



*Тибор Кестхейи*

**АНАТОМИЯ  
ДЕТЕКТИВА**

# **АНАТОМІЯ ДЕТЕКТИВА**



*Тибор Кестхейи*

# **АНАТОМИЯ ДЕТЕКТИВА**

*Следствие по делу о детективе*

*Издательство «Корвина»*

*Keszthelyi Tibor*  
A detektívtörténet anatómiája  
Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1979

Перевод с венгерского  
*Елены Тумаркиной*

Предисловие *Г. А. Анджапаридзе*

Редактор *Надежда Аретинская*  
Графика и макет *Габриэиллы Сатмари*  
Обложка Ласло Вереша

© Keszthelyi Tibor  
Перевод на русский язык © Тумаркина Елена, 1989

ISBN 963 13 2883 x

## ***Популярный жанр вчера и сегодня***

Думаю, любой коллега-критик согласится с тем, что писать о детективе нелегко, если, конечно, не сочинять разгромные статьи, сравнивая произведения этого популярного жанра с философскими или полифоническими романами. Подобное сравнение будет, как скажут математики, некорректно.

Мудро замечает Тибор Кестхейи: «В боксе нельзя соизмерить силы спортсменов двух различных весовых категорий — в литературе не сопоставляют юмореску с античной трагедией».

Вероятно, неожиданные сложности, которые возникают перед критиком, решившимся писать о детективе, и объясняют тот факт, что текущего рецензирования детективной литературы в нашей литературной прессе практически нет. Как нет и аналитических обзоров типа «Лучшие советские детективы 1988 года».

Но на страницах газет и журналов дискуссии о детективе нередки. Так, только в последнее время мне пришлось принять участие в дискуссиях в «Литературной газете» и в журнале «Литературное обозрение». Однако в дискуссиях обычно ставятся и обсуждаются глобальные теоретические вопросы, например «Литература ли детектив?». А уж если появляется рецензия, то она носит в основном уничтожающий характер. Автора упрекают за примитивность и надуманность сюжета, недостоверность характеров, бедность языка, а иногда за незнание подробностей милицейской службы и уголовного кодекса...

Меж тем читательский интерес к детективной литературе поражает своей стабильностью. По данным опроса Института Гэллапа, которые приводит Т. Кестхейи, в США в 1986 году 60% мужчин и 64% женщин регулярно читали детективы, а среди имеющих высшее образование любители этого жанра составляют 74%.

Не следует утомлять читателя цифрами, но трудно

удержаться, чтобы не привести хотя бы еще две. Книги «королевы детектива» Агаты Кристи переведены на 103 языка, а их общий тираж приближается к 500 000 000 экземпляров.

Насколько мне известно, в СССР подобные опросы не проводятся, но есть все основания полагать, что аудитория читателей и почитателей детективов и в нашей стране насчитывает десятки миллионов. В наших редакциях и издательствах к детективам относятся с некоторым пренебрежением, не говоря уже о литературоведах, большинство которых считают изучение детективов делом несерьезным. На Западе же новинки жанра регулярно рецензируются в престижных литературных изданиях, существует немало критических и даже литературоведческих работ, в том числе и академического характера.

В СССР, по-моему, только в книгах А. Адамова и А. Вулиса детектив рассматривается как тип литературы, существующий всерьез. Более десяти лет назад была издана на русском языке книга болгарского писателя Б. Райнова «Черный роман», посвященная западному детективу. Нет у нас ни традиции, ни школы критического анализа детектива. Да и как отрецензировать детектив на 3—4 страницах обычного рецензионного объема? Рецепт рецензии ведь куда прост: беглый пересказ содержания, оценка жизненности конфликта, убедительности персонажей и яркости изображения. Ясно, что такой подход не годится для детектива, тут методика должна быть совершенно иная — иначе пересказ содержания заведомо обречет книгу на то, что ее не будут читать.

Но, может быть, еще труднее писать об исследовании, посвященном детективу, хотя бы потому, что привлекательный материал поистине безграничен, и наряду с теми писателями и произведениями, которые известны всем, речь идет об именах неизвестных.

Тибор Кестхейи не только любит детектив, но и превосходно владеет обширнейшей информацией. Ему уда-

лось справиться с великой сложностью многознания и четко и гармонично выстроить обобщающее исследование. Думаю, что автор пошел по верному пути, начав с происхождения и становления жанра. Безусловно интересен исторический экскурс в самую глубокую древность. Конечно, детективные истории в самом широком смысле без труда обнаруживаются и в Библии. Без особой натяжки можно найти элементы детектива и в построении сюжета «Царя Эдипа». Мне самому не раз приходилось слышать, как верные адепты научной фантастики причисляли к любимому жанру произведения не только Свифта, но Гоголя и Булгакова.

Факты из литератур Древнего мира, приводимые Т. Кестхейи, позволяют говорить о том, что история с тайной и последующей разгадкой постепенно, с течением времени органично вычленилась в самостоятельный тип литературы, а не появилась на свет в результате происков неких злонамеренных сил, решивших испортить вкус широкой читательской массы и отвлечь ее от серьезной литературы. Исторический пласт книги безусловно просветит и обогатит истинного знатока и ценителя детектива.

Можно с уверенностью сказать, что «Анатомия детектива» завоюет успех у советского читателя, ибо это не только биография жанра, но компактная и живо написанная энциклопедия детектива.

Издательство «Корвина», выпуская эту книгу на русском языке, заполняет существенный пробел в эрудиции нашего читателя. Надеюсь, что она сможет несколько поколебать до сих пор существующее у нас снобистское отношение к детективу как к жанру низкому и второстепенному. Детективов в нашей стране пишется и выпускается все еще сравнительно мало. Хотя, скажем, тип «милицейского» детектива развит довольно хорошо. Достаточно назвать несколько широко популярных авторов: Аркадий Адамов, братья Вайнеры, А. Колбергс, П. Шестаков. Или Юлиан Семенов, автор многих политических детективов. В этом нелегком жанре сравни-

тельно недавно начал интересно работать Виктор Черняк, один из романов которого уже переведен на венгерский язык.

Парадокс детективного жанра в том, что, с одной стороны, это самый канонический, зажатый рамками условностей и правил вид литературы. Принципиальная его структура неизменна: преступление — расследование — разгадка. С другой же стороны, Т. Кестхейи прав, когда говорит, что для детектива необходима «оригинальность как ценностная категория». Следовательно, перед автором современного детектива стоит вечная задача — быть оригинальным в рамках канона. Под оригинальностью, конечно же, следует понимать не столько новизну ситуации, сколько неожиданность сюжетного хода. Наверное, можно составить изрядную библиотеку из детективов под общей рубрикой «загадка запертой комнаты», но изобретательный автор «помещает» туда тело жертвы своим особым путем. Словом, оригинальность одного момента в хорошо известной канонической ситуации тоже может доставить читателю удовольствие.

Во всяком случае не будет преувеличением сказать, что детектив, будучи каноническим жанром, в то же время самый динамичный и самый изменчивый жанр.

В любой работе о детективе всегда звучат некие оправдательные интонации, ибо у детектива немало врагов, и они достаточно громогласны. Не избежал аргументов защиты и Т. Кестхейи. Его доводы остроумны и доказательны. «Популярность жанра не может его компрометировать, так же как не может быть признаком его совершенства», — пишет критик, обращаясь за поддержкой к мыслям признанного классика детективной литературы Г. К. Честертона: «Не верно... что простой народ больше любит плохую литературу, чем хорошую, и принимает детектив потому, что это скверная литература. Книга не станет популярной лишь оттого, что в ней нет художественной тонкости...»

Одним словом, жанр действительно не виноват в том,

что многие детективы плохи. Мысль в целом достаточно тривиальная, но ее приходится повторять, приходилось и автору этих строк в разных статьях. Удивительно, что никому не взбредет на ум обвинить жанр новеллы во второсортности — ведь слабых, проходных новелл за всю историю человечества написано много больше, чем хороших. Может, их просто никто не читал, тогда как и плохие детективы пользуются читательским спросом?

Рискуя вызвать категорическое несогласие преданных поклонников жанра, все же скажу, что даже у таких признанных классиков жанра, как Агата Кристи и Жорж Сименон, немало книг слабых и малоинтересных. Думаю, главная причина этого — их гиперпродуктивность. Выпуская каждый год по одному, а иногда по два и больше романов, честно говоря, невозможно держать одинаково высокий уровень. Поточное массовое производство всегда было противопоставлено искусству. Но искусство ли детектив? Как убедительно ответить на этот вопрос? Например, Агата Кристи была возведена в рыцарское достоинство — честь, которой удостоивались только самые выдающиеся деятели политики, науки и культуры. До сих пор на Бейкер-стрит, куда А. Конан Дойл когда-то чисто случайно «поселил» своего героя Шерлока Холмса, идут письма читателей, иногда содержащие просьбы о помощи или о совете. Есть и в СССР фанатичные поклонники и знатоки жанра. Когда несколько лет назад на русском языке вышел подготовленный мной обширный том произведений Агаты Кристи, я получил несколько писем с дельными и конкретными критическими замечаниями.

Лично я убежден в том, что детектив — полноправный, а главное, жизнестойкий литературный жанр. Но люди, читающие исключительно детективы, признаваясь, вызывают у меня сочувствие, смешанное с жалостью, — уж слишком они обедняют себя, проходя мимо неистощимого богатства книжной культуры, накопленного человечеством за его многовековую историю.

Детектив в принципе — самый законопослушный и охранительный жанр. В каноническом произведении персонажа, преступившего писаный или неписаный кодекс, неминуемо ждет наказание или порицание. В этом смысле детектив всегда строго морален и даже дидактичен. Тем более любопытны соображения Т. Кестхейи о том, почему при фашистских режимах в Германии и в Италии детектив был, мягко говоря, не в чести: «Диктаторские режимы дразнило и раздражало то, что в большинстве детективов любители, частные лица одерживали победы, не раз посрамляя бездарную полицейскую бюрократию. Торжество гражданина над аппаратом принуждения — по крайней мере это вычитывали из детективных книг цензоры».

Добавлю от себя: детектив раздражал диктаторские режимы именно своей законопослушностью. Общество, попирающее закон, не гарантирующее правовой защиты своим гражданам, не может приветствовать детективную литературу, в лучших образцах которой торжествует закон и гуманистические моральные нормы. Детектив утверждает их, так сказать, от противного, разоблачая и развенчивая преступника и убийцу.

Стремясь объяснить притягательность детектива для читателя, Т. Кестхейи сравнивает этот жанр со сказкой, подчеркивая условный, игровой аспект детектива. Все эти элементы в детективе действительно есть. Но потенциальные возможности детектива, по-моему, много шире. Ведь и сказка в своеобразной форме чаще всего повествует о жизни, ее столкновениях и противоречиях. Чистая фантазия даже в форме сказки — большая редкость.

Так и в детективе. Увлекательна головоломка, интересны личность преступника и преступления. Но этим вовсе не исчерпывается содержание добротного детектива. В нем есть и нечто иное, что Т. Кестхейи именуется «фоном».

Даже поклонники А. Кристи отмечают несообразности и алогичности, неправдоподобные сюжетные ситуа-

ция и поступки отдельных ее персонажей. По сравнению с теми хитросплетениями, что способны изобрести современные писатели, ее загадки кажутся пресноватыми и старомодными. Но книги ее продолжают читать во всем мире. В чем же тут дело? Выскажу достаточно спорную мысль: читателей влечет не только тайна и интрига, но и исключительно точно, хотя и сухо вато написанный «фон», то есть как теперь принято говорить, «качество жизни» английского общества начала XX века. По-моему, Агата Кристи была действительно выдающаяся — в рамках своего дарования — нравописательница обширной социальной прослойки. Ее романы — это *одновременно* и гимнастика ума, и портрет эпохи, во всяком случае, один из возможных портретов. В этом сочетании нет никакого противоречия. Вслед за Кестхейи призову себе в союзники крупного английского прозаика Сомерсета Моэма: «Мне кажется, когда литературоведы англоязычных народов примутся изучать в будущем литературу первой половины нашего века, они с некоторой легкостью будут проскальзывать по произведениям серьезных романистов и внимание свое обратят на безгранично многообразные достижения авторов детективов».

«Фон» в хорошем детективе — это не просто условная декорация, лишь обрамляющая место действия. Любому, даже самому неискушенному читателю очевидно, что «фон» книг Агаты Кристи резко отличается от «фона» романов Реймонда Чандлера. Это и есть то самое социальное начало, которое в детективе-сказке непременно присутствует. Только возникает оно в ином, опосредованном виде. Большинство детективов строго укоренено в конкретных деталях быта и приметах своего времени. Без этой «базовой» информации сыщик при самой богатой фантазии и развитой интуиции не сумел бы найти разгадку тайны. Самым ярким подтверждением тому является метод расследования незабвенной мисс Марпл у Агаты Кристи. Эта наблюдательная старая дева логически выстраивает цепь событий, ведущих

к преступлению, исключительно по аналогии, черпая похожие ситуации из своего прошлого опыта. А этот опыт, хоть и личный, но безусловно социальный, ибо мисс Марпл — в чистом виде типичный представитель своего класса. Вообще многие романы А. Кристи, особенно написанные после второй мировой войны, проникнуты чувством ностальгии по «доброй старой Англии» ее детства и юности. И это достаточно наглядная оценка современного общества. \*

В некоторых детективах встречается прямое, непосредственное обращение к общественным проблемам, и притом в превосходных детективах. Т. Кестхейи цитирует, например, признанного классика американского детектива Р. Чандлера: «Думаю, что следовало бы коренным образом перестроить этот наш маленький мир».

Замечу, что далеко не в каждом добротном социальном романе XX века мы обнаружим такой открытый призыв к общественному переустройству.

Литература отражает мир в его сложности и противоречивости. Свою посильную лепту вносит в этот процесс и детектив. Быть может, наиболее показательным примером «социализации» жанра в западной литературе 60—70-х годов нашего столетия служит декалогия «романов о преступлении» шведских писателей-соавторов Пера Валё и Май Шёвалль. Пять книг из десяти хорошо знакомы советскому читателю.

Характеризуя декалогию, Пер Валё писал: «Замысел наш заключался в том, чтобы, используя форму детективного романа, изобразить шведское общество, его теневые стороны, его проблемы, его развитие в течение десяти лет, составляющих время действия серии». В данном случае можно говорить не только о развлекательной функции детектива, но и о познавательной.

Развлекательные жанры и серьезная литература — сообщающиеся сосуды. Поэтому грань, отделяющая один жанр от другого, оказывается зыбкой и спорной. Я, например, не стал бы называть роман У. Годвина

«Калеб Вильямс» детективом, а вот «Лунный камень» У. Коллинза считаю *одновременно* и великолепным нравоописательным романом, и одним из первых замечательно выстроенных детективов; недаром он стал классическим, — на мой взгляд, он в полной мере реализует потенциальные возможности жанра.

Из писателей, более близких нам по времени, талантливый и органичный синтез детективного и социального начал обнаруживается в произведениях основоположников американской школы «жесткого» или «крутого» детектива Дэшила Хэмметта и Реймонда Чандлера. Они писали о насилии и коррупции, правящих в США, о культе доллара и одиночестве — словом, о том, что волновало и продолжает волновать и сегодня серьезных американских писателей. Настоящий писатель, даже если он — автор исключительно детективов, вносит в развитие жанра нечто свое, неповторимое. Он как бы раздвигает рамки существовавшего до него канона. Проторенными и накатанными путями следуют только эпигоны. Этот закон творчества всеобщий и распространяется также на создателей детективов.

Темой отдельного исследования могло бы стать использование приемов детектива такими классиками мировой литературы, как Диккенс, Бальзак или Достоевский, не говоря уже о таких наших знаменитых современниках, как, например, Грэм Грин. Заимствуя определенные характерные жанровые черты, эти писатели решали совершенно иные художественные задачи. В этой связи в ответ на мысль Т. Кестхейн, что «детектив производит не эстетическое, а просто приятное впечатление», я возразил бы: напротив — следует ставить вопрос об особой эстетике детектива и его этической направленности. Ведь герой-сыщик, особенно в каноническом детективе, предстает перед читателем не только как персонаж-функция, но и как определенный эстетический феномен. Разве не справедлива такая оценка образа Шерлока Холмса? «Апломб все еще находящегося на подъеме капитализма отчасти проявляется и в Шерлоке

Холмсе», — верно замечает Т. Кестхейи. Не останавливаясь на этой констатации, скажем: Холмс в определенном смысле как раз и есть оппозиция поднимающемуся капитализму. Он до кончиков ногтей британский джентльмен, которому чуждо накопительство и предпринимательство. Более того, он — воплощение любимой английской идеи торжества увлеченного дилетанта над унылым профессионалом. Кроме того, Холмс истинно свободен и независим, ибо занимается расследованиями вовсе не по долгу службы, а по собственному разумению и интересу. Совокупность факторов, вызвавших к жизни именно этот своеобразный, хотя и лишенный динамики образ, до сих пор пользующийся любовью читателей, призывает к диалектически тонкому эстетическому анализу.

В самом общем виде моральный аспект детектива можно определить как восстановление поправленной справедливости. Это верно и в том случае, когда сочувствие автора отдано преступнику. Тогда истинным виновником его падения безусловно оказывается общество.

Нельзя не заметить, что герой-сыщик (Холмс, патер Браун, мисс Марпл, комиссар Мегрэ и т. д.) — носитель определенной системы нравственных ценностей.

Тибор Кестхейи прав, полагая, что социалистического детектива «...нет, как нет и капиталистического детектива». Подобные термины сегодня и в самом деле звучат нелепо. Но если мы ставим себе задачу обнаружить принципиальные различия, то уместным будет разговор и о тех ценностях, которые герои тех или иных детективов защищают. Поэтому я бы не поставил в один ряд таких авторов политических детективов, как, с одной стороны, Ян Флеминг, создатель Джеймса Бонда, и Кен Фоллетт, а с другой — Джон Ле Карре и Адам Холл. Дело в том, что хотя Ле Карре и Флеминг оба англичане и оба в прошлом разведчики, они совершенно полярны идейно и эстетически. Своим рефлектирующим и разочарованным героем Ле Карре опроверг мало размышляющего и всегда побеждающего Бонда.

Склонность к выявлению типологической общности самых разных произведений, объединяемых под общим названием «детектив», приводит Т. Кестхейи к бесспорно интересным результатам. Сама структура детектива тяготеет к формализации. Естественным ее завершением становятся предлагаемые исследователем схемы или модели.

Обычно обобщающее, критическое исследование приходит к читателю после того, как он познакомится с самими художественными произведениями.

Книга Т. Кестхейи может оказаться в руках читателя, который подавляющее большинство упоминаемых автором книг не только не читал, но и не слышал о них. Что ж, надеюсь, это лишь подогреет его интерес и откроет новые, неизведанные горизонты жанра.

Но, если говорить серьезно, появление книги Т. Кестхейи на русском языке — факт значительный. Это первая ласточка, за которой обязательно должны последовать другие.

Читать «Анатомию детектива» увлекательно и интересно. Она будит мысль и призывает к спору. Мне кажется, что Тибор Кестхейи именно к этому и стремился...

*Г. А. Анджапаридзе*



# АПОЛОГИЯ

*«Все больше и больше любви нынешних читателей выпадает на долю литературы, которая вроде находится „вне закона“ и одной ногой увязла в макулатуре. Критика, провозглашающая монопольное господство высокого художественного стиля, не занимается „низкими“ жанрами, а ведь изучение „популярной литературы“ сулит много литературоведческих, культурно-исторических и психологических находок. История литературы не может быть историей только писателей: отчасти ей следует быть и историей читателей».*

(Янош Ханкиш)

*«К счастью, я избежал той формы снобизма, которая принимает развлекательную литературу прошлого, но в настоящем признает лишь высокую литературу».*

(Реймонд Чандлер)



Когда пламенный фантазер — американский поэт и сказочник — Эдгар Аллан По в 1841 году написал «Убийство на улице Морг», он едва ли мог предположить, что войдет в историю литературы как основоположник нового жанра. В этой и некоторых других его новеллах, где логика игры смешана с волнением, можно найти все существенные признаки жанра детектива, уже расцветшие или еще расцветающие.

Однако долгое время достойного последователя По не находилось; обозреватель журнала «Блэквуд'с Эдинбург Мэгезин» в декабрьском номере за 1890 год поспешил с таким утверждением: «Учитывая, как безумно трудно вынашивать свежие идеи... можно быть уверенным, что вся эта сенсация вскоре заглохнет...»

Несколько лет спустя весь мир облетело имя придуманного сэром Артуром Конан Дойлом знаменитого детектива Шерлока Холмса и слухи о его блестящих делах. На рубеже XIX и XX веков детективные истории вошли в моду и в тридцатые годы достигли периода расцвета. Поэты, церковнослужители, ученые, журналисты, государственные деятели поглощали (и сами писали) их с такой же охотой, как и менее образованные слои читателей нового социального состава, массами вступивших в контакт с печатным словом.

Неутолимая жажда сказки коренится где-то в самой глубине каждой человеческой души. Потому-то народная сказка и играет столь незаменимую роль в детские годы, на заре литературного развития народов и даже в более поздние времена. Следует ли удивляться, что она пробивается в самые различные письменные жанры, растворяется в романах, новеллах и прочих эпических произведениях, становится используемым порой резервом писателей всех времен.

Распространение книгопечатания, а затем промышленное развитие и сопутствующая ему урбанизация вы-

теснили, принудили к изменениям ранее процветавший устный фольклор. Это произошло и с народной сказкой, когда она материализовалась в форме детектива.

В Англии, быть может, самой главной мастерской, конструирующей этот жанр, детективные истории своим возникновением обязаны, в частности, новой прослойке читателей, которая из мира поистине народной сказки, устной литературы шагнула в волшебный круг печатного слова. В 1870 году англичане первыми в Европе приняли закон об образовании, предписывающий обязательное школьное обучение для всех британских подданных. Скачкообразно увеличилось число читателей газет и журналов, как грибы после дождя росли библиотеки, предлагавшие своим посетителям в первую очередь развлекательную литературу. Эти библиотеки оказывали влияние и на книгоиздательство. Кроме того, в Англии на вкус неожиданно выросшего читательского лагеря влияло еще и своеобразное формирование идеалов. Среди национальных героев островной страны почти нет святых и, напротив, можно насчитать не один десяток глубокопочитаемых легендарных пиратов и разбойников; именно в легендах лучше всего сохранялась память о Робин Гуде, о капитане сэре Фрэнсисе Дрейке. Семена детектива, перенесенные из Америки, упали на благодатную почву.

У нового жанра вскоре появился огромный лагерь читателей.

Первая антология, содержащая подобные истории, была издана в Лондоне в 1895 году. Называлась она «Длинная рука и другие детективные рассказы». До середины нашего века вышло еще 200 сборников. А за время жизни последнего поколения один только американец Эллери Куин опубликовал 70 антологий.

На сцену выступили «авторские мануфактуры», «книжные фабриканты». В Соединенных Штатах Америки синдикат Ника Картера (Дж.Р. Кориелл, Т.К. Харбоу и Ф.В.Р. Дей) с 1889 по 1915 год выпустил в свет более 1260 детективных историй, печатавшихся отдель-

ными выпусками. О новых произведениях англичанина Эдгара Уоллеса, выходявших всегда в полдень, говорили уже только как о «the mid-day»<sup>1</sup> Уоллесе. С 1905 по 1931 год он написал 175 приключенческих книжек. Его соотечественник Джон Криси с 1933 по 1973 год под двадцатью восемью псевдонимами опубликовал 560 книг (он утверждал, что вдохновение — изобретение ленивых писателей).

Бельгиец Жорж Сименон, тоже пользующийся многочисленными псевдонимами, с 1921 по 1971 год сочинил 400 романов, и среди них много историй на уголовные темы.

