование детективного жанра.	
Истоки и основные вехи развития до Первой мировой войны	8
РЕТАРДАЦИЯ. Детектив в лицах.	
Шерлок Холмс, интеллектуал и джентльмен, против преступного мира	18
Арсен Люпен против Шерлока Холмса	23
Детектив XX века, отягченный злободневностью и развлекательный	
РЕТАРДАЦИЯ. Детектив в лицах.	29
Социально-психологические детективы Жоржа Сименона	34
Агата Кристи, разная в повторениях	34
Американский «крутой» детектив.	39
Американский «крутой» детектив.	44
Детектив и философское осмысление мира.	
РЕТАРДАЦИЯ. Детектив в лицах.	49
Г.К. Честертон в полемике с А.К. Дойлом и вопрос о судьбе жанра	55
Детектив как объект эстетических раздумий.	
РЕТАРДАЦИЯ. Детектив в лицах.	61
Самодостаточность сюжета и сюжет в подчинении авторской сверхзадаче («Меморандум Квиллера» Эдама Холла и «Маленький город в Германии Джона" Ле Карре)	69
Предварительные итоги.	
Современный детектив: атака новаций и упрямство жанра.	75
Список литературы	
	81

Предварительные замечания. ПО ПЛЕЧУ ЛИ НОША?

В подходе к детективу наметились две тенденции. В соответствии с первой – это жанр развлекательный, приносящий читателю удовольствие: «литература плюс игра», как определяли его в 1970-е годы некоторые критики. Развлекательность сближает детектив с массовой литературой, тем более что в своих разнообразных вариантах последняя зачастую соответствует не самым высоким потребностям читающего человека. Так, пробуждая у читателя вкус к мыслительным операциям, детектив служит удовлетворению и примитивных переживаний. Азарт поединка с преступником, в который вступает сыщик, и в то же время чувство страха, опасности, нервного напряжения при столкновении (на страницах книги) с непознанным, угрожающим – все это приносит нам, как свидетельствуют психоаналитики, своеобразное удовлетворение, странное наслаждение.

Отметим также и компенсаторную функцию детективного сюжета, когда, мысленно сливаясь с ловким, предприимчивым героем, несущим возмездие нарушителю закона, читатель, на самом деле слабый человек, начинает ощущать себя «борцом» за справедливость, разделяет с литературным персонажем его победу, торжество над злом. Вероятно, это в известной степени и служит самоутверждению личности читающего человека, но в конечном итоге оказывается самообманом. Но, возможно, подобный самообман читатель как раз и ищет в массовой литературе.

Вторая тенденция в оценке детектива, на наш взгляд, более значительная, проявляется в попытке связать этот жанр с проблемой культурной памяти, с этапами развития художественного мышления у человека, эстетического освоения им действительности. Венгерский исследователь Тибор Кестхейи в интересной книге «Анатомия детектива» (1979, русский перевод 1989) размышляет о судьбе фольклора, разрушаемого современной цивилизацией, но обретающего в детективе особый вид – «городской сказки».

«Главная фигура в детективе, – пишет Кестхейи, – сыщик, человек исключительных способностей, городской фольклорный герой, герой большого города, подобный герою волшебной сказки <...>

Засучив рукава, они сражаются с загадками, секретами, головоломными тайнами, Борются с ведьмами и волшебниками, страшными гениальными злодеями» (13, с. 141).

Т. Кестхейи выявляет в волшебной сказке и детективе общие черты. Среди них наличие в характере героя исключительных качеств (остроумного мышления, физической смелости, веры в свое призвание и т.д.), развитие цепи событий «вокруг лишь эскизно обрисованных образов», неспособность стареть: хотя посвященные любимым сыщикам произведения могут создаваться одним и тем же автором на протяжении десятилетий, их герои остаются все в том же возрасте. Для доказательства тождества детектива и волшебной сказки, возникающей уже в условиях современного города, исследователь обращается и к известной книге В.Я Проппа, проводя параллель между установившимися функциями персонажей в произведениях народного творчества и функциями обязательных персонажей в детективе.

Даниэль Клугер, в целом принимающий позицию венгерского исследователя, тем не менее, пытается идти дальше; напоминая о родстве сказки с мифом, он обращается к более глубоким, с его точки зрения, истокам детектива. В необычной, яркой, но в отдельных положениях спорной книге «Баскервильская мистерия. История классического детектива» (2005) он разделяет в произведениях рассматриваемого жанра Загадку и Тайну. С первой на основе логических операций, так или иначе, справляется герой-сыщик, а вот Тайна, считает Клугер, всегда остается. Это, прежде всего, вечная Тайна смерти, остающаяся даже после разгадки убийства, поскольку, сталкиваясь с последним, мы всегда оказываемся на границе двух Миров, земного и потустороннего. Вот почему, заявляет автор, на наш взгляд, слишком категорически, игнорируя противоположные примеры, преступлением в детективе обязательно должно быть именно убийство

Но в целом отправная точка зрения Клугера представляется интересной и глубокой и опять-таки направляющей нашу мысль к проблеме культурной памяти, проблеме, ведущей нас далеко в прошлое: «В основе детектива, – говорит исследователь, – лежит извечная парадигма языческих мифов – древняя гностическая мистерия об извечном противоборстве Добра и Зла...» (14, с. 42). Детектив отражает вторжение в наш реальный, обыденный мир каких-то иррациональных, потусторонних сил. С ними связан и преступник, и борющийся с силами Зла герой – ведь последний, хоть он и

противостоит разрушительно, также соприкасается с миром Смерти, с ее Тайной. Считая преступника одним из воплощений Князя Тьмы, автор напоминает, что и сыщик, хотя и во имя добра, «борется со злом ... теми же способами, которыми действует само зло. Он лжет, лицемерит, угрожает, меняет маски, словом – участвует в том же дьявольском действе, что и его антагонист. В некотором смысле они представляют собою две ипостаси одного существа» (14, с. 28). На наш взгляд, это мысль уже спорная; хотя далее Клугер справедливо говорит, что в рамках опять-таки культурного мифа «сыщик самовольно присваивает себе прерогативы самого Бога! Ведь только Бог может определить меру воздаяния (14, с. 28).

Соглашаясь с этим выводом, позволим себе не принять другой, последующий: «Если темная фигура – падший ангел, то светлая фигура, как его антагонист – «падший» дьявол, «неправильный» дьявол, исторгнутый Адом и выступающий на стороне Добра...» (14, с. 28). Тезис далее не развернут, что рождает ощущение игры, к которой нередко прибегает автор «Баскервильской мистерии», обращаясь к «броским» заявлениям, но не всегда их аргументируя, а дразня читателя категоричностью суждений.

Вообще печать постмодернистской трактовки проблемы культурной памяти с очевидностью присутствует у Клугера и в стиле повествования, и в самом подходе к проблеме. В подтексте, при анализе, например, рассказов А.К. Дойла нельзя не почувствовать постмодернистского тезиса о том, что писатель не может создавать текст, не ощущая за собой до него созданных текстов. И подобные тексты, несущие скрытый смысл, Клугер убедительно фиксирует. Так, читателю, безусловно, интересно будет узнать, что доктор Ройлотт в «Пестрой ленте», погибший от укуса змеи, которую он пытался натравить на жертву, но которая обвилась вокруг его головы, «выглядит эдаким древнегреческим изваянием, Осирисом (кстати, богом подземного мира), в урее – царском головном уборе, имевшем форму змеи с поднявшейся «граненой головкой и раздувшейся шеей» (14, с. 98). Упомянув о павиане, жившем в усадьбе доктора, Клугер сообщает, что «человекообразная обезьяна шимпанзе по-латыни называется Пан Сатирус», что «Сатиры сопровождали Диониса и участвовали в оргиях бога умирающей и воскресающей природы, а Пан – одно из его воплощений, ипостась опять-таки повелителя природы, способного одаривать или насыпать «панический» ужас... Урей – «священный» головной убор Осириса, ца-

ря подземного мира, отождествлявшегося греками с тем же Дионисом» (14, с. 99).

Все это сведения очень интересные, только автор не ставит вопроса: в какой мере **сознательно, целенаправленно** создатель «Пестрой ленты» обращался к подобным реминисценциям? Есть у Клугера попытка увидеть в подобном изображении преступника-маньяка назидательный момент – «возомнивший себя вершителем судеб», гигант, обладающий нечеловеческой силой «в момент смерти превращается чуть ли не в шарж, пародию на собственную манию величия» (14, с. 98). Но ведь можно сделать и другой вывод: сравнение мертвого преступника с Осирисом, аллюзии на Диониса, на Пана придают гибели Ройлотта и некую торжественность.

Спорность отдельных выводов, изящная небрежность в игре определениями не исключают главного достоинства книги Даниэля Клугера – попытки рассмотреть детектив как своеобразный документ культурной памяти.

Но присутствует ли последняя только в содержательном аспекте жанра? Является ли рассматриваемый жанр долгожителем лишь по причине обращения к извечным оппозициям Добра и Зла, Порядка и его нарушения, глубины, динамичности Мысли и Инертности обыденного сознания, ускользающей Истины и настойчивого Стремления к ее обретению?

На протяжении своего существования жанр детектива подвергался атакам и сознательных реформаторов, и самой жизни, стихии литературного процесса, эту жизнь отражающего. И все-таки он «уцелел». Почему?

Попыткой ответить на этот вопрос и являются нижеследующие страницы, отражающие лишь наиболее заметные вехи развития детектива и наиболее интересные его лица. В какой мере эта попытка оказалась по плечу автору, судить читателям.

ФОРМИРОВАНИЕ ДЕТЕКТИВНОГО ЖАНРА. ИСТОКИ И ОСНОВНЫЕ ВЕХИ РАЗВИТИЯ ДО ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

«Детектив» (detective) – в переводе с английского, как известно, «сыщик», а глагол « to detect» означает «открывать, обнаруживать, делать явным». Именно пафос открытия, пафос постижения тайного, загадочного в сложном переплетении человеческих жизней, во взаимосвязи предметов и явлений действительности и определил принципиально новое качество пяти новелл американского писателя Эдгара Алана По, появление которых в середине XIX в. привело к рождению детективного жанра.

Это новеллы «Убийство на улице Морг», «Тайна Мари Роже», «Украденное письмо», «Ты еси муж, сотворивший сие!», «Золотой жук». В довольно обширном творчестве Э. По (1809–1849), прозаика, поэта, критика, эти новеллы занимают небольшое место, но в их создании ярко проявилось своеобразие творческой индивидуальности писателя. Будучи романтиком по своему художественному методу, Э. По тяготел к изображению невероятного, потрясающего, загадочного в человеческих судьбах и в окружающем мире. В то же время, подвергая своих героев невероятным испытаниям, писатель в целом ряде новелл убедительно показал, как человек выходит победителем из этих испытаний именно благодаря силе разума, сообразительности, способности в труднейших обстоятельствах возвыситься над ними, изучить их и сделать необходимый, спасительный вывод («Низвержение в Мальстрем», «Колодец и маятник»).

По мнению Э. По, высказанному им во вступлении к новелле «Убийство на улице Морг», торжество аналитического ума сродни той радости, которую испытывает человек, осознавая свою физическую силу, упражняя мускулы. Этой способностью к аналитическому мышлению, к разгадыванию всяких тайн сам писатель обладал в высшей степени. Например, многие люди бились над загадкой шахматного автомата, принадлежащего некоему Мельцелю, который совершал со своим автоматом турне по Америке. На глазах у всех механический шахматист разыгрывал партии с живыми партнерами. Понаблюдав за автоматом, Э. По логическим путем открыл истину: в механизме был спрятан человек, который вел игру!

В детективных произведениях Э.По и, прежде всего, в ставшей классической новелле «Убийство на улице Морг», впервые неразрывно соединились важнейшие компоненты этого нового жанра. Это особый вид конфликта – столкновение героя лишь с результатами, последствиями разрушительного действия, обычно преступления, субъект которого, решающие обстоятельства и причины не известны. Это четко выстроенный сюжет, связанный с этапами раскрытия тайны, и, наконец, характерная фигура героя- «сыщика», который осуществляет разгадку, опираясь на подбрасываемые автором улики и интенсивную работу мысли; порой сам мыслительный процесс интеллектуально одаренной личности становится движущим началом сюжетного действия. Такой личностью предстает у Э. По потомок аристократического рода Дюпен. Отдавая дань романтизму, Э. По изобразил своего героя существом исключительным: он полностью отрешен от окружающего мира, даже на улицу из дома выходит только ночью, а днем живет у себя в доме с закрытыми ставнями и при свечах; само разгадывание тайны приносит Дюпену чисто эстетическое наслаждение, а аналитические способности ума оказываются на грани болезненности, патологии.

Однако, создав образ Дюпена, Э. По положил начало целой галереи героев, обладающих наблюдательностью и воображением следопыта, острым умом и если не всеведением эрудита, то, во всяком случае, многоопытностью человека, хорошо изучившего жизнь, быт и нравы окружающего его людского множества. В ряду подобных персонажей широко известны Шерлок Холмс у А.К. Дойла, патер Браун у Г.К. Честертона, Эркюль Пуаро и мисс Марпл у А. Кристи, комиссар Мегрэ у Ж. Сименона. О них речь еще впереди.

Определив в общих чертах отличительные особенности детектива как жанра, проследим так же в общем виде его историю и предысторию.

Хотя родоначальником жанра справедливо считается Э. По, отдельные черты его проявлялись в произведениях писателей разных стран задолго до рождения автора «Убийства на улице Морг».

Самым первым прообразом детектива исследователи считают басню древнегреческого баснописца Эзопа о Льве и Лисице. К заболевшему Льву на поклон в пещеру один за другим приходили звери, и только Лисица отказалась туда войти. Как заправский полицейский инспектор, она заметила, что все звериные следы ведут в пещеру ко Льву, но ни один след не запечатлел пути обратно!

Широко эксплуатировался в мировой литературе и мотив тайны. Он был ведущим в так называемых «готических романах», получивших развитие в Англии во второй половине XVIII в. Действие подобных произведений (наиболее известные авторы – Анна Рэдклиф и Горацио Уолпол) происходило, как правило, в средневековом замке, и напряженность сюжета была обусловлена появлением там загадочных обитателей, призраков либо тайной происхождения персонажей, тайной несправедливо захваченной власти. В конечном итоге все обретало объяснение, загадки разрешались, хотя и не без помощи фантастических сил.

Мотив тайны получил большое распространение в произведениях писателей-романтиков в первую треть XIX в., особенно в немецкой литературе. Прообразом детективного, точнее криминалистического жанра является повесть Э.Т.А. Гофмана «Мадемуазель де Скюдери» (1818). Таинственный преступник по ночам убивает богатых молодых людей, отбирая у них драгоценности. Обвинение падает на юношу Оливье, ученика знаменитого в Париже ювелира Кардильяка. Но Оливье указывает на подлинного злодея – самого Кардильяка, который, делая по заказу удивительные по красоте ювелирные изделия, проникнулся к ним болезненной страстью и стремился любыми средствами, не брезгуя убийством, вернуть их назад. Оливье удается отстоять свою правоту, но благодаря не столько системе улик, неопровержимых доказательств, сколько милости мудрого короля и доброте и чуткости главной героини – поэтессы мадемуазель де Скюдери, реально существовавшей в XVII в., но в повести явно идеализированной.

Элементы детективного сюжета – тайна и ее постепенное раскрытие, столкновение преступника и слуг закона – ощутимо присутствуют и в романах Чарлза Диккенса. Сам писатель издавал журнал «Домашнее чтение», на страницах которого в 1850 г. было опубликовано четыре статьи о полиции. В журнале обрел жизнь и своеобразный жанр воспоминаний, якобы принадлежащих реальным слугам закона. Скорее всего это были выдумки тогдашних борзописцев, но на развитие детектива они оказали влияние.

Во второй половине XIX в. жанр детектива утверждает себя очень успешно, однако отнюдь не на родине Э. По, как этого следовало ожидать, а в Европе.

В 1860–70-е гг. во Франции выступает с романами Эмиль Габорио (1832–1873), довольно быстро получивший известность и в России. Среди его романов наиболее значительные – «Дело вдовы

Леруж», «Дело номер 113», «Преступление в Орсивале», «Рабы в Париже» и др. Герой Габорио, сыщик Лекок, – уже не любитель, а профессионал, агент Сюрте. Исследователи считают, что он во многом подражает Дюпену и предвосхищает комиссара Мегрэ, стремясь понять психологию преступника, постичь тайну человеческой души: для него загадка – не в вещах, а в людях, она носит психологический характер (4, с. 93).

На рубеже XIX – XX вв. французы с увлечением читают произведения Гастона Леру (1868–1927), создавшего образ Рультабийя, последователя методов Шерлока Холмса. Особенно популярным был и современник Леру – Морис Леблан (1864–1941) и его герой Арсен Люпен – анархистствующий фрондер, мастер всевозможных перевоплощений, бросающий вызов неправедным властям и политикам; он умело разгадывает тайны преступлений, но сам не брезгует нарушением уголовного кодекса.

Особенно яркий вклад в историю детектива внесла английская литература второй половины XIX – начала XX века, Именно к этому периоду относится творчество подлинных классиков детективного жанра – У. Коллинза, А.К. Дойла, Г.К. Честертона.

Уильям Уилки Коллинз (1824–1889) был другом Чарлза Диккенса и вошел в литературу при его активном участии и поддержке. Именно Диккенс с самого начала угадал сильную сторону дарования Коллинза – умение увлечь читателя занимательной интригой – и посоветовал совершенствовать эти способности.

У. Коллинз был очень плодовитым автором, но в золотой фонд английской литературы вошли его «Женщина в белом» (1860) и «Лунный камень» (1868). В первом романе перед нами разворачивается запутанная семейная история – история двух сестер (по отцу) – Лоры и Анны, внешне очень похожих друг на друга, но разведенных судьбой по разным социальным нишам: одна сестра до поры до времени богата и благополучна, другая бедна и бесправна. Обе они становятся жертвами корыстных устремлений и жестокости претендующего на знатное происхождение Персиваля Глайда, который ради денег женится на Лоре, а потом избавляется от жены, поместив ее под именем полубезумной Анны в сумасшедший дом, откуда Анна, отправленная туда опять-таки Персивалем, в свое время убежала. Встретившись лицом к лицу с Персивалем, которого она всегда ненавидела и который объявляет ее при всех своей женой Лорой (уже, как говорилось, упрятанной в сумасшедший дом), Ан-

на умирает от болезни сердца, и ее хоронят под именем супруги Персиваля в фамильной гробнице.

Восстановление законных прав и имени Лоры, разоблачение Персиваля и порочной деятельности его сподвижника графа Фоско – вот основные вехи дальнейшего развития сюжета, включающего в себя также любовную линию (отношения Лоры и учителя рисования Уолтера Хартбрайта).

Нельзя не признать, что роман «Женщина в белом» отчасти разделил уязвимые стороны многих произведений детективного жанра. Это поначалу лихо закрученная интрига, нагнетание психологически напряженных ситуаций, тайн, а затем их поспешное разрешение; после обстоятельных, размеренных по повествованию первых двух частей в третьей части авторское перо становится торопливым, победа над злом быстрой и облегченной...

Эти недостатки с успехом преодолеваются в лучшем романе У. Коллинза «Лунный камень», являющимся, по словам известного поэта и критика Т.С. Элиота, «самым первым, самым длинным и самым лучшим детективным романом в английской литературе» (цит. по: 20, с.7). Действие сосредоточено вокруг разгадки исчезновения необыкновенного алмаза желтого цвета, полученного в день рождения юной Рэчел Вериндер по завещанию ее дяди, полковника Гернкастля, похитившего этот камень во время военной экспедиции в Индию.

Процесс расследования, которым в романе заняты профессионалы, начинается с анализа поведения обитателей дома Рэчел, а также трех переодетых индийских жрецов, задавшихся целью вернуть алмаз – религиозную святыню – к себе на родину. Затем действие переносится в Лондон, куда переезжает героиня, появляются новые персонажи. В «Лунном камне» Коллинз совершенствует прием, имевший место и в «Женщине в белом»: он использует целую систему рассказчиков, излагающих лишь ту часть истории, которая была им непосредственно известна, в результате чего постепенно накапливаются сведения, касающиеся судьбы алмаза и так или иначе связанных с ним лиц, возникают новые тайны, усиливающие напряженность действия, которое автор виртуозно приводит к развязке, не жертвуя при этом ни психологической достоверностью, ни полнотой раскрытия характеров, ни законами жанра.

При этом автор, вводя разных рассказчиков, умело обыгрывает различные типы повествования, ведущегося то от имени много-словного ворчливого, склонного поучать дворецкого Беттериджа, от имени религиозной ханжи мисс Клак, то сурового, суховатого

сыщика Каффа, то от душевно тонкого, ранимого врача Эзры Дженнингса и др. Роман, имеющий напряженную интригу, населяется живыми людьми, несущими на себе печать своего века, своей среды, своих радостей и печалей. Коллинз умеет посмеяться над ханжеством и чопорностью викторианской Англии, осудить расовые предрассудки и утвердить свой нравственный идеал. Он связан с проблемой человеческого достоинства, честного имени человека, что раскрывается по-своему и в судьбе талантливого интеллигента Эзры Дженнингса, и особенно главного героя Фрэнклина Блэка, на которого падает подозрение в краже алмаза: об этом заявляет ему в лицо любимая им Рчел Вериндер!

Услышав от девушки, что она своими глазами видела, как он взял алмаз, Фрэнклин, убежденный в своей невинности, дает слово, что не увидит любимую, пока не снимет с себя подозрение. Он готов на все, лишь бы отстоять свое честное имя. Оправдание героя и разгадка тайны исчезновения драгоценности достигается в результате научного эксперимента, который проводит с Фрэнклином врач Дженнингс. И хотя основанием для эксперимента во многом служит, как и следует в детективе, система логических доказательств, аналитически осмысленных выводов, сделанных врачом из обрывков бреда доктора Канди, тайно напоившего Фрэнклина в тот роковой вечер настойкой лауданума (опиума), в романе ощутимо присутствует и другой момент: интерес автора (кстати, тоже принимавшего опиум от ревматических болей) к тайнам психики, проявлениям у человека бессознательного начала.

Следующий этап в истории английского детектива – девяностые годы XIX в. и отчасти начало XX в. – отмечен яркой фигурой Артура Конан Дойла, развивавшего не столько традиции У. Коллинза, сколько Эдгара По, хотя в сыщике Каффе из «Лунного камня», волевым, непреклонным, но имеющем свои слабости – страстную любовь к розам, можно увидеть предтечу Шерлока Холмса. И все-таки именно с линией Э. По связано обращение А.К. Дойла (в России мы привыкли называть его Конан Дойлом) к короткому жанру – рассказу, в рамках которого виртуозно реализует себя детективный сюжет. Вслед за Э. По английский писатель воспевает могущество аналитического ума, логического мышления, наблюдательности. Исследователи говорят и о влиянии на А.К. Дойла творчества Э. Габорио: Холмс, как правило, занимается расследованием не просто таинственных происшествий, а уголовных преступлений. Но об этом герое и его создателе далее пойдет отдельный разговор, как и о Г. К. Честертоне, выпу-

стившем в 1910 г. сборник «Нетерпение патера Брауна» и вступившем в философскую и творческую полемику с создателем образа Шерлока Холмса. Честертон был первым председателем созданного в Англии «Клуба писателей – авторов детективов». Несмотря на то, что в последующие годы, вплоть до 1935-го, Честертон выпускает ряд книг, объединяющих рассказы о весьма оригинальном преследователе преступников патере Брауне, творчество этого своеобразного писателя относится к периоду развития классического детектива и завершает этот период. Начало нового этапа, о котором речь пойдет дальше, определяет разразившаяся в 1914 г. мировая война.

А сейчас попробуем дать краткий обзор начальных страниц отечественного детектива.

На развитие подобной литературы в России повлияло во многом творчество Эмиля Габорио, утвердившего, как уже говорилось, жанровую разновидность детектива как «уголовного», «полицейского» романа. Его место в истории русской литературы, история его становления только сейчас начинают проясняться, сохраняя еще много «белых пятен»

Прообразом русского «уголовного романа» иногда называют принадлежащее Матвею Комарову (1730? – 1812?) «Обстоятельное и верное описание добрых и злых дел Российского мошенника, вора, разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки Каина» (под несколькими измененными названиями это сочинение не раз выходило во второй половине XVIII в.) История Ваньки Каина, сначала промышленявшегося разбоем, а потом, после раскаяния занявшегося «сыскным делом», носит явно легендарный характер, хотя ссылками на конкретные имена и похожим на отчет перечислением многочисленных преступлений претендует и на историческую достоверность. Заметим, что, став сыщиком, Каин не расстался с воровскими привычками, и возглавляемая им «команда в сорок пять человек при одном сержанте» занималась по поручению Каина, карманными кражами, делясь добычей со своим начальником. В отличие от героя французской литературы Арсена Люпена, анархистствующего фрондера, который по воле своего создателя Мориса Леблана, способен был и эпатировать власти нарушением уголовного кодекса, и сам разгадывать преступления, Ванька Каин предстает фигурой отнюдь не романтической. Правда, автор порой не может скрыть восхищения его дерзостью и удачливостью, но тут же спешит осудить «славного разбойника» и с удовольствием в конце книги сообщает о клеймении и заслуженном наказании вора-сыщика.

Наличие морального пафоса, стремление четко противопоставить добро и зло и в то же время выявить корни преступления – социальные, нравственные, психологические – отличает уже первые образцы «настоящего» русского «уголовного романа». Толчком для его возникновения в России, как и на Западе, стало утверждение в XIX в. самой системы расследования преступлений и, прежде всего, принятая русским правительством в 1866 г. судебная реформа, которая ввела институт присяжных, гласное разбирательство и тем самым привлекла внимание общества к проблеме преступления и наказания.

Датой рождения русского детектива исследователи считают 1872 год, когда появились сразу три произведения с характерными признаками жанра: «Концы в воду» Н. Ахшарумова, «Убийство в деревне Медведице» С. Панова и «Рассказы следователя» А. Шкляревского. Как и во французской литературе, героем русского уголовного романа стал профессионал, что подчеркивалось самими названиями и подзаголовками произведений 1860-х – 1870-х гг.: «Острог и жизнь» (Из записок следователя) Н. Соколовского, «Правые и виноватые. Записки следователя сороковых годов» П. Степанова, «Записки следователя» Н. Тимофеева и др. Существует мнение, что навязчивое упоминание о следователе как рассказчике или авторе произведения объяснялось не только спецификой жанра, но и особенностями менталитета русского общества: детективные романы – с подачи литературной критики того времени – считались «низким чтением», отвращающим публику от больших проблем, поэтому авторы стремились подчеркнуть документальную основу своих сочинений (21, с. 5), призванных не развлекать читателя, а опять-таки отзывать на больные вопросы своего времени. Сочетая реалистические и натуралистические тенденции, заявившие о себе в литературе второй половины XIX в., русский «уголовный роман» отражал теневые стороны жизни общества. Но обращая внимание на решающую роль нищеты, социальной униженности человека как на источник преступления, рисуя мрачные картины «дна», писателя ставили вопрос и о личной ответственности нарушителей закона, стремились проникнуть в мир индивидуальной психологии, выявляя пагубное влияние эгоизма, бурных эмоций, неуправляемых страстей.

Наиболее ярко эти тенденции проявились у «зачинателя русского детектива» (21, с.8) Александра Андреевича (?) Шкляревского (1837–1883), в творчестве которого исследователи усматривают влияние Э. Габорио, и Ф.М. Достоевского. Писателя интересует не столько сам ход расследования, сколько причины, побудившие че-

ловека к преступлению. Начинаясь, как традиционный детектив (загадочное убийство, первые шаги следствия), произведение перерастает в рассказ о сложных человеческих судьбах и характерах, отношениях социальной и морально-психологической зависимости («Русский Тичборн»); повествование от лица следователей сменяется развернутыми монологами персонажей, которые рассказывают свою историю, «изливают душу», нередко сами анализируют свои поступки и даже преступные деяния («Что побудило к убийству?», «Рассказ судебного следователя», «Секретное следствие»). Нельзя не отметить мастерство А. Шкляревского в описании живых картин российской действительности, изображении нравов, движений человеческой души.

К этой же традиции можно отнести и один из лучших русских «уголовных романов» «Медуза», точное авторство которого не установлено, хотя современный читатель мог не так давно познакомиться с этим произведением, опубликованным под фамилией В. Александров. Не ясно только, кто из двух литераторов-тезок, живших примерно в одно и то же время – во второй половине XIX - начале XX вв., был действительно создателем этого увлекательно-го, соблюдающего все законы жанра произведения (21, с. 9).

Перед нами тайна двойного убийства и процесс ее разгадки – подробное изображение мыслительных операций, которые отражаются в периодически возникающих перед нами диалогах умудренного опытом прокурора с молодым следователем и возможными свидетелями случившегося. Подобно Дюпену и Шерлоку Холмсу, прокурор демонстрирует и наблюдательность, и аналитические способности ума, и знание человеческой психологии. Вместе с тем уже где-то в середине романа читателю предоставляется возможность догадаться о том, кто же совершил преступление, но напряжение действия не исчезает: оно связано с выявлением морально-психологических источников коллизии, приведшей к кровавой развязке, с исследованием характеров, глубоко личных отношений между персонажами. При этом автор ведет нас к выявлению уже тайны свидетелей, тайны, обусловленной душевным состоянием младшей сестры убитой женщины. Возникает образ опутавшей сознание девушки «медузы», т.е сложного переплетения и борьбы самых разнообразных чувств: подозрений, страха, преданности, любви, ревности, что приводит ко второму акту трагедии, к новой смерти и страданиям. Ненавязчиво звучит мысль об ответственности, о том, что ни один шаг, ни одно слово не проходят бесследно...

Наряду с пристальным вниманием к человеческой психологии (В качестве примера можно привести и рассказ известного литератора А. Амфитеатрова «Казнь»), в русском детективе достаточно сильна и бытовая стихия. Отличительной чертой такого романа, который определяется как «уголовно-бытовой», является его своеобразная «этнография» – изображение столичного «дна», «экзотики» окраин, чье влияние ощущают на себе и привилегированные круги общества. (16, с. 7).

В таком романе налицо широкое развитие внешнего действия, изображение интриг, заговоров, которыми заняты мрачные «супостаты», охотники за чужим добром, злые гении благородных семейств, таинственные гипнотизеры, как, например, в романе Н. Гейнце «Цветы и слезы». В сходном жанре выступали Н. Животов, А. Красницкий, Раскатов. Появляются в России и многочисленные подражания А.К. Дойлу (среди авторов – П. Никитин, П. Орловец). Весьма популярна была и фигура «русского Шерлока Холмса» – начальника Санкт-Петербургской сыскальной полиции И.Д. Путилина, ставшего героем рассказов и воспоминаний и оставившего собственные записки...

Едва зародившись, детектив в дореволюционной России быстро утвердил себя. В своих разных вариантах, особенно претендующих на жанр «реальных записок следователя», он стал заметным документом эпохи, по-своему, дополняя картины русской жизни, созданные в те же годы пером Толстого, Достоевского, Чехова. По сравнению с этими гениями отечественной литературы, детектив осмысливал острые морально-этические и социальные проблемы России, конечно, в более узком масштабе, однако сумел убедительно запечатлеть те немаловажные стороны русской действительности, которые были связаны с проблемой закона, права, борьбой с преступлениями. Он привлек внимание к обывательской жизни людей, сотрясаемой своими трагедиями, отразил и вкусы мещанских слоев общества, упивавшихся «романтикой» уголовных ситуаций. В книгу национальной культурной памяти русский уголовный детектив вписал свою страницу, без которой эта книга была бы неполной.

Свой вклад в наши представления о европейской действительности внесло и знакомство с зарубежным детективом уже на первых этапах его развития. Лондон рубежа XIX-XX вв. с его бытовыми подробностями – газовыми фонарями, кэбами, капризной погодой, контрастами сияющих площадей и темных закоулков – мы во многом представляем по рассказам о Шерлоке Холмсе, а жизнь провинциальной Англии, уклад дворянских усадеб – по запискам ворчливого дворецкого Беттериджа из «Лунного камня» У. Коллинза.

Фигура этого персонажа, сливаясь с образами английских слуг в других произведениях, играет большую роль в сложившемся у нас понятии «Englishness» – английской национальной идентичности. О Беттеридже мы вспоминаем при оценке образа дворецкого Стивенса в романе «Остаток дня» видного современного писателя Великобритании, японца по происхождению, Кадзуо Исигуро.

В меняющуюся на протяжении веков трактовку понятия «джентльменства», которое все больше утрачивает свой социальный смысл и включает в себя нравственно-этические представления, вносит вклад опять-таки «Лунный камень», вносит одной фразой, но весьма значительной: признаком джентльменства благородного героя Фрэнклина Блэка провозглашается его «непринужденное самообладание»!

Самообладанием, гордостью и благородством отличается в рассказах А.К. Дойла образ героя-«сыщика», чье имя стало нарицательным.

РЕТАРДАЦИЯ. Детектив в лицах

ШЕРЛОК ХОЛМС, ИНТЕЛЛЕКТУАЛ И ДЖЕНТЛЬМЕН, ПРОТИВ ПРЕСТУПНОГО МИРА

Артур Конан Дойл (1859–1930), получивший медицинское образование, довольно скоро оставил лечебную практику и стал профессиональным литератором. К этому подтолкнуло его не только пробудившееся призвание, но и тот факт, что, к его удивлению, гонорары за детективные рассказы намного превысили его заработки на врачебном поприще! Правда, сам писатель считал себя прежде всего автором исторических романов, которым он отдавал весь жар своей души: «Белый отряд» – о Франции и северной Америке в XVII в., «Подвиги бригадира Жерара» – об эпохе Наполеона. Обращался Дойл – и довольно успешно – также к научно-фантастическому жанру («Затерянный мир», «Отравленный пояс», «Марракотова бездна»). Однако подлинную славу, даже раздражавшую писателя, принесли ему произведения, героем которых стал сыщик-любитель Шерлок Холмс. Среди них повести «Знак четырех» (1890), «Собака Баскервиллей» (1901–1902), «Долина ужаса» (1914–1915) и более полусотни рассказов, объединенных потом

в сборники «Приключения Шерлока Холмса» (1891–1892) и «Воспоминания о Шерлоке Холмсе» (1892–1893).

Правда, первое появление Холмса в 1887 г. («Этюд в багровых тонах», другой перевод – «Багровый след») прошло незамеченным. Но уже к завершению 1891 г. имя Артура Конан Дойла стало знаменитым. Журнал «Стрэнд», напечатавший шесть рассказов о Холмсе, настойчиво требовал все новых и новых произведений. С конца 1893 г., шутят исследователи, писателя неотступно преследовал, не давал прохода, поджидал на всех углах и изводил демон с Бейкер-стрит (улица, где Дойл поселил Холмса). В Америке первым вопросом, обращенным к прибывшим европейцам, был всегда вопрос о Шерлоке Холмсе. В Египте правительство велело перевести на арабский язык и издать рассказы о подвигах сыщика – в качестве учебника для полицейских (11, с. 103).

Более того. На имя А.К. Дойла и даже Шерлока Холмса, в реальность которого верили доверчивые читатели, стали приходиться письма от людей, оказавшихся жертвами преступления, либо, наоборот, от несправедливо осужденных, письма с просьбой о помощи. Дж.Д. Карр и Х. Пирсон, авторы книги о Дойле, описывают два громких дела, в которых писатель принял участие. Восемь месяцев напряженного труда он посвятил Джорджу Идалжи, молодому юристу, «цветному» по происхождению, которого расистки настроенные соседи и суд обвинили в убийстве домашних животных и в распространении нелепых анонимных писем. А.К. Дойл сумел не только доказать невиновность Идалжи, не только нашел подлинного преступника, проведя подробное расследование, но и способствовал созданию в Англии апелляционного уголовного суда, о необходимости которого долгое время велись лишь разговоры.

Шестнадцать лет боролся писатель за освобождение Оскара Слейтера, отправленного в тюрьму за убийство, которое он не совершал. Проницательность, железная логика, настойчивое стремление к поставленной цели, чувство справедливости, – все эти качества, проявленные А.К. Дойлом-детективом, позволяют принять предположение Дж. Д. Карра и Х. Пирсона, что прототипом Шерлока Холмса был ... сам его создатель!

Но литературные похождения знаменитого сыщика довольно скоро утомили писателя; к тому же он считал, что Холмс отвлекает его мысли от создания лучших вещей. Написав первую серию рассказов о Шерлоке, А.К. Дойл решил придумать ему романтическую смерть в поединке с достойным противником – коварным и могучим профес-

сором Мориарти («Последнее дело Холмса», 1893). Но безуспешно. Почитатели Холмса, хоть и надели по случаю его гибели на шляпы траурные ленты, потребовали продолжения рассказов о его подвигах, и А. Конан Дойлу пришлось уступить. Через десять лет он возродил своего героя к жизни, придумав новую, благополучную развязку поединка с Мориарти («Пустой дом»). А на месте несостоявшейся гибели Холмса в Швейцарии, на утесах возле Раушенбахского водопада, позже был возведен памятник прославленному сыщику! О популярности последнего свидетельствует и такой факт. Когда, во время первой мировой войны, А.К. Дойл посетил Францию, на торжественном обеде в его честь карта блюд была украшена «виньеткой в виде скрещенных лупы, револьвера и скрипки, символизирующих Шерлока Холмса» (11, с. 232). Знаменитый сыщик обрел жизнь и на английской и американской сценах, в кино. При этом едва ли не самым удачным воплощением образов Холмса и его друга доктора Ватсона стала наша, отечественная экранизация детективных рассказов А.К. Дойла (актеры Василий Ливанов и Виталий Соломин).

Популярность Шерлока Холмса во многом была обусловлена самим родом его занятий – сыщика-любителя, вступающего в успешную борьбу с преступниками и оставляющего в дураках полицию. Но главное все-таки в том, что автору удалось создать яркий, запоминающийся образ. Шерлок Холмс – человек чести, вступающий в борьбу за справедливость, нередко бросающий вызов «сильным мира сего» («Случай в интернате»); при всем своем облике изысканного джентльмена, он демократичен, бескорыстен, лишен тупого упрямства узкого «законника», всегда сострадавая запутавшемуся человеку, особенно женщине («Второе пятно»).

Вместе с тем писатель наделяет Холмса подчеркнuto неординарными чертами – беззвучным смехом, железными мускулами атлета, невероятным умением, когда необходимо, менять физический облик, даже становиться ниже ростом. Состояние скуки и равнодушия к миру, типично «английского сплина» (в этом проявляются и человеческие слабости героя), в которое временами погружается Холмс, может мгновенно перейти во взрыв энергии, а меланхолическая игра на скрипке – в погоню за преступником, которую герой ведет с нетерпением собаки-ищейки, взявшей след. Холмс обладает невероятной эрудицией и ученостью, он автор многочисленных научных трудов, посвященных, например, криптографии, видам почв и даже ста сорока сортам табака и табачного пепла!

Парадокс состоит в том, что многие, отдельно взятые особенности героя не могут не казаться нарочитыми, претенциозными, в чем-то искусственными, но вместе они складываются в выразительный, психологически достоверный характер. Но главное – это, конечно, потрясающая наблюдательность героя-сыщика, способного в мелочи, ничтожной подробности быта, проявлений человеческой психологии усмотреть запечатленное в них глубокое содержание, след совершенного действия, характера, тайных устремлений даже совсем не знакомой личности.

Исследователи считают, что на создание образа Холмса повлиял хирург Эдинбургской больницы Джозеф Белл, наставления которого слушал А.К. Дойл, будучи студентом – медиком. Белл на конкретных примерах учил своих подопечных ставить диагноз на основании «точного и внимательного наблюдения и оценки малейших деталей»: «Глаза и уши, которые видят и слышат, память, которая мгновенно запоминает, и воображение, способное соткать теорию или воссоединить разорванную цепь, или распутать хитросплетение сведений, – таковы требования, которые предъявляет хорошему диагносту его профессия» (11, с. 283).

Подобным методом, ставя уже свой диагноз, действует и Шерлок Холмс, наблюдая и осмысливая те улики, которые оставил после себя преступник, и соединяя в единую цепь полученные им сведения об обстоятельствах расследуемого дела. Так, в рассказе «Тайна Боскомской долины» речь идет об убийстве небогатого фермера Мак-Карти, арендовавшего землю у Джона Тэнера, вместе с которым он прибыл из Австралии. В убийстве обвиняют сына Мак-Карти, и все улики свидетельствуют против него. Повествование строится как постепенное накопление сведений, связанных с убийством, которым Холмс дает свое объяснение, обнаруживая на месте преступления – лесной лужайке – доказательства присутствия не только отца и сына, но еще третьего человека, который скрывался за деревом. Узнав от дочери Тэнера некоторые подробности его отношений с Мак-Карти и объяснив смысл произнесенного умирающим слова, указывающего отнюдь не на крысу, как посчитала полиция, а на название австралийской провинции, откуда прибыли оба персонажа, Холмс убедительно доказывает, что убийцей Мак-Карти является почтенный Тэнер, попавший в моральную зависимость от своего арендатора.

С юридической точки зрения речь идет о накоплении улик, но в литературном произведении эти улики предстают как детали, как ху-

дожественно осмысленные подробности жизни, несущие в себе разнообразное содержание (бытовое, социальное, психологическое). Холмс по деталям-улика устанавливает, что убийца был человеком высокого роста, хромым на правую ногу, носил охотничьи сапоги, курил индийские сигары... Таким образом, любая деталь-примета (психологическая, бытовая, социальная) может стать ключом к разгадке тайны. А чтобы подобные ключи «открывали», автор должен расположить в определенной системе. Движение сюжета в детективном произведении, таким образом, связано с постепенным накоплением деталей-«ключей», предлагаемых герою-сыщику, а равно и читателю для осмысления. Они вводятся в повествование сразу в момент столкновения персонажа с тайной, и по мере знакомства с делом их число все более возрастает, вызывая различную реакцию Холмса и определяя, таким образом, вехи развития его пытливого мысли.

В начале рассказа А.К.Дойла «Пестрая лента» устами мисс Стонер, приехавшей к Холмсу, описывается загадочная смерть ее сестры Джулии: упоминается о непонятном свисте, который Джулия слышала по ночам, и о том, что за момент до гибели она зажгла спичку, словно хотела что-то рассмотреть ночью в своей комнате.

Осмотр Холмсом этой комнаты, а также соседнего кабинета хозяина – отчима девушек, приводит к появлению новых подробностей, которые привлекают внимание сыщика и сопровождающего его Ватсона: отверстие вентилятора в стене, расположенный рядом шнур от фальшивого звонка, кровать, привинченная к полу так, чтобы она находилась под шнурком, металлический шкаф в комнате отчима, плетка с петлей на конце и т.д. Так постепенно выстраивается цепочка деталей-улик, подготавливающая разгадку: орудием убийства жестокому отчиму служила змея, которую он приучил заползать в спальню Джулии, рассчитывая на то, что страшный замысел когда-нибудь сработает...