Новый жанр покорило кино (только Шерлоку Холмсу было посвящено более 120 фильмов!) и театр. «Мышеловка» Агаты Кристи, поставленная и в Венгрии, с 1952 года не сходит с репертуара лондонского театра «Амбассадор», количество спектаклей приближается к 15 000; таким образом, эта пьеса уже давно держит мировой рекорд. Кстати, по статистике ЮНЕСКО Агата Кристи входит в первую десятку больше всего переводимых в мире авторов.

Во время второй мировой войны полки в лондонских бомбоубежищах по общему желанию жителей были заставлены детективами. Англичане, похитившие немецкого военного коменданта острова Крит, отправляясь на эту операцию, взяли с собой произведения Кристи, которые могли оказаться последними книгами в их жизни, — их они оставили на месте действия «в качестве улики».

После второй мировой войны синдикат Энида Блайтона и Стрейтмейера под различными псевдонимами (Франклин В. Диксон, Кэролайн Кин и др.) выпускал серию детективных историй для юношества. Пример оказался заразительным для англоязычных стран. В 1948 году солидное «Оксфорд Университи Пресс» переработало для юношества и издало один из шедев-

<sup>1</sup> Полуденный (англ.).

ров Кристи под названием «Убийство Роджера Экройда».

В Америке с 1941 года издаются детективы для юношества с Эллери Куином-младшим в главной роли (сам он не является автором этих произведений). Известны истории такого рода для молодых читателей и Эриха Кестнера, и Марка Твена.

Читает эти книги и уголовный мир. Короткая новелла Конан Дойла «Союз рыжих», написанная в 1890 году, подала идею ограбления банка, совершенного в 1971 году, — одного из крупнейших к тому времени в истории английской преступности.

Во Франции в 1979 году один человек попытался отравить своих родственников весьма изощренным способом, взятым из книги Агаты Кристи «Убийства по клубным вторникам». В том же году в Нью-Джерси (США) арестовали двух мужчин, которые договорились убить жен друг друга; они познакомились в кино, где смотрели фильм Хичкока, сделанный по детективу Патриции Хайсмит «Чужие в поезде», основанном на такой же ситуации. Во Франции во время следствия по делу об одной автомобильной аварии выяснилось, что водитель пытался помочь кому-то отправиться на тот свет, прикрепив под сиденьем вещество, излучающее радиацию, примерно таким же образом, как об этом написано в книге американского автора Тони Хиллермана «Люди тьмы».

Шерлока Холмса — и это, пожалуй, небывалый в истории литературы случай — почитают и уважают как реальное лицо. Отличный лексикон цитат «Оксфорд Дикшенери ов Квоутейшн» отвел половину колонки для публикации его изречений. Популярному герою Конан Дойла в 1975 году присвоили звание почетного доктора Колорадского государственного университета. В Лондоне содержат специально оплачиваемого секретаря, который отвечает на адресованные Холмсу письма (один наивный нью-йоркский полисмен однажды обратился к нему за профессиональным советом). В швей-

царском Люцерне на деньги Фонда Конан Дойла в честь великого детектива создан музей. Почитатели его организовали клубы, которые можно встретить от Лондона до Токио, от Копенгагена до Вашингтона.<sup>2</sup>

О популярности детективов говорит и то, что в 1972 году в Никарагуа известнейшие и искуснейшие сыщики были увековечены в серии марок. В 1966 году в голландском Делфзейле был поставлен памятник Жюлю Мегрэ, а один ловкий французский журналист даже написал поваренную книгу<sup>3</sup> с рецептами любимых блюд знаменитого инспектора.

В рамках детективных сюжетов придумывались шахматные задачи и задачи для бриджа (делалось это, между прочим, в Венгрии).<sup>4</sup>

Досталась слава и на долю авторов детективов. Жорж Сименон — почетный инспектор парижской по-

<sup>2</sup> Самый престижный из них основан в 1934 году и носит название «Волонтеры Бейкер-стрит», с 1946 года он издает журнал «Бейкер-стрит Джорнел». Филиалы и сходные объединения, так называемые общества-отпрыски встречаются на всех континентах, но главным образом в Соединенных Штатах Америки. Названия у них громкие: «Благородные холостяки», «Греческие переводчики», «Баскервильские собаки», «Кружок рыжих», «Скандальные богемцы», «Три сына Мориарти», «Норвежские первооткрыватели» и т.д. Известны и другие организации: английское «Общество Сакса Ромера» или самое молодое, основанное в 1969 году «Общество Эдгара Уоллеса» и другие.

<sup>3</sup> Робер Куртин. «Тетрадь рецептов мадам Мегрэ». Париж. 1975.

<sup>4</sup> Дёрдь Бакчи. «Приключения инспектора Эн Пассана». Будапешт, 1972; «Новые приключения инспектора Эн Пассана». Будапешт, 1976. В Америке Реймонд Смальян издал связанный с именем Шерлока Холмса сборник шахматных задач, а Франк Томас, к радости игроков в бридж, усадил за карточный столик самого знаменитого детектива.

лиции. Агата Кристи была посвящена английской королевой в рыцари.

Истинные мастера жанра, чтобы охранить его от халтуры, ну и ради игры, вытекающей из его сути, организовали цехи.<sup>5</sup> В середине века начали издавать журналы, целиком посвященные жанру.<sup>6</sup>

Коллекционеры охотятся за рукописями и первыми изданиями детективных книг. Самой полной такой коллекцией располагает Э.Т. Гуимон-младший из калифорнийского Сан-Диего. Второй обширнейшей коллекцией владел Эллери Куин. Его собрание хранится в Техасском университете. Библиотека из 17 000 томов на швейцарской вилле Жоржа Сименона тоже редкость:

<sup>5</sup> Первым таким цехом стал основанный в Лондоне в 1928 году «Клуб сыщиков». Его членами были самые значительные авторы детективов. Память об этом запечатлена в книге Агаты Кристи «Убийства по клубным вторникам». В 1945 году последовало нью-йоркское объединение «Американцев, пишущих детективы», которое тоже сплотило лучших мастеров жанра. Ежегодно оно награждало самые удачные произведения различных категорий (включая кино, радио, телевидение и театр) названными в честь По премиями Эдгара. Издавался также ежемесячный журнал «Третья ступень». Ежегодные премии «Золотой кинжал» и «Серебряный кинжал» присуждала и «Ассоциация писателей-детективщиков», функционирующая в Лондоне.

<sup>6</sup> Из более полусотни частично и сейчас издаваемых журналов наиболее значителен появившийся в 1945 году «Мистери Мэгезин Эллери Куин», который выходит на английском, итальянском, французском, испанском, португальском и японском языках. Значительную литературоведческую роль играет и «Блэк Мэск». Отчасти криминалистический характер носил редактируемый Э.С. Гарднером «Аргоси». Очень известны «Мистери Бук Эд Мак-Бейн», «Мистери Мэгезин Эдгар Уоллес», «Криси Мистери Мэгезин», «Сэнт'с Мистери Мэгезин», «Мистери Мэгезин Майк Шейн». Новейший журнал «Армчер Детектив» основал в Америке А.Дж. Хьюбин.

она содержит издания его произведений на самых различных языках.

Детективная сказка завоевала права гражданства в домах всех слоев общества. Постоянными читателями детективов были Т.С. Элиот, У.Б. Йитс, Андре Жид, отнюдь не брезговал ими Михай Бабич. Авраам Линкольн в одном из своих выступлений, связанных с президентской предвыборной кампанией, зная, что может этим привлечь избирателей, упомянул, как ценит «исключающую случайность логику новелл По».

Не краснея, признавались в своей страсти к детективам президенты Соединенных Штатов Америки Томас Вудро Вильсон и Франклин Делано Рузвельт<sup>7</sup>, считавшийся прирожденным интеллектуалом.

Среди любителей такого рода чтения есть представители «голубой крови», например королева Елизавета II или ее бабушка, покойная королева Мария, которая для рождественского подарка однажды заказала Агате Кристи новую радиопьесу. Поклонниками жанра являются советский чемпион мира по поднятию тяжестей Юрий Власов, известный в пятидесятых годах всему свету индийский дипломат Кришна Менон, который не стыдился во время наиболее скучных политических дискуссий в ООН читать «из-под стола» подобные истории.

Однако у детектива столько же врагов, сколько поклонников. Известное обвинение в его адрес гласит, что он построен на насильственном действии. Венгерский писатель Антал Серб, чье осуждение жанра, конечно, объясняется тем, что сформулировано под нависшей тенью фашистского террора, в своей «Истории всемир-

<sup>7</sup> Рузвельт придумал загадку, решение которой заинтересовало многих авторов, в том числе С.С. Вэн Дайна. Сборник, составленный из этих новелл, появился в 1935 году под названием «Детективная история президента — мысль подсказана Франклином Делано Рузвельтом». Книга выдержала много переизданий.

ной литературы» сурово заклеил и писателей, и читателей детективов. Он полагал, что именно такие книги воспитывают тип людей, готовых приказать всей цивилизации: «Руки вверх!» Однако было бы опрометчиво считать все детективы разносчиками бацилл лишь потому, что темой их в силу необходимости является насильственное действие. Ведь подобных действий полно, например, в детских сказках. Читать сказки братьев Гримм и Андерсена иногда просто страшно. Правда, в книжонках бульварного уровня излагается немало социально вредных мыслей, что вовсе не обязательно является пороком жанра. Давать оценки авторам и произведениям надо индивидуально.

Впрочем, именно социальная атмосфера деспотизма и тирании не терпит таких сюжетов. При феодализме в работе уголовного преследования мышление заменялось пытками палачей, таким образом, сыщикам не находилось места в обществе, как и детективам в литературе. И для фашизма был неприемлем сей жанр, в котором утверждалась презумпция невиновности: человек не виновен до тех пор, пока осязательно не доказано противоположное. Оттеснение на задний план прав человека часто сочетается с ханжеским пуританизмом. Именно так выступали против детектива в защиту чистоты нравов в гитлеровской Германии. В Италии тоже был введен строгий контроль. Диктаторские режимы дразнило и раздражало то, что в большинстве детективов любители, частные лица одерживали победы, не раз посрамляя бездарную полицейскую бюрократию. Торжество гражданина над аппаратом принуждения — по крайней мере это вычитывали из детективных книг цензоры. Ричард Армор в сатирических стихах «Все под контроль» высмеивал такую диктаторскую чувствительность (стихи даются в подстрочном переводе):

В стране, где командует всеми Бенито,  
По воле начальства грохочут трембиты,  
На дух молодежи злосчастно влияя  
И хором как будто одно повторяя:  
Пусть будут мозги их тупые и вялые,  
Ленивые мыслить и думать усталые,  
Не тронет их пусть детектива влияние,  
Ведь главный враг — логика, знаем заранее.  
В молоденьких тыквах извилин не сыщешь,  
Одной они формы, не нужен им сыщик.  
Завеса тумана слегка шевельнется,  
Защитная стенка фашизма качнется,  
А вдруг проблеск мысли и в тыквы прорвется?

Литературная критика долгое время вообще не обращала внимания на это незаконное дитя литературы. 5 мая 1883 года лондонская «Сатердей Ревю» впервые упомянула о нем в статье безымянного обозревателя. Единственное существенное утверждение, документирующее его интерес к жанру, звучало так: «...Рожденные воображением сыщики и их героические дела уже долгое время вызывают больший или меньший интерес у читателей романов».

Первым значительным критиком жанра был известный английский поэт и писатель, одновременно и автор детективных историй, Гилберт Кит Честертон. Его эссе под названием «В защиту детективных историй» появилось в 1902 году.

С середины двадцатых годов увидело свет множество достойных внимания статей и о жанре в целом, и об отдельных произведениях. Именно с этого времени началась непрекращающаяся и до наших дней полемика о том, что такое детектив: литература или макулатура. Ныне новые детективные романы рецензируют многие авторитетные печатные органы; на страницах лондонской «Таймс Литерери Сапплмент» нет недостатка в критических статьях, а «Нью-Йорк Таймс Бук Ревю»

даже завела постоянный раздел. Однако вниманием критики пользуются лишь признанные мастера.

Хотя речь идет об англоязычном по происхождению жанре, первый теоретический и литературоведческий обзор его принадлежит перу немецкого автора. В 1914 году появилось произведение Фридриха Депкена под названием «Шерлок Холмс, Раффлс и их идеалы». За прошедшие с тех пор три четверти века вышли другие обзорные работы, в большинстве книги английских и американских авторов.

В Венгрии первую попытку сделал Янош Ханкиш в брошюре «История и теория популярной литературы. I. Детективный роман» (1928). Стараясь определить признаки жанра, отвести ему место, с завидной легкостью и свежестью взгляда, которые стоит оценить не только в масштабе Венгрии, он обратил внимание на феномен детектива. Особую ценность в его произведении представляет учет криминальных мотивов, встречающихся в венгерской литературе.

Новый вид чтения на основании его объема и внешней формы тотчас начали считать романом или новеллой. Издатель Эмиля Габорио первые его произведения еще называл судебными романами. Парижский общественный вкус изменил название на полицейский роман. Когда Эдгар Аллан По создал прототип жанра, в английском языке слово детектив употребляли только в качестве определения; как существительное в смысле «лица, ведущего розыск», его впервые использовали в 1856 году. Сюжет с уголовной тематикой первой назвала детективной историей американская писательница Энн Кэтрин Грин, издав в 1878 году свое ставшее классическим произведение «Левенуортское дело».

В английском языке это название стало принятым наряду с «криминальной историей», хотя в конце прошлого века в течение долгого времени и признавали — согласно французской моде — «полицейский роман», а потом, подчеркивая загадочный характер жанра, «таинственную историю». В Венгрии весьма произвольно

его называли детективным романом, криминальным романом, уголовной литературой с более осторожным подходом к жанру или, давая суммарную оценку, титуловали бульварщиной. А во второй половине пятидесятых годов, когда он был вычеркнут из черного списка, начали уменьшительно именовать, опять-таки довольно неточно, по немецкому образцу — «krimi»<sup>8</sup>.

Но что, собственно говоря, скрывают многочисленные названия, что такое детектив? Явление, находящееся в рамках литературы или вне ее? Имеются ли своеобразные законы жанра, которые аргументируют его самостоятельность?

Загадка детективной литературы будет разрешена лишь в том случае, если мы отбросим сложившееся снобистское отношение к жанру: знаем, но не принимаем во внимание, читаем, но об этом не говорим, теша себя, главным образом, надеждой, что тем самым сохраним в целости свое понимание высокой литературы.

Стоит ли и, вообще, нужно ли заниматься феноменом детективной литературы?

Стоит, более того, нужно. Прав Янош Ханкиш: история литературы не должна замыкаться только на истории писателей, отчасти она должна быть и историей читателей. Надо обратить внимание на его мнение, прозвучавшее в 1928 году в дискуссии о детективе: «Как бы мы ни осуждали насильно вызываемое у людей возбуждение нервов, которое делают литературной целью, мы не можем оставить без внимания экспансию уголовных и фантастических романов, просто отмахнувшись от нее, как от болезненного симптома. Эти виды романов — часто несовершенные и нехудожественные — заполняют имеющиеся и ощутимые пробелы, удовлетворяют потребности и скорее всего представляют реакцию против навязываемой скуки натуралистической литературы, ее малокровного эпического зерна, искусственной будничности. Произведения эти, возможно, помогают

<sup>8</sup> Сокращенно от *криминальный*.

подготовить пути для нового романа, который планирует, комбинирует, творит, сообщает знания и вдохновляет ученых, в то же время являясь полноценным художественным, целостным, многосторонним, вдохновенным описанием мира».

Литература каждой эпохи никогда не состоит из неподвижно обособленных только аристократических или только вульгарных художественных форм. Однако неизменно встречаются заклеянные жанры и обычаи. В Англии в свое время чтение или хождение в театр считалось низменной формой развлечения.

Представляется, что многие выдающиеся представители писательской общественности без предубеждения отнеслись к существованию нового жанра. Арнолд Беннетт, Перл С. Бак, Вилла Кадер, Чарлз Диккенс, Фридрих Дюрренматт, Уильям Фолкнер, Теодор Фонтане, Джон Голсуорси, Ромен Гари, Томас Харди, Натаниел Хоторн, Эрнест Хемингуэй, Олдос Леонард Хаксли, Генри Джеймс, Джозеф Редьярд Киплинг, Синклер Льюис, Уильям Сомерсет Моэм, Ги де Мопассан, Джон Эрнст Стейнбек, Марк Твен, Уолт Уитмен и другие приняли таящийся в жанре технический вызов, его условности, касающиеся содержания и формы, и даже испробовали силу своего пера в этой непривычной литературной области.

Не у каждого из них рука оказалась счастливой в этой новой игре. Мало встретишь столь скучных детективных историй, как «Солт исчезает» Дж.Б. Пристли или «Жертва номер один — убийца» Андре Вюрмсера. И, напротив, остроумнейшую историю «Убийца и девушка» сочинил Ян де Хартог, найдя в мире цирка блестящую атмосферу тайны, так называемое невозможное преступление, разгадку которого он предлагает читателю, хотя и с плутовской улыбкой, но весьма корректно. А затем смеется и пишет опровергающий преступление, совершенно чуждый жанру детектива конец, как бы подмигивая читателю и говоря: прошу, мол, выбирайте!

Можно было бы составить длинный список университетских профессоров, которые не только читают, но и сами пишут подобные истории. Первый детективный роман физика Ч.П. Сноу называется «Смерть под парусом» (он хорошо известен и советским читателям). Английский профессор-археолог Глин Даньел поразил своих почитателей двумя книгами – «Кембриджские убийства» и «Охотно увиденная смерть».

Встречаются среди авторов даже служители церкви, например англиканский священник Роналд Э. Нокс или американская монахиня Кэрол Энн О'Мари.

И несмотря на это отнюдь не брезгливое отношение к жанру со стороны писателей, Г.К. Честертон имел основание жаловаться: «Многие не признают того, что существуют хорошие детективные истории, они считают их злом, думают, будто им рассказывают о добром зле».

Я верю в «доброе зло», ибо не отождествляю остроумные детективы с невзыскательной халтурой, умственный спорт расследования, волнение мысли при разгадке тайны с самоцельным описанием преступления, садистским изображением кулачного боя или вооруженной рукопашной схватки. Детектив совсем не обязательно низкопробная литература, хотя несомненно, что раскупающиеся на рынке произведения подобного рода большей частью халтура.

Социолог дает оценки на основе закона больших чисел, но эстет при исследовании художественной формы должен принимать во внимание не «производственный» брак, а произведения мастеров. Нет такого жанра, в котором не было бы мастеров и халтурщиков. Халтура не может скомпрометировать детектив, так же как, предположим, притворная любовная история — социальный роман.

И я верю в игру. Ибо чем иным, как не игрой может быть это совместно получаемое впечатление, которое одинаково ищут и находят в детективах художник, государственный деятель, инженер, чемпион-тяжелоатлет,

учитель, парикмахер, студентка, врач, подсобный рабочий, королева, читатели всех слоев общества?

Нет ничего удивительного, что и Венгрию, где каждый третий из двух миллионов читателей разгадывает кроссворды и где в 1971 году был проведен всевенгерский чемпионат по разгадыванию этих головоломок, детектив покорила именно своей игрой. Ведь человек по натуре своей любит игру, она для него — вечная потребность. Быть может, этот инстинкт был статистом уже в процессе превращения нашего предка в человека. Переимчивость нашего пращура, склонность его к подражанию, более того, его желание трудиться тоже можно, по крайней мере отчасти, объяснить любовью к игре. Наряду с этим игра является и элементом искусства, создающим формы, образцы. Она присутствует и в самых возвышенных стихах, в трагедии самой благородной чеканки. Детектив абсолютизирует эту сторону художественного произведения.

Он строится и на другом первородном инстинкте: на любопытстве. Даже самый равнодушный, самый закостенелый ум стимулирует разгадка тайны, возможность поделиться обладаемым знанием, скрытым от других.

Под знаком этой серьезной игры и аргументированного любопытства я взялся за розыск, расследование загадки детектива. Литературоведу, берущему на себя роль искусного сыщика, так же приходится бороться с ложными следами, как воображаемому детективу. Самое обманчивое в детективе то, что его считают романом, новеллой, которые полно и объемно обрисовывают человека, хотя он — всего лишь сказка, показывающая человека в одном аспекте — в действии, всего лишь частичное изображение в новой форме, характерной для промышленного общества, городского образа жизни. Детектив производит не эстетическое, а просто приятное впечатление.

К осознанию этого вели многие нити расследования. Я рассматривал детектив как общественное явление. Затем старался выяснить, каковы литературные и соци-

альные истоки его зарождения. Изучал историю жанра, который является просто сказкой, помещенной в новую сетку кристалла. И наконец, я попытался исследовать те своеобразные — указывающие скорее на волшебную сказку, чем на роман или новеллу, — эстетические законы, которым подчиняется детектив.

Есть у вас желание присоединиться к моему расследованию? Работа эта таит в себе волнующие открытия. Шерлок Холмс сказал бы, что решения ожидает «проблема, рассчитанная на три трубки».

*Т. К.*



# ГЕНЕОЛОГИЯ

*«И сказал По: да будет детектив. И возник детектив. И когда По сотворил детектив по своему образу и подобию и увидел, что создал, он сказал: и вот хорошо весьма. Ибо создал он сразу классическую форму детектива. И форма эта была и останется во веки веков истинной в этом бесконечном мире. Аминь».*

(Эллерн Куин)

*«Мне кажется, когда литературоведы англоязычных народов примутся изучать в будущем литературу первой половины нашего века, они с некоторой легкостью будут проскальзывать по произведениям серьезных романистов и внимание свое обратят на безгранично многообразные достижения авторов детективов».*

(Сомерсет Моэм)

*«В литературе другим жанрам место отводят на основании их шедевров, в то время как детективы оценивают по их отбросам».*

(Р. Остин Фримен)



## Художественная литература

Загадка, вероятно, самый наидревнейший предок детектива, литературное одноклеточное, несущее в себе ядро жанра — тайну. Ответ на хитроумную загадку, как и в детективе, всегда прост. Быть может, самым удачливым разгадчиком тайн был Эдип: решив классическую загадку Сфинкса, он приобрел царство. И напротив, именно ошибочное толкование загадки побуждает Макбета предаваться ложным иллюзиям безопасности, и он теряет королевство, больше того, жизнь. Загадка во все времена была излюбленным средством писателей, употребляемым от случая к случаю.

Но детектив издавна обладал и другими элементами. Библейские мифы содержат бесчисленные короткие истории, в которых источником мудрости суждений является логика, характерная и для детектива. Царь Соломон подстраивает психологическую ловушку лжематери, требующей отдать ей младенца, — Агата Кристи использует эту мысль в романе «Н или М?». В Ветхом завете есть элементы, допускающие многочисленные толкования изобличительных признаков. Порванная одежда Иосифа служит ложным доказательством его виновности. В истории Каина и Авеля имеются преступление, убийца, жертва, побудительная причина, улики, попытка скрыть преступление, даже предполагаемое орудие убийства: это может быть мотыга или рукоятка сохи, ведь Каин был землепашцем. Но там отсутствует сыщик; всеведущий господь Бог, разумеется, не нуждается в искусном детективе.

Заметки об интуитивном открытии Архимеда (всякое тело, погруженное в жидкость, теряет в весе столько, сколько весит вытесненная им жидкость) также раскрывают хорошо известное основное положение современной детективной истории. Повелитель Сиракуз пожелал выяснить, не крадут ли золотых дел мастера во время изготовления короны благородный металл. Нам пре-

доставляются следующие данные: знатный клиент (царь Хирон), подозреваемое преступление (кража золота), высокоавторитетное лицо, ведущее расследование (Архимед), и дедуктивное объяснение, которое дает это лицо. Личность героя не лишена даже элементов чудачества.