Но бывает и так, что деталь-улика, непосредственно приближающая развязку, остается без комментариев, как бы не замеченная Холмсом, однако, вводя ее, автор проверяет наблюдательность и сообразительность читателя. Например, в рассказе «Человек с рассеченной губой», в убийстве почтенного джентльмена Сен-Клера обвиняется бродяга отталкивающего экстравагантного вида. Доказательством служат капли крови на подоконнике в комнате, где находился бродяга и из которой исчез Сен-Клер. Нищий уверяет, что это его кровь, что он просто поранил палец. О ранении пальца самим Сен-Клером вскользь упоминает его жена в разговоре с Холм-

сом, который на данный момент убежден, что Сен-Клер мертв. Но утром после ночи раздумий, он резко меняет свое мнение, разыгрывая спектакль с умыванием бродяги и доказывая таким образом, что Сен-Клер и нищий, собиравший милостыню, – одно лицо!

Итак, создавая детективный рассказ, автор заранее знает его развязку и разгадку тайны, и задача его – искусно подвести героя к этой разгадке, соответствующим образом выстроив события, отобрав детали, наполнив необходимой информацией диалоги, продумав поведение персонажей. Детективный сюжет отличается, таким образом, очевидной «сделанностью», имеет четкую конструкцию. Пример пушкинской Татьяны, которая вышла замуж неожиданно для самого автора, к персонажам детектива не применим. Они, конечно, имеют свою логику поведения, логику характера, однако их действия, оставляющие овеществленный след, всецело подчиняются логике автора, ведущего повествование.

Эти особенности детектива, разумеется, имели место и в более ранних произведениях (например, у того же У. Коллинза), но именно в рассказах о Шерлоке Холмсе они выявились в полной мере, что и сделало сочинения А.К. Дойла классическим образцом данного жанра.

Развитие жанра, уже в классический период его развития, проходило не без творческой полемики между авторами; к этому примешивалось и соперничество на мировой арене стран, к которым принадлежали писатели, уязвленное национальное самолюбие.

Ярким образцом может служить позиция французского «детективщика» Мориса Леблана, бросившего перчатку А.К. Дойлу.

АРСЕН ЛЮПЕН ПРОТИВ ШЕРЛОКА ХОЛМСА

Одно из произведений М. Леблана, состоящее из двух повестей, называется «Арсен Люпен против Херлока Шолмса» (1908) – в самом искажении имени прославленного обитателя Бейкер-стрит изначально содержится вызов.

Очевидная полемика Мориса Леблана с Артуром Конан Дойлом проявляется на всех уровнях произведения – в трактовке образов, жанровом облике и даже пафосном звучании. В рассказах Дойла предлагаемые читателю детективные истории трактуются серьезно, даже напряженно-драматически. Отдельные сцены могут вызвать у читателя улыбку, но в целом речь идет о требующем возмездия нарушении закона, покушении на собственность («Союз рыжих», «Голубой кар-

бункул»), о разоблачении уже совершенных жестоких преступлений и коварных замыслов, обрекающих ни в чем не повинных людей на страдания и даже гибель («Пестрая лента», «Собака Баскервилей»).

Что касается французского писателя, то, даже сообщая о кражах, о чьей-то смерти (самоубийство вора Брессона в «Еврейской лампе», гибель генерала барона д'Отрека, спровоцированная им самим, в истории о голубом бриллианте), Леблан с очевидностью смягчает драматизм уголовных ситуаций. На первый план выступает цепь загадочных происшествий, забавных недоразумений, вносящих в повествование осязаемое комическое начало. Вещи в комнате убитого д'Отрека поначалу, как видят слуги, оказываются разбросанными, но потом все предстает глазам полиции в полном порядке, не украден и голубой бриллиант, а труп барона аккуратно прикрыт одеялом и генеральским плащом. На аукционе, куда наследники выставляют драгоценный камень, покупателя-финансиста отвлекает внезапно полученное странное письмо, и бриллиант достается графине де Крозон, из дома которой он вскоре исчезает и обнаруживается у австрийского консула в его флаконе с мыльным порошком. Инспектор Ганнимар устраивает ловушку предполагаемой участнице этих интриг, но в западню попадает совсем другая дама.

Комическое начало, ирония, добродушный, а то и злой юмор окрашивают повествование при изображении вызванного из Лондона Шерлока Холмса, именуемого, как уже упоминалось, Херлком Шолмсом. Хотя автор и признает достоинства английского сыщика, отмечая его наблюдательность, умение терпеливо ожидать, отвагу и мужество, эти качества выручают Шолмса лишь на очень короткое время. Совершая следующий шаг, он неизменно терпит фиаско, оказываясь в нелепом и смешном положении. Комизм ситуации усиливается по причине крайней самонадеянности знаменитого детектива, раньше времени торжествующего победу. С откровенной язвительностью изображается и другой любимый герой Дойла – доктор Ватсон, именуемый у Леблана Вильсоном. Автор наделяет его откровенной глупостью, зазнайством и неприятной внешностью: «вытарашенные глаза» и «широко раскрытый рот как бы делят надвое расплывшееся лицо, похожее на яблоко с лоснящейся, туго натянутой кожей, а вокруг заросли взерошенных волос и жесткие, торчащие, как трава, пучки бороды» (17, с. 50).

Именно Вильсону доверяются восторженные, но, по сути, разоблачающие высказывания о методе Шолмса, обязательным инструментом которого является лупа, исследование пылинок и царалин.

Правда, сам Шолмс порой ссылается и на роль гипотез и размышлений; в одной из сцен он заявляет, что у него «на руках не все козыри, не хватает данных, признаков, на которых он обычно строит свое расследование». Торжественность этого утверждения разрушает исполненная важности реплика Вильсона: «...как, например, комья грязи и сигаретный пепел». (17, с. 52).

Комический эффект создают не только подобные комментарии Вильсона, но и реакция на них Шолмса, высмеивающего своего недалекого спутника. Леблан целенаправленно разрушает изображаемую Дойлом идиллию отношений гениального сыщика и его друга Ватсона, благородного но обладающего довольно обыденным умом. Между этими персонажами в произведении французского автора, создавая опять-таки комический эффект, по недоразумению, в темноте возникают стычки, однажды Шолмс чуть не убивает Вильсона. Знаменитый сыщик любит произносить громкие речи о своих успехах и грандиозных планах, опираясь при этом на больное плечо Вильсона, у которого сломана рука. В другой ситуации, когда спутник Шолмса лежит тяжело раненый, тот забывает купить ему лекарство, не слышит просьбы страдающего друга о стакане воды.

Очевидна преднамеренность Леблана, отбрасывающего принципиально важные детали, характерные для Холмса в рассказах Дойла, и заменяющего их прямо противоположными по смыслу. Вспомним, что английский писатель подчеркивал неприхотливость и даже аскетизм своего героя, который, отправляясь на расследование в пригород Лондона, брал с собой лишь зубную щетку! А Леблан заставляет Вильсона тащить за Шолмсом огромный чемодан, караулить его во время многочасового сна.

Налицо и изменения в жанровом облике детектива. Как уже отмечалось, Леблан высмеивает метод Холмса – Шолмса и потому отвергает характерный для сюжетного развития рассказов Дойла принцип: накопление деталей-улик, становящихся объектом размышлений английского сыщика, что и движет действие произведения. У Леблана роль подобных деталей ограничена, зато широко вводится приключенческое начало – изображение побегов и преследований, переодеваний, смены декорации действия, неожиданных появлений и исчезновений Люпена и его помощников, среди них прежде всего его возлюбленной Белокурой дамы, постоянно меняющей облик, имя и социальное положение.

Приключенческое начало в сюжете призвано не только запутать и унизить Херлока Шолмса, постоянно попадающего в ловушки,

которые расставляет для него Арсен Люпен, но и раскрыть многие черты героя-парижанина: его умение быстро скрыться, а потом бросить вызов своим внезапным появлением, умение всегда оказываться в нужном месте, прикинувшись то шофером, то носильщиком, его физическую ловкость и силу (легко разрывает цепи наручников!) и в то же время преднамеренный расчет – способность заранее подготовить пространство для борьбы, пути возможного отступления. Так, прикинувшись солидным архитектором и якобы выполняя заказ хозяина, Люпен объединяет три здания потайными ходами, создает раздвижные стены, лифты с секретным механизмом. Это помогает ему спастись, когда, схваченный полицией, избитый и связанный, он убеждает своего давнего врага инспектора Ганнимара, что ему трудно спуститься по лестнице. Инспектор соглашается сесть с Люпенем в лифт, послав вниз своих агентов, чтобы они перехватили пленника на первом этаже. Но лифт неожиданно взмывает вверх, где на помощь Люпену приходят его сообщники, а Ганнимар остается ни с чем.

Эта полная увлекательных приключений и комических ситуаций история поединка Арсена Люпена с французской полицией и знаменитым английским сыщиком в самом конце повествования обнаруживает неожиданную серьезность и глубину. Автор стремится уверить нас, что не следует слишком доверять развлекательному плану в его произведении. Устами Люпена подводится итог, в котором отношения между Шолмсом и Люпенем осмысливаются как определенная модель, как столкновение двух типов человеческого поведения в обществе: «... мы всегда останемся по разные стороны баррикад. Вы с одного края, я – с другого. Можно здороваться, пожимать руки, даже беседовать, но между нами будет всегда пролегать пропасть. Навсегда вы останетесь сыщиком Херлоком Шолмсом, а я – взломщиком Арсенем Люпенем. И каждый раз Херлок Шолмс, пусть и помимо воли, пусть и некстати, но все равно будет покоряться инстинкту детектива, заставляющего бежать по следу взломщика и пытаться посадить его. И каждый раз Арсен Люпен с душой взломщика будет стараться избежать когтей детектива и потешаться над ним, насколько позволят обстоятельства» (17, с. 167). При этом Люпен смеется издевательским, злым и жестоким смехом.

Авторская мысль развивается и в ином, весьма примечательном направлении. Напряженный, при всех комических ситуациях, поединок между Херлоком Шолмсом и Арсенем Люпенем, когда верх одерживает то один, то другой, но в конечном итоге всегда торжествует парижан-

нин, отражает реакцию писателя на исторически сложившееся соперничество двух великих держав. Люпен каждый момент ощущает, что он борется с англичанином: «Франция против Англии! – восклицает герой Леблана. – Теперь Трафальгар будет отомщен!» (17, с. 48).

Но дело не только в Трафальгаре. Изображая превосходство Люпена в борьбе с противником, автор стремится компенсировать в сознании соотечественников ту горечь поражений, которую претерпела Франция и на рубеже XIX-XX веков, вступив в спор с Британской империей из-за колоний (один из примеров – утрата города Фашода в Судане, поначалу завоеванного французами) Не забыта была ко времени выхода книги Леблана и другая боль – позорные итоги франко-пруссской войны. Об этом, особом, смысле образа Арсена Люпена хорошо сказал Ж.-П. Сартр, признавшийся в повести «Слова», в своем страстном увлечении образом героя Леблана в отроческие годы, когда патриотические чувства писателя, переживавшего унижение своей страны, были особенно остры и болезненны: «...я обожал Сирано уголовников – Люпена, не подозревая, что своей исполинской силой, насмешливой отвагой, истинно французским складом ума он был обязан тому, что в 1870 году мы сели в лужу. Национальная агрессивность и дух реванша превращали всех детей в мстителей. Я стал мстителем, как и все: замороженный зубоскальством и рисовкой – несносными пороками побежденных, – я высмеивал своих врагов, прежде чем выпустить им кишки» (22, с. 418).

С Сартром, конечно, нельзя не согласиться. Однако, хотелось бы обратить внимание и на другой момент: изображая героя-француза и противостоящих ему англичан, Леблан касается и проблемы национальной идентичности, какой она представляется его субъективному взору, обусловленному чувством уязвленного патриотизма.

Несомненно яркий характер Арсена Люпена создается автором на основе представлений о французском национальном стереотипе, в данном случае подчеркнуто положительном. В образах Херлока Шолмса и Вильсона проступают черты английского национального стереотипа, а точнее (обратим внимание!) – карикатуры на этот стереотип (прием достаточно любопытный).

Так, в Вильсоне, в огрубленном, сниженном виде, проглядывает тип бравого британского военного, всегда готового к выполнению приказа, вдохновляющего себя громкими лозунгами (их Вильсон постоянно выкрикивает) и стаканами крепкого виски. Херлок Шолмс демонстрирует образец уверенного в себе джентльмена, невозмутимо переживающего неудачи, озабоченного сохранением собственной

чести: находясь вместе с Люпенем в тонущей лодке, он спокойно курит, не желая проявить суетливость и волнение в присутствии достойного противника (правда, в конечном итоге перебирается на полицейский катер, а Люпен исчезает под водой). Шолмс исполнен вызывающего снобизма, что проявляется, как уже отмечалось, в его постоянных презрительных репликах в адрес Вильсона.

В одной из сцен повести о голубом бриллианте добившийся, как ему кажется, окончательной победы над Люпенем (Арсен в руках полиции, и вынужден отдать камень) Херлок Шолмс, «нахлобучив на голову шляпу», быстро выходит, «как человек, не имеющий привычки задерживаться после того, как кончил дело». Характерны здесь насмешливые комментарии Люпена: «Вот это называется уйти по-английски. Нашему достопочтенному островитянину не достаёт куртуазности, которой обладаем мы ... Уж как бы ни изощрялся, прикрывая вежливыми фразами свой триумф!» (17, с. 116).

Этой куртуазностью в высшей степени обладает Люпен, не желавший отдать бриллиант во имя собственной свободы, но легко расставшийся с ним ради свободы любимой женщины. Как уже отмечалось, Шолмс умен, сообразителен, храбр, но эти общечеловеческие качества, разделяемые им с Люпенем, обретают у «Сирано уголовников» особый характер: ум у него острый и быстрый, проявляющий себя в красноречии, искрометной шутке и в неожиданных, меняющих расположение сил поступках; Арсен не просто смел – он упивается чувством опасности, даже на грани провала и возможной гибели он искренне забавляется подобной ситуацией; неистощимая сила жизни бьет из него ключом, а жить для него – значит бесконечно искать приключения и всегда побеждать! Он изящен в движениях, его чувства глубоки и тонки, он всегда готов прийти на помощь обиженным и беззащитным, что становится порой завязкой интриги (повесть «Еврейская лампа»).

Итак, с одной стороны – карикатура на национальный стереотип (при изображении англичан), с другой – предельная идеализация черт, из которых такой стереотип складывается (в данном случае национальный французский в его сугубо положительном варианте). Все это создает в произведении Мориса Леблана выразительный в нравственно-этическом и эстетическом плане рисунок человеческих отношений. Он придает книге французского писателя изящество, выводя ее за пределы детективного жанра и смягчая тенденциозность авторской позиции.

ДЕТЕКТИВ XX ВЕКА, ОТЯГЧЕННЫЙ ЗЛОБОДНЕВНОСТЬЮ И РАЗВЛЕКАТЕЛЬНЫЙ

С окончанием классического периода в его развитии детектив все более активно сближается с массовой литературой, делающей ставку именно на развлекательность, и достигает бурного расцвета в Европе и США в период между двумя мировыми войнами. В это время возникает попытка осмысления жанра. С теоретическими исследованиями о детективе выступают Сомерсет Моэм, Роберт Фримен, Дороти Сейерс, их эстафету во Франции уже после второй мировой подхватывает дружная пара соавторов Буало-Нарсежак.

Нельзя не отметить, что справедливое суждение Г.К. Честертон о детективе как редком случае, «когда разговор о правилах нужен и полезен» (25, с. 20), приводит к попыткам весьма упрощенного представления о «правилах», по которым должно создаваться произведение в рамках этого жанра. Американец Ван Дайн (псевдоним беллетриста У.Х. Райта) сформулировал в 1928 г. двадцать правил детектива, среди которых было, например, требование, чтобы убийцей ни в коем случае не был бы лакей! Англичанин Р. Нокс, предложивший в 1929 г. свой вариант из десяти правил, считал непременным условием детективного сюжета присутствие преступника среди других персонажей уже в самом первом эпизоде.

Примером явно неглубоких представлений о жанре стала и вышедшая в США в 1943 г. монография «Роман тайн. Теория и техника». Написала ее Мэри Роделл, автор боевиков и издатель известной в Америке серии «Бладхуанд мистерииз», в свое время читавшая также в одном из университетов курс лекций по детективному роману. М. Роделл разрабатывает правила ремесла (именно ремесла!) сочинения детективов, советует, как оформлять рукопись, какими словарями пользоваться, чтобы не было орфографических ошибок, а главное, как разрабатывать интригу, изобретать «ловушки» для читателя, дабы он не сразу догадался, кто преступник...

В XX в. рамки детективного жанра существенно расширяются. Под влиянием первой мировой войны он начинает активно включать в себя военную и политическую тематику. В английской литературе это новшество связывают с именем Филиппа Оппенгейма – писателя третьеразрядного, но очень плодovitого, добившегося

в 1920–30-е гг. большой известности. Популярными авторами были и Ст. Мэддок («Джентльмены ночи»), и Р. Кевен («Заговор в Хэверинге»), и Д.М. Уолш («Секретное оружие»). Разработка в детективе военно-политической тематики, обращение к ситуациям, связанным с разведывательной деятельностью, определили изменения в детективном сюжете. В него широко вторгается приключенческий элемент, обусловленный изображением уже не увлеченного загадкой «сыщика»-любителя, а похождения разведчика, действующего во вражеском стане, или, наоборот, контрразведчика, вступающего в поединок со шпионами. В результате пафос раскрытия тайны как движущего начала сюжета часто отступает на второй план, заслоняясь красочным описанием поединка героя с противниками. В этом же русле развивается и заявивший о себе в США в 1920–1930-е гг. так называемый «крутой», «круто сваренный» (hard boiled) детектив, подробнее о нем речь ниже.

В тематическом плане детектив оказывается достаточно чутким к политическим и социальным проблемам, которые волнуют общество в каждый конкретный период его развития. Так «крутой» детектив при своем зарождении активно разрабатывал тему коррупции и насилия в американском обществе, что во многом было навеяно атмосферой периода «великой экономической депрессии». Наиболее показательна судьба русского детектива, достигшего бурного развития в 1920-е гг., чья тематика определялась тогда драматическим опытом страны пережившей гражданскую войну, ожесточенную борьбу «красных» и «белых», интервенцию, всплеск преступности, противоречия нэпа ...

Мотив тайны в произведениях детективно-приключенческих, «революционно-авантюрных» сочетается с описанием погонь, перестрелок, замысловатых интриг, предательств, разоблачений; четко определяются понятия героя и врага, которые изображаются без полутонов и психологических сложностей («Иприт» Вс. Иванова и В. Шкловского, «Красные дьяволята» П. Бляхина, «Макар-следопыт» Л. Остроумова, «Красное знамя победит» В.Веревкина и др.). Авантюрно-детективная литература этих лет тяготеет также к «социальной фантастике, классовой утопии, изображая подчас в гротескной форме борьбу двух миров, двух общественных систем» (15, с.78). Ярким образцом подобной фантастики, сочетающейся с утопией, приключениями и сознательным пародированием бульварной литературы, стал роман-сказка М. Шагинян «Месс-Менд» (1924), вызвавший неоднозначную реакцию в прессе. В литературур-

ной критике этих лет напряженно дискутируется и подхваченный многими авторами лозунг создания «красного Пинкертон» – в противовес героям американских детективов Нату Пинкертону и Нику Картеру, похождения которых были очень популярны в дореволюционной России (3, с.424).

Позже в отечественный детектив входит и антифашистская тема; чаще всего, особенно в послевоенное время, коллизия в произведении связана с разоблачением бывших полицейав, вражеских пособников, которым на время удается надеть маску «добропорядочного советского гражданина» (произведения В. Семенова, П. Шестакова). «Богатый урожай» детективной беллетристики дала эпоха приватизации (в ее весьма непривлекательных вариантах) и проявлений «дикого капитализма». Отнюдь не претендуя даже на самый общий обзор советского и постсоветского детектива, упоминаем об этих явлениях с единственной целью – подчеркнуть **тематическую чуткость** жанра, мгновенно, пусть чаще всего и не глубоко, реагирующего на перемены в обществе, на изгибы политики. В международных отношениях особенно показательными стали 1960-е годы, когда некоторое ослабление «холодной войны» привело к усилению деятельности разведывательных служб, тайных «шпионских» маневров со стороны и «Запада», и «Востока». В англоязычной литературе это породило целый поток детективов, названных в нашей критике «политическими». Тогда появился на свет и образ Джеймса Бонда, сегодня почему-то не просто благосклонно, но с явной идеализацией трактуемый отечественными публицистами. В конце октября 2012 г. этому персонажу, типичному представителю массовой, но грубо политизированной литературы, исполнилось полвека, о чем не преминуло с одобрением сообщить Радио России.

Создатель образа Бонда – Айен Флеминг (1908–1964) служил в свое время в британской военно-морской разведке и в годы второй мировой войны провел много успешных операций против нацистской Германии. Его перу принадлежат двенадцать шпионских романов. Среди них наиболее известны «Живи и позволяй умереть», «Из России с любовью», «Голдфингер», «Доктор Но». Противниками Бонда выступают «красные агенты», представленные существами примитивными, зачастую с ярко выраженной патологией. Они циничны, жестоки и действуют всегда в союзе с международными бандитами и наркомафией. Чего стоит, например, фигура доктора Но – гангстера, лишившегося в кровавых «разборках» обеих рук и выжившего во время расстрела только потому, что у

него сердце находится не в левой, а в правой стороне груди! Задача доктора Но, с которым вступает в поединок Джеймс Бонд, – по заданию Москвы мешать испытаниям британских ракет, отклоняя их от намеченного курса...

Примечательны откровенно расистские настроения Флеминга, что делает чтение его романов отнюдь не безобидным занятием. Союзниками «красных агентов», противостоящих Бонду, как правило, являются представители черной и желтой рас, призванные, в изображении автора, демонстрировать примеры физического и духовного уродства. Зато герой Флеминга, англичанин Джеймс Бонд, агент 007 (нули в его номере означают право на убийство!), выступает как эталон высшей человеческой породы. Это красавец мужчина, неотразимый в глазах женщин (почти в каждом романе изображаются очередные любовные похождения Бонда!), в то же время он невероятно умен, проныцателен, мужествен, смел и благороден.

Флеминг владеет разнообразными приемами построения напряженного сюжета, с нагнетанием мотива тайны, неожиданными поворотами действия, но это мастерство, как правило, сводится на нет по причине упрощенной политической подоплеки конфликта, требующей обязательного принижения и оглубления врагов Бонда (подобная ситуация, только в обратном варианте, имела место и в советских детективах). Идеализируя Бонда, Флеминг постоянно подыгрывает ему, облегчает ситуации, прибегает к искусственным сюжетным поворотам. Его произведения явно рассчитаны на невзыскательный читательский вкус, хотя порой писатель претендует на «научность» в изображении поведения и психологии персонажей, обращаясь, например, к теории З.Фрейда, объясняющего поступки человека и его душевные склонности проявлением скрытого, подсознательного начала, сложных психических комплексов, возникших в младенчестве и детском возрасте. Так, в романе «Человек с золотым оружием» с учетом фрейдистских идей изображается бандит международного масштаба, некий Скараманга. Это персонаж, рожденный в воображении автора, про которого, тем не менее, говорится, что он привел к власти на Кубе Фиделя Кастро (таков уровень политической пропаганды Флеминга!). Жестокость Скараманги объясняется тем потрясением, которое он испытал в юности, работая в цирке, где очень привязался к слону, но внезапно взбесившийся слон был застрелен, и это озлобило Скарамангу – он стал «киллером», постоянно жаждущим убивать. Его пристрастие к

убийству и патологическая страсть к оружию объясняются в романе также и физиологической неполноценностью персонажа: не обладая мужской силой, он компенсирует ее тем, что держит в руках пистолет. Внешним проявлением указанной неполноценности Скараманги является то, что он не умеет свистеть. Кроме того, у него на груди три соска вместо двух.

Произведения Флеминга вызвали своеобразную реакцию в самой Англии, выразившуюся в формировании так называемой «антибондовской тенденции» (термин В.В.Ивашевой) (10, с. 187–188). Джеймсу Бонду, супермену, не знающему сомнений и поражений, в политических детективах противопоставляется обыкновенный человек, скромный сотрудник британской разведки, подчеркнуто лишенный героического ореола и, как правило, погибающий при выполнении задания. Трагическая развязка обусловлена тем, что порученное агенту задание, придуманное высокими чинами секретных служб, либо не учитывает реальных возможностей его выполнения, либо изначально предполагает пренебрежение человеческой жизнью.

Подобная ситуация отразилась в ранних романах Джона Ле Карре «Шпион, вошедший с холода» (1963) и «Зеркальная война» (1965). В первом произведении сотрудник Секрет Сервис Мундт пробивается на пост руководителя контрразведки ГДР и в целях собственной маскировки убивает других английских агентов, что отнюдь не вызывает осуждения его лондонского начальства. Наоборот, шефы стремятся, как можно прочнее, внедрить Мундта во вражеский стан и, спасая его от разоблачения, придумывают хитроумную операцию. Выполнение ее поручается ничего не подозревающему агенту Лимасу, который ненавидит Мундта, искренне считая его контрразведчиком ГДР и предъявляя ему счет за убитых товарищей. На этих личных чувствах Лимаса и играют его лондонские шефы, засылая его в ГДР, где он погибает, только перед смертью узнав о подлинном лице Мундта и о том, что им, Лимасом, распорядились как слепым орудием, игрушкой в войне разведок. Так, наряду с изображением традиционного конфликта между «Западом» и «Востоком», в романе возникает и другой: столкновение «маленького человека» с «большой» политикой, в которой все средства хороши. Но если Лимас при выполнении своей операции был искренен и имел целью месть за погибших друзей, то герой «Зеркальной войны» выполняет задание центра, уже не руководствуясь никакой идеей: «Верность без веры», – с горечью говорит

ему жена, когда он отправляется на нелепое, бессмысленное задание, явно сулящее исполнителю гибель.

Большое место в детективе занимает и антифашистская тематика. На Западе одним из первых к ней обратился Д.Б. Пристли («Затемнение в Гретли», 1942), но особую остроту она приобрела опять-таки в 1960-е гг., когда во властных кругах ФРГ возникла мысль о прекращении преследования нацистов в связи со сроком давности их преступлений.

РЕТАРДАЦИЯ. Детектив в лицах

СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ДЕТЕКТИВЫ ЖОРЖА СИМЕНОНА

Имя Ж.Сименона (1903–1989), создателя образа комиссара Мегрэ, достигло всемирной известности. Но особенно почитают писателя во Франции (где он сформировался как художник и прожил долгие годы) и в Бельгии, в городе Льеже, откуда он родом. Бельгийская Академия наук с удовольствием приняла его в свои члены. В Льежском университете действует научный центр изучения творчества Сименона, собравший многочисленные издания произведений писателя, посвященные ему диссертации, книги, статьи. Здесь хранится полное, семидесятидвухтомное собрание сочинений Сименона и фильмотека экранизированных романов. К созданию образа Мегрэ на экране и на сцене обращались многие известные актеры, среди них во Франции – Жан Габен, Жан Ришар, а в нашей стране – Борис Тенин. В 1961 г. в голландском городе Делфзейле был открыт памятник Мегрэ.

Жизненной школой Сименона с юных лет была журналистика, к которой он обратился еще в Льеже и которой продолжал заниматься и после переезда в 1922 г. в Париж. Работа репортера позволила ему непосредственно познать разные стороны жизни, тем более, что будущему писателю приходилось собирать материал и в суде, и в прокуратуре. Сименон много путешествовал, побывал в Австралии, Новой Зеландии, Африке, Латинской Америке, Индии, после второй мировой войны десять лет провел в США, а последние годы жизни – в Швейцарии, недалеко от Лозанны.

Прежде чем обратиться к серьезному творчеству, Сименон усердно писал развлекательные романы и выпускал их под разными псевдонимами. По его признанию, он сначала хотел просто «набить руку», выработать свою литературную технику, а также сколотить капитал, чтобы обрести необходимую материальную независимость. Ему это удалось. Удалось со временем написать и много по-настоящему глубоких произведений, под которыми было не стыдно ставить свое настоящее имя. Начало серьезному творчеству положили первые детективные романы 1929–30 гг. – «Питер Латыш», «Господин Галле скончался», «Коновод с баржи «Провидение» и др. Однако сразу заметим, что произведения детективного жанра составляют лишь треть огромного литературного наследия Сименона, создававшего также социальные и психологические романы, никак не связанные с фигурой легендарного Мегрэ. Западные исследователи с полным основанием рассматривают творчество Сименона в русле развития всей литературы XX в., озабоченной проблемой личности, судьбой человеческого начала в современном мире.

В нашей, отечественной критике (а Сименону у нас посвящены не только статьи, предисловия к различным изданиям, но и диссертации, и солидная монография Э.Л.Шрайбер) сложилась традиция вычленять романы, даже посвященные комиссару Мегрэ, из числа традиционных произведений детективного жанра, рассматривать детективы Сименона прежде всего как романы социально-психологические. Для этого, конечно, есть основания. Исследователи справедливо указывают на подробное изображение в романах Сименона разных слоев французского общества – от политических деятелей и бизнесменов до бродяг, живущих под парижскими мостами. Сименон проявляет себя блестящим знатоком социальной психологии, мастером в создании человеческих характеров, воспроизведении разных типов общественного поведения. Уже стало привычным связывать гуманистический пафос произведений Сименона, их очевидный демократизм, чуткость писателя к коллизиям социального характера с тем очевидным влиянием, которое оказала на него русская литература – произведения Достоевского, Толстого, Чехова. Книги этих великих гуманистов и мастеров слова Сименон прочитал, по его свидетельству, даже раньше, нежели романы французских классиков.

Гуманизм и демократизм Сименона получили наиболее яркое воплощение в образе комиссара Мегрэ, которого автор, в соответ-

ствии с французской традицией, изображает не сыщиком-любителем, а полицейским комиссаром, служащим государственного учреждения. Однако призванный быть слугой и орудием закона, Мегрэ никогда не подчиняется его букве. Главное для него – служение истине и справедливости, а они не всегда – и Сименон это очень убедительно показывает – могут обрести четко юридическое выражение. Более того, во имя подлинной справедливости и гуманности Мегрэ порой идет и на нарушение закона, сознательно прекращая дело, заявляя, что оно зашло в тупик, хотя истина ему хорошо известна, но ее оценка с позиций уголовного кодекса только повредит и так уже пострадавшим людям («Господин Галле скончался», «Повесившийся на воротах церкви Сен-Фольен» и др.). Мегрэ наталкивается и на бессилие справедливого закона и потому невозможность возмездия за преступление по причине коррупции следственных органов, человеческой низости и корысти («Инспектор Кадавр»). В то же время Мегрэ умеет оценить и благородный отказ потерпевшего от мести («Мегрэ и бродяга»).

И все-таки, несмотря на обилие в романах о Мегрэ тонких психологических ситуаций, несмотря на отражение в них разнообразных сторон французской действительности, прежде всего жизни Парижа, эти произведения по своей структуре, характеру конфликта, развитию сюжета обладают всеми типологическими признаками детективного жанра; только вероятно, это как раз тот детектив, который выходит за рамки чисто развлекательной, массовой литературы.

Тем не менее, очевидно, что в романе его главный герой Мегрэ, будучи ярким человеческим характером, выполняет и традиционную роль «сыщика», сталкиваясь, как и Шерлок Холмс, с тайной. Это тайна покушения на человеческую жизнь («Мегрэ и бродяга»), тайна самоубийства («Повесившийся на воротах церкви Сен-Фольен»), тайна очевидного убийства («Цена головы», «Желтый пес», «Ночь на перекрестке»). При этом Сименон, особенно в ранних романах, прибегает к нагнетанию новых тайн, к цепи неожиданных поворотов действия; происходит многоступенчатое усиление напряжения, композиция приобретает как бы каскадный характер.

Наиболее яркими образцами могут служить романы «Повесившийся на воротах церкви Сен-Фольен», «Ночь на перекрестке», и особенно «Желтый пес» (1931). В этом произведении читатель уже с первых строк оказывается в атмосфере тайны и даже некоторого

абсурда: в городке Кокарно виноторговец Мостаген поздно вечером останавливается, чтобы прикурить на крыльце нежилого дома и через щель почтового ящика получает пулю в живот. Дальше речь идет о попытке отравления приятелей Мостагена, засидевшихся в кафе, потом о внезапном исчезновении одного из них – журналиста Сервьера, о гибели разорившегося аристократа Ле-Поммерэ, о новой стрельбе в городе; параллельно развивается тема загадочного бродяги-великана, появившегося в городе и его желтого пса, пугающего обывателей. Характерно, и это одна из особенностей детективного жанра, имевшая место еще у Артура Конан Дойла, что тайной для читателя является и сложный процесс работы мысли самого Мегрэ, который на наших глазах бродит по городу, изучает улики, оставленные бродягой, скрытно наблюдает за его ночными свиданиями с официанткой кафе Эммой, расспрашивает завсегдатаев кафе, накапливает сведения о богатых людях Кокарно, чтобы потом, собрав в одной комнате всех участников действия, раскрыть истину; отделив главное от случайного, он называет основного интригана и убийцу – доктора Мишу и доказывает, что истоки всей загадочной истории связаны с давним событием – с гнусным предательством со стороны Мишу и его сообщников простого человека, владельца шхуны, которому в груз эти почтенные люди подсунули наркотики, а потом, спасая себя, отправили в тюрьму.

При этом на первый план, как бы полемизируя с подвигами Шерлока Холмса, выступает будничная работа Мегрэ, и сам он не наделяется никакими исключительными способностями сыщика. Его сила – в большом жизненном опыте, в знании человеческой психологии, в интуиции, выработавшейся за долгие годы службы. Вот почему во многих романах Сименона детали-«ключи», на которые опирается сюжетное действие, связанное со стихией расследования, имеют особый характер: решающими оказываются не вещественные улики, а факты психологического характера. И это не просто нюансы, которые замечает в поведении подозреваемых персонажей герой-сыщик (что характерно скорее для произведений Агаты Кристи, не избегающей в этих случаях известных натяжек). Мегрэ и, конечно, стоящий за ним Сименон, всегда воспринимает человека в целом, в тесном слиянии его социального, психологического, биологического «я». Вот почему поступок подозреваемого персонажа, его душевное движение, реакция на вопрос комиссара, на событие – все то, что становится объектом напряженной мыслительной деятельности Мегрэ, имеет для него полновесную инфор-

мационную нагрузку. Так, в романе «Цена головы» (1931) ключом к разгадке убийства двух старых женщин, самоубийства племянника одной из них, а также странного поведения обвиняемого в преступлении юноши Эргена становятся для Мегрэ вызывающие действия завсегда кафе чеха Радека, склонного к эпатажу, исполненного гордыни и подчеркнутой, афишируемой уверенности, что тайна никогда не будет раскрыта. Мегрэ и его помощники следят за перепиской Радека, но полученные улики получают весомость лишь по мере того, как перед Мегрэ все больше и больше раскрывается изломанная натура Радека.

Своеобразие детективов Сименона проявляется, таким образом, в том, что перед нами предстают персонажи, наделенные полнокровными характерами и судьбами, а не участники ребуса, призванные незаметно подбросить герою «ключи» к разгадке. Для создания напряженности действия автор использует и описание психологического состояния Мегрэ, который часто терзается смутными подозрениями, воспринимает важную информацию на уровне подсознания и долго пытается ее конкретизировать, воспринять логически. Например, в повести «Трубка Мегрэ» беспокойство по поводу трубки, украденной у комиссара клиентом-подростком, в конечном итоге приводит Мегрэ к убеждению, что дело, с которым приходил подросток и его мать, серьезное и что мальчику действительно грозит опасность: он крадет у Мегрэ трубку, чтобы решиться на дерзкий шаг и в поединке с преступником самому сыграть роль знаменитого сыщика.

Достаточно часто Сименон пользуется и таким приемом, который можно было бы назвать приемом следственных версий, когда выдвижение на первый план той или иной детали-ключа определяет появление новых фабульных линий, новых действующих лиц, с которыми знакомится Мегрэ, приходя потом к выводу, что эти лица к случившемуся не причастны. Тем не менее, вместе с их изображением в роман вторгается еще один «кусочек жизни», обрисовываются новые характеры и судьбы. Таково в романе «Мегрэ и бродяга» (1963) описание прошлого бродяги Тубиба, членов его бывшей семьи, на время попадающих в сферу расследования Мегрэ, а, следовательно, и внимания читателя.

Можно говорить о детективах Сименона как о своеобразных документах эпохи. Они запечатлели для потомков облик французской столицы и провинциальных городков первой половины XX века, будни полицейской работы, когда техника, помогающая крими-

нальному расследованию, была еще не на высоте, но сильны были человеческие, дружеские связи, объединяющие комиссара и его подчиненных, в обращении к которым у Мегрэ часто звучит ласковое «малыш».

На фоне творчества Сименона рельефно выступают особенности детективных произведений писателей иного плана – Агаты Кристи и представителей американского «крутого детектива».

АГАТА КРИСТИ, РАЗНАЯ В ПОВТОРЕНИЯХ

Внешне жизнь Агаты Кристи (1890–1976), в девичестве Миллер, не богата событиями. Она родилась в небольшом английском городе Торки в зажиточной семье, поначалу пыталась утвердить себя на музыкальном поприще, но ни певицы, ни пианистки из нее не получилось. Пришлось окончить медицинскую школу, даже поработать сестрой военного госпиталя в годы первой мировой войны. Брак с полковником Арчибальдом Кристи оказался неудачным, зато со вторым мужем – археологом Максом Маллоуном Агата обрела счастье. Личный опыт писательницы отчасти определил сюжетные мотивы ее произведений: орудием убийства в детективах А.Кристи, хорошо знакомой с фармацевтикой, часто выступает яд, а фабульное развитие нередко связано с изображением археологических раскопок, путешествий по восточным странам, где Агата была со вторым мужем («Сверкающий цианид», «Зернышки в кармане», «Убийство в Месопотамии», «Они приехали в Багдад» и др.).

Застенчивая от природы, что помешало ее музыкальной карьере, всю жизнь, даже в пору наивысшей славы избегавшая по возможности назойливых репортеров, Агата Кристи реализовала себя в творчестве, достигнув в среде любителей детективного жанра невероятной популярности. Исследователи ее творчества любят приводить такие цифры: за полвека литературной деятельности она написала более семидесяти романов и множество рассказов; общий тираж ее произведений достиг к концу двадцатого века 400 миллионов экземпляров, уступая только Библии и Шекспиру; ее книги на тот момент были переведены на 103 языка, на 13 больше, чем у Шекспира. По произведениям А.Кристи сделано множество кинофильмов, из них настоящим произведением искусства стала картина «Свидетель обвинения» со знаменитыми актерами – Марлен Дитрих и Спенсером Трейси.

Первый роман А.Кристи «Таинственное происшествие в Стайлсе» (1920) особого успеха не имел, но уже в конце 1920-х гг. к писательнице приходит известность, а через 10 лет она становится председателем «Клуба писателей-авторов детективов» в Англии, который, напоминаем, создал Г.К. Честертон.

К лучшим произведениям романистки критики относят «Убийство Роджера Акройда» (1926), «Убийство на Ниле» (1937), «Десять негрят» (1939), «Восточный экспресс» (1943) и др. Детективы А.Кристи нередко называют интеллектуальными и психологическими. Пафос поиска, пафос раскрытия тайны с опорой на проникновение в человеческую психику, а также на логические операции, на «выстраивание» цепочки причин и следствий в произведениях Кристи связан с образом сыщика-любителя бельгийца Эркюля Пуаро. В нем есть что-то от Шерлока Холмса: Пуаро – гений сыского дела, в то же время обладающий своими человеческими странностями и причудами. Вместе с тем, Кристи не боится показать своего героя смешным в быту, наделяет его мелкими слабостями – такими, как тщеславие, чрезмерная забота о своей внешности. В целом ряде произведений наряду с Пуаро предстает его друг Гастингс. Он отважен, благороден, но, как и Ватсон у А.К. Дойла, умом не блещет.

Однако в художественном отношении и Пуаро, и Гастингс бледнее своих предшественников. Более оригинальной по замыслу является у А.Кристи фигура старой девы мисс Марпл, наделенной любопытством собирательницы сплетен и в то же время проницательностью настоящего психолога. В целом же раскрывая образы и героев-сыщиков, и других персонажей, автор следует во всех произведениях одному и тому же художественному приему: он наделяет каждого персонажа набором повторяющихся деталей-примет, характеризующих его внешность, привычки, социальную принадлежность, психический склад. Так изображение Пуаро всегда предполагает упоминание его огромных усов, которыми он гордится, крашенных волос, головы, похожей на яйцо; часто говорится о его иностранном происхождении, тщеславии, уверенности в собственных невероятных способностях. В отличие от Сименона, подробно исследующего внутренний мир центральных действующих лиц, нередко за счет замедления действия, даже затушевывания собственно детективной коллизии, А.Кристи сосредоточивает внимание именно на развитии сюжета, закручивании интриги.

Мотив тайны в ее произведениях обычно связан с тайной убийства, нередко главы семьи, хозяина дома («Зернышки в кармане»,

«Собака, которая лает», «Убийство под рождество»). За этим преступлением может следовать и ряд новых: гибнет кто-то из окружения убитого – родственники, слуги. Само убийство, как потом выясняется, обычно вызвано материальными интересами, дележом наследства, либо мстью за старые обиды. При этом очень часто выясняется малопривлекательный, а то и преступный моральный облик жертвы («Убийство на Рождество», «Восточный экспресс», «Десять негрятят»). Обнаружение преступника обычно связано с выявлением тайных родственных или деловых уз, объединяющих его с жертвой, с грузом прошлого в отношениях между персонажами, тяготеющего над настоящим. Так под маской инспектора полиции, ведущего расследование, может скрываться побочный сын погибшего, он-то как раз и совершает преступление, желая отомстить равнодушному отцу. («Убийство под Рождество»). В романе «Миссис Макгинти с жизнью рассталась» тайна убийства двух немолодых женщин оказывается связанной с криминальной историей многолетней давности, от участников которой остались лишь их фотографии, а также один из потомков, скрывающийся под другой фамилией и придумавший себе другую мать – не преступницу Еву Кейн, а несчастную балерину, умершую от туберкулеза. Именно боязнь разоблачения и утраты расположения богатой покровительницы и заставляет этого внешне приличного молодого человека – Роберта Апуорда совершить двойное убийство. Распутывание такого сложного дела опирается на восстановление родственных и деловых отношений самых разных людей, уже покойных, что и предпринимает Пуаро, настойчиво выводя инспектора Спенса и нас, читателей, к истине.