В санскритских, персидских и турецких литературных источниках тоже присутствуют семена детективных историй. В арабских сказках «Тысяча и одна ночь» есть многочисленные признаки литературной обработки преступлений. Например, в «Убитой девушке, или Истории о трех яблоках» мы находим различные комбинации толкования улики — отсутствия третьего яблока. Больше того, здесь впервые встречается используемая некоторыми современными авторами мысль: в совершении преступления одновременно признаются многие подозреваемые.

Среди восточных литератур наибольшего внимания заслуживает средневековая китайская литература. Кое-кого, возможно, поразит, что детектив, в общественном сознании считающийся англоязычной формой, впервые разрабатывался в Китае. Поэтому необходимо некоторое историческое пояснение. В Китайской империи районные суды выполняли многие функции. Они занимались регистрацией рождений, смертей, браков, ведением учета землевладений, взиманием налогов, расследованием преступлений. Следствие вел сам судья, опираясь на помощников. Согласно китайскому праву, осудить можно было лишь преступника, признавшего себя виновным. Если, несмотря на представленные доказательства, он не признавался, разрешалось применять различные средства для получения этого признания. Однако когда в результате пыток подозреваемый умирал или получал серьезные телесные увечья, суд со всеми его служителями строго наказывали, могли лишить их даже жизни. Потому-то судьи и полагались, главным образом, на свое знание людей и остроумные решения. В мировой литературе первым великим детективом был

не Огюст Дюпен и не Шерлок Холмс, а китайский судья Ди. О нем написано множество историй (личность это историческая, настоящее его имя Ти Жен-чи, жил он в 630—700 годах нашей эры).

Следовательно, герой древних китайских детективных историй всегда судья. Другая специфичность формы заключается в том, что он постоянно разрешает тайны одновременно трех-четырех преступлений (как и на самом деле районному судье приходилось в одно и то же время заниматься сразу несколькими делами). Истории эти обычно изобиловали мистическими элементами.<sup>9</sup>

Европейская художественная литература тоже была насыщена элементами, которые впоследствии детектив собрал в систему нового жанра.

Ни один современный сыщик не мог бы аргументировать ответа умнее, чем Эзопова лиса, когда старый, притворившийся больным лев потребовал у нее объяснений, почему она не навестила его. «Я бы навестила, — отвечала лиса, — если б не видела, что к тебе ведет много следов, а обратно — ни одного». Не поддался на удочку льва и бык, когда тот пригласил его на пир полакомиться барашком. «Видел я... приготовления твои рассчитаны не на барашка, а на быка».

Геродот в истории о сокровищнице царя Рампсинтоса выдает настоящий детективный сюжет: хитроумно задуманная кража, путаница изобличительных следов,

<sup>9</sup> Один из старейших сборников китайских детективных историй относится к XI веку; наиболее интересны некоторые случаи Чанг Чи-сина. Появился в английском переводе и сборник описания преступлений под именем Танг-Йинпи-ши «Аналогичные случаи под грушевым деревом, руководство по юриспруденции и содержанию под арестом XIII века» (серия «Синика Леденсина», том X, Лейден, 1956). Вышедший в 1949 году в Токио на английском языке китайский детектив «Ди Гонг Эн» интересен тем, что использованное там решение уже встречалось в новелле Конан Дойла «Пестрая лента».

ловушка, подстроенная преступнику. Словоохотливый греческий историк, таким образом, оказался первым вдохновителем тайны закрытой изнутри комнаты.

Софокл в «Царе Эдипе» заранее заявляет о преступлении, а о расследовании говорит с надменностью, достойной современных знаменитых сыщиков: «Надо расследовать!..» И чтобы не оставалось сомнений относительно метода, рассказывает давний случай: «...тогда явился я... и разгадал загадку своим лишь разумом, а не по птичьим знакам».

Неожиданная концовка волнующей истории заключается в том, что сам сыщик является убийцей. Эта мысль, наряду с прочими, возникает и в произведении Э. Орси—Рено «Любитель тайн», такое же решение — в измененной форме — применяет Агата Кристи в «Убийстве Роджера Экройда».

Вообще-то грехопадение, преступление и расплата за содеянное — характерный тройной мотив античной греческой трагедии.

Произведения латинских авторов и писателей Ренессанса содержат не меньше таких черт, которые известны нам как собственно детективные. В «Золотом осле» Апулея, кроме всего прочего, рассказывается о хитроумно задуманном убийстве мужа. «Gesta Romanorum»<sup>10</sup> стала настольной библией авторов современных детективов. Читая истории Боккаччо, современные любители жанра могут насладиться множеством остроумных разгадок тайн, скрытых в уликах. В произведениях Уильяма Шекспира нет недостатка в уголовных мотивах. Гамлет по всем правилам ведет расследование убийства своего отца, в процессе этого прикидываясь простоватым, — такой же простоватостью впоследствии станет прикрываться Джейн Марпл у Агаты Кристи.

В 1719 году вышло в свет волнующее произведение

<sup>10</sup> Средневековый сборник романов об известных деяниях римских цезарей (лат.).

Севалье де Майи «Путешествия и приключения трех принцев из Серендипа, переведенные с персидского», герои которого дают достойное Шерлока Холмса описание отбившегося от хозяина верблюда, коего они якобы никогда не видели. Представ перед императором по подозрению в краже, они объясняют, каким образом знали, что верблюд слеп на один глаз (он щипал траву лишь с правой стороны дороги, хотя с левой трава была выше), что у него нет одного зуба (после каждого щипка оставался пучок травы шириной с зуб) и что он хромал в пыли видны следы волоочащейся ноги). Вольтер описывает подобное же приключение в повести «Задиг, или Лудьба» (1748).

«Легко угадать профессию ремесленника по его колеям, пальцам или плечам», — опережает Шерлока Холмса в 1751 году Сэмюэл Джонсон.

В «Севильском цирюльнике» (1775) Бомарше доктор Бартоло с характерной для сыщика аргументацией доказывает, что Розина писала письмо, воспользовавшись его отсутствием.

Не только отдельные мотивы романа, но и все произведение, как, например, интересная книга Уильяма Годвина «Калеб Вильямс, или Дела, как они есть» (1794), своим подходом может напоминать детектив. Герой, давший название книге, отчасти из жалости, испытываемой к невинно казненным людям, отчасти из личного любопытства начинает расследовать законченное дело об убийстве и выясняет, что убийцей был знатный господин, его собственный хлебопатец, хозяин. В этом романе впервые встречается мотив соперничества между частным детективом и профессиональным полицейским.

В произведении Эдуарда Джорджа Булвер-Литтона «Пелем, или Приключения джентльмена» (1828) главный герой действует почти как детектив: он быстро оказывается на месте преступления, первым находит улик, руководит розыском, тотчас начинает подозревать виновного, однако ложные следы замедляют дока-

зательство и выпутаться из сложного положения ему удастся лишь с помощью дедукции. Успешным решением проблемы он спасает невинно заподозренного человека. Сколько здесь знакомых мотивов из позднейших детективных историй!

В порядке исключения наряду с европейскими следует упомянуть и одного американского автора — Джеймса Фенимора Купера. В одинаково популярных в Англии и Франции историях про индейцев, написанных им для взрослых, большую роль играют изобличающие признаки: сломанные ветви, о многом говорящие следы ног, дедуктивное расследование. Бальзак в «Темном деле» (1841) сравнивает полицейского с индейским воином, преследующим врагов племени, а Эжен Сю ссылается на Купера в самом начале «Парижских тайн».

Творчество Бальзака — важная ступенька к детективу, и не только потому, что автор много занимался преступлениями и их анализом. В двух его романах, уже упомянутом «Темном деле» и «Мэтре Корнелиусе» (1831), значительную роль играют дедуктивные умозаключения, ложные следы, неожиданные повороты. Нет недостатка и в судебных сценах, которые потом станут обычными у Эрла С. Гарднера. Кстати, Бальзак написал статью о сидящей в салоне даме, которая с находчивостью Шерлока Холмса описывает характеры и истории членов собравшегося общества по их перчаткам.<sup>11</sup>

Важна и находка Бальзака, заключающаяся в том, что в уста некоторых действующих лиц он вкладывает псевдонаучные монологи, наставительные объяснения и даже наделяет кое-кого из них тяжелым техническим языком. Позднее такой манере разговора научится каждый видный детектив, а Джон Диксон Карр напишет настоящую лекцию, которую растянет на целую главу.

В «Графе Монте Кристо» (1845—1846) Александра Дюма мы находим действие обратного направления, во

<sup>11</sup> Бальзак, О. «Этюды изучения нравов по перчаткам». Париж, «Силуэт», 1830. I. 9.

ремя которого Эдмон Дантес из настоящего проникает в прошлое. Благодаря аббату Фариа, анализируя отдельные мелкие детали, он выясняет, кто запрятал его в тюрьму с помощью ложного обвинения. В романе «Виконт де Бражелон» (1848—1850) мы впервые узнаем содержание одного письма благодаря тому, что, когда оно писалось, под ним лежала бумага и на ней остались следы строк.

Чарльз Диккенс в некоторых своих произведениях тоже предвидит возможности детектива. Первое из них — «Очерки Боза» (1836), однако значительно важнее роман «Холодный дом» (1852—1853). Здесь впервые в английской литературе в качестве значительного персонажа выведен полицейский служащий. Прообразом инспектора Баккетта для Диккенса послужил его друг инспектор Филд из лондонской городской полиции.

В романе писатель посвящает целую главу изложению теории Баккетта, причем среди его слушателей присутствует и убийца.

Печатавшийся с продолжениями исторический роман Диккенса «Барнаби Радж» (1841) стал большой сенсацией и в Америке; Эдгар Аллан По по первым его частям предугадал продолжение и держал об этом пари читателями «Филадельфия Ивнинг Пост». Однако во время расследования истории детектива наиболее интересной находкой в творчестве Диккенса оказалась ставшая неоконченной «Тайна Эдвина Друда» (1870), которая была сделана по всем правилам детектива. Между прочим, для одного американского журнала он написал короткий детектив «Затравленный» (1859).

Стоит еще упомянуть Поля Феваля: в нескольких десятках романов он поведал о романтических бандитах, подражающих индейцам Купера, только на парижском асфальте. Моментами расследования изобилуют главным образом его «Лондонские тайны» (1844) и «Золотой нож» (1856).

Виконт Понсон дю Террайль создал целый цикл романов-фельетонов о популярном авантюристе-детекти-

ве Рокамболе. Это не могло удивить европейского читателя: испанский авантюрный роман XVII века ставил в центр действия нищих и разбойников. Романтика XVIII—XIX веков продолжала эту линию.

В произведениях великих русских реалистов часто доминировало преступление, иногда уснащенное мотивами расследования.

Самый выразительный пример этого — романы Достоевского «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы». Интеллектуальная дуэль Раскольникова со следователем — блестящий образец психологической детективной истории.

Многие элементы позднейших детективов в европейской литературе предлагают технические решения, разумеется, только в качестве подчиненных мотивов. Однако к мысли о преступлении и уголовном преследовании как к теме литературы она приучила одинаково и писателей, и читателей.

## ***Социальные факторы***

Преподобный Пол Лоррейн, главный духовник английской ньюгейтской тюрьмы, к преступлениям относился с научным интересом. Он тщательно записывал свои беседы с осужденными, аккуратно фиксировал их признания, а потом (в начале XVIII века) с воспитательной целью опубликовал сборник под названием «Ньюгейтский календарь». Его произведение вызвало огромный интерес и нашло немало последователей, которые полагались уже на собственное воображение.

Распространению их способствовала мода на современный роман «ужасов», так называемый готический роман: отдельные блестяще удавшиеся произведения Хораса Уолпола, Анны Радклиф, Мэтью Грегори Льюиса, Чарлза Б. Брауна, Чарлза Р. Мэтьюрина и жены

знаменитого поэта, Мэри Шелли, приятно щекотали нервы англичан и приучали их к волнениям.

Не было недостатка и в реальных ужасных историях. В своеобразной социально-психологической атмосфере пуританской и ханжеской Англии конца XIX века, во времена господства зарегулированного викторианского образа жизни с бóльшей, чем обычно, силой взрывались сенсационные преступления. Серия кошмарных дел, совершенных Джеком Потрошителем, данные им полиции шах и мат, распускавшиеся шепотом слухи о родственных связях непойманного преступника с королевским домом — все это возбуждало интерес к криминальным делам.

Подготовило почву для детектива и философское мышление, распространявшееся — особенно в Англии и во Франции — с эпохи Просвещения. Эмпиризм, любопытство современного человека, с которым он всё, даже возбуждающую ужас загадку, превращал в предмет опыта, и рационализм, не признающий существования неприкосновенного, неоткрытого, неисследованного. Рушились социальные табу, пытливый разум получил зеленый свет; новая вера провозгласила всемогущество человека. Гражданам еще развивающегося и прочно утверждающегося нового общественного строя, основанного на личной предприимчивости, это нравилось. Вот они и читали охотно о чрезвычайных личностях, продававших свои способности, профессионально занимавшихся разгадыванием тайн и с успехом доказывающих, что точный расчет не признает невозможного. Апломб, присущий для все еще находящегося на подъеме капитализма, отчасти проявляется и в Шерлоке Холмсе; по крайней мере, его слова в ушах читателей звучат весьма самоуверенно.

Но пока еще отсутствует одна очень существенная деталь. Сыщик в литературе может вызывать уважение лишь после того, как и в объективной действительности на сцену выступит профессиональный детектив. Люди феодальной полиции моделью служить не могли: они

были скорее ищейками и доносчиками, преследовали людей за политические дела.

Современный полицейский служащий забрал уголовное преследование из рук солдат и феодальных чиновников. Насилие сменила логика, раскаленное железо — огонь перекрестных вопросов. Создание гражданского права возвело забор перед возможным полицейским произволом: оно установило, что каждый обвиняемый невиновен, пока его преступление не доказано исключаящим все сомнения образом на публичном судебном разбирательстве, и признания вины самого по себе еще мало для доказательства преступления.

В столицах великих держав были организованы первые современные органы уголовного розыска. В Париже — полиция безопасности (Сюртэ) во главе с гениальным сыщиком Франсуа Эженом Видоком; в Берлине — Четвертое отделение; в Лондоне сначала Боу-стрит-раннерсы (сыщики с Боу-стрит), а в 1829 году Скотланд-Ярд — святое место, часто упоминаемое в детективах; Нью-Йорк в 1845 году получил начальника полиции.

Воспоминания первых сыщиков рано увидели свет. В 1827 году в Лондоне впервые издали такие записки, основанные на акциях Боу-стрит Раннерс. Богатая поворотами автобиография Видока в 1829 году появилась в лавках парижских книготорговцев. А это были уже непосредственные предшественники детективных историй.

## ***Журналистика***

Кто регулярно прочитывает в газетах «черную» хронику, тот не отвергает и детектив. Журналисты, информирующие о преступлениях, делятся с читателями фактами сенсационных дел. И сервируют подаваемый материал как можно необычнее, приправляя его пряностями, будто в детективе.

В преступлениях, требующих более сложного, длительного расследования, серия статей разматывает нисобытий с соответствующей детективу техникой. помним-ка о рассуждениях и аргументах, связанных /бийством Кеннеди. Серые, неинтересные преступления в жизни встречаются в большом количестве, однако чать занимается ими редко, а уж писатели-представили детективного жанра и подавно никогда их не ильзуют.

Журналистика — продукт городского, буржуазного раза жизни, ее не могла породить провинциальная циничность. Автор детектива тоже хроникер городской жизни.

И та, и другой ищут, кто, что, когда, где, как и почему вершил.

Следовательно, детектив может восприниматься как ическая журналистика или журналистская эпика. Серия статей, изложенная с формальными признаками жета. Хроника фиктивных событий. Репортаж неслувшихся приключений. В репортаже, как и в детективе, лько один истинный герой, один индивидуализированный образ человека.

По стилю и форме репортаж и детектив связывают счисленные нити. Обстоятельства дела, события, тревание фактического установления действия, вторичность декоративных описаний и прочих красотостей. оддержание напряжения и интереса, экономная, заанированная дозировка сенсаций, исключительное ачение замысла. Власть глаголов над определениями. хое построение фраз, воздерживающееся от лишних вивов мысли. И репортажу, и детективу одинаково жды длинноты, задержки на настроениях, углубление юиски красоты, в мир связей человека и предметов, читательная лирика...

Не случайно детектив впервые нашел свою родину Англии, где корни буржуазной журналистики глубже его уходят в прошлое. То же самое и во Франции. пературная карьера Эдгара Аллана По неотделима

от явления американских мэгезинов<sup>12</sup>: его первые истории ужасов и строящиеся на логическом анализе сюжеты именно здесь нашли свой форум.

И в Венгрии при рождении жанра ощущалась подготовительная роль прессы, связь между детективом и журналистикой. Литературные газеты XIX века — «Кэдвешкедё», «Рэгелё», «Хондэрю», «Атенеум», «Косору», «Хельдьфутар», «Райзолаток», «Сепиродалми сэмле», «Иродалми эр» и т.д. — в изобилии публиковали уголовные корреспонденции, криминальные случаи, таинственные и ужасные истории. Тут начинал и первый венгерский журналист Игнац Надь, который в «Венгерских тайнах» примерно в одно время с Эдгаром По коснулся сути детективных историй. Возможно, свое произведение он рассматривал как пародию на Эжена Сю, однако автор слишком уж по-домашнему чувствовал себя в новой атмосфере романа, публикуемого в продолжениях.

Его репортер-сыщик Бенде ощущает такое же призвание, что и великие детективы. «Гм, — подумал я, — публичность все же полезна, как бы ни скулили против нее мелкие и прочие преступники, тайны которых она вытаскивает на свет божий».

Репортер Лайош Кути в «Двух осужденных», а скорее, пожалуй, в «Отечественных тайнах» следует примеру Надя. Герой первого его произведения Чонгради считает: «До сих пор меня подгонял зуд вынюхивания, теперь же я буду гоняться за тайнами из нравственного инстинкта». Венгерский предшественник Шерлока Холмса уже использует «фомку» и срывает «скобы с дверных решеток». Герой «Отечественных тайн» — детектив-любитель, помещик.

<sup>12</sup> Мэгезин — небольшой дешевый журнал (англ.).

## Эдгар Аллан По

К середине XIX века все было дано, отсутствовал лишь тот, кто должен смешать составные части по рецепту и представить новый жанр. Мы видели, что многие приложили руки к созданию детектива. Все же если из практической необходимости надо кого-то найти, чтобы указать на него пальцем: вот он — творец жанра, то им окажется Эдгар Аллан По (1809—1849), один из выдающихся представителей американской литературы XIX века, сверкающий ум, к сожалению, столь рано сторевший в белой горячке.

Два писательских и человеческих качества делали его особенно пригодным для формирования нового жанра: исключительная восприимчивость к мистике, тайне и блестящий талант дедуктивного мышления. Его стихотворения и новеллы доказывают, что он мог гарцевать одновременно на двух пегасах: на черном рысаке страха, темных страстей и кошмарных тайн он сидел с той же уверенностью, как и на воображаемом скакуне, мчащемся к аргументам чистой логики, к спасительному свету разума.

В трех его настоящих детективных историях — «Убийство на улице Морг», «Тайна Мари Роже», «Похищенное письмо» — общим героем был первый знаменитый европейский детектив Отюст Дюпен. Кое-кто причислял сюда еще две новеллы — «Золотой жук» и «Ты еси муж, сотворивый сие».

В этих произведениях он, если можно так сказать, занимался законодательной деятельностью. Опираясь на собственную писательскую практику, он составил своего рода десять заповедей для будущих служителей жанра. Между двумя мировыми войнами многие пытались кодифицировать правила написания детектива, естественно, на основе принципов По, который открыл почти все из того, что мы сейчас считаем признаками этого жанра:

главный герой не бюрократ-полицейский, состоящий на государственной службе, а оригинал-любитель, чьи дела описывает его тугодум-почитатель;

виновность ошибочно подозреваемого лица, казалось бы, легко доказуема (побудительная причина, возможность совершения преступления и т.д.);

герметически закрытое место, где совершено преступление (каким образом удалился преступник?);

необычная, полученная с помощью неожиданных средств разгадка;

главный герой утирает нос полиции;

применение психологической аргументации;

нахождение спрятанного предмета в самом неподходящем и одновременно очевидном месте;

преступник — меньше всех подозреваемое лицо.

Для Эдгара А. По логика обладала эстетической ценностью, группирование фактов, извлечение выводов было равноценно композиции. Впрочем, техникой детектива он пользовался не только при написании художественной прозы, но и в жанре эссе.

В анализе «Психология художественного произведения», применяя образ мышления опытного сыщика (задним числом значительно дополняя его), он распутывает обстоятельства рождения «Ворона». Его смелость подобна той, с которой хирург сам делал бы себе операцию с помощью зеркала. Эссе По, вероятно, самое диковинное расследование в мировой литературе. Иллюзионистскому методу он научился у Руссо: «Отрицать, что есть, и объяснять, чего нет».

Посеянное Эдгаром А. По зерно дало двойной росток. Из одного развился детектив интеллектуального типа, в котором из невероятного развивается достоверная сказка. Из другого, на грани вероятного, таившего в динамичном действии элементы приключения и мелодрамы, впоследствии — с некоторыми модификациями — в Америке, на родине гангстеров, развилась мода на стиль «жесткой школы».

## **Лжемемуары и мелодрама в Англии**

Во второй половине XIX века в Англии расплодилось вымышленные воспоминания мнимых детективов. В редактируемом Чарлзом Диккенсом журнале «Хаусхолд Уорлдс» в течение 1850 года было опубликовано четыре его статьи о сыщиках и их работе. Это, словно выстрел стартового пистолета, дало толчок настоящей лавине замаскированных под мемуары историй. Авторы их нередко скрывались под псевдонимами, большая часть их так и осталась безымянной и неизвестной.

Детектив и журналистику пока еще связывала пуповина. Эти «дневники», «воспоминания», «мемуары», «исповеди» были вне границ литературы. Подлинников этих книжонок, выходявших в мягких обложках, сохранилось немного, библиографы насчитывают около полусотни названий.

В то время появлялись и настоящие, достоверные воспоминания: «Тридцать лет сыщиком» Аллана Пинкертона, «Правдивые истории преступлений» Артура Трейна, «Полицейские и криминальные тайны» Артура Гриффита.

В шестидесятые и семидесятые годы линию, противоположную мемуарам весьма низкого уровня, но с претензиями на реальность, составила мода на очень мелодраматические или сентиментальные истории, проникнутые сверхъестественными элементами. Эта продукция представляла парад привидений, духов, фантомов, маньяков, безумцев и гротесковых характеров.

Наиболее плодовитым автором этого стилистического направления была миссис Генри Вуд (1814—1887). Своими произведениями «Тень Эшлидата» и особенно «Ист линн» (последнее разошлось в количестве миллион экземпляров еще при жизни автора) она оказала влияние на многих. Ее авторитет повысилось и то, что она была замечена критиком лондонской «Таймс». Будучи дочерью адвоката, миссис Г. Вуд с исключительным

чутьем вставляла в свои истории доказательства, приемлемые и для суда. Другим ее достоинством было усложненное построение тайн, но ясное их решение. В посмертной своей книге «История Чарлза Стренджа» она рассматривает не менее пяти различных проблем и все их удовлетворительно разрешает.

Джозеф Шеридан Ле Фаню (1814—1873) — второй, к тому же обладающий настоящей эпической жилкой автор. Примером его наиболее интересных вещей служат «Дом в церкви» и «Рука Уилдера». В произведении «Шах и мат» автор выводит на сцену преступника, облик которого совершенно изменился благодаря пластической операции. Впоследствии многие писатели заимствовали эту мысль.