Излюбленным принципом сюжетного развития во многих произведениях А. Кристи является прием «закрытой комнаты», когда действие, объединяющее небольшое количество персонажей, развивается в рамках четко ограниченного пространства: в пределах одного дома, где собираются родственники хозяина и гости («Убийство на Рождество», «Зернышки в кармане») или крошечного острова, лишённого контактов с большим миром («Десять негрятят»). Разыгрывая на замкнутой площадке действия своеобразный спектакль – преступление и его расследование, – А. Кристи достигает большой напряженности повествования, умело используя улики, детали-ключи и для внезапного поворота сюжета, и для того, чтобы в роли подозреваемых попеременно находились все участники детективной коллизии.

Писательница любит создать для читателя ситуацию тупика, когда, казалось бы, исключается всякая возможность разгадки тайны. Особенно это удается ей в романе «Восточный экспресс», где Пуаро и два его добровольных помощника, обнаружившие мертвеца в купе надолго остановившегося, зажатого снежными заносами международного вагона, убеждаются в стопроцентном алиби всех пассажиров; загадочны и двенадцать ножевых ран, нанесенных убитому, и невнятные улики, наводящие на взаимоисключающие выводы. В этом произведении мы сталкиваемся с особенно явной претензией на интеллектуальность, так как на протяжении двух третей повествования имеем дело не столько с описанием событий, сколько с осмыслением Эркюлем Пуаро имеющихся у него крайне многочисленных сведений касательно поведения пассажиров. Толчком для развития пытливого мысли сыщика в нужном направлении становится удивившая его социальная и национальная «разношерстность» компании, заполняющей международный вагон высокого класса. Пуаро угадывает (и находит тому подтверждение), что перед ним родственники, друзья и слуги семьи американца Армстронга, жестоко пострадавшей по вине мерзавца – Кассетти (его-то и убивают в купе). Притворившись, что они не знают друг друга, двенадцать обитателей вагона принимают на себя роль двенадцати присяжных, выносящих злодею приговор, роль двенадцати беспощадных, но справедливых мстителей. Перед Пуаро, занявшимся следствием, они разыгрывают целый спектакль, прячась за разными масками, изобретая, каждый для себя, особый образ. Но при этом пассажиры допускают оплошности, которые и использует для разгадки происходящего непобедимый Пуаро.

«Эффект тупика» создается и в романе «Десять негрятят», где на глазах у читателей от чьей-то руки один за другим погибают десять не похожих друг на друга людей, но объединенных, как вскоре выясняется, нечистой совестью, виной в преступлении (у каждого оно свое). Напряженность действия от эпизода к эпизоду возрастает, одна тайна громоздится на другую, а разгадка ее даже не подсказывается. Драматизм усугубляется обыгрыванием мотивов детской считалочки про десятерых негрятят, погибающих друг за другом каждый своей смертью: кто поперхнулся, кто не проснулся, кого ужалила пчела... Сходным образом, повторяя судьбу негрятят, погибают и персонажи романа, и с каждой смертью уменьшается на тарелке, в центре стола гостиной, число игрушечных негрятят. Ситуация считалки-«страшилки» на сюжетном уровне перерастает в

беспросветный ужас. (В скобках заметим, что к обыгрыванию образов из считалок, детских песенок А.Кристи прибегает и в других произведениях, например, в романах «Зернышки в кармане», «Миссис Макгинити с жизнью рассталась», используя эти широко известные английским читателям мотивы для создания эмоциональной атмосферы действия, а также в качестве своеобразных психологических «ключей», способствующих раскрытию тайны).

Нельзя, однако, не признать, что знаменитая писательница более искусна в разработке самой завязки сюжета – возникновения тайны, а также поисков ее разгадки. Но чем ближе к развязке, тем очевиднее искусственность некоторых ходов, натяжки в поведении персонажей и самого Пуаро, даже в выборе деталей-ключей, позволяющих раскрыть тайну. С очевидностью это проявляется и в «Восточном экспрессе», где Пуаро, например, замечает, как проводник Пьер Мишель при упоминании о французских женщинах пытается скрыть слезы. На основании этого знаменитый сыщик делает вывод, что Мишель имеет отношение к француженке Сюзанне, служившей у Армстронгов и также погибшей по вине Кассетти. Несколько разочаровывает эпилог «Десяти негрятят», из которого выясняется, что носителем возмездия выступал один из десяти персонажей – судья, который был организатором поездки всех будущих жертв на остров и который потом осуществлял разными способами их казнь, почему-то не вызывая подозрений, никак не выдавая себя. После уничтожения своих спутников судья кончает самоубийством, оставляя исповедальное письмо, которое находят в бутылке, брошенной в море.

Впрочем, искусственность отдельных ситуаций и ключевых деталей в романах А.Кристи не будет заметна, если с самого начала принять «правила игры» писательницы и тот мир, который она изображает. Этот мир одновременно и обыденный, и фантастический. Обыденный потому, что перед нами предстает довольно точно воспроизведенная частная жизнь английских семейств, обитателей старинных особняков, сельской Англии и реже – городских кварталов, жизнь – в ее милых будничных подробностях, интересных русскому читателю традициях и привычках: приемы гостей, чаепития, работы в саду, семейные встречи. А. Кристи любовно воспроизводит детали сервировки стола, обстановку спален и гостиных. Если обратиться к классификации видов культурной памяти, предложенной Яном Ассманом, то налицо ярко выраженная «предметная память».

Но главное – перед нами мир человеческих коллективов, объединенных развлечениями или общей работой (например, археологическими раскопками) и в то же время раздираемый изнутри несходством характеров и темпераментов, как это бывает в обычной жизни. Вместе с тем это мир фантастический, где планируются и осуществляются хитроумные убийства с помощью самых невероятных инсценировок; где женщина может выйти замуж дважды за одного и того же человека и не узнать его, а он, еще в бытность ее первым мужем, предупреждает, что требует от нее вечной верности, и, будучи уже ее вторым мужем, терроризирует несчастную женщину угрожающими письмами и, в конце концов, убивает ее «за измену»; это мир, где жертве подбрасывают яд чуть ли не на глазах у всех и точно также открыто стреляют, вызывая недоумение окружающих, кто же стрелял...

Обо всем этом Агата Кристи ведет речь серьезно, с изяществом и с надеждой на полное доверие и понимание читателей. В завязке, разработке коллизий она нередко повторяется, но каждый раз вносит в них новые нюансы, неожиданные повороты действия.

АМЕРИКАНСКИЙ «КРУТОЙ» ДЕТЕКТИВ

Свой вклад в развитие детектива американская литература после Э.По вносит лишь в двадцатом веке, благодаря расцвету в 1920–30-е гг. так называемого «крутого детектива». Он развивается и по сей день и уже не только в Соединенных Штатах, привлекая внимание множества эпигонов. В Америке классический вариант этой жанровой разновидности детектива связан с именем его родоначальника Дэшила Хеммета (1891–1961), заявившего о себе мастерским построением интриги в романе «Мальтийский сокол» (1930), где тайна следует за тайной, а также произведениями, в которых детективный сюжет включает в себя и мотивы подчеркнуто классовых конфликтов, коррупции как общественного явления в период «Великой депрессии».

В числе известных авторов «крутого детектива» назовем и других. Под псевдонимом Элери Куин активно выступали двоюродные братья Фредерик Данней (1905–1982) и Манфред Б. Ли (1905–1971); прославленными писателями стали Эд. Макбейн – один из псевдонимов Сальваторе А. Ломбино (1926 – ?), а также Реймонд Чандлер (1888–1957), Рекс Стаут (1886–1975) и др.

Читая «крутой детектив», мы попадаем в мир гангстеров, мошенников, коррумпированных политиков и бизнесменов, содержателей притонов, девиц легкого поведения. Это мир, где царят насилие и жестокость, совершаются грязные сделки, свистят пули, пускаются в ход ножи и кастеты... Характерны названия многих произведений – «Большой налет» Д. Хеммета, «Охота на полицейских», «До самой смерти» Э. Макбейна, «Мой пистолет быстр» М. Спиллейна, «Шантаж» Р. Чандлера, – непосредственно указывающие на специфические особенности «крутого детектива»: основной его пафос составляет не работа аналитического ума, проникающего в сложные загадки жизни и человеческих отношений, а открытая борьба, перестрелки, драки, преследования. Мотив тайны сохраняется, но он чаще всего не является ведущим, и сюжетное развитие связано не столько с ним, сколько с этапами жестокого поединка героя и его явных или до поры до времени скрытых противников.

В романе Э. Куина «Я больше не полицейский» главная тайна (обстоятельства ограбления банка, последующие действия преступников, их имена) с самого начала известна читателю. А вскоре лицом к лицу с бандитами – Фьюрией, Хинчем, Голди – сталкивается и полицейский Малоун. Основная коллизия связана с изображением шантажа Малоуна, у которого грабители берут в заложницы маленькую дочку. Напряженность противоборства двух лагерей (банды и Малоуна вкупе с другими полицейскими) усиливается благодаря расколу в каждом лагере: Голди тайком от сообщников пытается присвоить все украденные деньги себе, а Малоун, не доверяя действиям полиции, стремится вести борьбу в одиночку. Все это рождает новые мелкие тайны, которые, впрочем, быстро рассеиваются.

Ограблению банка и последующим событиям посвящены и повести Д. Хеммета «Большой налет» и «106 тысяч за голову», где герой – полицейский агент – занят поисками главарей преступления. Он упорно идет по следу, вехами которого являются отнюдь не неприметные детали, как в классическом детективе, а факты насилия, кровавых «разборок» внутри банды. При этом сам герой попадает в ловушку, оказывается на грани гибели и покупает жизнь ценой уступок и компромисса, чтобы опять начать преследование и в процессе его пережить побои, предательство со стороны коллеги по службе, чему, впрочем, он успешно противостоит, организовав хитроумную операцию...

Стремительно развивается действие и в повести Р. Чандлера «Свидетель». Частный сыщик Марлоу, выступивший нежелатель-

ным свидетелем на суде, оказывается объектом преследования и шантажа со стороны не только преступников, но и связанного с ними крупного политического деятеля и бизнесмена Дорра. Незаметно для себя Марлоу оказывается в сетях своих врагов, чудом спасается; одновременно он сам выступает преследователем, участвует в перестрелках, провоцирует противников. Его оружием становится не только пистолет, но и словесная угроза, и нужная статья в газете, и кошка, брошенная в лицо врагу...

Сложен вопрос о нравственной ориентации «крутого детектива». Его герой – это, как правило, полицейский или представитель частного агентства – естественно противопоставлен преступникам. Но, борясь за победу, а порой и просто за выживание, в перестрелках и драках он нередко не уступает в жестокости и цинизме своим врагам. В умственном отношении герой – обычный человек, не наделенный исключительными способностями Шерлока Холмса или Арсена Люпена; его наблюдательность, умение просчитать многие ходы вперед обусловлены профессиональным опытом. Он может обратиться к логическому анализу ситуации, но чаще всего предстает как человек действия, который должен кого-то обогнать, свалить ударом по голове, а сам в то же время увернуться от пули. Порой от него требуется психологическая выдержка и проницательность в словесном поединке с противником, но в конечном итоге все решает профессиональный расчет и физическая сила.

В романах Рекса Стаута мы встречаемся с попыткой «расщепить» фигуру героя, представить его как бы в двух лицах: это Ниро Вульф, глава агентства, его «мозг», занятый разработкой операций, и помощник Вульфа – Арчи Гудвин, исполнитель хитроумного плана. Между Вульфом и Гудвином, от лица которого часто ведется повествование, возникают пикировки, отношения их окрашены юмором, что придает произведению известное обаяние. Следуя классической традиции, автор наделяет Вульфа «чудинками», над которыми постоянно подтрунивает Арчи. Вульф помешан на разведении орхидей и ради них может забыть о любом важном деле; он любит всех кормить и требует от повара для гостей и для себя самых изысканных блюд, состав которых подробно описывается. Говорят, в Америке даже вышла книга кулинарных рецептов Ниро Вульфа!

В романах Эда Макбейна героем выступает целый полицейский участок под номером 87. Полицейские этого участка – Карела, Майер Майер, Хоуз и другие – индивидуализированы в самых общих чертах,

но автор достигает своей цели: показать плодотворность объединенных усилий, слаженных коллективных действий, хорошо продуманных целенаправленных операций в борьбе с преступным миром. Поэтому преступники, чаще всего маньяки-индивидуалисты, намеренно бросают вызов полицейским, вступают с ними в сознательное соревнование («Покушение на Леди», «До самой смерти»). Нравственный пафос романов Макбейна наиболее четок и отражает одну из тенденций американского общества, активно насаждаемую официальной идеологией. Это стремление представить американское общество как «единую команду», гармоничное целое, противопоставленное разрушительным силам извне.

Подобной тенденции, однако, противостоит и другая, отражающая дух индивидуализма, борьбу за выживание в условиях жестокой конкуренции, нередко принимающей форму преступных действий. В детективах Д. Хеммета, М. Спилейна, Р. Чандлера герой часто предстает перед нами в условиях полного одиночества, он должен полагаться только на свои силы. Постоянно рискуя жизнью, он ожесточается и, следуя своей цели – победить врага, доходит до фанатизма. Таков герой романов Р. Чандлера частный агент Марлоу, «одиноким волк», нередко ведущий борьбу на два фронта: и с преступниками (или людьми, нечестными на руку, использующими власть и деньги в грязных целях), и с полицейскими – либо коррумпированными, либо некомпетентными, либо просто пренебрегающими чувством справедливости. Сам Марлоу обладает этим чувством и способностью к состраданию (что не мешает ему при случае быть беспощадным и жестоким). По отношению к клиентам он часто выступает не просто наемным исполнителем, торгующим профессиональными навыками, а проявляет личный интерес к делу, порой бескорыстно, даже рискуя жизнью, помогает тем, кто вызывает у него сочувствие (повесть «Горячий ветер») и, наоборот, отказывается служить орудием зла в чужих руках.

Например, в романе «Шантаж» Марлоу нанимают, чтобы следить за приехавшей в Америку мисс Бетти. Марлоу поначалу добросовестно выполняет свою работу, но потом, убеждаясь, что вокруг Бетти идет какая-то грязная игра, пытается понять, в чем состоит тайна этой молодой женщины, кто и зачем преследует ее, в чьих интересах он сам, частный агент, должен действовать. Чутье не обмануло Марлоу: в конце концов он узнает, что Бетти травят родственники ее погибшего мужа, предъявляя ей несправедливое обвинение в его смерти. В результате Марлоу становится добро-

вольным союзником объекта своей слежки, уже явно пренебрегая заработком. Мироощущение Марлоу в целом пессимистично. Но, принимая порочность мира как данность, он по мере сил пытается противостоять злу, опираясь отнюдь не на уголовный кодекс, а на индивидуальное чувство справедливости, на свое естественное право нести возмездие носителям порока. В образе Марлоу и подобных ему частных сыщиков «крутой детектив» отразил одну из характерных черт американского национального сознания – культ героя-одиночки, способного во имя справедливости на изматывающую неравную борьбу.

Своеобразие конфликта и сюжетного действия в «крутом детективе» позволяет некоторым критикам выводить произведения подобного рода за пределы детектива и искать для них новые жанровые обозначения: боевик, триллер. В этом есть определенный резон, хотя не менее правы и те, кто видит в романах Хеммета и Чандлера новый этап в развитии традиционного жанра, обусловленный особым, не всегда привлекательным опытом человека в XX веке.

ДЕТЕКТИВ И ФИЛОСОФСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ МИРА

Детектив и философия... Уже сама по себе постановка такого вопроса не может не показаться парадоксальной. Но, как справедливо замечает А. Вулис, ссылаясь на Эдгара По, сам детектив изначально парадоксален, поскольку синтетическое начало, олицетворенное в литературном образе, встречается здесь с противодействующей силой – аналитичностью, что влечет за собой формализованное решение (5, с. 253). «Формализация» проявляется в системе заранее установленных правил, о полезности и нужности которых, как уже была сказано выше, говорил Г.К. Честертон. По-своему, мысль о правилах выразил Бертольд Брехт, заметивший, что в произведениях детективного жанра «есть своя схема, и силу он проявляет в ее вариантах». (2, с. 205) Эта «схема» парадоксальным образом сочетается с разгулом авторской фантазии в детективе, призванной пародировать воображение читателя.

Детектив был рожден верой в торжество науки, торжество логики. Об этом, не боясь упреков в повторении общеизвестного, напомнили в середине прошлого века два француза, писателя и критика, объединившие свои фамилии в некое нерасторжимое целое: Буало-Нарсежак. Но они же – опять парадокс – отстаивали возможность создать детектив, призванный доказать бессилие разума. Подобным образом задолго до них скептическое отношение к логическим операциям и работе рационалистической мысли попытался запечатлеть в рамках детективного сюжета (!) уже не раз упоминавшийся Г.К. Честертон (подробнее о нем речь пойдет ниже).

Так что вопрос о связи детектива, преимущественно развлекательного чтения, с осмыслением различного философского подхода к жизни достаточно правомерен.

Сюжет, как заметил В. Шкловский, – это исследование действительности. По-своему исследует действительность и сюжет детектива, главная цель которого (вспомним, что по-английски слово «detect» означает «открывать», «делать явным») – это *выявление скрытых внутренних пружин событий, объяснение тайного, загадочного* в сложном переплетении людских жизней и

обстоятельств. Детектив сразу, при своем рождении, провозгласил веру в силу аналитической мысли, а значит, и в **возможность познания человеком мира!** И это было заявкой на определенную философскую позицию.

Сферой проявления такой позиции становится не только расследование хитроумного, тщательно подготовленного и продуманного до мелочей преступления, что мы видим, например, в повести Агаты Кристи «Убийство на Рождество» (1939): на примере этой запутанной истории именно средствами детективного сюжета автор неопровержимо доказывает, что истина постижима! Джозефина Тей в повести «Дочь времени» (1951) предлагает нам другую ситуацию. Талантливо соединяя метод научного исследования с приемами детектива, она восстанавливает историческую правду касательно ставшей одиозной в учебниках и представлениях англичан фигуры короля Ричарда III, несправедливо обвиненного в многочисленных преступлениях. А началось все с того, что временно прикованный к постели полицейский Грант, изнывая от скуки, взгляделся в портрет Ричарда и не поверил, что такое лицо может быть у интригана и хладнокровного убийцы! Подвергая аналитическому исследованию архивные материалы, копии которых приносит Гранту в больницу молодой американский ученый, полицейский инспектор выявляет неприглядную роль оклеветавших Ричарда сторонников новой династии – династии Тюдоров, первый представитель которой Генрих VII, после гибели Ричарда вззошедший на престол, нуждался в публичном признании своего морального права на трон: короля-преступника сменяет благородный государь!

Детективный сюжет нередко запечатлевает и путь к проникновению в мир самой сложной «Вселенной» – человеческой души, что мы видим, как уже отмечалось, в романах Ж.Сименона. Для комиссара Мегрэ очень важно не только восстановить истину и справедливость, осуществить неминуемое возмездие, но и **познать человека**, с которым свела его судьба и полицейская должность. И Мегрэ это удается.

С познанием истины, подлинной сути происходящего связано очень часто осмысление детали-улики как **объективного факта действительности**. Такой факт, помогающий осознать реальность в противовес сфабрикованной, лживой картине жизни, может быть внешне проходным, незначительным, но появление его

сразу ломает ситуацию, что мы видим, например, в романе Себастьяна Жапризо «Дама в очках и с ружьем в автомобиле» (1966). Обнаруженные героиней дамское пальто и содержимое кармана – пакет с деньгами и розовый слоник, – идентичные тому, что уже имеется у девушки, позволяет ей понять, что у нее есть преступный двойник, и – в результате вырваться из зловеще созданной вокруг нее атмосферы кошмара, отвергнуть обвинение в убийстве...

Утверждая возможность познания человеком окружающего мира, детектив наглядно демонстрирует и свою способность выявлять в течении жизни причинно-следственные связи. А это опять-таки один из тех вопросов, которыми интересуется философия. Как заметил в свое время Честертон, существо детективного романа состоит в изображении видимых феноменов, причины которых скрыты, а это и есть существо всех философий.

В самом деле, детективный сюжет может служить очень благодатной почвой для выражения приверженности автора к той или иной философской концепции, и история литературы знает тому не один пример. Так, новеллы Эдгара По несут на себе заметную печать философии детерминизма, которая обусловила веру писателя во всемогущество дедуктивного метода, т.е. выведения следствия из посылок в соответствии с законами логики. Важной чертой дедукции является ее аналитический характер, что и демонстрирует писатель наиболее наглядно в новелле «Тайна Мари Роже», в которой Дюпен рассматривает различные версии трагической гибели юной девушки. Размышления Дюпена являют также убедительный пример неразрывной связи дедукции с индукцией, предполагающей путь от единичных наблюдений, отдельных фактов к обобщению. В построении детективного сюжета, связанного с историей Мари Роже, реализуется и важный для Э. По тезис Дюпена о том, что «значительная, если не подавляющая часть истины раскрывается через обстоятельства, на первый взгляд, совершенно посторонние» (19, с.222). На эти обстоятельства и указывает Дюпен, намечая путь к раскрытию тайны. Характерно, что для По в данном случае важна не сама человеческая судьба героини, а торжество исследовательской мысли, законов логики.

Эстафету от По принял Артур Конан Дойл, в новеллах которого налицо позитивистская верность фактам; правда, факты,

предлагаемые к осмыслению, нарушают позитивистскую обыденность и оказываются нередко причудливыми, имеющими неожиданное происхождение. Нельзя также не заметить, что следствия и вызвавшие их причины в произведениях Дойла, по сравнению с изображаемыми ситуациями у Эдгара По, разделены гораздо большим пространством и временем. Если чудовищные раны на телах жертв с улицы Морг сразу наводят на мысль о каких-то явно нечеловеческих действиях, то Холмс по одному слову восстанавливает факт близких отношений двух почти не известных ему личностей, а по потертой шляпе – перипетии карьеры и образ жизни чиновника, которого он пока даже не видел.

Можно говорить еще об одном, специфическом философском аспекте рассказов о Шерлоке Холмсе, который отмечает Ю. Щеглов в интересной статье «К описанию структуры детективной новеллы» (см. 27). Исследователь выявляет детали, характеризующие мир, в котором живут Холмс и Уотсон, и фиксирующие в этом мире два противоположных начала. С одной стороны, это уют, безопасность, удобство, покой, удовольствие, которое дает героям пребывание дома и в целом викторианский уклад, автором идеализированный. С другой стороны, это авантюризм, драматизм, стихия приключений, в которую периодически погружаются герои Дойла, устав от однообразия повседневной жизни и испытывая жажду романтики, дразнящего чувства опасности (хотя и в этом случае грань благополучия ими все-таки не пересекается). Выявлению этих колебаний, то одного, то другого качества мира, в который автор поместил героев, успешно служит жанр детектива. В мироощущении Холмса и Ватсона, для которых переживание опасности лишь оттеняет осознание стабильности бытия, отражается жизненная философия викторианства.

Нельзя не заметить, что новеллы А.К. Дойла, естественно, помимо воли автора, отражают и столкновение в детерминистской концепции двух позиций. Первая исходит из того, что причинно-следственные связи органично присущи материальному миру, вторая – что эти связи вносит в мир только человеческое сознание. В своеобразном упрощенном варианте подобное противостояние можно усмотреть в принципиальном различии между Холмсом и Ватсоном. Холмс в раскрытии тайны опирается на объективный характер причинно-следственных связей, а Ватсон – носитель обыденного сознания – исходит из своих ограничен-

ных представлений о действительности, которые навязывает расследуемой ситуации, и потому ошибается.

Стремление писателей внести в жанр детектива философскую, точнее морально-философскую проблематику, обусловило их обращение к фигурам реально существовавших мыслителей, что мы видим, например, в романе Майкла Грегорио «Критика криминального разума» (2006, русск. пер. с англ. – 2009). Действие разворачивается в самом начале XVIII века в Кенингсберге, куда по распоряжению короля Фридриха Вильгельма III приезжает из маленького провинциального городка поверенный Стиффениис. На него возложена задача – раскрыть тайну серии непонятных жестоких убийств в городе и наказать преступника. В молодые годы будущий поверенный был учеником знаменитого философа Канта, который и сейчас живет в Кенингсберге, будучи в весьма преклонном возрасте, возможно, уже на грани психических отклонений.

Убийства в городе продолжают и после появления Стиффенииса. Последним от руки неизвестного убийцы гибнет сопровождавший по Кенингсбергу поверенного сержант полиции Кох, поначалу раздражавший приезжего чиновника, но потом завоевавший его симпатию.

Пытаясь собрать детали-улики и сделать выводы, следуя методу индукции-дедукции, поверенный заходит в тупик и постоянно натывается на свидетельства немотивированного убийства как самоцели. Параллельно с темой убийств в Кенингсберге развивается тема казни французского короля Людовика XVI, на которой Стиффениис присутствовал в молодые годы. Уже тогда он ощутил, что столкнулся с каким-то запредельным, дьявольским злом, и рассказал о своем ощущении Канту. То же самое переживание возникает у героя и в связи со смертью брата, которая на самом деле была самоубийством, о чем Стиффениис узнал позже, тем не менее, он продолжал себя считать виновным в том, что не смог предотвратить трагедии.

Кант, слушая душевные излияния своего бывшего ученика касательно и казни короля, и гибели, брата задумывается над проблемой «дьявольского зла» и по аналогии с «Критикой чистого разума» якобы создает «Критику криминального разума». Главный тезис философа: «Высшее, запредельное проявление воли, акт, ведущий за грань Логики и Разума, Добра и Зла – немотивированное

убийство. <...> Мгновение, когда человек абсолютно свободен, когда с него спадают цепи моральных законов и обязательств, он становится подобным самой Природе. Или самому Богу» (6, с. 436–437). Примечательна эта дерзкая мысль об уподоблении человека Природе и даже Богу, когда он вдруг обретает власть над другим человеком. Но именно тогда, утверждается в романе М.Грегорио, и проявляется запредельное, дьявольское начало. Значит, французский король во время революции пал жертвой неограниченной власти народа, Конвента? Автор не доводит эту мысль до логического конца. Он сосредоточивается на вине Канта: создавая свой новый трактат, тот делился мыслями с бывшим слугой Мартином Лямпе, который когда-то был изгнан философom, но потом стал тайно появляться в его доме.

Мысль, возникшая у Канта – персонажа романа Грегорио, будто власть одного человека над другими, проявляясь в немотивированных убийствах, уподобляет его Богу, Природе, была истолкована слугой таким образом: если хочешь сравняться во власти с Богом и Природой, убивай, что и начинает совершать Лямпе... Но именно немотивированность преступлений (точнее их глубокая, скрытая извращенная мотивировка) и ставит расследование в тупик, пока Стеффаниис не проникает в логику рассуждений философа.

Нельзя не уловить в трактовке образа Канта и самой проблемы культурной памяти в романе проявлений постмодернистской игры, которая вторгается и в современный детектив. Но сейчас нас интересует «не игровой» момент, а вопрос о сложности и в целом возможности постижения истины – как он трактуется в связи с коррективами, которые стала вносить в литературу уже вторая половина XX века.

Вспомним повесть швейцарского писателя Фридриха Дюрренматта «Обещание» (1958). В ней рассказывается о попытках очень добросовестного, умного и даже талантливомго в своем деле полицейского комиссара поймать маньяка, периодически, в моменты душевного затмения убивавшего маленьких девочек. Обещание найти убийцу комиссар дает матери одной из несчастных жертв и в своих поисках постепенно сходит с ума. При этом автор показывает, что все действия полицейского, все его расчеты, расставленные для преступника ловушки были хорошо продуманными и правильными. Но все оказалось напрасным, по-

сколькx убийца, не оставивший своих планов, уже на пути к очередной гнусной цели, попал в автомобильную катастрофу и погиб. Так его и не нашли.

И только спустя много лет истина выясняется. Но жизнь комиссара уже сломана. Роковую роль в его расследовании и в человеческой судьбе сыграл просто случай. Интересно, что к проблеме случая обращается и герой Э. По Дюпен, но не видит в нем ничего рокового, оптимистично заявляя: «Мы превращаем случайность в предмет точных исчислений. Мы подчиняем непредвиденное и невообразимое математическим формулам» (19, с. 223).

Дюрренматт же абсолютизирует роль случайностей в мире, и устами бывшего начальника полиции, рассказывающего историю комиссара, связывает их с неизбежным проявлением в самый неожиданный момент абсурдности жизни как таковой, чего никогда нельзя предусмотреть. Доказательству этой мысли и подчинена повесть, имеющая красноречивый подзаголовок «Отходная детективному жанру».

Но как бы грустен ни был этот вывод швейцарского писателя, судьба детектива убеждает нас в том, что он, по-своему, способен быть средством познания действительности, выявления ее законов, способен, развлекая, давать и определенные морально-философские уроки.

РЕТАРДАЦИЯ. Детектив в лицах

Г.К. ЧЕСТЕРТОН В ПОЛЕМИКЕ С А.К. ДОЙЛОМ И ВОПРОС О СУДЬБЕ ЖАНРА

По мнению исследователей, Гилберт Кийт Честертон (1874–1936), известный английский романист, публицист и литературный критик, обратился к жанру детектива почти случайно. От своего литературного агента он узнал, что одна из лондонских газет заказала детективный рассказ. «Но это же не ваш жанр», – заметил агент. В ответ Честертон написал свой первый детектив, выбрав в качестве героя католического священника отца Брауна. Прототипом ему послужил Дж. О’Коннор, обративший самого писателя в католичество.

Честертону принадлежат пять книг детективных рассказов, которые выходили с 1910 по 1935 гг. Среди них – «Неведение отца Брауна», «Мудрость отца Брауна», «Тайна отца Брауна» и др. В ряде рассказов («Сапфировый крест», «Летучие звезды») Браун вступает в поединок с ловким преступником Фламбо, всякий раз побеждая его и, в конце концов, перевоспитывая: Фламбо становится честным человеком и даже открывает частное сыскное агентство! Нередко оба они с отцом Брауном сталкиваются лицом к лицу с преступлением, роковой тайной, но всякий раз пальма первенства в ее разгадывании принадлежит священнику.

Очевиден изначальный настрой автора на полемику с методами Шерлока Холмса и в целом с философией детерминизма (хотя самого А.К. Дойла как писателя и «детективщика» Честертон уважал); полемичность проявляется уже в изображении «героя-сыщика».

Если Шерлок Холмс каждый раз, даже в своем физическом облике, обнаруживал неординарность своей натуры, всячески подчеркиваемую устами Ватсона, то отец Браун наделен нарочито невзрачной внешностью. Окружающие либо поначалу не замечают его, либо открыто выражают ему пренебрежение. Браун – толстенький, кругленький, неловкий в движениях человек, он вечно что-то теряет, роняет свои вещи, не может справиться с зонтиком. Но физическая немощь, неумелость отца Брауна призваны только подчеркнуть глубину его ума, духовную силу, твердость нравственной позиции, которая заставляет отступить даже самоуверенного преступника. Как религиозный человек отец Браун всячески демонстрирует смирение перед Богом, но сам он, по воле автора, проявляет почти божественную по силе пронизательность, легко проникает в скрытые мотивы человеческого поведения, выступает носителем и защитником истины и справедливости. В уста священника-«сыщика», как правило, вкладывается суровый нравственный приговор преступнику или человеку, морально оступившемуся. Вместе с тем отец Браун не стремится прибегать каждый раз к карающей руке закона, нередко он оставляет правонарушителя перед лицом наивысшего, с его точки зрения, судьи – Бога. Можно говорить об ощутимом присутствии в детективных рассказах Честертона поучения, морализаторства, чего не было у А.К. Дойла, хотя Шерлок Холмс четко различал добро и зло.

Полемизируя с детективным методом Холмса, Честертон в ряде рассказов поднимается до уровня язвительной иронии над теми персонажами, кто к этому методу прибегает. Характерен в этом плане рассказ «Отсутствие мистера Кана». В нем объектом авторской насмешки выступает ученый-криминалист, озабоченный слухами об исчезновении некоего мистера Кана. На основании вроде бы неопровержимых фактов – свидетельств соседей, разбросанных вещей в комнате, где якобы обитал пропавший, ученый делает вывод об убийстве или, во всяком случае, – похищении Кана. А рассматривая шляпу последнего, «сыщик» пытается, как Холмс, нарисовать внешний облик жертвы. Однако на самом деле, ни Кана, ни даже намек на какой-либо криминал не было! Голос Кана, который соседи слышали за стеной, звучавший якобы в ответ собеседнику, был искусственно создан начинающим артистом цирка, жонглером, фокусником и чревовещателем, который отработывал свои приемы!

Бессилие методов Шерлока Холмса раскрывается и в рассказе «Честь Израела Гау». Действие происходит в замке, где официальные лица проводят опись наследства недавно умершего графа Гленгайла, последнего из рода. В замке находят множество странных вещей: рассыпанный табак, свечи без подсвечников, кучки бриллиантов без оправы и мелких пружинки, колесиков, вынутых из каких-то механизмов. Парижские сыщики, среди них Фламбо, недоумевают: как можно соединить эти странные факты, о каких отношениях между людьми, обитателями замка, они свидетельствуют? Дедуктивный метод, законы логики помочь не могут. Иронизируя над этими законами, отец Браун приводит три возможных объяснения взаимосвязи найденных в замке странных предметов и каждый раз раскрывает несостоятельность логических доводов.

Истина раскрывается лишь тогда, когда отец Браун проникает в странную совесть слуги графа Израела Гау. Граф в свое время поклялся, что отдаст все золото тому, кто будет брать только свое и не покусится на чужое (т.е. на наследство графа). Таким и оказался слуга, «честный скряга», который не посягнул на чужую собственность и потому посчитал возможным взять из наследия Гленгайла золотые предметы – корпуса часов, подсвечники, табакерки, даже золотые зубы графа, выкопав для этого на время из могилы его голову... Характерно, что мысль о зубах графа и объяснение того, почему в могиле, когда следователи ее

вскрыли, отсутствовала голова, приходят к отцу Брауну в тот момент, когда Фламбо упоминает о необходимости пойти к зубному врачу.

Рассмотренный рассказ позволяет выявить наиболее типичные особенности детективных рассказов Честертона. Это наличие своеобразных деталей-улик, характеризующих, прежде всего, психологическую ситуацию или вытекающих из нее последствий; это опять-таки удивительно своеобразный, неожиданный характер тайн и, наконец, ставка не на размышление, как у Холмса, а на мгновенное прозрение отца Брауна. Ярким примером, который всегда приводят исследователи, является один из лучших рассказов Честертона «Странные шаги», в котором проявилось и «собачье чутье» отца Брауна, и необычность тайны, и особые способы ее разоблачения. Во время обеда в изысканном клубе «Двенадцать верных рыбаков» никто из присутствующих не смог обнаружить пробравшегося туда вора, поскольку среди господ он выдавал себя за лакея, а среди лакеев – за господина (все были одеты одинаково – в черное!). И только отец Браун, случайно задержавшийся в какой-то каморке, обратил внимание, как по-разному звучат шаги одного и того же человека – то он двигался поспешно, как лакей, то размеренно и чинно, как господин. Почуввав неладное, отец Браун интуитивно постигает истину и разоблачает преступника.

Итак, детали-улики для отца Брауна, как и для Холмса, тоже важны, но ведет его к открытию истины не разум и логика, а особое – религиозное – сознание: герой чувствует зло, как собака – крысу! Усмотрев в этой позиции автора отрицание «материального начала», Иван Кашкин в известной статье 1947 г. делает вывод, что Честертон, католик и консерватор, и, по мнению исследователя, в чем-то реакционер, склонный к религиозно-мистическому восприятию действительности, ставил своей целью разрушение детективного жанра как такового, превращая его в «бесцельную игру фантазии, апологию автоматического мышления» (12, с. 349).

Желание изменить привычные каноны детектива у Честертонна, действительно, налицо, но в целом дело обстоит сложнее. Споря с логикой и детерминизмом, автор предостерегает читателей от чрезмерного внимания к зримому ходу событий, к внешней, бросающейся в глаза соотнесенности причин и следствий. Цель детективных рассказов писателя (в их лучших вариантах) –

не просто изобразить преступление и выявить преступника, а представить расследование как срывание масок, опровержение вроде бы очевидных выводов (рассказы «Человек с двумя бородами», «Сломанная шпага», «Грехи графа Сариддина»). В этих целях Честертон часто прибегает к парадоксу.

В рассказе «Исчезновение Водри» доводом в пользу невиновности одного из подозреваемых становится факт, что подозреваемый ненавидел убитого! В изящном детективе «Сапфировый крест» следы-улики оставляет не преступник Фламбо, а передвигающийся с ним вместе по городу отец Браун, таким образом извещающий полицию об этапах этого напряженного маршрута. Но парадокс в произведениях Честертона проявляется и более сложном образом. Ситуация, призванная прославить интуицию, на сюжетном уровне подготавливается автором **логически** – путем рационального отбора деталей, фактов, реалий внешнего мира, с которыми сталкивается отец Браун. И в этом для писателя нет противоречия! Ведь парадокс, выступая в его рассказах в ряде случаев просто приемом, в своем самом глубинном проявлении предстает **формой существования авторской мысли**, философской категорией для Честертона, считающего главным фактом мира, его тайной именно парадокс. Этой тайной, развивает писатель свою мысль в трактате «Ортодоксия», овладело христианство, которое само – сверхъестественный парадокс, в нем две враждебные страсти бушуют рядом – земные устремления человека и духовные.

Развивая далее свою мысль, Честертон рассуждает об особенностях нашего мира. В нем сложно не то, что он неразумен, и даже не то, что он разумен: чаще всего беда в том, что он разумен, но не совсем; жизнь – не бессмыслица, но логике она не по зубам. На вид она чуть-чуть логичней и правильней, чем на самом деле. Логичность ее видна, бессвязность скрыта. И раскрыть это можно только с помощью парадокса.

Нельзя не вспомнить, что широкое обращение к парадоксу – весьма примечательная черта английской литературы, как и всего английского мышления. Среди причин такого «пристрастия» можно назвать протест против унылой прагматики буржуазно-пуританской Англии: обращение к парадоксу взрывало ставку на утилитаризм и эмпиризм, выявляло догматическую сущность викторианской морали, ее лицемерие (ведь именно в эпоху королевы Виктории формировался английский менталитет). Не забу-

дем и о такой психологической особенности англичан, как их склонность к эксцентричности, к попыткам воспринять мир «шиворот-навыворот», это определило большие достижения писателей Альбиона в области детской литературы.

Что касается «взрослой литературы», то Честертон со своими детективными рассказами и романами стоит в ряду таких мастеров парадокса, как Бернард Шоу и Оскар Уайльд, убедительно доказывая, что культурная память нации может реализоваться и в рамках такого, в общем-то «развлекательного» жанра, как детектив. Конечно, великий драматург, был более глубок и разнообразен в обращении к парадоксу, используя его и в разоблачительных целях – в обнажении горьких социальных, политических и моральных истин, – и как способ жанрового обогащения драмы, превращения ее в диспут, в борьбу идей. Для Уайльда парадокс не только стилистический прием, позволяющий расцветить словесный облик повествования (вспомним искрометные высказывания лорда Генри в «Портрете Дориана Грея»), но и утверждение особого, эпатажного взгляда на мир, опять-таки в полемике с викторианской моралью.

Мысль Уайльда о том, что парадокс – это путь к истине, с очевидностью перекликается с заявлением Честертона, что парадокс – это истина, поставленная на голову, дабы ее заметили. Но если в трактовке Уайльда ощутима идея об относительности истины, то для Честертона истина, даже в ее парадоксальном выражении, всегда абсолютна! Эту позицию автора и призван донести внешне нелепый, смешной, но пронизательный отец Браун.

ДЕТЕКТИВ КАК ОБЪЕКТ ЭСТЕТИЧЕСКИХ РАЗДУМИЙ

Среди других литературных жанров детектив занимает особое место. Очевидная ставка на развлекательность, на упрощенную трактовку моральных проблем, реализующуюся в позиции *герой/антигерой*, на использование в этой оппозиции любых идеологических клише (в соответствии с духом времени), ориентация одновременно и на интеллект и на нижние этажи человеческой психики – все эти отличительные черты детектива сближают его с массовой литературой. Подобный подход к детективу, как уже отмечалось во введении, составляет одну из тенденций в оценке жанра, и она имеет свои обоснования.

Вместе с тем, благодаря целому ряду типологических черт, составляющих его специфику, детектив предстает своеобразным эстетическим феноменом, через призму которого любопытно взглянуть на некоторые привычные компоненты «большой» литературы.

Взять хотя бы деталь. Как мы постарались показать, в детективе она играет ведущую роль, хотя по сравнению с другими жанрами несет на себе не столь разнообразную и весомую смысловую нагрузку. И все-таки детектив предстает той художественной «лабораторией», в рамках которой мы получаем возможность более непосредственно ощутить некоторые принципиально важные свойства и функции детали, ощутить их так сказать в «чистом», «первичном» виде.

Постараемся показать это на примерах.

Вот перед нами одна из характеристик мистера Домби, основанная на деталях-приметах его внешнего облика: «Девочка пристально взглянула на синий фрак (в оригинале «blue coat») и жесткий белый галстук, которые вместе с парой скрипящих ботинок и очень громко тикающими часами воплощали ее представление об отце» (7, с.14).

А теперь дадим слово Шерлоку Холмсу, разглядывающему клиента, несколько минут назад, появившегося в гостиной знаменитого сыщика (рассказ «Союз рыжих»): «Конечно, для всякого ясно <...> что наш гость занимался одно время физическим трудом, что он

нюхает табак, что он франкмасон, что он был в Китае и что последние месяцы ему приходилось много писать» (8, с. 23).

Удивленным слушателям Холмс объясняет, что к этим выводам его привели сразу бросившееся ему в глаза черты внешнего облика, характеризующие его гостя: хорошо развитая мускулатура правой руки, цвет пальцев, особенный брелок на часовой цепочке, татуировка, которую делают только в Китае, и т.п. Если применить к мистеру Домби метод Холмса, который сыщик называет дедуктивным, то из отличающих отца Флоренс деталей-примет тоже можно извлечь достаточно определенные и объективные сведения. Его одежда, громко тикающие, а значит, большие часы, скрипящие ботинки свидетельствуют о том, что перед нами человек богатый, принадлежащий к верхушке общества, уверенный в себе и не обремененный излишней чувствительностью (скрип башмаков и громкое тиканье часов ему не мешают).

Эти «сведения», извлекаемые нами из внешности мистера Домби, осложняются авторской сатирической оценкой персонажа, раскрываемой благодаря привлечению взгляда Флоренс и гротескного приема замещения индивида предметами его одежды. Здесь деталь служит прежде всего созданию образа персонажа, а не просто извещает нас о его привычках и подробностях биографии, как в рассказе А.К. Дойла.

Однако и в том, и в другом случае деталь обнаруживает свою особую природу. А именно: деталь, при всей своей яркости и выразительности, призвана в первую очередь *нести информацию*, ориентировать читателя на познание изображаемого мира, который, конечно, может трактоваться по-разному, в соответствии с отношением к нему автора. Но именно в детективе эта *информативная природа детали* резко обнажена, причем информация претендует на объективность и беспристрастность; об этой изначальной, первичной функции детали и напоминает нам детектив.