Однако истинный мастер этой школы, и поныне считающийся классиком, — Уилки Коллинз (1824—1889), друг Чарлза Диккенса. С 1852 по 1856 год в «Хаусхолд Уордс» появилось полдюжины его детективных историй, а в 1887 году вышел сборник под названием «Повести». Однако наиболее известные его произведения «Женщина в белом» (1860) и «Лунный камень» (1868) — настоящие детективы с множеством элементов приключенческой романтики и мистики. «Лунный камень» впервые увидел свет тоже в журнале; люди стояли перед типографией в очереди, ожидая новых номеров с продолжениями, заключали пари о том, где будет найден драгоценный камень. Герой произведения — профессиональный полицейский, старший сержант Кафф — обладает многими качествами искусных детективов-любителей. В двух вещах, сюжет которых был менее удачным, в качестве детектива Коллинз вывел женщину. Своим юмором, изображением характеров и, главным образом, развитием действия он превосходит Ле Фаню. По мнению Дороти Ли Сейерс, «Лунный камень» — это «лучший детектив всех времен». Подобным же образом отзывался о нем поэт и историк культуры Т.С. Элиот, одновременно причисляя его к английским реалистическим романам XIX века.

Однако шедевр почти столетней давности безусловно потерял свою ценность в глазах нынешнего читателя, и он скорее согласится с современником Коллинза — Энтони Троллопом, который говорил: «Конструкция его истории абсолютно точна и достойна восхищения. Однако я никогда не смогу освободиться от чувства, что все это искусственно сконструировано».

## Французы по следам По

Французский поэт Шарль Бодлер (1821—1867) открыл для Европы Эдгара Аллана По, тогда не столь еще почитаемого. Свои переводы он опубликовал в 1856—1857 годах; таким образом, их мог прочитать и познакомиться с Дюпеном писатель Эмиль Габорио (1832—1873).

Его сыщики — папаша Табаре (оценщик ломбарда на пенсии) и, главным образом, Лекок — менее умны и блистательны, чем Дюпен, но это фигуры из плоти и крови. Лекок вообще не гений. Габорио часто позволяет ему ошибаться. Его сыщику скорее подходит индукция, чем дедукция. Тайны, с которыми он сражается, не столь вещественного свойства (время действия, предметы, факты), сколь человеческие, кроющиеся в характерах людей. Распутав их, он свойственным романистам образом развивает дальнейшие судьбы действующих лиц.

Франция — родина романтической беллетристики, отмеченной именем писательской династии Дюма, и на произведениях Габорио лежит печать времени. Он педантично выверяет образы своих сыщиков, помещает их в реальную обстановку и нанизывает на нить детективной истории настоящий социальный роман.

Хотя в создании детективного романа Коллинз опередил Габорио, первым произведением этого жанра счи-

тается «Дело Леруж» (1866). В серии подобных книг Габорио порывает с новеллистической традицией: «Дело номер 113», «Мастер сыска», «Преступление в Орсивале», «Рабы Парижа» — все написаны в форме очеркового романа. «Деньги других» вышли уже посмертным изданием в 1874 году.

Его сыщики первые поразили полицейских и читателей тем, что провидческим образом на основании краткого осмотра места происшествия давали подробное описание преступника, как это делает папаша Табаре в «Деле Леруж»: «Молодой мужчина ниже среднего роста, элегантно одетый, носит цилиндр. Ходит с зонтом, курит гаванскую сигару в мундштуке». Или как Лекок в «Мастере сыска»: «Средних лет, очень высокий, носит мягкую шляпу и ворсистое коричневое пальто. Вероятно, женат». Через двадцать лет Шерлок Холмс потрясет свое окружение схожими умозаключениями: «Убийца выше ста восьмидесяти сантиметров, он в расцвете лет, по сравнению с ростом ноги маленькие, обуты в грубые тупоносые башмаки, курит сигары „Тринчинополь“... лицо у него румяное, ногти на правой руке поразительно длинные».

В работах Габорио хорошо заметно, как новый жанр отходит от традиционных форм литературы. В «Деле Леруж» он нанизывает на отдельные нити интеллектуальный сюжет детектива и созданные с помощью традиционной техники полнокровные эпизоды судьбы главных действующих лиц. В «Мастере сыска» он уже пишет две части: в первой позволяет глазами Лекока разглядеть тайну, во второй в жанре романа повествует о разыгравшейся человеческой драме, а в конце дает возможность знаменитому сыщику своим объяснением соединить обе нити действия.

Среди подражателей Габорио стоит упомянуть по крайней мере Константа Геруля, Эжена Шаветта и, разумеется, самого выдающегося эпигона Фортюнедю Буагобе (1825—1891), который продолжал увеличивать объем детектива. Его «Преступление в Опе-

ре» — это уже настоящий прозаический эпос. В «Старом Лекоче» он попытался воскресить и сыщика, созданного Габорио.

## ***Америка: грошовые выпуски***

В Америке в то время еще не появилась сильная личность. С семидесятых годов там началось конвейерное производство, золотой век дешевой приключенческой литературы — «Десятицентовых романов». Родиной детектива бесспорно считалась Европа, во всяком случае в литературном, а не коммерческом смысле. В 1884 году Джон Р. Кориелл в «Нью-Йорк Уикли» дебютировал своим Ником Картером, городским сказочным героем, борющимся со сверхъестественными злодеями.

Значительнее была Энн Кэтрин Грин (1846—1935), которая на полвека определила в Америке направление детектива, сделанного с большей взыскательностью.

Первая ее книга «Левенуртское дело» вышла в 1878 году, за ней последовали другие, сплошь романтические, более того, сентиментальные, но изящные произведения, написанные отличным стилем и с убедительной логикой: «Рука и кольцо», «За закрытыми дверями», «Дом шепчущих сосен», «Ступень» и т.д.

«Дело по соседству» заслуживает внимания лишь потому, что в нем сыщиком мистером Эбенезером Грайсом естественно, с должным тактом руководит старая дева Эмили Баттеруорт, обладающая тонким, изощренным умом. В ней не трудно узнать предшественницу мисс Джейн Марпл Агаты Кристи.

Энн Кэтрин Грин ввела много характеров и моментов, влиявших силой своей новизны, но впоследствии превратившихся в будничные элементы детективных историй: богатый старик, которого убивают, когда он готовится написать завещание; найденный в библиоте-

ке труп; полный достоинства камердинер, управляющий опытными слугами; подробное врачебное заключение о непосредственных причинах и времени смерти; предварительное судебное расследование и показания специалистов; эксперт по баллистике, способный установить орудие убийства; обрывки письма и чертеж места преступления, сообщенные в качестве дополнительного текста, и так далее.

Рядом с ней миссис Мердок Девентер, пользовавшаяся псевдонимом Лоуренс Л. Линч, явно играла роль второй скрипки.

## *Сэр Артур Конан Дойл*

Среди непосредственных предшественников Конан Дойла в прессе того времени наиболее значительной считалась «королева библиотек» Мэри Элизабет Бреддон (1837—1915). На первое произведение «Тайна леди Одли» ее вдохновила мелодрама Коллинза, однако позднее больше всего ее стала интересовать сама техника преступления. Будучи дочерью адвоката, она хорошо знала право и во многих своих историях выдумывала чрезвычайно оригинальные пути и методы обхода законов. Это увеличивало читаемость ее произведений, но, соответственно, вызывало злобный гнев критиков. М.Э. Бреддон была чрезвычайно плодовитым автором: свою последнюю, восьмидесятую, книгу издала в возрасте семидесяти четырех лет. Какой бы ни была истинная ценность ее произведений, влияние их ни в коей мере не может быть преуменьшено.

Эдгар По, Эмиль Габорио и другие были одинокими пионерами. Сэр Артур Конан Дойл (1859—1930) создал школу. С его творчеством связан первый большой период развития детектива. Врачом, как и беллетристом, он был незначительным. Известность себе обеспечил и об-

рел материальную независимость не социальными романами, а детективными историями, которыми даже сам вначале пренебрегал. На его «Этюд в багровых тонах» (1887) никто не обратил внимания, и второе его произведение — «Знак четырех» — имело тогда успех только в Америке. Однако этого оказалось достаточно, чтобы продолжить эксперименты с жанром.

Свое «я» он нашел не в романе, а в истории объемом с новеллу. В 1891 году в «Стрэнд Мэгезин» появилось первое короткое приключение Шерлока Холмса: «Скандал в Богемии». За ним до 1893 года последовало еще двадцать три приключения. Из написанного позднее стали знаменитыми «Записки о Шерлоке Холмсе», в которые вошло более десятка сюжетов. В одной из историй, которую он и на самом деле хотел сделать последней, Конан Дойл беспримерным образом расправился со своим духовным детищем: во время борьбы с суперпреступником профессором Морнарти знаменитый детектив упал в водопад и погиб. Это был заранее обдуманный поступок. Из одного письма Конан Дойла выясняется, почему он решил погубить своего героя: «Я думаю, что в конце концов убью Холмса, покончу с ним раз и навсегда. Он отнимает мое время у более важных дел». Лондон погрузился в такой траур, словно умер настоящий человек, к типографии «Стрэнд Мэгезин» даже был отправлен венок. Читатели не успокоились на этом. Они потребовали воскресить своего любимца, и пришлось Конан Дойлу с большой неохотой в 1902 году опубликовать «старые записки» друга Шерлока Холмса доктора Уотсона под названием «Собака Баскервиль». Годом позднее в «Покинутом доме» доктор Уотсон узнает своего друга, живущего под видом книготорговца. Итак, можно было начинать новую серию приключений знаменитого сыщика.

Однако Конан Дойл вновь захотел освободиться от своего героя и отослал его в Сассекс заниматься пчеловодством. Но и на сей раз читатели заставили вернуть полюбившегося им знаменитого сыщика. Дойл посвя-

тил ему еще три книги: «Долину ужаса» в 1915 году, «Прощанье Шерлока Холмса» в 1917 году и «Дневник Шерлока Холмса» в 1927-м.

Во второй половине века популярный детектив вновь воскресает уже из-под пера совершенно новых авторов. Первым взялся за это сын писателя, Адриан Конан Дойл, совместно с Джоном Диксоном Карром. В 1954 году они написали книгу «Героические подвиги Шерлока Холмса». Последнее подобное предприятие под названием «Новые приключения Шерлока Холмса» увидело свет в 1987 году. В нем объединили свои силы около дюжины писателей-историков детектива, а предисловие к сборнику написала дочь писателя Джин Конан Дойл.

Холмс — мастер переодеваний, хороший актер, физически сильный мужчина, как и Видок. Дюпен и Холмс обладают многими родственными привычками: оба взятые курильщики, любят ночные прогулки, самыми опасными врагами считают лиц с математическим складом ума, оба из хороших семей и оба убежденные холостяки, любят отгадывать мысли своих помощников, оригиналы, оба кулакам предпочитают ум. Холмс тоже имеет своего хроникера, так же самонадеян, как Дюпен или Лекок. В «Знаке четырех» он надменно утверждает: «Дюпен был человеком весьма ниже среднего уровня», а Лекока называет «беднягой дилетантом».

В действительности Дойл вылепил фигуру главного героя, первоначально звавшегося Шеррингфордом Холмсом, по образу и подобию своего любимого эдинбургского профессора Джозефа Белла и после некоторых раздумий подверг «шотландизации» его имя. Что касается доктора Уотсона, то он придал ему собственную внешность и вложил в него душу олуха-читателя.

Его гениальный сыщик действительно фигура в трех измерениях. Как охарактеризовал его обладавший очень взыскательным и тонким вкусом венгерский писатель Антал Серб? «Автору удалось создать образ, который существует так же, как Дон Кихот или Фальстаф. Более того, так как он вылепил Шерлока

Холмса из своеобразных черт англичанина викторианской эпохи (трубка, клетчатый костюм, флегматичность так далее) и его характерной мечты, то континент течение долгого времени даже не мог представить себе риганца иначе, нежели в обличье Шерлока Холмса».

Шерлок Холмс настолько увлек читателей — подобающий детективу эффект, — что наряду с распространяемой и сейчас специальной литературой, вдохновленной его личностью, он временами возвращается из потустороннего мира, соблазняя на сочинение пародийных рассказов о нем разных писателей.<sup>13</sup>

Еще интереснее, чем пародии, непрерывно увеличивающаяся начиная с тридцатых годов так называемая олмсиана или шерлокиана и в меньшей степени уотсоиана — развлекательная литература; она рассказывает о Шерлоке Холмсе и его друге, исследует их личность с шаловливой радостью занимается фиктивной филологией. В жанровом отношении это тоже неподражаемая в истории литературы продукция. Эти сыщико-филологи — Р.Э. Нокс, Х.У. Белл, С.К. Робертс.

<sup>13</sup> Первые пародии появились еще при жизни Шерлока Холмса. Много таких книг написал Джон Кендрик Бэнкс: «В погоне за пловучим домом», «Мечтатели: клуб», «Заколдованная пишушая машинка», «Законсервированные истории». Из знаменитого детектива и героя популярных историй Раффла он вылепил фигуру Раффлса Холмса, который оказался не кем иным, как внуком Раффлса и сыном Холмса. Эти приключения вошли в сборник под названием «Р. Холмс и К°». Для газет он написал серию «Шайлок Холмс: его посмертные мемуары». Его примеру последовали и другие авторы. Роберт Арр создал Шерлоу Комбса, а американец Фрэнсис Брет Гарт — Хемлока Джонса. Француз Морис Леблан с немалой изобретательностью пустил знаменитого английского сыщика по следу Арсена Люпена и галантно закончил их поединок ничейным сходом в коротком рассказе «Херлок Шолмс прибывает слишком поздно». Впоследствии борьбе двух противников он

Г. Морли, Э.У. Смит и прочие — с благоговением, приличествующим обращению разве что со священными письменами, разбирали строки Конан Дойла, чтобы с некоторой долей фантазии открыть нечто новое в личности Холмса, которая представлялась им реально существовавшей. Так мы смогли узнать, что Шерлок Холмс любил Вагнера, охотно ходил на спектакли «Сент Джеймс Холла», посещал картинные галереи, музей восковых фигур мадам Тюссо и турецкие бани; выяснить, по каким именно странам Европы он путешествовал, какие газетные статьи вырезал; смогли узнать, что глаза у него были серые, часами он мог размышлять, покуривая трубку, охотно играл на скрипке; получили представление о том, как была обставлена квартира на Бейкер-стрит, 221/б, и так далее.

Рекс Стаут в 1941 году доказывал, что доктор Уотсон был... подругой Шерлока Холмса, жившей с ним в незаконном браке и поэтому вынужденной носить мужскую одежду, маскируя свой пол. Сличая начальные буквы заглавий некоторых приключений, он пришел к убежде-

посвятил целую книгу: «Херлок Шолмс против Арсена Люпена». В ней взломщик-аристократ с радостью ввязывается в борьбу: «Ну наконец-то мы сможем получить сатисфакцию за Трафальгар!» Стивен Ликок в сочинении «Помешавшийся от тайны, или Скверный сыщик» именует своего героя только Великим Сыщиком, но всем понятно, что речь идет о Шерлоке Холмсе. Духовное дитя Конан Дойла вдохновило перо О. Генри («Ищейки», «Приключения Шемрока Джолнса»), а также Марка Твена («Двухствольный детектив»). Из произведений менее именитых авторов Эллери Куин составил антологию под названием «Злополучные приключения Шерлока Холмса». В Венгрии поколение известного журнала «Нюгат» уважало великого сыщика, именно он подстрекнул к игре Фридеша Каринти, написавшего пародию «Спиленные верхушки легких». Новейшая продукция из большого потока пародий относится к 1974 году и принадлежит перу Николаса Мейера: «Семь процентов разгадки».

нию, что ему удалось узнать даже имя этой подруги — Ирен.

Тревор Х. Холл в своих очерках утверждал, что у Уотсона было пять жен, что он потерял зрение и в конце концов покончил самоубийством. Разумеется, неписаное правило игры заключалось в том, что все умозаключения должны были исходить, как минимум, из двусмысленных фраз в тексте Конан Дойла.

Игра эта распространилась по всей Англии. Восьмого января 1954 года лондонская радиоккомпания Би-би-си транслировала программу, посвященную дню рождения великого детектива, в которой все говорили о нем так, словно старый мастер, подремывая, сидит дома в кресле и сам тоже слушает передачу. Может ли писатель дать читателю больше, нежели Конан Дойл?

Главная литературная ценность писателя — изображение характера. Однако литературоведение большей частью отмечает то, что в его творчестве впервые сливаются холодная логика и обжигающий страх, которые до него были самостоятельными линиями жанра. Вдобавок, он последний значительный писатель, который еще старался средствами романа и новеллы скомпоновать своеобразный жанр расследования, не расплачиваясь за подобную попытку неудачей. У него были последователи в этом стремлении, однако их произведения не выдерживают соревнования с детективами, написанными зрелым пером мастеров, располагающих целым арсеналом своеобразных средств. И этого не смог достичь даже очень популярный Жорж Сименон.

## ***Первое поколение школы Эдгара По и Конан Дойла в Англии***

Первый великий период английского классического детектива продолжался тридцать лет — целое человеческое поколение, — начавшись в девяностых годах прошлого столетия и охватив два десятка лет века нынешнего.

За это время жанр стал полифоническим, сложились его медицинские, технические, психологические и прочие направления. Произошли и жанровые мутации. В литературе всех стран роман вообще предшествует возникновению новеллы в современном смысле. В случае с детективом положение обратное: «роман» лишь в конце XIX века сделался господствующей формой. Но с того времени «новелла» стала редкостью. Нет, например, детективных новелл, где бы действовали Чарли Чен, Ниро Вульф, Перри Мейсон или Фило Венс.

Шерлокхолмсовская стилевая мода Конан Дойла была подхвачена многими его современниками. Их герои предсказывали события, опираясь на последовательную логику, и, закончив умственную гимнастику, ловили убийцу. К таким авторам относятся Артур Моррисон (1863—1945), дебютировавший книгой «Сыщик Мартин Хэвит», или Эрнест Брама (1869—1942) со своим слепым детективом Максом Каррадосом.

Алфред Эдуард Вудли Мейсон (1865—1948) в лице Хэннода возвел в герои профессионального сыщика в «Розовой вилле» и других историях. Хэннод заменяет трюкачество усердной, кропотливой работой.

Решение абсолютной тайны закрытой комнаты нашел Израэл Зэнгвилл в «Тайне большого лука». Безымянный детектив Эммы Орци — старый господин, обладающий острым умом. Его приключения писательница увековечила в коротких, написанных для журналов историях, а потом собрала их в отдельную книгу под

азванием «Таинственный угол». Вслед за этой последовали еще три книги.

Из поколения, творившего на рубеже веков, наиболее выдающимся писателем является Гилберт Кит Честертон (1874—1936). Он создал одного из самых странных выщиков детективной литературы — патера Брауна, кромного священнослужителя, главная забота которого — спасение души преступника. Прототипом ему послужил йоркширский католический священник Джон 'Коннор. Г.К. Честертон во многих книгах («Доброта атера Брауна», «Мудрость патера Брауна», «Сомнения атера Брауна», «Тайна патера Брауна», «Скандал патера Брауна») выводит образ этого священника-детектива, которому даже имя дал незначительное. Патер обладает наивной, погруженной в раздумья душой философа. Тайна, ложь, черная магия для него родственные онятия. Обычно его наводит на след знание человеческих сердец и мыслей. У читателя создается впечатление, будто автор создал фигуру патера Брауна для иллюстрации определенной философии. Он критикует беселовечность современного ему общества с точки зрения католицизма. Этот протест звучит во всех его произведениях. Наиболее характерное из них — «Человек, оторый был Четвергом». В этой символической истории католическая мистика и авантюрная действительность пронизаны совершенно своеобразным ароматом, етективная история становится почти аллегорией.

В историях, изданных под названием «Человек, котый слишком много знал» (герой их на сей раз не патер Браун), нам открывается высокого уровня переосмыивание классических традиций.

Книга Л.Т. Мида, написанная им совместно с Клифюрдом Галифаксом и Робертом Юстачем, — «Истории из дневника одного врача» — положила начало моде научного метода разгадывания тайн. Это не может изменить даже тот факт, что само начало было женаучным.

Р. Остин Фримен (1862—1943), создатель доктора

Джона Торндайка, детектива-естественника, дебютировал в 1907 году, написав «Красный отпечаток большого пальца». Спустя пять лет в «Музыкальной кости» он изобрел так называемый обратный детектив: великий сыщик выступает на сцену до совершения преступления, становится свидетелем, очевидцем драмы.

Среди авторов классических детективов резко выделяется Эдмунд Клерихью Бентли (1875—1956). «Последний случай Трента» считают первым произведением натуралистического направления детектива. Натурализм, проявлявшийся большей частью в изображении характеров, впоследствии, в тридцатых годах, нашел отклик в Америке, но там он распространился и на поступки, на действия.

Интерес вышеупомянутой книги, которая вопреки названию описывает первое приключение Трента, в том, что в отличие от традиций автор еще в середине повествования знакомит читателя со своими окончательными выводами. Все это свидетельствует о самоуверенности писателя: у него найдется еще немало сюрпризов и после первого объяснения.

## ***Америка от начала века и до конца первой мировой войны***

Уильям Мак-Харг и Эдвин Бамер впервые в истории жанра создали сыщика, который для разоблачения преступника применяет точные лабораторные методы. «Большие дела Лютера Трента» положили начало потоку историй такого рода.

Стоит упомянуть и двух плодовитых писательниц Нового Света. У них, правда, мало занимательных книг, но они все же достойны внимания. С одной стороны, потому, что были «диктаторшами мод» своего времени, с другой — потому, что оказали большое влияние

на поколение, жившее между двумя мировыми войнами. Наиболее значительна Каролин Уэллс (1870—1942), автор около семидесяти историй. Ее сыщик по имени Флеминг Стоун носит на себе печать Шерлока Холмса. Популярна была и Мэри Робертс Райнхарт (1876—1957), создательница многократно инсценированных для кино и переведенных на многие языки «Винтовой лестницы», «Летучей мыши» и полусотни других произведений. Уэллс пробуждала мысли, Райнхарт возбуждала чувства: скрипящие в темноте двери, неслышнодвигающиеся дверные ручки, скользящие по стенам тени, обрезанные телефонные провода, гаснувшие лампы — обычные ее атрибуты.

Мелвилл Девиссон Пост (1871—1930) — незаслуженно забытый автор. Предков известного адвоката-сыщика Перри Мейсона следует искать именно среди выведенных им образов. Адвокаты Поста сначала были лицами сомнительной нравственности, однако позднее они перешли на сторону закона.

Популярна была серия «Крэйг Кеннеди»; ее первое произведение — «Неслышная пуля» Артура Б. Рива (1880—1936). Жаль, что эта вещь написана лишь с журналистской тщательностью. Герой ее — умничающий сыщик, желающий очаровать читателей фокусами теоретической физики и не боящийся забредать в царство фантастики.

Надо сказать, что пользовавшихся читательским успехом книг было больше, чем выдающихся авторов. Однако учитывать эти успехи бесполезно хотя бы потому, что они являются памятниками вкусу времени. Назовем некоторые: «В тумане» Ричарда Хардинга Дейвиса, «Думающая машина» Джекьюса Футрелла, «Тайна синего кабинета» Бартон Э. Стивенсона.

## ***Преступник в качестве героя***

Мы считаем естественным, что в детективе искусный сыщик ведет с преступником умственный поединок. Однако на рубеже веков преступник еще сражался с представителем закона за право на роль героя, за читательские симпатии.

Открыл этот ряд в 1897 году английский писатель Грант Аллен. Его полковник Клэй — очаровательный мошенник, светский мужчина. Возможности литературного расследования увлекли даже шурина Конан Дойла: Э.У. Хорнанг (1866—1921) вызывает приятное волнение у своих почитателей искусством побегов Раффлса. Он всего на два года моложе полковника Клэя и дебютирует в 1899 году в детективе «Раффлс, взломщик-любитель».

Марсель Аллен и Пьер Сувестр создали во французской литературе образ легендарного героя, непобедимого Фантомаса. Их творение — в шестидесятых годах возродившееся на киноэкранах — приветствовали как новую внешнюю форму поэзии Гийом Аполлинер, Блэз Сандрар, Луи Арагон, Макс Жакоб, Жан Кокто. С 1911 по 1914 год вышло тридцать два тома приключений Фантомаса.