Почти у каждого народа есть сказка о мальчике (в других вариантах – пастухе, бедняке и даже детях султана, как в «Тысяче и одной ночи»), который был несправедливо обвинен в краже потому, что сумел точно описать по следам пропавшего осла, (коня, верблюда). Отпечатки ног животного в дорожной пыли, обкусанные ветки вдоль дороги, зацепившиеся за них цветные нитки позволили наблюдательному герою определить, на какую ногу хромал осел (конь, верблюд), на какой глаз он был слеп, какая была на нем сумка. Подобной способностью наделил и французский просветитель

Вольтер своего Задига в одноименной философской повести – отсюда в зарубежном литературоведении термин «задигизм».

Принцип «задигизма», т.е. воссоздания облика отсутствующего субъекта действия по результатам этого действия и его овеществленным следам, широко используется и в классическом, и в современном детективе. Его впервые ярко продемонстрировал Э. По в уже упоминавшейся новелле «Убийство на улице Морг», где устами сыщика-любителя Дюпена доказывается, что жестокое и бессмысленное убийство двух незащищенных женщин могло совершить только человекоподобное животное, обладающее огромной физической силой, но лишенное разума, способное лишь имитировать подобие речи, почему все соседи погибших и приняли неизвестного посетителя за иностранца. Но таковым оказался оранг-утанг. В современной литературе наблюдаются попытки по овеществленным следам действий преступника получить еще более сложные сведения. Так, в повести Александры Марининой «Стечение обстоятельств» Анастасия Каменская догадывается о ... кличке киллера – Галл – потому, что тот бессознательно, под влиянием, как понимает Каменская, ассоциации со своим прозвищем, расположил фигурки игрушечных зверей в квартире своей будущей жертвы в соответствии с представлениями галльских племен!

Принцип «задигизма» отражает еще одну природную особенность детали: она способна фиксировать **причинно-следственные связи**. Киллер назвал себя кличкой Галл (**следствие**) потому, что увлекался историей галлов (**причина**). Поверенный Стеффаниис в романе Грегорио «Критика криминального разума» обнаруживает на убитом сержанте свой плащ – **причину** (убийца метил в поверенного), **следствием** которой становится гибель совсем другого человека.

Взглянем через призму «задигизма» на классический пример использования детали в «Утраченных иллюзиях» Бальзака. Три различных костюма Люсьена Шардона (дю Рюампре), на которых автор акцентирует наше внимание, запечатлевают причинно-следственные связи в судьбе героя: изменение его внешнего облика каждый раз отражает какой-то новый этап жизни Люсьена и влияние на него тех или иных социально-психологических факторов.

Сложные причинно-следственные связи фиксирует и такая деталь, как кровь на ботинках Пайла – «тихого американца» (в одноименном романе Грэма Грина), устроившего взрыв на центральной площади Сайгона во имя утверждения, как считает Пайл, идеалов

демократии и свободы личности. Кровь на ботинках символически выявляет сущность всегда аккуратного, чистенького, «порядочно-го» «тихого американца» – он убийца! Но таковым Пайл становится по *причине* своей оболваненности – слепого увлечения теорией «третьей силы», которая якобы нужна Индокитаю (не случайно английский журналист Фаулер говорит Пайлу, что «третья сила» у него на башмаках). Реакция Пайла на кровь – он сначала пугается, но потом спокойно говорит о необходимости почистить ботинки перед официальным визитом – выступает *следствием* его душевной тупости, но в будущем – справедливо предполагает Фаулер – может стать и *причиной* новых преступлений.

Вспомним Честертона, который, доказывая связь детектива с философией, отмечал такое свойство жанра, как *изображение видимых феноменов, причины которых скрыты*. Философского аспекта детектива мы уже касались. В данном случае нас интересует вопрос, который опять-таки подсказывается детективом: в какой мере проблема «видимых феноменов» и их «скрытых причин» распространяется на художественную детализацию предметного мира в произведениях других жанров? Делая акцент именно на этой стороне использования автором детали, мы подходим ближе к тайне его мастерства, его мировидения, которое писатель и сам не всегда точно способен сформулировать.

Порой в его творческой лаборатории можно обнаружить разное отношение к детали, раскрывающее противоречия автора в осмыслении мира. Подобное мы наблюдаем, например, у того же Грэма Грина, в ряде случаев с чрезмерной настойчивостью, которая выдает его социально-критическую позицию, комментирующего и без того очевидные факты. Так, в романе «Наемный убийца» грубый шрам на губе героя автор называет значком его класса, свидетельством того, что операцию делал дешевый хирург, поскольку на дорожного не нашлось денег. В то же время, изображая другие ситуации, Грин спешит спрятаться за парадоксальную, подчеркнута зыбкую по смыслу деталь. В романе «Комедианты» изображается горстка партизан, среди которых почти половину составляют двое хромоножек. После попытки группы выступить против тиранического режима Дювалье на Гаити и перехода ее в соседнюю страну власти этого государства отправляют уставших борцов для лечения и отдыха в бывший ... «сумасшедший дом». Явная ирония, которую вносят в характеристику «воителей» упомянутые детали, гармонирует с мироощущением героя-рассказчика Брауна, воспринимаю-

щего человеческую жизнь, состояние общества как комедию, жалкий фарс.

Однако роман в целом демонстрирует и убедительные доказательства полемики автора с подобной точкой зрения носителя речи. Очевидна внутренняя борьба в восприятии мира самим писателем, что заставляет задуматься над очень серьезной и сложной проблемой: в какой мере та или иная знаковая по смыслу деталь отражает **сознательные** устремления автора или, наоборот, **подсознательные** движения его души, и в конечном итоге внутреннюю борьбу художника в восприятии жизни? Поиски ответа на этот вопрос в «большой» литературе заставляют вспомнить проблему «видимых феноменов» и «скрытых причин» в детективе.

Возвращаясь к рассматриваемому жанру, к проблеме информирующей детали и ее толкования персонажем-«сыщиком», подведем итог наших рассуждений: для поэтики детектива **основополагающей** является как **сюжетная функция детали-улики, так и сюжетная функция героя**, который в своих физических действиях и движении мысли на эту улику опирается, толкует ее. Толкование детали в детективе может быть и синхронным с ее упоминанием, и на время отложенным. Так, в романе Габорио «Дело вдовы Леруж» обнаруженные в вагоне поезда брошенные вещи предполагаемого преступника (Ноэля) позволяют добровольному «сыщику» – папаше Табаре сразу же сделать вывод (и донести его до читателя), что преступник слишком спешил, стремясь достичь Парижа и там театра и тем самым доказать свое алиби: он якобы никуда не ездил, а находился на спектакле. Получив дополнительное доказательство, что убийца вдовы Леруж – внешне вполне благопристойный чиновник Ноэль, читатель с интересом следит уже за тем, как преступник будет изобличен полицией. Но чаще всего, например, у А.К. Дойла Холмс в конце рассказа объясняет Ватсону и другим лицам, каким образом, вникая в детали-приметы, он шел к разгадке тайны; вместе с Ватсоном на протяжении рассказа мы остаемся в неведении, что усиливает занимательность сюжетного развития.

Таким образом, сам феномен немедленного или отложенного толкования, вывода из «подброшенной» детали оказывается в детективе художественно функциональным и служит, в том или ином варианте, одному из главных требований жанра – держать читателя в напряжении.

При этом особой продуманностью должна отличаться сама организация повествования. Органичным является рассказ от первого

лица, когда носитель сознания (герой), за мыслью и действиями которого следит читатель, ограничен и субъективен в своем восприятии случившегося, но с развитием действия эта субъективность и неполнота знаний все более уменьшаются, что придает повествованию энергию и эмоциональную напряженность. У Э. По и А. К. Дойла, отчасти и у А. Кристи отмеченный эффект достигается благодаря присутствию рядом с гениальным героем простоватого, далеко не все понимающего рассказчика.

В детективах середины двадцатого века обнаруживается такой интересный прием, как «рассказывание из перспективы героя» – термин Д.В. Затонского (9, с. 343, 403). Повествование ведется от третьего лица, но и возникновение тайны, и этапы ее разгадки предстают перед читателем по мере того, как они отражаются в сознании героя. В детективах советского периода таким приемом успешно пользовались братья Вайнеры, П. Шестаков. Но еще раньше у Жоржа Сименона, у Агаты Кристи мы встречаем более упрощенный, но сходный прием: повествование в целом ведется от третьего лица, от имени анонимного носителя речи, как предполагается изначально, «всезнающего» (вспомним Диккенса и Бальзака, с равной осведомленностью фиксирующих и внешние действия персонажей, и их внутренние движения); однако в тот момент, когда появляется какая-то информирующая деталь, требующая осмысления и толкования, или когда герою необходимо нужную информацию обнаружить, автор вводит точку зрения комиссара Мегрэ или Пуаро, отказываясь в данный момент от объективированного описания того, что происходит, и привлекая внимание к «сыщику» как субъекту сознания.

Подчеркнем, что (как и в случае с деталью-приметой) этими приемами, особенно «рассказыванием из перспективы героя» широко пользуется и «большая» литература, имеющая гораздо более глубокие цели, нежели детектив, но именно этот жанр своими узкими целями выявляет особую функциональность и продуктивность отмеченных принципов повествования.

В предложенных раздумьях о детективе мы, естественно, касаемся правил его построения. Последние, как известно, противостоят подлинному творчеству, но, как в случае с детективом, они нужны, поскольку определяют внутреннюю структуру произведения. Их соблюдение создает в романе или рассказе тот центральный узел художественного механизма, в котором, обуславливая друг друга, сплетаются важнейшие элементы художественного целого: кон-

фликт и способы его разрешения, особенности сюжетного развития и фигура героя в его функциональном значении. И здесь тоже обнаруживается немало любопытного.

Еще В. Шкловский заметил, что автор в целях создания тайны и напряженности повествования **меняет** в развитии действия причины и следствия (26, с. 125). А по мнению Тома Нарсежака, автора интересного исследования «Эстетика полицейского романа» (1947), рациональное начало, приемы логического анализа, которые используются героем действия для раскрытия тайны, должны применяться прежде всего самим автором для создания этой тайны и организации повествования в целом. Получается, что логика порождает приключение. Примерно то же заявлял Честертон: «Когда речь идет об истории, связанной с расследованием преступления, ее автору необходимо начать расследование изнутри, тогда как детектив (сыщик. – С.Ф.) приступает к расследованию извне» (24, с. 305).

Эта изначальная сформированность, четкая конструкция детектива обращает нас мыслью к более сложным проблемам литературоведения. В детективе с особой наглядностью проявляется характерная черта **сюжета вообще** как эстетической категории: сюжет в произведении – это одновременно и **содержание, и форма!** Хотя, как показывает опять-таки детективный сюжет, эти два начала – формальное и содержательное – не всегда находятся в равновесии. На первый план может выступить именно «момент» **формы**, сюжет как **средство** достижения особых авторских целей. Исследовательский, аналитический пафос детективного сюжета может использоваться и в произведениях, где автор сосредоточен не на разоблачении преступника, а на постановке философских, морально-психологических проблем, на изображении перипетий политической жизни. Вспомним «Тихого американца» и «Конец одного романа» Г. Грина, «Мадрапур» Р. Мерля, «Дознание» С. Лема, «Маленький город в Германии» Ле Карре (об этом произведении ниже пойдет подробный разговор)...

Хотелось бы сказать еще об одной заслуге детектива – о его роли в совершенствовании повествования от первого лица. Правда, поначалу, как уже говорилось, именно произведения, имеющие рассказчика, обращение к которому позволяло органично ввести тайну, в известной степени сами способствовали зарождению детектива. Но уже упоминавшееся нами решение Уилки Коллинза заменить единого повествователя целой группой рассказчиков, каждый из которых, как уже говорилось, вводил в сюжетное действие

важную для его развития деталь-улику, заставило автора задуматься над тем, как более четко индивидуализировать их образы. Стало ясно, что рассказчики должны различаться не только тем, **что** они говорят, но и **как** говорят.

В свое время обращение к нескольким носителям речи побудило к подобным поискам и Т.Дж. Смоллета в романе «Гемфри Клинкер». Но следующий, более отчетливый шаг сделал все-таки автор «Женщины в белом» и «Лунного камня». Именно принцип самовыражения рассказчика в слове стал у Коллинза ведущим в характеристике персонажей, правда, наиболее ярко – второстепенных (мистер Фэрли, мисс Клак).

Можно говорить и о других особенностях детективного жанра, заставляющих нас задуматься над некоторыми общими, притом принципиально важными проблемами художественного творчества как такового. Например, над ситуацией, когда нужен не герой-характер, а герой-маска (об этом рассуждает в статье «Поэтика жанра» А. Вулис) (5, с. 247), над путями создания «пафосной композиции» (термин С. Эйзенштейна) – детектив здесь подсказывает свой вариант, наконец, о том, в какой мере детектив касается вечных тем искусства. Среди них, конечно, противостояние злу добра, борьба за восстановление справедливости, тема сложности жизни, в которой невозможно с легкостью определить «кто есть кто» и в какой мере и при каких обстоятельствах при напряженных странствиях в темноте факелом человеку опорой способна служить только логика или она окажется бессильной без участия интуиции. Наконец, можно вспомнить и о вечной теме, к которой всегда обращалась «большая» литература и которую по-своему разрабатывает детектив: это поэзия мысли при столкновении с прозой жизни (5 с. 249).

Но, касаясь этих страниц культурной памяти, в которые вписывает свои строки детектив, хотелось бы напомнить читателю о той заявке, которая прозвучала во вступлении и которую мы попытались выполнить на примере размышлений об этапах развития детектива, о его наиболее примечательных образцах и его особенной поэтике. Задачей было показать тот вариант культурной памяти, который можно назвать памятью жанра.

Правда, в последние десятилетия жанр детектива в его цельности, его специфике подвергается большим испытаниям...

РЕТАРДАЦИЯ. Детектив в лицах

САМОДОСТАТОЧНОСТЬ СЮЖЕТА И СЮЖЕТ В ПОДЧИНЕНИИ АВТОРСКОЙ СВЕРХЗАДАЧЕ («МЕМОРАНДУМ КВИЛЛЕРА» ЭДАМА ХОЛЛА И «МАЛЕНЬКИЙ ГОРОД В ГЕРМАНИИ» ДЖОНА ЛЕ КАРРЕ)

Как уже было замечено выше, антифашистская проблематика стала заметной чертой «политического детектива», активно заявившего о себе в английской литературе в конце 1950–60-х гг. в связи с усилением неонацистских настроений в ФРГ.

Для подобных произведений было характерно разделение действующих лиц на два лагеря: самоотверженных героев-антифашистов и неонацистов, их защитников и вдохновителей из числа недобитых гитлеровцев. Ситуация представляла очень напряженной и даже трагической.

Подобное мы видим в произведениях Эдама Холла (1920–1995) «Берлинский меморандум» (1966) и «Маленький город в Германии» (1968) Джона Ле Карре (литературный псевдоним бывшего разведчика Корнуэлла, род. 1931); в русском переводе 1970 года роман был назван «В одном немецком городке», под последним автор имел в виду Бонн, бывший в то время столицей ФРГ. При всем сходстве их тематики и отчасти проблематики (обличение фашизма как жестокой, бесчеловечной силы), это произведения во многом очень разные и по идейной глубине, политической остроте, и по использованию приемов детективного жанра.

Действие «Берлинского меморандума» (в оригинале – «Меморандум Квиллера») происходит поздней осенью 1965 г. и охватывает несколько дней из жизни английского разведчика, который уже шесть месяцев находится в Западном Берлине. Несмотря на отдельные иронические замечания в адрес Лондонского центра, очевидно, что Квиллер выполняет задание этого центра и политика Великобритании трактуется как **явно и сознательно антифашистская**. Задача Квиллера выявить местонахождение и состав подпольной неонацистской организации «Феникс», которая готовит путч и стремится развязать новую мировую войну. В конечном итоге, хотя и с большим трудом, герой с полученным заданием справляется.

Роман строится по принципам детективно-приключенческого жанра, в котором большое место занимает внешнее действие. Квил-

лер постоянно попадает из одной исключительной ситуации в другую, причем вызывает этот процесс сам: чтобы «Феникс» обнаружил себя и проявился бы в заметных движениях, Квиллер сознательно выдает себя как британского агента. Этот ход срабатывает, и изначально напряженность сюжетного действия, все возрастающая, предстает связанной с тем, какая из враждующих сторон обгонит другую: то ли Квиллер успеет разоблачить людей «Феникса» и послать донесение в Центр, то ли противники успеют его убить...

Напряженность сюжетного действия связана с постоянным возникновением, наряду с существованием главной тайны – «Феникса» все новых, более мелких тайн. Так, Квиллера чуть не сбивает автомобиль, но его спутница, новая знакомая – немецкая девушка Инга уверяет, что метили в нее. Кто-то убивает друга Квиллера Ротштейна в тот момент, когда последний хотел что-то сообщить агенту. Сам герой дважды попадает в лапы «Феникса», подвергается жестокому допросу, но его почему-то пока не убивают, только позже подбрасывают в машину бомбу, но герою удается уцелеть...

В результате драматизм внешних событий вызывает и внутренний драматизм – напряженную мыслительную деятельность Квиллера, тщательно анализирующего каждый эпизод, постоянно занятого разгадкой все новых тайн. Порой повествование строится как изложение развернутых логических предположений героя о подлинном характере случившегося. Налицо, таким образом, и информирующая роль деталей-улик, и сюжетная функция героя - рассказчика, также рождающая напряжение действия: Квиллер то делится с читателем своими предположениями, раскрывает смысл ситуации, то, наоборот, скрывает свою осведомленность и, позволяя нам вдоволь «попереживать», потом выявляет свою проницательность и объясняет совершенные им действия.

В результате возникновение тайн и разные приемы их раскрытия, нанизывание исключительных ситуаций создают в произведении своего рода каскадную композицию. Применительно к кино Сергей Эйзенштейн называл ее «пафосной», или «патетической». По его словам, основным признаком патетической композиции оказывается, непрерывный «выход из себя» – непрерывный скачок каждого отдельного элемента или признака произведения из качества в качество, по мере того как количественно нарастает повышающаяся интенсивность эмоционального содержания кадра, эпизода, сцены, произведения в целом.

Образец подобной композиции мы видим в романе Э. Холла. В результате и герой «Берлинского меморандума» должен быть особенным. Нет, автор не делает Квиллера сверхчеловеком – ему свойственны слабости, он порой ошибается. И, тем не менее, он обладает невероятным мужеством, огромной волей, невероятной наблюдательностью, а главное такими специфическими качествами, как умение в нужный момент вызвать у себя настоящий обморок, воспротивиться при допросе действию наркотиков, которые должны «развязать ему язык».

В то же время он предстает убедительным врагом фашизма, с которым боролся еще в годы войны и к которому у него личные счеты. Будучи по заданию Центра охранником в концлагере, где он способствовал созданию подполья среди заключенных и помогал им бежать, Квиллер стал свидетелем такой сцены, когда фашистский офицер Цоссен приказал расстрелять большую группу заключенных, не дав им и минуты, по их просьбе, помолиться перед смертью; Цоссен сказал, что он спешит на обед.

Квиллер многие годы ненавидит этого палача, потом с ужасом узнавая, что Цоссен не только член «Феникса», но и министр федерального правительства в Западной Германии! Много бывших нацистов и в полиции ФРГ, и в так называемой комиссии «Зет», которая занимается... разоблачением военных преступников. Налицо политическая острота романа, обличающего пособников нацистов в послевоенной Германии. Но она же опять-таки служит и остроте сюжетного действия, поскольку Квиллер в борьбе с «Фениксом» оказывается одиноким: он не может обратиться ни в полицию, ни в комиссию «Зет», поскольку в этих рядах таятся его враги.

Любопытен образ девушки Инги и его функция в романе. Девятилетней девочкой Инга оказалась в бункере Гитлера, была свидетельницей бесславного конца Третьего Рейха, но на всю жизнь сохранила трепет перед фюрером, которого она да сих пор и боготворит, и ненавидит. Инга поклоняется культуре силы и, почувствовав силу в натуре Квиллера, влюбляется в него. И в результате даже в чем-то ему помогает. Но она же тайно служит и интересам «Феникса». Как видим, образ Инги претендует и на психологическую сложность, но эта сложность только намечена. Внутренняя противоречивость девушки нужна автору опять-таки для усиления сюжетной напряженности: герой (а вместе с ним и читатель) все время вынуждены гадать, как поступит Инга в тот или иной момент: предаст любимого человека или нет...

Итак, содержание романа Э. Холла почти полностью исчерпывается его сюжетом как системой напряженных ситуаций. При всей политической остроте произведения, связанного с антифашистской тематикой, перед нами прежде всего образец детективно-приключенческого жанра, использующий злободневный материал.

Иное мы видим в романе Ле Карре «Маленький город в Германии».

Среди действующих лиц многочисленную группу составляют сотрудники английского посольства в Бонне. О самой карликовой столице ФРГ автор пишет с явной иронией, часто прибегая к образу тумана, окутывающего «маленький город». Отличительная черта боннской атмосферы, и природной, и политической, зыбкость и неопределенность, обусловленная тем, что политика здесь напоминает скрытую хитрую игру, в которой ведут свои партии и правительство ФРГ, и Великобритания, и представители новых политических сил в Западной Германии, ориентирующихся на возрождение фашизма.

Непривлекателен облик английского посольства, где царят снобизм, лицемерие, чопорность. Что касается деятельности посольства, то его характеризуют одновременно и нелепая суета, и засасывающая апатия. Это связано с неопределенной политической позицией Великобритании, утратившей прежнее господствующее положение на европейском континенте. Теперь она заигрывает с боннскими властями, надеясь с их помощью попасть в Европейский Общий рынок. Через весь роман проходит тема ожидающегося Брюссельского Сопещения, на котором должен решиться вопрос о включении Альбиона в названную организацию.

Все это не фон действия. Взаимоотношения посольства и шире – самой Англии с западногерманскими правящими кругами – одна из сюжетных линий романа, впрочем не реализующаяся в каком-то напряженном **внешнем действии**, но имеющая внутреннюю напряженность. А так все сводится к каким-то встречам, званым обедам, обмену официальными сообщениями.

Вторая сюжетная линия связана с изображением действий новой политической силы в ФРГ – так называемого Движения, которое возглавляет некий Карфельд; его подлинная суть – нацистского преступника, проводившего в годы войны в концлагерях страшные опыты над заключенными, – раскрывается лишь к концу романа, но по намекам автора с самого начала можно уловить профашистские устремления нового лидера, с партией которого ищут контакты и правительство ФРГ, и английское посольство.

Наконец, третья линия, составляющая собственно детективный сюжет произведения, – это история поисков пропавшего сотрудника посольства немца по происхождению Лео Гартинга и исчезнувших вместе с ним папок с документами, из которых высокопоставленных чиновников особенно волнует одна, так называемая «зеленая папка», отражающая секретные переговоры англичан с различными политическими кругами ФРГ.

В посольстве очень боятся, что Гартинг «перебежал на Восток», и для поисков Лео и пропавших материалов вызывают из Лондона контрразведчика Тернера. Последнего в посольстве сразу же начинают втайне презирать, снобистски называя его «ищейкой» и брезгливо воспринимая грубость и неотесанность этого человека «из другого круга». Но Тернер посольству все-таки нужен, и ему предоставляют свободу действий. Последние развиваются по типично детективному сценарию, который служит одновременно и раскрытию тайны исчезновения Гартинга, и, что особенно важно и составляет лучшую часть романа, раскрытию образа этого героя, убежденного противника фашизма, борьбу с которым Гартинг начал еще во время войны.

По сравнению с Квиллером он самый обыкновенный человек, часто совершающий ошибки и действующий на свой страх и риск. При всем одиночестве Квиллера, за ним стоит Лондонский центр, готовый дать ему прикрытие, от чего герой Э. Холла отказывается. Лео Гартинг, задумавший разоблачить Карфельда (подноготную которого он хорошо знает), а также контакты с ним как лидером Движения английского посольства, осознает обреченность своего дела. Он знает, что правительство ФРГ готовит закон о смягчении наказания военным преступникам в связи с давностью преступления.

Поэтому герой решает действовать в одиночку, дважды попытаться застрелить Карфельда, но погибает в неравной борьбе. При этом гибель Гартинга, оттеняя его внутреннее благородство, самоотверженность и отвагу, предстает подчеркнуто негероической: «Он лежал распластанный, придавленный к мостовой теплым боннским воздухом, точно кукла, разбитая на куски и аккуратно сложенная потом» (18, с. 142).

Характерно, что читатель непосредственно видит Гартинга только дважды – в самом начале романа, когда он пытается преследовать Карфельда, но по имени пока не назван, и в конце – после гибели героя. Образ Гартинга, его прошлое, его убеждения раскрываются с помощью **детективного сюжета**. Это Тернер, расспраши-

вая окружающих, опираясь на документы, т.е. накапливая «детали-улики», воссоздает для нас облик мужественного и самоотверженного героя-антифашиста. Детективный сюжет становится и средством выявления подлинных виновников гибели Гартинга.

Как уже говорилось, английское посольство пыталось заигрывать с разными силами в Германии, в том числе и с профашистским Движением. Поэтому именно старший советник посольства Брэдфилд, как устанавливает Тернер, предаёт Гартинга, сообщая Карфельду о намерении своего сотрудника его разоблачить, а если не удастся, убить!

Автор показывает, что политика Великобритании касательно процесса денацификации Германии вскоре после войны изменилась. Об этом Тернер говорит Брэдфилду, вспоминая о прежних официальных настроениях в Англии и пытаясь предотвратить гибель антифашиста: «Мы сделали его (Гартинга.– С.Ф.) тем, что он есть. Мы заставили его пуститься в это странствие в одиночку... Кто, как не мы, поселили в его мозгу все эти идеи еще в те далекие времена. Не мы ли надавали ему все эти обещания? Мы заставили его поверить в это. Мы не можем допустить, чтобы он стал жертвой только потому, что наша позиция изменилась!» (18, с. 174).

Однако Брэдфилд не только позволяет свершиться трагедии, но и становится сам ее причиной – в соответствии с изменившейся политикой его государства. И анализу этой ситуации успешно служит детективный сюжет.

Итак, перед нами отнюдь не детектив, использующий злободневный материал, а **политический роман**, привлекающий для постановки острых проблем конкретной эпохи приемы детективного жанра. Плодотворность этих приемов очевидна.

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ИТОГИ. СОВРЕМЕННЫЙ ДЕТЕКТИВ: АТАКА НОВАЦИЙ И УПРЯМСТВО ЖАНРА

Во второй половине XX века, с каждым новым десятилетием – как ступенькой в XXI столетие – детектив развивается все более широко и бурно, равно как и посвященные ему теоретические исследования. Последние обусловлены появлением все новых «оттенков» жанра, его многочисленных разновидностей. Особый вклад в этот процесс вносит литература постмодернизма, соединяющая в себе черты элитарного и массового искусства, утверждающая мысль о невозможности постижения истины, что неизбежно накладывает печать на выстраивание детективного сюжета – вспомним хотя бы роман П. Акройда «Дэн Лено и Голем из Лаймхауса» (1994)!

Что касается теоретических исследований, то детектив оказывается объектом подхода к его жанровому облику со стороны структуралистских и постструктуралистских позиций, концепций нарратологических и культурологических, игровой природы искусства. Любопытно, что целью подобных работ является, за редким исключением, не утверждение набора «правил» детективного сюжета (как это было у Ван-Дайна и Нокса), а попытки типологизации различных обликов жанра. Примеры подобных попыток представлены в обзорной статье Т.Н. Амиряна (см. 1).

Однако наш интерес обращен непосредственно к творческой практике писателей - «детективщиков» последних десятилетий и к тем новациям, атаке которых сейчас активно подвергается жанр. Попробуем выделить некоторые бросающиеся в глаза тенденции.

Это, прежде всего, явная усложненность, преднамеренная запутанность сюжета. Достигается она разными способами, чаще всего включением в произведение, наряду с линией расследования преступления, параллельных сюжетных линий, часто связанных с изображением прошлого, чертами исторического жанра. Подобное мы видим, например, в романе испанского писателя Артуро Перес-Реверте «Осада, или Шахматы со смертью» (2009), посвященном знаменитой осаде французскими войсками Кадиса в период наполеоновского вторжения на Пиренейский полуостров в начале XIX века. Историческая, социально-политическая обстановка в Испании пред-

стает как развернутый фон детективного действия. Но не только. В том и сложность сюжетного облика произведения, что обстрел города французской артиллерией и попытки все более точных ударов и все ближе к центру Кадиса причудливым образом связываются в романе с действиями серийного убийцы-маньяка, каждый раз после акта бомбардировки садистским образом умерщвляющего жертву.

В произведениях «чисто детективного жанра» особенно часто сознательное стремление автора создать для читателя сюжетные «ловушки» и даже повести его и по ложному следу

В романе Дж. Дивера «Танцор у гроба» (русск. пер. 2002) персонаж, которого читатель на протяжении почти всего повествования, по настоянию автора, считает главным преступником, сам оказывается жертвой последнего (долгое время скрытого) и вообще лицом второстепенным. В произведении Ж.-К. Гранже «Пурпурные реки» (1998) виновным в жестоких убийствах предстает не один преступник, как предполагалось вначале, а некое двойное «я» сестер-близняшек, удачно подменявших друг друга при изменении обстоятельств. Конечной, наиболее страшной тайной оказывается деятельность небольшой группы лиц, направленная на генетический отбор новорожденных для создания «расы» избранных и рабов - «дебилов». Любопытно отметить, что здесь мы видим нарушение одного из «правил» детективного сюжета, на которых настаивал Ван-Дайн. Это правило 12: «Хотя у преступника может быть соучастник, в основной истории должна рассказывать о поимке одного человека» (цит. по: 13, с. 72).

Крайне усложненными, даже экстравагантными, становятся детали-ключи. Например, в целях обнаружения места, где совершилось убийство, химическому анализу подвергается вода, скопившейся в пустых глазницах обезображенного лица жертвы, и аналог этой воды после долгих поисков находят в тающем леднике одного из горных склонов, окружающих место действия! («Пурпурные реки»). Гораздо более изящным способом раскрытия тайны, хотя и требующим от читателя специфических знаний и умственного напряжения, предстает в романе А. Переса-Реверте «Фламандская доска» (1990) анализ умелым игроком Муньосом шахматной партии, изображенной художником XV века Ван Гуйсом «Игра в шахматы». Рассматривая расположение фигур на картине и восстанавливая в своем воображении предшествующие ходы и предполагая последующие, Муньос раскрывает тайну убийства, совершенного много веков назад.

Но возникает и новая тайна – вызов, который делает незримый игрок не только Муньосу, но и пригласившим его для истолкования картины также центральным персонажем: специалисту – реставратору произведений искусства Хулии и ее другу, наставнику, духовному отцу Сесару. Хулия периодически получает бумажные карточки, на которых записаны продолжающиеся шахматные ходы; на них кто-то, с явной угрозой, требует реагировать – опять-таки в форме игры. Автор вовлекает читателя в многоплановый морально-философский смысл шахматных партий, делая акцент на том, что это – вариант борьбы и даже стремления к убийству, что фигуры «король» и «ферзь (королева)» отражают сложные отношения в семье, восприятие ребенком отца и матери (здесь звучат фрейдистские мотивы).

Идет знакомое, хотя и очень усложненное, накопление деталей-улик, связанных и с шахматным поединком между персонажами и незримым врагом, и с проявлениями внешнего действия. В конечном итоге выясняется (это раскрывает прежде всего шахматист Муньос), что незримым соперником, а главное – врагом, убийцей ученого Альваро, бывшего возлюбленного Хулии, и под конец подруги Хулии Менчу – является ... Сесар, который также крадет картину и прячет ее; он говорит, что делает это в интересах Хулии, которая в результате сложных финансовых и юридических операций, проведенных Сесаром, будет получать, как и Муньос, определенный денежный доход. Нельзя не отметить, что эстетизация фигуры убийцы и явное сострадание ему со стороны Хулии и Муньоса (Сесар смертельно болен) придает явную двойственность, амбивалентность моральному смыслу развязки произведения.

Но хотелось бы в первую очередь подчеркнуть другое. При всей очевидной опоре на логику при раскрытии тайны Сесара, несомненном присутствии рационального начала в развитии детективного сюжета, в последний вторгается и элемент иррационального, противопоставления логике мира чувств, которые активно проявляют себя в создании музыкального образа (спор между наслаждающимся Бахом и другими «повелителями звука» инвалидом Бельмонте и Муньосом). Иррациональное, патологическое присутствует и в поведении Сесара, и в мотивах его преступлений.

И вот здесь хотелось бы обратить внимание на то, что в современном детективе по-своему проявляются традиции Честертона, критически относившегося к законам логики, делавшего ставку на парадокс. Вспомним и роман Дюрренматта «Обещание», в котором проводится мысль, что неизменное существование в жизни фактора

случайности нередко сводит на нет все ухищрения логики, на которую опирается герой-сыщик. Характерно стремление ряда писателей наделить такого героя повышенной нервной возбудимостью, перепадами настроения, своеобразной патологией. При этом она может проявляться и в воспевании ума героя, во многом, физически переставшего быть полнокровным человеком.

Подобное мы видим в уже упоминавшемся романе Дивера «Танцор у гроба». Изображая криминалиста Райма полностью парализованным существом, автор, с одной стороны, прославляет человеческую волю, силу мысли (по-настоящему жива у Райма только голова!), но, с другой стороны, физиологические подробности бытия его «тела» не могут не вызвать у читателя брезгливого чувства.

Возросший интерес детектива к патологии, физической, а чаще всего духовной, приводит писателей ко все более частому обращению к фигуре маньяка. На это обращает внимание Д. Клугер в цитируемой выше монографии «Баскервильская мистерия». Одним из центральных тезисов автора, не раз повторяемых, является мысль о том, что маньяка может поймать ... только другой маньяк. Клугер объясняет это так: при преследовании подобного преступника всякие логические операции по выявлению причинно-следственных связей неизменно дают сбой, поскольку преступник в своих действиях логикой не руководствуется, его поведение всегда иррационально. Наиболее часто исследователь упоминает в качестве примера романы Т. Харриса «Молчание ягнят» и «Ганнибал». Автор связывает с ними и вообще с тезисом, что маньяка может поймать только маньяк, конец классического детектива.

Соглашаясь с Клугером, что современный детектив меняется, все же зададим себе вопрос: действительно ли из произведений этого жанра уходят его основополагающие черты – информирующая, сюжетная функция детали-улики и сюжетная функция героя-сыщика? В поисках ответа обратим внимание на один из главных аргументов позиции Клугера – сюжетное развитие романа «Молчание ягнят», в котором подчеркивается ведущая роль маньяка. Но так ли это на самом деле?

Кратко воспроизведем ситуацию. Курсант Академии ФБР Клэрис Старлинг участвует в поисках многократного убийцы женщин (прозванного в полиции Буфалло Билл); убивая, он снимает с жертв кожу и шьет из нее одежду, создает для себя жуткую имитацию женского тела (жилет с грудями), поскольку хочет быть женщиной. Читатель узнает это из эпизодов, изображающих действия преступника, нахо-

дящегося в поиске. Доктор Лектер, сам маньяк, убийца, но и талантливый ученый-психиатр, содержащийся в заключении, соглашается помогать Клэрис и, действительно (в этом Клугер прав), дает ей ряд полезных подсказок. Но сам он даже мысленно не ищет убийцу, поскольку давно знает его имя – Джейм Гам ! В романе есть эпизод, когда во время уборки его камеры доктор Лектер, тщательно изолированный от санитаров, размышляет о том, «как он отдаст Клэрис» Джема Гама (23, с. 181).

Повторяем: этот герой-маньяк отнюдь никого не ищет. Он наслаждается игрой с теми, кто просит его помощи, в том числе и с Клэрис, подсказывая ей догадки в обмен на то, чтобы она рассказала ему о переживаниях детства, о наиболее мучительных впечатлениях, т.е. в обмен на ее душу (опять-таки в этом Клугер прав). Но Клэрис и сама начинает искать, совершая действия, подобные тем, какие выполняет классический «сыщик»: она выясняет имя первой жертвы преступника – Фредерика (которую он, чтобы замести следы, пытался выдать за вторую); предполагая, что впервые патологические желания у маньяка могла пробудить уже знакомая ему девушка, Клэрис прослеживает путь убитой, менявшей места работы и хозяев. В конечном итоге, идя по следам Фредерики, Клэрис приходит к заброшенному дому, где когда-то были мастерские последней хозяйки девушки, и находит там очередную пленницу маньяка и его самого!

Итак, центральная сюжетная линия романа, связанная с поисками и поимкой преступника начинающим сыщиком Клэрис, выстраивается в романе по классическому варианту, свойственному жанру детектива. Здесь хотелось бы процитировать самого Клугера, который сравнивает детектив с поэтическим произведением, имеющим ритм и рифму. Ссылаясь на диалог Марины Цветаевой и Михаила Кузьмина, утверждающих, что стихотворение пишется ради последней строки, Клугер справедливо говорит, что ради последней строки пишется и разоблачающий преступника детективный рассказ (роман) и что последний имеет свой особый ритм. Имеет детектив и рифму, но она специфическая – это улика (14, с. 35). Несмотря на присутствие в романе «Молчание ягнят» фигуры маньяка, специфические ритм и рифма в этом произведении сохраняются!

Что касается другого романа «Ганнибал», то это в строгом смысле слова и не детектив, поскольку там нет тайны, нет поисков преступника. Налицо поединок, действительно, двух маньяков: сбежавшего из заключения еще в предыдущем произведении доктора Лектера и его смертельного врага – Мейсона, кстати уже знакомого нам типа

персонажа-полутрупа (Райм в романе Дивера), подготовившего для Лектера гибель от клыков диких свиней. Однако доктор-психиатр чуть ли не с изыщством подобной участи избегает, спасая при этом раненую Клэрис, и устраивает в конечном итоге каннибальский пир, в котором бывшая слушательница школы ФБР принимает участие...

Итак, какие бы лица ни населяли современные детективы, какие бы коллизии между ними ни возникали, все равно раскрытие тайны предполагает установившуюся схему сюжета: автор выстраивает цепочку улик, деталей-ключей, которые осмысливает именно «герой – сыщик», осмысливает и читатель, втянутый в логические операции. И только в этой «сфере» возможен удар по детективу как жанру: когда вмешивается слепой случай и обрывает цепочку обнаруженных следов или когда сам автор ставит парадоксальную цель. Мы уже напоминали о попытках Буало-Нарсежака создать детектив, задачей которого было доказать бессилие разума. Такие произведения возможны, но в небольших количествах, поскольку пессимистические выводы (равно как и из повести Дюрренматта) читателю скоро наскучат обязательным разочарованием и однообразием.

Зато тайны и пути их расследования могут быть самыми разными, волнующими воображение, равно как и скрытые за ними истины. Будучи, по В. Шкловскому, напомним еще раз, исследованием действительности, сюжет вообще, а мы добавим и сюжет детектива, способен открыть много нового в человеке и мире, несмотря на «упрямство» своей модели. Или, может быть, как раз благодаря ей.

Еще раз обращаясь к детективу как эстетическому феномену, подчеркнем: его своеобразие состоит и в том, что он особенно наглядно демонстрирует один из видов культурной памяти – память жанра и именно потому, что по сравнению с другими жанрами более «скован» правилами. Однако правила не мешают детективу, в его лучших вариантах, подобно всей художественной литературе, сохранять для будущих поколений социальный, психологический, бытовой облик отразившейся в нем эпохи.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Амирян Т.Н. Три способа типологизации детективного жанра сегодня // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Вып. 3. Пермь, 2011.
2. Брехт Б. Заметки о литературе и искусстве // Иностранная литература.- 1972. –№ 5.
3. Бритиков А.Ф. Детективная повесть в контексте приключенческих жанров // Русская советская повесть 20–30-х годов. Л., 1976.
4. Буало-Нарсежак. Детективный роман // Искусство детектива. Как сделать детектив / Сост. О. Фримен. М., 1990.
5. Вулис А. Поэтика жанра // Новый мир. – 1978. – № 1.
6. Грегорио Майкл. Критика криминального разума. М., 2009.
7. Диккенс Ч. Домби и Сын. Торговля оптом и в розницу // Собр. соч. в 30-ти тт.- Т.13. М., 1959.
8. Дойл А. Конан. Записки о Шерлоке Холмсе. М., 1956.
9. Затонский Д. Искусство романа и XX век. М., 1973.
10. Ивашева В.В. Новые тенденции в английской прозе 60-х годов // Вопросы литературы. – 1967. – № 3.
11. Карр Дж.Д., Пирсон Х. Артур Конан Дойл. М., 1989.
12. Кашкин Иван. Г.К. Честертон // Для читателя-современника. М., 1968.
13. Кестхейи Тибор. Анатомия детектива. М., 1989.
14. Клугер Даниэль. Баскервильская мистерия. История классического детектива. М., 2005.
15. Ковский Вадим. Без скидок на жанр // Литературное обозрение, –1973. – № 2.
16. Кустова О. Забытый жанр русской литературы // А. Шкляревский. Секретное следствие. Н. Гейнце. Цветы и слезы (Под чужой волей). СПб, 1992.
17. Леблан Морис. Арсен Люпен против Херлока Шолмса // Французский детектив. Романы. М., 1991.

18. Ле Карре Джон. В одном немецком городке // Иностранная литература. – 1970 – № 3.
19. По Эдгар Алан. Убийство на улице Морг и другие рассказы. – Н. Новгород. 1994.
20. Псурцев Д. Незнакомый знакомец // Коллинз Уилки. Женщина в белом. М., 1992.
21. Рейтблат А. Уголовный роман: между преступлением и наказанием // Уголовный роман. А. Амфитеатров. Казнь. М. Ордынцев-Кострицкий. Тайна негатива. А. Шкляревский. Рассказ судебного следователя. В. Александров. Медуза. М., 1992.
22. Сартр Жан Поль. Стена Избранные произведения. М., 1992.
23. Харрис Томас. Молчание ягнят. Ганнибал. М., 2004.
24. Честертон Г.К. Писатель в газете. М., 1984.
25. Честертон Г.К. О детективных романах // Искусство детектива. Как сделать детектив / Сост. О. Фримен. М. 1990.
26. Шкловский В. О теории прозы. М., 1929.
27. Щеглов Ю.К. К описанию структуры детективной новеллы // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности: сб. ст. М., 2001. С.77–111.

Научное издание

Светлана Николаевна Филюшкина

ДЕТЕКТИВ И ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ

АТАКИ НОВАЦИЙ И УПРЯМСТВО ЖАНРА

АНО «НАУКА-ЮНИПРЕСС»
394024, г. Воронеж, ул. Ленина, 86Б, 2
Формат 60×84/16. Бумага офсетная.
Усл. п.л. 5,25. Тираж 200 экз.

Отпечатано в издательско-полиграфическом комплексе
АНО «НАУКА-ЮНИПРЕСС»
394024, г. Воронеж, ул. Ленина, 86Б, 2