Среди героев, выбиравших кривые пути, все же самые громкие аплодисменты выпали на долю джентльмена-взломщика, бессмертного Арсена Люпена, созданного Морисом Лебланом (1864—1941). У дисциплинированных англичан королем был Шерлок Холмс, у богемных французов — повелитель воров Арсен Люпен. Он не только работает на свой страх и риск, но иногда ведет и настоящую следственную работу. Между прочим, к добыче он часто подбирается с помощью дедукции, посрамляющей даже Шерлока Холмса. Вечно юный герой многих книг — «Выдолбленная игла», «813», «Золотой треугольник», «Зуб тигра», «Тридцать гробов», «Графиня Калиостро» и т.д. — дебютировал в 1907 году

(с рекомендательным предисловием французского академика Жюль Кларети). Бывают у него и галантные приключения, и здесь он тоже остается безупречным джентльменом. Во время ограблений Люпен прибегает к насилию, лишь когда его вынуждают к этому, в исключительных случаях и всегда корректно, крови не проливает, более того, считает убийц своими врагами и преследует их, как полицейский служащий. Он маг воровства. Насмешливый, колючий, любящий шутку, охотно сыплющий перец под нос своему противнику бюрократу-инспектору Ганимару. В его точно разработанных комбинациях, выверенных по хронометру движениях, организованных почти с четкостью крупного предприятия акциях чувствуется что-то американское. И все же французская сущность в нем доминирует: он обожает театральность, охотно ломает комедию. Люпен с наслаждением занимается следственной работой и, разумеется, тоже распутывает тайну закрытой изнутри комнаты — аттракцион величайших детективов всех времен. У него душа анархиста, который, несмотря на это, живет как элегантный светский завсегдатай: в цилиндре, плаще, с моноклем и тростью он появляется на различных раутах.

Менее талантливые родственники Люпена: непогрешимый Годал Фредерика И. Андерсона, Джимми Дейл по прозвищу «серый тюлень» Франка Л. Пакарда, Майкл Сейерз Э. Филлипса Оппенгейма, Алонзо Мактевиш Питера Чейни, Северак Баблон Сакса Ромера и даже женщины: миссис Раффлс Джона К. Бэнгса, Софи Лэнг Фредерика И. Андерсона, Джейн Фор Скуэр Эдгара Уоллеса, Фиделити Доув Роя Викерса.

Образ авантюриста в период между двумя мировыми войнами затмили многочисленные знаменитые сыщики золотого века. На цирковой арене детектива клоунские номера очаровательных мошенников сменились волнующими аттракционами мозговых гимнастов-сыщиков. Однако симпатичные жулики все же сохранились, а позднее, с завоеванием пространства «жесткой шко-

лой», вновь просочились в книги. Читатель раскрыл им свое сердце и на сей раз, когда строй казавшейся незыблемой буржуазной демократии уже начал трещать и проказливый обход законов стал принятым.

## *Золотой век*

Второе десятилетие нашего века было кульминацией детектива. К тому времени сложился полный стилевой арсенал жанра с отличительными признаками самостоятельной формы. Большинство воспользовалось рецептами По и Дойла, предлагало идеальные решения тайн, которые следовало разгадать. Если и встречались детективы не только данного типа, то идеалом был именно этот.

На него обратили внимание критики, они размышляли над ним, признавали или проклинали; детектив стал дискуссионной темой.

К тридцатым годам появились и признаки, свидетельствующие о незрелости золотого века. Это десятилетие было детективным барокко, периодом формалистических новшеств, бурного разрастания игровых мыслей.

Читатель получал в руки вместо книг досье, полицейские дознания с текстом протоколов, фотографиями, обрывками окровавленной одежды, сфотографированными и увеличенными отпечатками пальцев, даже с настоящими волосами и стреляными револьверными пулями.

Собственно говоря, к этому жанру относилась еще сохранившая форму романа книга Данниса Уитли и Дж.Г. Линкса «Убийство перед Майами». Ласситер Рен и Рэндл Маккей написали «Книгу задач» — «мгновенную историю», которую можно было прочитать в один присест. Она описывала преступление, знакоми-

ла с существенными обстоятельствами, данными, и читатель тотчас же начинал грызть карандаш и брался за расшифровку тайны. Если он сдавался, прекращал борьбу, то решение мог отыскать в расположенных вверх ногами строках в конце книги. Издательство «Харперс» в Лондоне запечатывало страницы, содержащие разгадку, и если кто-либо находил историю скучной, он имел право вернуть книгу с нетронутыми страницами и получить обратно свои деньги. В Америке многозначительно прикладывали к книге успокоительные таблетки в качестве подарка.

Вошел в моду вызов: формальное предупреждение читателя о том, что все факты даются, теперь ему следует самому узнать, кто преступник.

Традиционную разбивку на главы сменили «акты», дневниковые даты, взятые из шахмат дебюты, миттельшпили, эндшпили и т.д. Названиями глав часто служили обрывки отдельных слов и отрывки фраз, имеющие самостоятельный смысл. Появились и размножились сноски в тексте. С.С. Вэн Дайн в своем «Деле об убийстве в саду» украсил текст помещенными внизу не менее чем на двадцати четырех страницах примечаниями и информацией. В «Таинственном бегуне» автор использовал моду на содержащий информацию трюк: читатель слишком поздно спохватывался и обращал внимание на двусмысленное значение года издания, помещенного в сноски математического очерка. В начале книги печатался список действующих лиц. К тексту прилагались карты, чертежи места действия, планы. Главным образом в сноски сообщали интимные биографические подробности выдуманных действующих лиц, словно они были реально существующими, живыми людьми. Для подтверждения метода сыщика цитировались фиктивные эксперты-криминалисты, иногда в качестве эпиграфа в самом начале книги. Делались перекрестные ссылки на описанные в других произведениях приключения детектива-мастера таким образом, что его «творчество» превращалось чуть ли не в эпос. Эрл

С. Гарднер заканчивал свои истории началом следующих, которые должны были появиться в ближайшем будущем.

И конечно же, эти два десятилетия — золотой век, ибо именно тогда выступили на сцену хорошие писатели, в большинстве случаев в Англии. Они умело приглашали читателя к участию в игре, в рыцарском турнире, где оружием служит логика. Такой вид страсти — сверкание ума — прибавляет блеска золотому веку. Ему пристала жажда открытий, появление всяческих «измов», восприимчивости к новому, что характеризует поколение того времени. Из записок писателя Фридеша Каринти мы узнаем, что в кругах венгерской интеллигенции, желавшей шагнуть в ногу с европейцами, в период первой мировой войны и после ее окончания стали модными испытания ума — игры, в том числе вновь распространившиеся викторины, родственные духовному спорту Огюста Дюпена и Шерлока Холмса.

Утверждение моды на детектив с интеллектуальными притязаниями означало стремление создать условные правила для писателей. Это были усилия мастеров цеха сделать жанр легко узнаваемым, защитить его и саму профессию от халтурщиков и дилетантов.

Р. Остин Фримен в опубликованных в 1924 году размышлениях «Искусство детектива» дает советы относительно композиции и пытается резюмировать, когда автор ведет себя нравственно (понимай — спортивно) в отношении читателя.

Двумя годами позднее в предисловии, написанном к «Ненастоящему письму» Уолтера С. Мастермана, Г.К. Честертон изложил подобные же основные принципы:

«...Автор хорошего детектива не станет делать того, что совершают повсюду и что означает упадок истинного детективного романа и гибель честного и очаровательного литературного жанра. В сюжете его не может участвовать могучее, существующее, но неуловимое тайное общество, филиалы которого разбросаны по

всему миру, имеют в своем распоряжении готовых на все убийц и подземные помещения, где можно спрятать кого угодно. Привычную линию классического убийства или ограбления нельзя портить, пачкая ее грязными и дурными интригами международной дипломатии, нельзя старое понятие преступления пристегивать к внешней политике. Нельзя выводить на сцену неожиданно и почти в конце романа чье-то брата из Новой Зеландии, который похож на героя как две капли воды. Нельзя разоблачить на последней странице преступника, который окажется совершенно незначительным лицом, вообще никем ни в чем не подозреваемым, так как никто даже и не помнил о его существовании... Нельзя выводить на сцену профессионального злодея, чтобы приписать ему ответственность за преступление, совершенное частным лицом...»

Англиканский пастор Роналд Э. Нокс на нескольких страницах эссе хорошим стилем изложил «Десять заповедей детективистики», написанных в качестве введения к антологии «Лучшие детективы 1928 года».

Однако наиболее всеобъемлющую кодификацию правил детектива составил С.С. Вэн Дайн. В своих «Двадцати правилах детективных историй», опубликованных в сентябрьском номере «Эмерикен Мэгезин» за 1928 год, он писал:

1. Надо обеспечить читателю равные с сыщиком возможности распутывания тайн, для чего ясно и точно сообщить обо всех изобличительных следах.

2. В отношении читателя позволительны лишь такие трюки и обман, которые может применить преступник по отношению к сыщику.

3. Любовь запрещена. История должна быть игрой в пятнашки не между влюбленными, а между детективом и преступником.

4. Ни детектив, ни другое профессионально занимающееся следствием лицо не может быть преступником.

5. К разоблачению должны вести логические выводы.

Непозволительны случайные или необоснованные признания.

6. В детективе не может отсутствовать сыщик, который методично разыскивает изобличающие улики, в результате чего приходит к решению загадки.

7. Обязательное преступление в детективе — убийство.

8. В решении заданной тайны надо исключить все сверхъестественные силы и обстоятельства.

9. В истории может действовать лишь один детектив — читатель не может соревноваться сразу с тремя-четырьмя членами эстафетной команды.

10. Преступник должен быть одним из наиболее или менее значительных действующих лиц, хорошо известных читателю.

11. Непозволительно дешевое решение, при котором преступником является один из слуг.

12. Хотя у преступника может быть соучастник, в основном история должна рассказывать о поимке одного человека.

13. Тайным или уголовным сообществам нет места в детективе.

14. Метод совершения убийства и методика расследования должны быть разумными и обоснованными с научной точки зрения.

15. Для сообразительного читателя разгадка должна быть очевидной.

16. В детективе нет места литературщине, описаниям кропотливо разработанных характеров, расцветиванию обстановки средствами художественной литературы.

17. Преступник ни в коем случае не может быть профессиональным злодеем.

18. Запрещено объяснять тайну несчастным случаем или самоубийством.

19. Мотив преступления всегда частного характера, он не может быть шпионской акцией, приправленной какими-либо международными интригами, мотивами тайных служб.

20. Автору детективов следует избегать всяческих шаблонных решений, идей.

С.С. Вэн Дайн не всегда придерживался своих порой слишком строгих, а порой слишком мягких инструкций. Однако в золотой век детектива — и не только в Англии — моду диктовал именно такой вкус. Это тот самый кодекс, который впоследствии в Америке с гримами был отвергнут представителями так называемой жесткой школы».

## *Агата Кристи*

Нет никаких сомнений, что некоронованная королева детектива — Агата Кристи (1891—1976). Судя по издательским подсчетам, в руках у людей находится около пятисот миллионов экземпляров ее произведений. Но значительно важнее тот факт, что к своей работе она относилась с большой взыскательностью и требовательностью, сделав тем самым жанр вполне пристойным.

Дебютировала Кристи в 1920 году произведением «Таинственное происшествие в Стайлсе», выведя в нем своего знаменитого Эркюля Пуаро. Из более восьмидесяти написанных ею книг трудно отобрать шедевры по той простой причине, что сам выбор очень велик. Однако совершенно определено, что в этом списке не будут отсутствовать ни «Убийство Роджера Экройда», ни «Восточный экспресс», ни «Убийства АБВ», ни «Десять негрятят», ни «Пять поросят», ни «Свидетель обвинения».

Увлекает богатство ее идей. В семидесяти крупных произведениях и более чем сотне мелких придуманные ею загадки, наводящие на след улики, предложенные читателю элементы комбинаторики сравнительно мало повторяются.

Уверенно, ловко задуманно она конструирует тугой

сюжет без лишних отклонений, но все же с эпической медлительностью и подробностями. Композиция ее историй образцовая — она проста и большей частью неизменна. Кристи разрабатывает относительно замкнутое пространство с количественно ограниченным кругом подозреваемых. Особенность случайного совместного пребывания вынуждает действующих лиц находиться в одном обществе: пассажиры самолета либо поезда, лица, прибывшие погостить в провинциальный барский дом, соседи, собравшиеся у кого-то повеселиться, встретившиеся на летнем отдыхе туристы, клиенты гостиницы — вот обычный ее зверинец.

Кристи прекрасный знаток образа жизни маленьких английских городов, она и сама добрую часть жизни провела в тихом провинциальном доме в окрестностях Лондона. Выведенные ею фигуры не отличаются от ее читателей: врачи, адвокаты, отставные офицеры, служившие в колониях, редко художники, мелкие и средней руки коммерсанты, потомки распавшихся аристократических семей, зажиточные провинциальные среднепоместные землевладельцы — словом, мир, еще не населенный современной технократией. Этим лиц всегда дополняет теневая армия слуг, как и полагается в «лучших домах». В растущую скуку утомленных господ полковников и майоров, буржуа, корпящих над своими завещаниями, обожающих сплетни заброшенных поселков, исторических замков, обремененных тайнами и скандалами крупных провинциальных семейств с почти желанной неожиданностью врывается убийство — спасение от скуки. Это сказка о жизни английских буржуа, убежденно распивающих чай, живущих в еще невинной *splendid isolation*<sup>14</sup> от телевидения, радио и зарубежных туристических путешествий.

Образы детективов Кристи резко очерчены и четко разработаны. Эркюль Пуаро — лысый, комично тщеславный бельгиец, детектив-гений, маниакальный фана-

<sup>14</sup> Роскошная изоляция (англ.).

тик порядка; со старомодной вежливостью, офранцузенной «английскостью» и потрясающей спесью лавирует он в этом чуждом ему мире. Джейн Марпл — старая дева с острым как бритва умом. Мистер Куин — потомок Шерлока Холмса по прямой линии, унаследовавший даже его методы. Паркер Пайн, который обычно ведет расследование сидя в кресле. Томми и Таппенс Бересфорд — молодая супружеская пара, играющая в детективов-любителей, которые и в преклонном возрасте сохраняют доброжелательность и жаждущую приключений душу.

Повествования Агаты Кристи выделяет легкость, иногда даже определенная небрежность стиля с пробивающимся, словно подземный ручей, в самый неожиданный момент тонким и корректным юмором, вызывающим полуулыбку, с насмешкой над собой и сочувственной иронией, усиливающейся в изображении сыщиков, главным же образом, исключительная способность создания окружающей атмосферы, в которой она ловко манипулирует страхом: На воображаемой сцене ее сказок всегда присутствуют мистические декорации, определенные элементы абсурда, но они лишь своего рода глиняные голуби, которых искусный детектив разбивает вдребезги, расстреливая своим строгим реализмом и непоколебимостью. Мистика у Кристи — характерный, ставший почти фирменной маркой элемент; особенно сгущается он в шуточных английских стишках для детей, юмористически описывающих жестокие происшествия, которые с ужасающей последовательностью превращаются в действительность, в большинстве случаев заранее отобразив события. Драматическое чутье помогло ей написать такие произведения, которые просто вызывают к постановке их на сцене. Не случайно двенадцать из них были инсценированы, а несколько замыслов она сама воплотила в пьесы: «Черный кофе», «Паутина», «Нежданный гость», «Приговор», «После полудня на берегу моря», «Пациент», «Крысы».

Агата Кристи, имя которой стало олицетворением

истории детектива, писала и вещи других жанров: у нее вышел томик стихов (под псевдонимом Мэри Уэстмакотт), ею написано шесть крупных произведений романтического характера, сборник забавных историй из жизни археологов, считающийся отчасти автобиографическим сочинением (муж ее, Макс Мэллоун, был археологом), историческая драма о фараоне Эхнатоне и автобиография, изданная посмертно. Неудачные приключения с художественной литературой всегда возвращали ее к жанру детектива.

Метод работы Агаты Кристи характерен для плодотворных писателей: замыслы приходили к ней чаще всего во время купанья или когда она грызла яблоки; тему она разрабатывала мысленно, давала ей созреть и переходила к сочинению подробностей, когда тайна бывала ею уже раскрыта. По собственному признанию, одну из своих книг она написала всего за шесть недель.

Нет континента и едва ли сыщется страна, где бы не знали ее имени.

## ***Джон Диксон Карр. «Исторический детектив»***

В царстве детектива, где королева Агата Кристи, премьер-министром можно считать поселившегося в Англии Джона Диксона Карра (1905—1977), американца по происхождению. Издавался он и под псевдонимом Картер Диксон. С юных лет он был поклонником Шерлока Холмса и великого волшебника Оза. В его писательском творчестве соединяются эти два идеала.

В противоположность Агате Кристи с ее реализмом, точнее, требованием правдоподобия, Джон Диксон Карр всегда искал абсурда, так называемых невозможных преступлений, самых ошеломительных, поистине исключительных. Разумеется, соблюдая кодекс правил

классического детектива, он никогда не прибегал к спастельной иррациональности.

Не случайно он сделался самым страстным и компетентным знатоком загадок типа запертой изнутри комнаты. В его сказках читателю важно не столько разоблачить личность преступника, сколько предугадать метод совершения убийства. Загадки Дж.Д. Карра так уникальны, что их можно срóднить разве что с изощренными ребусами американца Эллери Куина. Оба они настоящие иллюзионисты жанра.

Карьера Джона Диксона Карра началась в 1930 году с истории «Бродит ночь», а самые удачные книги приходится на довоенное и военное время. Это «Три гроба», «Убийство сэра Эдмонда Годфри», «Горящий двор» и другие.

Бессмертна фигура сочиненного им в 1933 году детектива доктора Гидеона Фелла — врача, рассудительного естественника, героя двадцати четырех его книг. Еще двадцать два сюжета посвящены сэру Генри Мерривейлу, олицетворяющему трезвый ум и английский здравый рассудок. В тридцатые годы Дж.Д. Карр написал еще пять приключений инспектора Бенколина.

После пятидесятого года он издал десять исторических детективов. В произведении «Время чертова отлива» он воспроизводит настроения рубежа XIX и XX веков, в «Невесте из Ньюгейта» и «Гори, огонь!» воссоздает Лондон XIX века, в «Тайне лондонского моста» уводит читателя в XVIII век, а в «Дьяволе в бархате» и «Чрезвычайно секретно» — в XVII. Архаизированная обстановка служит отличным фоном для его сюжетов и открывает новые возможности для игры, столь необходимой в любой детективной истории.

В Европе и Америке многие пробовали свои силы в жанре исторического детектива, среди них Агата Кристи, Эллери Куин, Миньон Г. Эберхарт, Джозефин Тей, Чарлз Э. Грей, Джон Вагнер, а в последние годы Дж. Г. Джеффри и Ричард Фолкирк. И так, перед знаменитыми детективами раскрылись даже ворота времени,

и сегодняшний читатель получает весьма причудливые впечатления, когда следует за своими любимцами в Древний Рим или Древний Египет. Сказка не знает границ.

## **«Социальный детектив»**

Несколько писательниц — Дороти Л. Сейерс, Найо Марш, Марджери Эллингхем, Мэри Келли и Джозефин Тей — представляют особую школу. С точки зрения истории жанра их объединяет следующее: они создали то, что мы можем назвать социальным детективом.

Дороти Ли Сейерс (1893—1957) сделала сюрприз своим читателям в книге «Чье тело?», представив им лорда Литера Уимси, в полной мере достойного, чувствующего себя как дома и в высших кругах детектива-аристократа. Писательница, которую сейчас вспоминают скорее как эстета жанра, чем как его представителя, признавала, что «ни один литературный жанр не способен продержаться долго, если оторвется от великих вопросов человечества и современных течений литературы... Настало время вернуться к викторианскому характеру детектива, то есть нужно увидеть в нем и социальный, и психологический роман».

Подобной концепцией, да и писательской практикой она, правда, повысила свой авторитет в кругах современных английских критиков, но оказала скверную услугу жанру, который хотела облагородить. В «детективном романе» Сейерс сыщик, вместо того чтобы заниматься своим делом, живет общественной жизнью, распивает чай, ходит по театрам, принимает приглашения на уик-энды. Вместо ожидаемых удивительных поворотов и интеллектуальных вопросов читатель должен довольствоваться салонной болтовней. Ее роман так и остался мешаниной, винегретом, оставляющим сквер-

ный вкус во рту: он не соответствует мерке ни социального романа, ни детектива. Впрочем, Дороти Ли Сейерс оказалась самокритичной и уже в тридцатые годы прекратила писать.

Марджери Эллингхем (1904—1966) тоже была сторонницей этой концепции. В своих произведениях она смешивала проблемы буржуазной частной жизни с охотой на человека. Один из подзаголовков Дороти Ли Сейерс — «любовная история с детективными эпизодами» — мог бы служить эпиграфом для всего творчества Эллингхем. В 1928 году она представила читателям Альберта Кэмпiona, обладающего большими светскими навыками, однако его вечная болтовня быстро наскучивала. Короткая карьера Эллингхем к середине тридцатых годов миновала свой зенит.

Очень известный критик Эдмунд Вильсон правомерно назвал произведение Сейерс «Девять портных» одной из самых скучных книг в его жизни, а «Цветы судьбы» Эллингхем «совершенно нечитательной». Однако наиболее уничтожающе он отозвался о Найо Марш (1899—1982), самое удавшееся произведение которой, «Увертюру к смерти», он оценил, сравнивая с упомянутыми ранее, как бездарное и низкопробное. Его отрицательное мнение сейчас кажется еще более обоснованным.

Среди писательниц, экспериментировавших с «социальным детективным романом», наиболее приемлемые вещи создавала, пожалуй, Джозефин Тей, настоящее имя которой было Элизабет Макинтош (1897—1952). Звезда ее возшла после второй мировой войны. Сознательное применение психологических средств поднимало ее над остальными.

Эти профессоры Хиггинсы женского рода напрасно обучали детективные истории правильно говорить, болтать в литературном стиле; когда такая история заговаривала, тотчас выяснялось, что она ниже того, чем хочет казаться, и сразу становилось видно, что надетое ею бальное платье с чужого плеча.

Другие писатели золотого века продолжали ехать по рельсам, проложенным Эдгаром По и Конан Дойлом; для обзора истории жанра на сей раз достаточно упомянуть имена самых выдающихся, тех, чьи отдельные произведения привлекли особое внимание современных им читателей и критиков, тех, кто стал разработчиком жанра, а не только его представителем.

## **«Вторая линия» классического детектива в Англии**

«Бочка» Фримена Уиллса Крофтса (1879–1957) принесла жанру всемирный успех и увеличила лагерь его читателей. Автор был специалистом постепенного уничтожения неуязвимого алиби. В семидесятые годы нашего века потрясающий американец лейтенант Коломбо на наших глазах проделывал именно такие фокусы на экранах телевизоров.

Первое произведение Джозефа С. Флетчера (1863—1935) — «Убийство среди церкви» — стало настолько популярным, что американский президент Томас Вудро Вильсон не постеснялся признать его своей любимой книгой.

Харвей Дж. О'Хиггинс (1876—1929), первый детективный писатель-психоаналитик, создал Барни Кука.

Энтони Беркли Кокс (1893—1970) знаменит с многих точек зрения. Он основал в Лондоне Клуб детективов, в качестве дуайена корпуса детективных писателей его почитают и за океаном, в Америке. Его «Случай с отравленным шоколадом» — школьный пример классического английского детектива. В нем писатель предлагает шесть различных разгадок тайны, из которых, конечно, правильна лишь одна.

Отвернувшись потом от созданного им самим идеала, он под псевдонимом Франсис Айл опубликовал про-

изведения, центральную роль в которых играет не исследование, а психологический показ преступления. Его концепция одинаково повлияла и на Жоржа Сименона, и на Дэшила Хэмметта.

Часто упоминают имена двух беллетристов «голубой крови», преувеличивая их повествовательные достоинства: ни И. Филлпоттс, ни А.А. Милн не сумели противостоять соблазну детективного жанра. Выдержавшая много изданий и ставшая знаменитой книга последнего «Тайна красного дома» сейчас изрядно поблекла.

В написанной совместно книге «Сэр Джон выходит на сцену» Клеменс Дейн и Хелен Симпсон впервые вывели детектива-актера. О нем хорошо помнил Эллери Куин, разрабатывая образ своего Друри Лейна.

Похож на него и удачливый герой Генри К. Бейли (1878—1961) доктор Рэджи Фортьюн, этаким интуитивный сыщик. Благодаря восприимчивости, свойственной художественной натуре, он замечает то, что ускользает от внимания полицейских служака.

Джон Роуд, настоящее имя которого Сесил Джон Чарлз Стрит (1884—1964), развлекал своих читателей героем иного характера. Его доктор Пристли — естественник, немного суховатый, слегка умничающий, что не мешает и ему находить себе почитателей, в особенности после приключений, описанных в книге «Паддингтонская тайна».

Майкл Иннес (р. 1906) — автор многих считающихся классическими книг; в них нашим поводом является инспектор сэр Джон Эпплби. Наибольший успех снискало его произведение «После сдачи номера».

Сенсацию в кругах публики вызвала книга «Рашпиль» Филипа Макдоналда (р. 1896?). Однако для нынешнего читателя это всего лишь литературоведческий документ, памятник вкуса эпохи.

Более известны еще Гледис Митчелл, Энтони Гилберт (настоящее имя его Луси Маллесон), Джозефин Белл (настоящее имя Дорис Белл), Кристофер Буш,

Эдуард Грирсон, Эдмонд Криспин (то есть Роберт Брус Монтгомери), Джульян Саймонс (он же эстет жанра), Реймонд Постгейт, Рой Викерс, Маргарет Эрскин, Клейтон Роусон, Уинстон Грэхем и другие.

## **Эдгар Уоллес.** **«Полицейская история»**

Стиль Эдгара Уоллеса (1875—1932) противоположен поколению золотого века и родствен скорее «жесткой школе», вошедшей в моду в тридцатые годы, на которые падает его настоящая популярность.

В возрасте двенадцати лет Уоллес бросил школу, занялся разносчиком газет, был мальчиком на посылках, продавцом, заводским рабочим, поваром, грузчиком, журналистом, романистом и драматургом.

Первый его детектив «Четверо справедливых» появился в 1905 году. За ним последовало около двухсот других произведений, среди них «Красный круг», «Летающая гвардия», «Башня насилия». Из пьес наибольшим успехом пользовались «Таинственный мастер», «Календарь» и в особенности «На месте преступления».

В качестве репортера он был свидетелем англо-бурской войны. Приобретенные в тот период впечатления изложил впоследствии в нескольких юмористических романах на африканские темы; написанные с типичной для Уоллеса вульгарностью, они представляли собой собрание распространяемых об африканцах суеверий, клеветы, антинаучных предположений. Низкий уровень его писаний объясняется тем, что он никогда не поднимался над своими идеалами — журналистами «Лэйли Мэйл» и других бульварных листков, а также авторами взятого в публичных библиотеках макулатурного чтива. Несмотря на это, приключенческие книги, выходившие под его именем, были настолько модны,

что даже такого известного венгерского писателя, как Фридеш Каринти, побудили к сочинению пародии на Уоллеса.

Его так называемые детективы состоят не столько из расследований, сколько из преследований. Преступника он часто представляет еще до появления на сцене полицейского либо сыщика и знакомит с историей его поимки, пользуясь техникой приключенческого романа. Его вдохновляла хорошо осязаемая романтика мира американских гангстеров, хотя часто в качестве фона он выбирал окутанные жутким туманом берега Темзы или узкие переулки Сохо. Люки с захлопывающимися крышками, сообщники, переодевания, неожиданно возникающие близнецы, тайники в письменных столах, экзотические притоны, скрытые туннели и подземные выходы, сотканная опытными руками уголовного мира сеть, охватывающая даже аристократические салоны, — все это привлекало и завораживало его читателей и зрителей в театрах и кинозалах.

Арнолд Беннетт уже в 1928 году обратил внимание на один из самых главных изъянов в воззрениях Эдгара Уоллеса: его безграничный конформизм.

Биограф Уоллеса Маргарет Лейн посредственностью творчества писателя охарактеризовала таким образом: его идеал — волнение, свободное от тревоги, напряжение без страха, обезболенное насилие и лишенный отталкивающих аспектов ужас. Она могла бы добавить сюда преступление без вины и романтику без чувств, если б могла такое выдумать. Подобные воззрения закономерно требовали хеппи-энда, залитого солнцем сада в конце каждого таинственного подземного хода. У обрисованных им с симпатией фигур ни один волос не мог упасть с головы. В его писаниях ничто не тревожило. Он не дразнил читателя даже оригинальной тайной, слегка шекочущей разум, как это делается в хорошем детективе. Скорее все приглушал. Подчинял всё лжеволнениям акций.

Самый строгий его критик Колин Уотсон без околич-

ностей заявил: «Пытаться оценивать произведения Уоллеса литературными мерками было бы столь же бесплодно, как рассматривать кучу щебня глазами скульптора».

## **Эллери Куин.** **«Сюрреалистический детектив»**

Самым знаменитым американским представителем детектива, сконцентрированного вокруг задачи-головоломки, был Эллери Куин, творец одноименного сыщика. Он в одинаковой мере и отличный писатель, и выдающийся эстет жанра, и недюжинный редактор.

Писательский псевдоним скрывает двух двоюродных братьев. Фредерик Данней (1905—1982) и Манфред Б. Ли (1905—1971) так никогда и не раскрыли, как они работали, каким было у них разделение труда. В дальнейшем, как мы это делали до сих пор, будем считать их одним лицом.

Первая книга Эллери Куина была написана в 1929 году, когда он решил принять участие в объявленном конкурсе, на котором и получил премию. За «Тайной римской шляпы» последовало еще около семидесяти других произведений, многие из которых имели международный успех.

Композиция его произведений в основном соответствует классической английской модели, однако цель его заключалась не просто в раскрытии правды в конце действия, но и в поэтапном анализе истины по ходу дела.

Он блестяще манипулирует страхом. В его тайнах, по крайней мере в их изложении, мало достоверности; они расширяются до ирреальности, под тенью страха принимая неправдоподобные и ужасающие пропорции. Страх, когда-то создавший религии, под пером Эллери Куина укрощается и становится скорее игрой. Он тво-

ит сюрреалистические детективные истории, что проявляется как в его странных образах, необычных тайнах, так и в гротесковом характере улик. В «Живых и мертвых» принадлежащий старой деве-миллионерше Нью-Йоркский дворец — подходящее место для сказок о ведьмах — населяют шесть юношей и девушек, родных и сводных братьев и сестер. Каждый из них обладает резко очерченным, индивидуальным характером. Среди них и собирает свою жатву смерть. В «Решающем ударе» преступник посылает облюбованной жертве вызывающие трепет подарки.

Чрезвычайное внимание уделяет Куин и выбору места действия. В истории «Что-то случилось в универсаме» групп оказывается в витрине, в «Тайне римской шляпы» убийство происходит на сцене во время спектакля. Первый акт «Смерти, крутящей проигрыватель» идет в радиостудии, и свидетелями убийства становятся миллионы слушателей.

Преступники часто скроены по образу и подобию частного детектива, носящего имя автора, они прибегают к переосложненным акциям, их преступления — это всего лишь абстрактные хитросплетения. В этих чрезвычайных приключениях частный детектив и преступник одинаково философствуют. Логика здесь утончается, становясь декоративным элементом.

В книгах Эллери Куина часто происходит несколько убийств; и преступление, и следствие являют у него процесс. Загадка предстает перед нами не статичной тайной, а меняющейся облик задачей. Формулу классического английского детектива с одним неизвестным, где обычно приходится решать проблему одного преступления, автор заменяет уравнением со многими неизвестными.

Эллери Куин дошел до последней границы классической формы жанра. Часто разгадки его по вкусу лишь читателям-гурманам, узкой группе посвященных. Читая «Алые буквы», приходится листать энциклопедию, для расшифровки «С глазу на глаз» нужно знать ноты,

а для понимания «Последнего дела Друри Лейна» — творчество Шекспира.

Его сыщики — иллюзионисты. Они ослепляют нас каким-либо решением, чтобы потом, высмеяв нашу доверчивость, из-за одного недостающего звена элегантно разрушить тщательно выстроенную разгадку, перегруппировать все на наших глазах и предложить новое решение. В своих первых вещах он ввел моду на «вызов», побуждая читателя к высказыванию собственного мнения. «Тайне голландских ботинок» он дает подзаголовок: дедукционная задача.

Эллери Куин лучше всех — даже во внешней форме — показал, что игра — крайне существенный признак детектива. В «Тайне римской шляпы», которая уводит нас в мир театра, он дает список действующих лиц на театральной афише. «Чудо десяти дней» вместо глав делит на дни. В «Четвертой стороне треугольника» первые три части он посвящает отдельным подозреваемым, а в части под названием «Четвертая сторона» доказывает свое казавшееся невероятным решение. «Трагедию X» он делит на акты и явления, «Трагедию Y» заканчивает ремаркой: «занавес». В «Алых буквах» названия глав заменяет буквами алфавита. Читая начальные буквы названий глав в «Тайне греческого гроба», узнаешь имя автора и название произведения. А в «Двуличном Джимболле» название каждой главы — существительное, начинающееся с буквы «т», и т.д.

В первый творческий период (1929—1936) в его произведениях преобладали загадочные элементы. Затем шесть лет ощущалось влияние Голливуда: сюжет упростился, автор стремился к киноэффектам; тогда он писал и пьесы для радио. В 1942—1958 годах он снова меняет стиль, изображает атмосферу маленьких американских городков, дает достоверные характеристики. К этому периоду относится несколько его «вечно молодых» книг: «Злополучная деревня», «Чудо десяти дней», «Многохвостая кошка», «Источник зла», «Решающий

удар» и т.д. Вслед за этими удачными вещами он замолчал, а с 1963 по 1971 год из-под его пера вновь вышло несколько шедевров: «Четвертая сторона треугольника», «Игрок с другой стороны», «И на восьмой день...», «Последняя женщина в его жизни» и другие произведения.

В шестидесятых годах появилось множество дешевых приключенческих романов, изданных под именем Эллери Куина; эти произведения написал не он. Чья-то попытка нажиться на его имени кончилась неудачно.

Несколько историй Друри Лейна Эллери Куин опубликовал под псевдонимом Барнаби Росс. Кроме того, он писал радиопьесы, сценарии, пьесы для театра, комиксы и статьи — обработки случившихся в действительности преступлений. Он был главным редактором «Мистери Мэгезин Эллери Куин», редактировал около пятидесяти тематических антологий, среди которых наиболее интересная «Вызов читателю»: в выступающих под фальшивыми фамилиями знаменитых детективах по их характерному поведению читателю предлагалось отгадать их истинные имена. В семидесятых годах был поставлен многосерийный телевизионный фильм о приключениях Эллери Куина, на гербе которого красовались пистолет и пишущая машинка.

## ***Эрл Стенли Гарднер. «Реалистический детектив»***

Рядом с Эллери Куином отнюдь не теряется Эрл Стенли Гарднер (1889—1971), адвокат, ставший писателем. В своем знаменитом защитнике Перри Мейсоне он изобразил самого себя.

В 1933 году появился его «Случай с фальшивым глазом», потом из творческой мастерской писателя вышло еще около ста двадцати книг. В своих произведениях,

особенно в написанных до второй мировой войны, он следует традициям детектива головоломного типа, но позднее часто нарушает классические заповеди, выводя на сцену соучастников, смягчает строгость, проявленную вначале в отношении теоретической безошибочности решений.

Очарование его историй прежде всего в том, что герои у него прочно стоят на почве действительности, лишены даже намека на мистику. Его произведения всегда разыгрываются в крупном городе, в урбанистической обстановке, к тому же при солнечном освещении, когда ошеломляющие вещи могут свершаться, но необъяснимые или нераскрываемые — никогда. То, что случается с его героями, может в любое время произойти с читателем.

Гарднер — прирожденный эпический писатель. Его читатель интересуется не столько остроумным решением загадки, изобретательностью, проявляющейся в тайнах, сколько безошибочно закрученной нитью сюжета, рафинированными юридическими схватками детектива-адвоката с прокуратурой, чаще всего с его постоянным противником главным прокурором Гамильтоном Бургером (чье имя напоминает популярные американские булочки с котлетой — гамбургеры) и, конечно, с полицией. Действие всегда достигает кульминации на судебном разбирательстве: здесь под ураганным огнем перекрестных вопросов Перри Мейсона и «раскалывается» преступник.

Читатель потому легко отождествляет себя с Перри Мейсоном — и в этом еще одно очарование книг Э. С. Гарднера, — что защитник выступает чемпионом личной свободы против местных властей и бездушного механизма правосудия, против жестокости и бессовестности.

В журнале «Аргоси Мэгезин» Эрл С. Гарднер вел адвокатский раздел, занимался делами бедных и — предположительно — невинно осужденных людей. Он был криминалистом в самом полном смысле этого сло-

а; с постоянным интересом внимательно следил за техническим и методологическим развитием этой области науки.

Начиная с пятидесятых годов его истории посвящаясь отдельным выдающимся представителям криминалистики, а их деятельность оценивалась в предисловиях.

Он написал восемь книг на другие темы, в большинстве посвященных любимому хобби — рыболовству и охоте.

Свойственный Гарднеру реализм приблизил его к направлению «жесткой школы». Это ощущается в книгах, опубликованных им под псевдонимом А.А. Фэйр: «Безумцы умирают в пятницу», «Для западни нужна живая наживка», «Кошки охотятся ночью» и т.д. Таких книг было двадцать пять. Лихой частный детектив Доналд Лэм, его не менее лихая начальница Берта Кул, дама в центнер весом, — образы индивидуализированные, наделенные юмором.

Несколько коротких детективных историй он издал под псевдонимом Чарлз М. Грин в журнале «Блэк Мэск». Менее известно, что под именами Карлтона Кендрейка и Чарлза Дж. Кенни тоже скрывался Эрл Стенли Гарднер.

## ***Другие мастера классической школы в Америке***

Рекс Тодхантер Стаут (1886—1975) — автор многих десятков детективов. «Слишком много поваров», «Перед полуночью», «Убийство, как его описали» и т.д. — все это сравнительно поздние плоды его труда. Первое произведение он издал в возрасте сорока восьми лет. Своеобразие ему придавала двойственность. Его детектив Ниро Вульф — фигура характерно индивидуализи-

рованная в классическом стиле. Ум у него аналитический, радость жизни — кроме деликатесов его кухни, пива и разведения орхидей — заключается в разгадывании кажущихся неразрешимыми загадок. Однако его помощник и коллега Арчи Гудвин, в отличие от растяпы Уотсона, так же хорошо использует кулаки, как и свой ум, и с безмятежным цинизмом комментирует события от первого лица. Следовательно, в произведениях Стаута присутствуют оба направления американского детектива.

Уиллард Хантингтон Райт (1883—1939), писавший под псевдонимом С.С. Вэн Дайн, принадлежит к поколению Агаты Кристи. Начал он свою писательскую карьеру в 1926 году книгой «Дело о бенсонском убийстве», в которой вывел фигуру детектива Фило Венса. Его сочинения примыкают к линии Эдгара По и Конан Дойла, но чувствуется в них и влияние «социального детектива». В целом, следовательно, он является выразителем скорее английского, чем американского стиля, если вспомнить, например, такие логически безошибочные произведения, как «Дело об убийстве канарейки», «Таинственный бегун», «Роковая ставка», «Все бокалы подозрительны».

У.Х. Райт вообще-то был известным художественным критиком, но однажды во время долгой болезни, читая по указанию врачей книжки только легкого содержания, познакомился с детективными историями. Свои интересные теории он не смог осуществить в этом жанре достаточно ярко и увлекательно, хотя отдельные его вещи и сейчас считаются изысканными.

Миньон Гуд Эберхарт (р. 1899) относится к тому же поколению. Круг его читателей тоже не ограничивается пределами континента, и он может этим гордиться. Своей популярностью одно время он был обязан ловкой медицинской сестре-сыщице Саре Кит, которая как в профессиональной, так и в частного характера деятельности руководствовалась огромным уважением к человеческой жизни. «Труп другого мужчины», «Дом

ругой женщины», «Враг в доме», «Стеклянные тапочки», «Сосед», «Пациент из палаты № 18», «Неизвестное количество» и т. д. — все эти произведения соответствуют классической модели.

Эрл Дерр Биггерс (1884—1933) считается одним из наиболее удачливых авторов периода между двумя мировыми войнами. Однако в очерке по истории детектива его имя следует упомянуть не в связи с этим, а потому, что он был первым, кто без всяких расовых предрасудков ввел в жанр восточные элементы в лице популярного Чарли Чена. В этом азиате с поистине светлой душой — кстати, единственном в детективной литературе — он образно уловил мистику, в то время как для остальных авторов острой приправой служили странные тайны или вызывающая страх усложненность действия. «Дом без ключа» — его первое произведение, появившееся в 1925 году.

Среди прочих известных авторов, пишущих в классическом стиле, следует упомянуть Энтони Аббота, Энтони Баучера, Хелен Мак-Клой, Франсес Ноэс Харт.

## **«Жесткая школа».**

### **Кодекс правил Реймонда Чандлера**

В период между двумя мировыми войнами мода на вытесняющий действие роман-эссе, на романы, вдохновленные фрейдизмом и прочими психологическими школами, способствовала расцвету классического детектива. Этот вид детектива претендовал на интеллектуальность, был построен на психологических манипуляциях, сконцентрирован на тайне и новых ее разгадках.

Неизбежно последовала реакция: маятник качнулся в другую сторону, после отлива наступил прилив. Стронники новой школы потребовали от детектива изображения жизни, реализма, а в своей писательской прак-

тике — слишком далеко прыгнув — соскользнули в натурализм.

Тишину салонов сменил детектив нового типа с шумом улиц, оглушающей музыкой баров, кулачными потасовками в переулках, грохотом выстрелов и едким пороховым дымом.

Самым известным теоретиком новой школы стал американский писатель Реймонд Торнтон Чандлер (1888—1959). Его эссе «Простое искусство убийства» вышло в 1949 году. К тому времени он уже смог обобщить двадцатилетний опыт написанных в новом стиле книг. В своих ставших знаменитыми размышлениях он утверждает, что детектив упростился в клише, из заданной тайны постепенно ушла жизнь, одним словом, «роман-головоломка» отказался от изображения действия, составляющего суть всех эпических произведений. Он весьма пренебрежительно отозвался о творчестве двух апостолов — Эдгара По и Конан Дойла, присовокупив к этому категорически сформулированную мысль: «У этой литературы нет и не может быть классиков; свои произведения я пишу не претендуя на то, что они и спустя десять лет кому бы то ни было доставят удовольствие».

Конечно, это ни в коем случае не является истиной. Он и сам стал классиком и развлекает вот уже второе поколение читателей. Чандлер не принимает возможностей жанра, отличающихся от традиционной эпической структуры. Поэтому снабжает коллег-писателей такими хорошими советами:

— Исходное положение дела должно быть столь же достоверным, как и его окончание. Герой, окружающая его обстановка, более того, даже убийство и ход расследования должны быть жизненными.

— Детективный роман должен быть ярким, интересным, богатым действием, чтобы развлекать независимо от преподнесенной тайны, приключения сами по себе должны обладать ценностью.

— Композиция должна быть простой. Это способ-

твует простоте разгадки, что, впрочем, самое трудное: облегченное решение не удовлетворит взыскательного читателя и, напротив, усложненное заставит скучать более невежественного. Роман должен удовлетворять требованиям и того, и другого читателя.

— Писатель должен относиться к читателям с реалистическим чутьем: не только разбрасывать улики, но и привлекать к ним внимание. Пример Р. Остина Фридена доказывает, что нет необходимости до конца водить читателя за нос. Наполовину разгаданная тайна анимательнее.

— Разгадка должна быть такой, чтобы другую представить было бы невозможно.

— Преступник должен понести наказание, и не по моральной, а по той простой причине, что неоконченное приключение всегда вызывает чувство, будто чего-то недостает.

Когда Чандлер взыскателен в отношении разгадки или читабельности, он стучится в открытую дверь. Однако он ошибается, когда критикует свойства приключенческого романа, изображение жизни вообще или «реализм», словно детектив и в самом деле является настоящим романом.

## **Сэмюэл Дэшил Хэмметт. «Натуралистический детектив»**

Джон Дейли первым в Америке издал чистейшую *hard-boiled*<sup>15</sup> историю. Называлась она «Белый круг» (1926). До этого в его опубликованных коротких приключениях уже выступал сыщик с крепкими кулаками — Рэйс Уильямс, идеал детектива нового типа.

Однако истинным творцом модели и одновременно

<sup>15</sup> Круто сваренный (*англ.*).

одним из самых характерных американских создателей жанра был Сэмюэл Дэшил Хэмметт (1894—1961). Карьеру свою он начал не как писатель, а как сыщик агентства Пинкертона.

Выведенные им лица не беседуют, не размышляют, не анализируют, а просто-напросто делают выводы и тотчас действуют. Местом событий служит не шикарно меблированный буржуазный дом, а улица. Герой — не джентльмен-любитель, а профессиональный частный детектив, мужчина, похожий на самого автора: бедный, слегка циничный, но честный и, главное, деловитый. Не игра, не честолюбие, не скука склоняют его к приключениям; просто этим он зарабатывает хлеб насущный. Хэмметт возвращает убийство в среду людей, которые обычно его совершают, к тому же по весьма конкретным причинам, а не для того, чтобы доставить неожиданную радость уважаемому читателю, преподнеся ему нечаянный труп.

Орудием убийства являются уже не дульный пистолет, не кинжал из фамильной коллекции оружия, не осыпанная ядом роза и не прочие рафинированные барские выдумки, а на самом деле используемые в жизни орудия убийства человека.

Действующих лиц, приглашенных на страницы книг прямо из жизни, он не приукрашивал, диалоги не дистиллировал, а воспроизводил в их суровой действительности. Писал монотонным стилем, чуть ли не грубо. Главные его характеры — убийца и охотник за людьми — словно профили одного и того же мужского лица, увиденного с разных точек.

И что очень важно: в его произведениях возникает не только мир американских гангстеров, местный колорит с его грубой реальностью, но и все американское общество.

Он писал о полицейской коррупции и грубости, о политических движущих пружинах преступлений, о роли крупного капитала и т.д. Такими темами в американской литературе до него занимались только склонные

к натурализму писатели критического реализма, так называемые «muck-rakers»<sup>16</sup>.

Некролог на смерть Хэмметта написал в «Леттр франсез» не кто иной, как Луи Арагон. В нем он, между прочим, утверждал: «... мне его романы лучше представили характер современного общества, нежели некоторые толстые научные трактаты».

Когда знаешь жизненный и творческий путь писателя, то не кажется случайным тот факт, что, покончив с писательством после второй мировой войны, он принимал участие в левых политических объединениях. Его таскали в Комиссию по расследованию антиамериканской деятельности, вследствие этого из всех зарубежных американских библиотек в 1953 году изъяли его книги. (Кстати, его коллега-писатель Рекс Т. Стаут тоже имел много неприятностей с властями из-за своих выступлений против жестокости полицейских и атомного вооружения.)

Первая книга Хэмметта вышла в 1929 году, называлась она «Красная жатва». В течение трех лет за ней последовали «Проклятие Дэйна», «Мальтийский сокол», «Стеклянный ключ» и «Худой человек».

Своеобразный терпкий юмор Хэмметта создал в детективах моду на остроумно-цинично-лихие диалоги. Благодаря непосредственному опыту, пережитым впечатлениям, он пришел к идеалу человека, борющегося с опасностью, и к отрывистой, лаконичной манере разговора, соответствующей натуре такого героя. Таким языком говорит самый суровый и жесткий в детективной литературе мужчина — Сэм Спэйд.

В тридцатых годах Хэмметт, а в сороковых Реймонд Торнтон Чандлер были самыми характерными и выдающимися представителями «жесткой школы» в Америке. Герой Чандлера Филип Мэрлоу — родной брат безжалостного, цепкого сыщика Хэмметта. Он так же критически смотрит на все, что его окружает, имеет опреде-

<sup>16</sup> Здесь: «разгребатели грязи» (англ.).

ленное мнение о том обществе, в защиту которого используются его услуги. Проблемы в книгах Чандлера связаны с тем, что он хочет высказать: погоня за долларом и взгляд на вещи, который ставит во главу угла деньги, нравственно разъедают американское общество. Однако тождественность восприятий и взглядов никоим образом не может бросить на Чандлера тень эпитонства. Как суверенная индивидуальность, в исторической ретроспективе он стоит рядом с Хэмметтом, а не бредет за ним вслед. В отношении же писательского мастерства он попросту превосходит Хэмметта.

«Маленькая сестра», «Прощай, любимая!», «Высокое окно», «Женщина в озере» имели ошеломительный успех.

Его жизненные сюжеты некоторые критики поднимали чуть ли не в ранг художественной литературы, и уж достоверно известно, что многие миллионы читателей видели в нем нового Хемингуэя, книги его причисляли к романам о второй мировой войне, которые были хрониками суровой действительности, неприкрашенной человеческой жестокости. Уровень его произведений удовлетворял даже Уильяма Фолкнера: по роману Чандлера «Долгий сон» он написал сценарий для фильма.

Европейские последователи Хэмметта и Чандлера завалили рынок книжной макулатурой — нельзя сказать, что в Соединенных Штатах Америки складывалось по-иному, — и тем самым доверие к новому стилю было подорвано. К этому разжиженному потоку можно причислить и автора небезызвестной серии «Булдог Драммонд» Х.К. Макнила (1888—1937), сюда же примыкает Питер Чейни (1896—1951), создавший в образах Лемми Коушна и Слима Калагана идеалы, которые несомненно доставляют развлечение, но в нравственном смысле отнюдь не являются поучительными.

Из этого потока писателей выделяется Лесли Чартерис, настоящее имя которого Лесли Чарлз Боулер-Йин (р. 1907). Это один из наиболее переводимых в мире

авторов середины века. Успехом он обязан в основном лихому, своеобразному, наделенному большим юмором образу Ангела — Саймону Темплеру. Книжный Ангел — фигура более колоритная, нежели тот Саймон Темплер, которого мы видели на телевизионном экране, да и характер у него менее безупречный.

Полиция, из-за того что он крадет драгоценности и участвует в дуэлях уголовного мира, заканчивающихся человеческими жертвами, считает его нежелательным элементом, но доказать ничего не может.

Не трудно узнать в нем потомка Раффлса и английского родственника Люпена. Что отличает его от героев эпигонов Хэмметта, так это хорошие манеры, яркая индивидуальность, изысканность, проявляющаяся не только в манере разговора, но и в действиях. Разумеется, он безукоризненно одевается, имеет диплом летчика, свободно владеет многими языками. Слишком хорош, чтобы быть истинным! Это герой сказочный. Из полу-сотни разных его приключений многие изданы и на венгерском языке: «Трое против дьявола», «Ангел отправляется в путь», «Ангел расследует», «Ангел вмешивается» и т.д. Своеобразие его еще и в том, что он первый международный авантюрист, светский лев, с одинаковой уверенностью ведущий себя на сценах пяти континентов: «Ангел в Нью-Йорке», «Ангел в Европе», «Сеньор Ангел», «Круиз Ангела вокруг света» и т.д.

## **Жорж Сименон.** **«Литературный детектив»**

В континентальной Европе лишь немногие авторы творчески обогатили жанр; встречались выдающиеся его представители, однако они не меняли облик детектива. Тайны творческой мастерской искуснее всех освоили французы, но лучшие их произведения в большин-

стве случаев сияют лишь отраженным светом. Этому не противоречит даже первоначальный характер французского детектива: французы относятся к сыщику не с таким доверием, как англичане; остроумному преступнику во Франции легче завоевать симпатии публики, чем, скажем, в Англии.

Вследствие того что французский правопорядок ставит обвиняемого в более невыгодное положение, чем это бывает в английской судебной практике, где доказательства в полной мере ложатся на плечи прокурора, мотив изобличающей улики здесь не получает привычного для англичан и американцев акцента, и автору приходится меньше заботиться о нахождении этой улики. Создается впечатление, что французский читатель хочет больше прочесть о жизни как таковой и не любит ни самоцельную логическую игру, ни чванных и напыщенных сыщиков, которых читатель стран с английским языком воспринимает с добрым юмором.

Наиболее значительный среди французских авторов после Эмиля Габорио и Мориса Леблана — Гастон Леру (1868—1927), последний их современник. В произведениях «Тайна желтой комнаты», «Духи дамы в черном» и других мы вновь видим Шерлока Холмса в лице гениального студента Рутьабия.

Среди писателей, выступивших позднее, первым завоевал себе имя Пьер Верн (1900—1960) произведениями «Завещание Базиля Крукса», «Исчезнувшие из Сент-Ажиля», «Убийство Деда Мороза», «Краснорукий Гюпи»; некоторые из них инсценированы для кино.

Многие вещи Станисласа Андре Стимана (р. 1908) тоже вошли в историю жанра: «Смертельный договор», «Убийца живет в 21-м», «Козыри мистера Венса». Оба писателя, как, впрочем, и другие — Жан Бомар, Ив Дартуа, Пьер Буало, Пьер Апестеги, Нозль Вендри — приняли разработанные английскими мастерами правила таинственной сказки.

По-иному сложился творческий путь у самой выдающейся индивидуальности в истории французского де-

тектива, бельгийца по происхождению Жоржа Сименона (р. 1903), который сначала публиковался под двадцатью различными псевдонимами, а с 1930 года напечатал под собственным именем более восьмидесяти детективных историй. Главный герой их — за небольшим исключением — инспектор Жюль Мегрэ (впервые он появился в романе «Питер-латыш» в 1931 году).

Эдгар По был вдохновителем тайны и выдвинул ее на первый план в своих произведениях. Дэшил Хэмметт интеллектуальное напряжение заменил волнением, вызываемым рядом натуралистических действий. Жорж Сименон попытался использовать третью возможность: сделал шаг в направлении беллетристики. Суть жанра он видит в обрисовке портрета, а разгадку находит в различных характерах.

Сименон — отличный знаток мелких буржуа, о них он и пишет. Местом действия у него становится то маленький фламандский городок, то порт на берегу моря, то притоны крупного города, то замкнутая буржуазная обстановка.

«Я собираю людей, как иной — марки», — признается он. Сименон создал примерно две тысячи образов, собрав их во всех, какие только можно себе представить, уголках мира, во всех слоях общества. Это больше, чем у Бальзака. Но истинный предмет его внимания — маленький человек. Он исследует, что побуждает похожего на него самого и на всех нас, обычного среднего человека, не отличающегося как будто ничем от других весьма заурядных людей, на совершение чрезвычайного действия, убийства. В одном из своих интервью он сказал: «Я пытаюсь сделать каждый персонаж тяжелым, как статуя, хочу, чтоб он был братом всех людей на земле». И в «Мегрэ сомневается» его герой-детектив вторит ему: «Я думаю, что, прежде чем кто-то станет преступником, он ведет себя точно так же, как любой другой... Разве не найдется в Париже тысячи потенциальных убийц?»

Мегрэ не терпит чрезвычайного. Этот парижский по-

лицейский служащий со всех точек зрения простой человек. Во рту у него торчит трубка, он носит мягкую шляпу и ботинки размером больше чем следует, предпочитает пиджаки с бархатными воротничками, дома любит ворошить в камине горячие угли. Он мог быть учителем, провинциальным врачом. Он не гений, но блестящий наблюдатель и прекрасный знаток человеческой природы. Его интересуют мелочи и тонкости — жесты рук, слова, улыбки, перехваченные взгляды, молчание.

В «Неудаче Мегрэ» любимый инспектор Сименона даже метод свой отграничивает от холмсовского и его последователей: «Человеческая правда одна. Ее нужно не выяснять с помощью строгой аргументации или логической реконструкции, а ощущать». Больше того: «Я узнаю, кто убийца, если уже опознал жертву», — уверенно утверждает он при знакомстве.

Инспектора Мегрэ почти не интересуют отпечатки пальцев, следы ног, алиби или то, каким образом убийца появился на месте преступления, а затем скрылся оттуда. Он ищет логику чувств. Традиционными средствами жанра пользуется редко (например, изобличая подделку картины знаменитого художника, доказывает, что Ван Гог всегда подписывался своим именем — «Винсент»). Мегрэ скорее будет беседовать с консьержкой, официантом кафе, размышлять о погоде, останавливаться среди людей, наблюдающих за игрой в карты, — чтобы постепенно понять комбинационный рисунок напряжения, исходящего от действующих лиц.

В отношении формы Сименон тоже пренебрегает опытом своих предшественников. Его история начинается чрезвычайно тщательным, но эскизным описанием, он мельком показывает место действия, представляет героев. Увертюра — это всегда психологический кризис, который переживают индивидуумы или семьи. Вслед за описанием он тотчас переходит к стремительному диалогу, непревзойденным мастером которого он остается по сей день. В его сюжетах нет поворотных пунктов,

которых ждет читатель других детективных историй, но обнаруживаются факты, не являющиеся открытием, ибо они висели в воздухе, их появления уже как будто ожидали. В живописи манеру письма Сименона называют бы импрессионистской.

В конце сюжетной нити у него отсутствует привычное в англосакских детективах осуждение. Классические детективы редко обходятся без нравственного осуждения, восстановления справедливости, а книги «жесткой школы» — без социальной критики, разоблачительных намерений. Сименон отказывается и от того, и от другого. В «Неудаче Мегрэ» он пишет о своем инспекторе: «Он не осуждает. Это не его ремесло. Эту заботу он предоставляет другим».

Писатель рассматривает повседневные трагедии. И привлекает к ним внимание читателей: «это была трагедия, лишенная всякого величия» («Мегрэ»); «это было одновременно и трагическое и дурацкое дело» («Ночь на распустье»); «было смешно, вовсе не трагично» («Грошовый кабачок»); это дело «было жалким и смешным» («Преступление в Голландии»).

Его неизменный окончательный вывод: трудно быть человеком. Фантастическое он заменил человеческим, сказку — действительностью. Можно ли назвать его настоящим писателем-детективщиком? Пожалуй, он рангом выше.

## *Детектив в Венгрии*

Наряду с собственной традицией, восходящей к французским романам и романтике добрых разбойников, наиболее значительным источником венгерского детектива является деятельность наших художественных переводчиков, представлявших читателям на венгерском языке французских и англо-американских авторов

этого жанра. Габорио, Леблан, Дойл, Честертон рано заговорили на венгерском языке благодаря таким известным писателям и переводчикам, как Михай Бабич, Фридеш Каринти, Аладар Шёпфлин, Арпад Тот и многие другие.

Первым венгерским автором детективов смело можно считать писательницу Эмму Орци (1865—1947), завоевавшую мировое имя своими приключенческими романами, в особенности серией «Пимпернел». Несмотря на то, что писала она по-английски и издавала свои произведения в Лондоне, где очутилась в юности, у нее было двойное гражданство в истории литературного жанра — английское и венгерское. Ее темы и образы очень часто навеяны венгерскими воспоминаниями.

В Венгрии попытки освоить жанр делали большей частью журналисты, знавшие читательский спрос и возможности рынка. В стране не сложилось цеха мастеров — группы авторов, работающих взыскательно и занимающихся преимущественно или исключительно детективами. Опубликованные истории, за малым исключением, были ниже литературного уровня и тонули в глубоких водах макулатуры. Не изменили этого положения и изредка публиковавшиеся отдельные бульварные книжонки, полные дешевого волнения, или детективные истории, написанные штурмовавшей ворота литературы молодежью и даже известными писателями и поэтами, охотно бравшимися порой за это, чтобы выйти из безденежья. Подобные истории писали в кафе Карой Аслани, Лайош Биро, Ласло Вечеи, Бела Гадор, Андор Келлер, Бела Лелеси, Шандор Лештян, Мартон Ловаси-младший, Тамаш Мой, Андор Немет, Енё Рейто, Калман Строкаи, Ёжи Енё Тершански, Йолан Фёльдеш, Шандор Хуняди, Шандор Шашди, Янош Эрдеди и другие.

Большинство этих детективных историй, неразделимо связанных с приключенческим романом, появлялись в грошовых сериях «Атенеум», «Палладис», выходили книжонками в мягкой обложке в серии «Пешти Хир-

лап» издательства Легради. Среди еще более невзыскательных серий самыми известными были «Тарка регеньтар» («Пестрый склад романов») и «Вилагвароши регенек» («Романы столиц мира»). Издавалась и выбрасывалась на рынок еще более дешевая, чем вышеупомянутые, халтурная продукция, продававшаяся по десять филлеров за выпуск.

Жанрово чистый детектив мог попасть на полки читателей, пожалуй, только в переводах. Отчасти этим объясняется тот факт, что английское имя автора, англо-американское место действия, словом, англосакская ситуация стала требованием рынка. Поэтому большинство венгерских литераторов писали под псевдонимом или в крайнем случае выдавали себя за переводчика, да и то не часто.

Среди венгерских авторов стоит отдельно упомянуть три имени. Они возглавляют отдельные стилевые течения венгерского детектива.

Лучшим автором детективов был, несомненно, Жигмонд Хаваш (1901—1972). Он сильнее других ощущал кровное родство детективной истории и волшебной сказки и в своих книгах свободно использовал элементы сказочной игры, возможности места действия и ситуации, в которую попадали главные герои, и нередко абстрагировался от социально конкретных времени и пространства.

В его наиболее известных вещах удачно сочетаются фантазия автора и умение создать нужную атмосферу («Привидение в универмаге», «Тайна зеленых кружев», «Дом с кровавыми цветами», «Тигровая лилия», «Лестница семи печалей», «Кузнецы ночной фиалки», «Синяя лампа», «Баллада смерти», «Серая завеса»). Детективы Ж. Хаваша родственны скорее произведениям Эллери Куина.

Печатался он чаще всего под псевдонимом Спенсер Уолз; не будь он пленником малораспространенного языка, он мог бы стать известным и за рубежами своей страны. Немало развлекательных произведений, издан-

ных им под именем А. Астора, можно отнести и к другим жанрам.

Йожеф Надь писал под псевдонимом Джил Кросс. Он строго придерживался формулы жанра, разработанной Эдгаром По и Конан Дойлом. Тайна, дедукция и идеальный сыщик, обладающий аналитическими способностями, — вот три мотива, придававшие его вещам особенное своеобразие. Й. Надь, пожалуй, самый выдающийся представитель классического детектива в Венгрии. Главные его произведения: «Странный значок», «Мсть принадлежит мне», «Красная черта», «Рука за шторой», «Подмененный ковер», «Сломанные очки», «Общество Синих».

Эдэн Барши (1904—1963) пользовался многими псевдонимами (Э. Гердо, К. Грин, К. Томпсон, К. Рин) и работал во многих развлекательных жанрах, наибольшего успеха, однако, достиг своими детективами, подписанными именем Э. Родригес. Стиль его отличался от стиля двух вышеупомянутых писателей — Йожефа Надя, избегавшего ярких ситуаций и характеров, и Жигмонда Хаваша, искавшего не только эпические, вытекающие из действия волнения, но и «поэтические», щекочущие фантазию разгадки. В самых характерных произведениях Эдэна Барши — «Убийство на сеансе», «Красный скорпион», «Банда Скорпиона», «Сияющий труп», «Пловучая смерть», «Смеющаяся смерть», «Привидение замка Боллингбрук» — можно найти и богатый событиями приключенческий роман, и наводящие страх ужасные истории, и дедуктивные сказки.

Итак, три автора, все трое — первые в своей стилиевой группе, три ласточки, которые и вместе не сделали весны. Но они были передовым отрядом, пионерами, несмотря на то, что продолжения не последовало.

Некоторое время после окончания второй мировой войны в Венгрии, как и в других странах народной демократии, детективы не издавали. Не публиковали не только венгерских авторов, жанр вообще выпал из планов издательств. -

В конце пятидесятих годов вслед за другими социалистическими странами и в Венгрии оживилась переводная литература этого жанра, на экранах кинотеатров и телевизоров появились фильмы на уголовные темы. Однако новыми возможностями мало кто воспользовался; были отдельные попытки, предлагались криминальные сюжеты, «упакованные» в чуждые детективу художественные формы. Настоящий, жанрово чистый детектив до сего дня заставляет себя ждать. Но есть уверенность, что он не опоздал окончательно.

За последние тридцать лет в Венгрии можно было уловить четыре волны развлекательной литературы с уголовной тематикой.

Наиболее читаемым автором в пятидесятих-шестидесятих годах был Андраш Беркеши (р. 1919), который во многие свои шпионские истории вплетал волнующие сюжеты, созвучные трагическим событиям 1956 года. Он увлекал не изображением характеров и не стилистическим мастерством, а тем, что мог заинтересовать читателя, используя достоверную отечественную обстановку и место действия. Хронологически вторым в области политического детектива, но более плодовитым автором был Енё Маттяшовски (1931—1984). Тридцать написанных им книг со всех точек зрения невзыскательные творения, однако у него была одна занимательная находка: читателю предлагалось «угадать» не преступника, а офицера контрразведки; во всех историях он предстает перед нами в другой ипостаси в числе подозреваемых лиц, и настоящее его лицо известно лишь руководителю контрразведки.

С начала семидесятых годов поднялась вторая — и хронологически, и по количеству писательской продукции — большая волна венгерских уголовных, так называемых подлинных историй, состоящих из воспоминаний сыщиков. Наиболее известный среди них — Берталан Маг (р. 1911). Истинные его жанры — новелла и повесть. К этому же направлению принадлежат Ласло Сабо (р. 1931) и Иштван Пинтер (р. 1932), издав-

шие двадцать пять книжек — знаменитых уголовных историй, изобличений деятельности вражеских эмигрантских организаций, сборников криминальной хроники страны. Все это было написано в каком-то промежуточном жанре между документальным романом и уголовным репортажем.

Постепенно венгерская детективная история отделилась от политического детектива и приключенческого романа. Наиболее удачливым представителем этой, третьей, волны является Аттила Криштоф (р. 1938). В полдюжине его книг рядом уживаются ужас, порой гротеск и — легкий «разбавленный» стиль с элементами иронии и юмора. В последние пятнадцать лет в этом жанре появилось немало других имен.

Четвертую волну составляют авторы приключенческих и, в частности, экзотическо-приключенческих романов. Таковы произведения Ласло Л. Лёринца (р. 1939) и Андраша Тотиса (р. 1950). Популярный автор Иштван Немере (р. 1944) пошел еще дальше, в сторону научной фантастики.

Существует еще жанрово смешанная «серая зона»: несколько пародийных, иронических, гротесковых произведений с претензией на художественность. Таковы литературная болтовня Ласло Андраша «Мертвый верблюд», далее, разработка настоящего уголовного дела «Добрый вечер, лето, добрый вечер, любовь!» (роман и пьеса) Эндре Фейеша, причудливые выдумки Дюлы Хернади с аллегорически модернизированными отрицательными героями («Франкенштейн», «Джек Потрошитель», «Фантомас», «Дракула») или написанные на тарабарском языке так называемые уголовные романы Дажё Тандори, которые, конечно, и не уголовные, и не романы. Несколько авторов попытались облечь детектив в форму детских сказок. Все эти усилия пока лишь документируют растущую популярность уголовной литературы.

## **Детектив после второй мировой войны**

С середины нашего века у детектива началась двойная жизнь: формы «романа» и «новеллы» дополнились зрелищем фильма (телефильма, видео) и, естественно, театра. Фильмы на уголовную тему встречались и раньше, пьесы — реже, однако теперь связь сделалась органичной.

Уже в творчестве Эллери Куина был голливудский период, когда истории его разбивались на диалоги и расчленялись на сцены, которые можно было эффектно заснять. Фильмы оказали влияние на американский детектив «жесткой школы». Характерный профиль Хамфри Богарта, его хриплый голос, слова, звучащие, как удары хлыста, горящая сигарета, небрежно сдвинутая в уголок рта, — все эти новые символы идеального частного детектива многие писатели, скопировав с экрана, перенесли в книги. В первой половине XX века детективные истории экранизировали, к шестидесятым-семидесятым годам сложилась обратная ситуация: имевшие большой успех кино- и телефильмы появлялись в «романизованном» варианте с иллюстрациями-кадрами из фильма. Таковы, например, произведения американских соавторов Ричарда Левинсона (1935—1987) и Уильяма Линка, которые, пожалуй, открыли новые возможности для телевизионного детектива. Они создали столь популярный образ лейтенанта Коломбо, написали множество эпизодов для имевших большой успех сериалов «Эллери Куин», «Убийство!», «Алфред Хичкок представляет» и т.д. В Венгрии хорошо известны по телевизионным экранам офицеры полиции Коджек из Нью-Йорка и Келлер из ФРГ, адвокат-детектив Петрочелли из Лос-Анджелеса и Ангел — элегантный британский авантюрист.

Влияние телевидения иногда бывает обоюдоострым.

В конце семидесятых годов популярности писателя Рекса Стаута немало повредило то, что провалился телесериал, посвященный его герою Ниро Вульфу, детективу с острым и быстрым умом, но весьма ленивому и тяжелому на подъем (а уж чего только в этот сериал не было вложено! Ради бóльшего эффекта режиссер соглашался снимать только живые орхидеи знаменитого мастера, сыска и садоводства, отказываясь заменить их искусственными); но для американских зрителей он оказался чересчур интеллектуальным.

В Англии все приключения Шерлока Холмса, которого уже считают национальным достоянием, были неоднократно запечатлены на целлулоидной ленте, в последний раз в неподражаемом актерском исполнении Джереми Бретта. Соответствующие эпохе костюмы и достоверные экстерьеры и интерьеры привлекали не только поклонников жанра. Фигуры, описанные Агатой Кристи, Дороти Сейерс, Колином Декстером и другими, в визуальном воплощении словно зажили новой жизнью. Выполненные с исключительной тщательностью фильмы по произведениям Конан Дойла вдохновили литераторов на написание новых приключений Шерлока Холмса; ныне уже пятнадцать авторов сделали подобные попытки. Мысль вообще-то исходит от Джона Диксона Карра, который — совместно с сыном Конан Дойла, Адрианом, — первый опубликовал ряд историй.

Среди самых выдающихся драматургов, занимающихся уголовной тематикой, можно упомянуть английских соавторов-близнецов Питера и Энтони Левин (р. 1926), которые использовали псевдоним Питер Энтони, а лучшие свои пьесы подписывали именем Питер Левин Шаффер.

В Америке стали популярными мюзиклы по оставшейся неоконченной истинно детективной истории «Тайна Эдвина Друда» Диккенса, «Франкенштейну», «Привидению оперы». В полнометражном мультипликационном фильме «Великий детектив Маус» Уолта

дисней наш давний любимец мышонок Микки Маус одражал, «естественно», Шерлоку Холмсу.

Обзор книг и журналов, статистика издательств, изданий, тиражей и реализации книг после второй мировой войны свидетельствуют о том, что вслед за временным и относительным спадом детектив переживает вой второй золотой век. Особенно в Соединенных Штатах Америки. Согласно данным Института общественного мнения Гэллага (за 1986 год), среди различных жанров развлекательной литературы наибольший прос наблюдался на детективные, шпионские, приключенческие истории: они составили 17 процентов проданных книг (62 процента их читателей больше всего жаловали детективы) в противоположность научно-фантастическим (10 процентов) и военным (10 процентов) романам. 60 процентов мужчин и 64 процента женщин регулярно читают уголовную литературу, а среди окончивших университеты и высшие учебные заведения — 74 процента.

В этом играет роль и наблюдающееся повсюду в мире изменение самой структуры продажи книг: рост тиражей карманных изданий (в мягкой обложке), создание клубов книги, новые формы продажи — уличные киоски, маленькие магазинчики в залах ожидания железнодорожных вокзалов и аэропортов, установленные в многих странах вращающиеся полки с книгами в продовольственных и парфюмерных магазинах и т.д. Огромными тиражами раскупаются детективы, признанные классическими, среди них и произведения авторов начала века.

Соперник детектива (правда, сегодня в меньшей степени, чем вчера) — научная фантастика, а в пределах развлекательной литературы на уголовную тему — шпионские истории. Последние тесно примыкают к детективам не только исторически (как, например, в Венгрии), но и структурно (как, скажем, в произведениях Джона Ле Карре раннего периода, в которых сильны детективные элементы).

Собственно говоря, *шпионская история* — это модифицированный военный роман, продукт первой мировой войны. В борьбе шпионов и контрразведчиков значительное место отводится разгадыванию тайн, элементам следствия. Вначале писали по упрощенной формуле: «наши» всегда были хорошими, «их» — всегда плохими как в отношении целей, так и в средствах достижения.

Англичанин Эрик Эмблер (р. 1909) открыл новую страницу в истории жанра, с пониманием изобразив (еще перед созданием антифашистской коалиции) офицера советской разведки. Его земляк Джон Ле Карре (р. 1931), настоящее имя которого Дейвид Джон Мур Корнуэлл, уже ставил знак равенства между двумя противоборствующими сторонами, и его британские герои нравственно не всегда были на высоте. Между прочим, оба автора сами служили когда-то разведчиками. Анализ шпионских историй не входит в задачи этой книги, но ввиду жанрового родства наиболее значительные авторы могут быть упомянуты. В Англии это Лен Дейтон (р. 1929), Колин Декстер (р. 1930), Ян Флеминг (1908—1964) — после смерти автора, создавшего Джеймса Бонда (в фильме он превратился в фигуру скорее из научно-фантастического сочинения), его приключения продолжил Джон Гарднер (р. 1926); Кен Фоллетт (р. 1949), Уильям Хаггард (р. 1907), Адам Холл (р. 1920), Элен Макиннес (1907—1985), а также Фредерик Форсайт (р. 1938), автор тесно примыкающих сюда *политических детективов и историй о командос*.

В США распространился вульгарный вариант шпионских историй, лишенный этических и интеллектуальных тонкостей. Авторы этих сочинений: Эдуард Сидни Эронс (1916—1975), Билл Санберн Баллинджер (1912—1980), Уильям Ф. Бакли (р. 1925), Дороти Гилман (р. 1923), чья героиня миссис Поллифакс, внештатный сотрудник ЦРУ, выглядит как бабушка; Доналд Хамилтон (р. 1916) создал американского Джеймса Бонда — Матта Хелма.

Как авторы детективов, проникнутых политическими мотивами, широко известны также советский писатель Юлиан Семенов («Майор Вихрь», «Семнадцать мгновений весны», «Альтернатива», «ТАСС уполномочен заявить» и др.) и болгарский писатель Богомил Райнов («Инспектор и ночь», «Господин Никто», «Умирать — в крайнем случае» и др.).

Говоря о популярности детективов, стоит обратить внимание и на некоторые социальные признаки.

В среде молодежи они стали еще более любимыми. Синдикат Стрейтмейера воскресил образ детектива-подростка Нанси Дру. Эта девочка, которой сейчас было бы уже около восьмидесяти лет, если бы время не останавливалось для героев сказок, сегодня вместо велосипеда мчится на машине «Форд-Мустанг», носит джинсы с маркой известных модельеров, использует кредитную карту, ходит на концерты рока. Названные ее именем фасоны платьев, косметические товары и предметы бижутерии можно приобрести в магазинах.

Нет числа коллективным играм в детектив, ныне, разумеется, в электронном и компьютерном вариантах.

Играют и сами авторы детективов. Р.Т. Эдуардс и Отто Пензлер в США предложили премию в 15 000 долларов тому, кто придумает самое логичное решение для окончания книги «Награда за встречу с убийством», изданной без заключительной, содержащей разгадку главы. Идея вообще-то не нова: в 1905 году Эдгар Уоллес уже применил ее в классической тайне «Четверо справедливых» (в ответ было прислано так много хороших решений, что молодой автор изрядно поиздержался и залез в долги). Окончание одного из эпизодов американского телесериала, в котором действует адвокат-детектив Матлок, было сделано в нескольких вариантах; по требованию большинства зрителей, звонивших по телефону во время передачи, был показан тот изобличающий убийцу вариант, который получил наибольшее число голосов.

Убийство по желанию публики? Убийца, выбранный

голосованием? Но ведь и публика играет. Пассажиры детективного поезда, курсирующего по железнодорожной линии Нью-Йорк—Монреаль—Нью-Йорк, заплатив за трехдневную экскурсию пятьсот долларов, могут стать участниками живого театра: свидетелями, подозреваемыми, членами жюри, и даже — по добровольному согласию — из них выбирают жертву (не настоящую, разумеется). За половину суммы той же игрой можно насладиться и на баркасе, который ходит по Эри-каналу.

Предлагают программу на уик-энд и гостиницы, а в некоторых ресторанах Нью-Йорка подают не только ужин, но и игру в детектив. Нью-йоркское издательство «Делл» разыграло в лотерею среди читателей одной из детективных историй Марты Граймс зарубежную поездку; особый ее интерес заключался в том, что, поскольку первым своим восьми произведениям она дала звучные названия английских гостиниц, победитель получал право посетить все эти отели.

Играют и писатели, пишущие детективы. Они организуют всемирные конгрессы: в 1975 году заседали в Лондоне, в 1978 — в Нью-Йорке, в 1981 — в Стокгольме, в 1988 — снова в Нью-Йорке.

Несмотря на идущий от сути жанра игровой характер, который мог бы подтолкнуть детектив в стилизованный, абсурдный, исключительный мир волшебной сказки, во второй половине века укрепились скорее реалистические тенденции. Уже в тридцатых годах предчувствовался американский детектив «жесткой школы», и шок второй мировой войны усилил это направление. Сложился новый характерный подвид детектива — *полицейская история*, основанная на достоверном следственном процессе. Ее главный герой — непременно профессиональный полицейский офицер (а не частный детектив или любитель); автор позволяет заглянуть даже в его личную жизнь. Расследование теперь всегда групповая работа (полицейский офицер Эдгара Уоллеса был еще борцом-одиночкой), и следствие должно ве-

стись непременно под руководством официальных органов.

Полицейские истории идут из Европы. Характерными авторами их считаются англичане Джон Криси (1908—1973), Николас Фрилинг (р. 1927), Колин Уотсон (р. 1920), Питер Ловси (р. 1936) — его герой, старший сержант Крибб, викторианская фигура прошлого века; Алан Хантер (р. 1922), который известен как «английский Сименон», — в лице своего старшего инспектора Джентли он выводит мастера техники допросов (имя инспектора звучит иронически, буквально оно означает «мягкий», «нежный»). Из авторов английской школы на самом высоком уровне работают, пожалуй, Кристианна Бранд (р. 1907) и Катрин Эрд, настоящее ее имя Кинн Хамилтон Макинтош (р. 1930). В Венгрии хорошо знают голландца Янвиллема ван де Ветеринга (р. 1931), шведских писателей-соавторов Пера Валё (1926—1975) и Май Шёвалль (р. 1935). В Южной Африке Джеймс Макклур (р. 1939) не побоялся вывести сыщика-зулуса, Микки Зонди. В США писатель Роберт Л. Фиш (1912—1981) был хроникером 52-го нью-йоркского полицейского участка; известен также Эван Хантер (р. 1926), пишущий под псевдонимом Эд Мак-Бейн, с его итальянцем-детективом Стивом Карелла из 87-го полицейского участка Нью-Йорка.

И все же большинство продукции, выбрасываемой на книжный рынок, составляют замешанные по испытанным рецептам *таинственные истории*, правда, приспособленные к декорациям наших дней.

В Англии группа писательниц продолжает поддерживать старые традиции детективов. Среди них наиболее известна Филлис Д. Джеймс (р. 1920), которая, по мнению критики, сменила на троне Агату Кристи; Патриция Мойз (р. 1923) более последовательно, чем Джеймс, придерживается классических правил; за ними следуют Рут Ренделл (р. 1930) и Сара Вудс (р. 1922). Конечно, встречаются и другие знаменитые авторы. Саймон Бретт (р. 1945) в образе Чарлза Париса создал актера-

сыщика. Герой Эдмонда Криспина (1921—1978), наделенный тонким чувством юмора профессор Джерваз Фен, с таким же рвением распутывает заданные убийцей интеллектуальные задачи, как и его предшественники в тридцатые годы. Нельзя не упомянуть и Джона Иннеса Макинтоша Стьюарта (р. 1906), пишущего под псевдонимом Майкл Иннес, или Генри Реймонда Фицуолтера Китинга (р. 1926), который вывел на сцену скромного индуса-полицейского инспектора Готе.

В Соединенных Штатах Америки среди появившихся в семидесятые и восьмидесятые годы писательниц очень популярны Барбара Мерц (р. 1927), по профессии египтолог, которая наряду с научно-популярными книгами пишет детективы и приключенческие уголовные истории под псевдонимами Элизабет Питерс и Барбара Майклс; за ней идут Шарлотт Маклауд (р. 1922), Джейн Лангтон (р. 1922), Барбара Пол (р. 1931), которая заставила Карузо расследовать преступление, совершенное в «Метрополитен-Опера» в начале века, и Лилиан Джаксон Браун. Герой последней, журналист Джим Квиллерен — старый холостяк, он постоянно наталкивается на убийства и черпает вдохновение для распутывания тайн, наблюдая за поведением двух своих сиамских кошек. Интересно, что все эти сочинения можно воспринимать и как пародии.

Серьезно относится к жанру всемирно известный своими тремястами научно-фантастическими романами Айзек Азимов (р. 1920). Часть его детективных историй разыгрывается в будущем, там действуют сыщик межпланетной полиции Илия Бейли, землянин по происхождению, и его помощник человек-робот Р. Данил Оливау, который с течением времени начинает выполнять самостоятельные задания. Изобретательность Азимова подтверждает то, что ему удалось придумать загадки, подходящие и для характерного мира научной фантастики, а к ним — нового вида изобличительные улики.

Благодаря своим гротесковым идеям стал известен

Фредерик Браун (1906—1972). Будничные положения создает Кэролин Голд Хилбран (р. 1926), пишущая под именем Аманда Кросс. У Дорис Майлс Дизни (1907—1976) в роли сыщика выступает почтовый инспектор. Маргарет Дуди обращается к античным временам и заставляет Аристотеля расследовать одно дело. Марта Граймс пишет о нынешнем американском полицейском служащем. Действия книг Тони Хиллермана (р. 1925) разыгрываются в индейских резервациях, главные герои его — лейтенант Лифорн и старший сержант Джим Чи, хитроумные краснокожие из племени навахо, умеющие блестяще читать следы. Гарри Кемелман (р. 1908) — хороший знаток жизни маленьких городов, в лице Дейвида Смолла у него на роль мастера сыска попадает мудрый раввин. Писательницы Мэри Дж. Латис и Марта Хениссарт, скрывающиеся за псевдонимом Эмма Лейтен, нашли, быть может, самого американского детектива — Джона Патнама Татчера, вице-президента одного банка.

В Новом Свете писание детективов стало почтенным ремеслом. Хауард Фаст опубликовал более двадцати таких книг (под именем Каннингем), и Гор Видал (под псевдонимом Эдгар Бокс) не чурается детектива. Между прочим, модным автором стала дочь бывшего президента Маргарет Трумэн (р. 1924), которая местом убийств всегда выбирает какое-нибудь высокое американское учреждение — Белый дом, Конгресс, Государственный департамент, Смитсоновский институт и т.д. Пришло желание писать и к сыну покойного президента Эллиотту Рузвельту (р. 1910), в историях которого тайну всегда распутывает его мать. В произведениях Э. Рузвельта порой критикуется общество, но, разумеется, в скромных пределах жанра.

Неизменно популярен в Америке детектив «жесткой школы» — «крутой» детектив с суровым, боевым частным сыщиком, который в соответствии с требованиями огрубелой от корейской и вьетнамской войн публики постепенно превращается в своего рода армию, состоя-

шую из одного человека, какую-то убивающую машину, истинная цель которой уже не изобличение преступника, не свершение правосудия, а безжалостное истребление врага, месть, если хотите, от имени общества, доверителя, дающего ему работу, и своего собственного. В некоторых таких историях читатель не видит большой разницы между преследователем и преследуемым, оба стараются перешеголять друг друга в жестокости и суровости. Такие негативные идеалы диктует американское кино и большинство американских детективных телефильмов. Нью-йоркский полицейский инспектор Коджек в жестокости превосходит гангстеров-киногероев тридцатых годов. Самый известный персонаж этого жанрового варианта — Майк Хаммер, которого создал Микки Спиллейн (р. 1918). Зверские истории Дейвиса Дрессера (р. 1904), пишущего под псевдонимом Бретт Холлидей, завершают линию развития «жестких» детективов Хэмметта и Чандлера. Майк Хаммер, бесстрастный садист, зарабатывает на жизнь убийством людей; он истинный брат известного своей аморальностью героя шпионских историй Джеймса Бонда. В итоговом списке бестселлеров США за шестьдесят лет (1907—1967) первые семь мест занимают книги Б. Холлидея. (Между прочим, Спиллейн пишет и детские сказки, правда, в них тоже достаточно ужасов.) Не намного отстает от него Роберт Б. Паркер (р. 1932), чье детище по имени Спенсер стало популярным телегероем. Больше придерживаются правил социального общежития частные детективы «трех Макдоналдов»: Тревис Маги Джона Макдоналда (1916—1986) действует во Флориде, крепкие парни Росса Макдоналда (настоящее имя Кеннет Миллар, 1915—1983) — в Калифорнии, а Флетч, лихой журналист Грегори Макдоналда (р. 1937), — во всех странах света, в том числе и в экзотических.

Есть у детектива «жесткой школы» своеобразный стилистический вариант, в котором действия становятся меньше и разведывать-то особенно нечего, поэтому

суть его сводится к уличному, более того, вульгарному, пошлому тексту, произносимому героями. Диалоги, идущие на трактирном жаргоне, часто не лишены юмора. Этот вариант в чем-то продолжает линию модного перед второй мировой войной Питера Чейни, только манеры здесь грубее. В Соединенных Штатах Америки сейчас наиболее популярны и пользуются самым большим спросом книги Уоррена Мерфи и Роберта Кампбелла, а также австралийца Картера Брауна, настоящее имя которого Алан Г. Йейтс (р. 1923).

Уже не одно столетие известен обитающий на периферии художественной литературы приключенческий роман, которому родственна *приключенческая история*. Сейчас, быть может, наиболее ходовым автором, пишущим в этом жанре, считается американец Элмор Ленард (р. 1925). Плодовитым литератором был и британец Эдви Серлс Брукс (1889—1965), автор девятиста «рассказов». Произведения двух других писателей уже напоминают художественную литературу: Роберт ван Гулик (1910—1967), голландский дипломат и синолог, с филологической достоверностью воссоздал средневековую китайскую детективную историю с судьей Ди в главной роли; американка-литературовед Лиллиан де ла Торре (р. 1902) из английского писателя и лексикографа XVIII века, обладавшего энциклопедическими знаниями ученого Сэмюэла Джонсона сделала мастера сыска, окружив его исторически верными местами действия и героями, только сюжет был ею выдуман. В Англии Эдит Парджетер (р. 1913) под именем Эллис Питерс одарила читателя очаровательной личностью: происходящий из средневековых крестоносцев, облезлый, кроткий, но светски мыслящий монах брат Кэдфал замечает всё (например, и то, что после групповой казни среди сброшенных с крепостной стены трупов оказывается на одного мертвеца больше, чем следовало).

С «чистым» детективом соприкасаются *истории, построенные на психологическом напряжении* (suspense story). В Англии Дик Фрэнсис (р. 1920), постаревший

жокей из конюшен английского королевского дома, пишет именно такие истории (в которых, разумеется, всегда присутствует скаковая лошадь), а также Патриция Хайсмит (р. 1921) или более известный своими историями о командос Алистер Маклейн (1923—1987). В США некоронованной королевой этого варианта жанра была несомненно Маргарет Миллар (1915—1984). Ее землячку Урсулу Кертисс, то есть Урсулу Райлли (р. 1923), автора неоготических романов ужасов, уже нельзя отнести к этой категории.

Более дешевый, невзыскательный вариант детективов, лишь манипулирующих психологическим напряжением, получил название thriller<sup>17</sup>. На англосакской языковой территории он во все времена был модным, после мировой войны тоже удержал свои позиции. К авторам таких произведений может быть причислен, например, Уильям Мердок Данкан (1909—1976), который «сработал» 200 подобных историй. В них почти не остается места остроумным идеям или расследованию. В потоке пугающих событий единственным следом являются обильно падающие капли крови. Из американских авторов можно упомянуть Роберта Блока (р. 1917), написавшего роман «Психо» (по нему был снят знаменитый фильм Хичкока), Корнелла Вулрича (1903—1968), а из новейших — Лоренса Сандерза (р. 1920).

Среди жанровых вариантов, соответствующих детективу, пожалуй, больше всего написано простых *криминальных историй*, которые дают лишь то, что обещают в своем названии, — уголовное дело. В них нет необходимой тайны, нет детектива, истории сами по себе усложняются, действующих лиц уносят с собой события, кто-то из них (полицейский или преступник, а то и считающее закон частное лицо) может стать руководителем этих событий, своего рода импровизированным детективом. Небезызвестный английский «фабрикант» романов Джон Криси написал огромное количество

<sup>17</sup> Сенсационный роман ужасов (англ.).

подобных вещей. Иногда героями его историй бывают симпатичные мошенники. Американец (наполовину индеец) Мартин Круз Смит (р. 1942) — автор «Парка Горького», действие которого происходит в Москве. В другом своем романе он делает нью-йоркского антиквара, цыгана из Венгрии, ключевой фигурой, связанной с пропажей венгерских коронационных сокровищ, хранившихся в Америке (он становится подозреваемым и, чтобы выпутаться из положения, должен поймать преступника — разыскиваемого нациста). Удачливым автором является и американец Лоренс Блок (р. 1938). Его герой взломщик по имени Берни пользуется всеобщей любовью и уважением, хотя даже соседям известен источник его существования. Это, пожалуй, бедный родственник короля французских взломщиков Арсена Люпена, переселившийся в Америку; занимаясь своим ремеслом, он время от времени находит трупы и невольно становится сыщиком.

Уголовные истории нашли свой дом и во Франции. Отличный автор Шарль Эксбрейя наряду с веселыми, легко читаемыми историями иногда конструирует такие задачи по дедукции, которые могут соперничать с вымыслами самых выдающихся английских и американских мастеров цеха. По мастерству он равен Жоржу Сименону, только, в то время как Эксбрейя тяготеет к чистому детективу, Сименон эмоциональным изображением жизни маленьких людей претендует скорее на литературный ранг. В книгах Лео Малле, Фредерика Дара, Огюста Ле Бретона, Фреда Кассака, Мишеля Лебрэна и других французских авторов детективная история, сделав большой вираж, возвращается к истоку своего рождения — приключенческому роману.

В этом кратком обзоре положения жанра после второй мировой войны можно ощутить два важных фактора. Во-первых, ошибаются те, кто воспринимает детектив как проходящую моду (наиболее строгие — как острую литературную заразу). Детектив не захирел ни тогда, когда с наступлением космической эры появи-

лась научная фантастика, ни тогда, когда разразилась мировая война, ни во времена «холодной войны» в пятидесятых и шестидесятых годах, когда набирала силу мода на шпионские истории, а с конца семидесятых он явно, заметно пошел на подъем. Во-вторых, жанр продолжает формироваться, главным образом, благодаря британским и американским авторам, он становится сложнее, многослойнее, одним словом, постоянно приспосабливается к новым читательским требованиям, создаваемым новыми положениями.

## ***Детектив в европейских социалистических странах***

В социалистических странах до поворота, свершившегося в пятидесятых и шестидесятых годах, среди развлекательных жанров детектив не имел места. Для этого было много социальных и литературных причин. Культурная политика, служившая осуществлению культурной революции и подъему просвещенности народа, кроме всего прочего, поставила своей целью ликвидацию халтуры.

Это правильное решение в десятилетие конфронтации периода «холодной войны» сочеталось с нетерпимостью к жанру, считавшемуся «западным». Сказалось, конечно, и то, что после второй мировой войны детектив и за рубежом был отчасти потеснен по сравнению с политическим детективом и научной фантастикой, и то, что этот жанр в социалистических странах, как и во многих других европейских государствах, имел не очень-то глубокие, достойные продолжения традиции.

В изменившейся международной обстановке с начала шестидесятых годов возникла такая волна интереса, которую с некоторым преувеличением можно назвать запоздалым ренессансом детектива. В Советском Со-

юзе вновь открыли Агату Кристи и Конан Дойла; в ГДР и Польше внимание переводчиков привлекли произведения мастеров тридцатых-сороковых годов. Отбор часто бывал поспешным, непропорционально большое внимание получали истории, в центре которых стояли действия, а не тайны, что же касается детективов классического типа, то публиковали преимущественно слабые вещи.

Запоздалый ренессанс последовал в тот период, когда его традиционные территории — Соединенные Штаты Америки, Англию и Францию — захлестнула научная фантастика как литературное явление, сопровождавшее убыстрившуюся после войны научно-техническую революцию. Она-то и явилась главным соперником детектива не только в Советском Союзе, но и в других социалистических странах.

Стимулирующее влияние оказали фильмы на уголовные темы — в ГДР они стали конкурентоспособными, пошли на экспорт — и взрывное распространение телевидения.

Одним из последствий этого было расширение международного обмена развлекательными программами, которые, например, в Венгрию привели француза инспектора Мегрэ, англичанина Ангела, из ФРГ — инспектора Келлера, из Америки — лейтенанта Коломбо.

Появились авторы, охотно пробовавшие силу своего пера в этом жанре. Следовательно, существует социалистический детектив? Разумеется, нет, как нет и капиталистического детектива. Правда, становление жанра и дальнейшее формирование его судьбы социально определено, однако творческие признаки его структуры все же не могут быть связаны с каким-либо общественным строем. Другой вопрос, что на отдельных произведениях, авторах, странах, даже регионах по-разному сказываются национальные традиции и социальные условия.

В стиле писателей, экспериментирующих с натурализацией жанра, есть некоторые новые элементы.

За малыми исключениями они публикуются под собственными именами, вместо экзотических пейзажей (главным образом англо-американских) местом действия выбирают свою страну и разрабатывают отечественные характеры и ситуации. Стоит обратить на это внимание, ведь даже у располагающих сильными традициями французов до недавнего прошлого непропорционально большая часть авторов в своих книгах говорила «на родном языке» жанра и использовала большей частью англосакские элементы.

В произведениях авторов социалистических стран можно заметить повторение уже пройденного в Англии, США и Франции процесса — детектив сейчас отступает от приключенческого романа. И данное явление происходит в то время, когда на Западе наблюдается тенденция, противоположная этой, — возвращение «крутого детектива» к приключенческому роману. Политические мотивы, часто встречающиеся в детективах, смело можно считать «приданным» шпионских историй.

Характерной региональной чертой кажется и то, что в ампула сыщиков выступают служащие государственных уголовных органов. Ни простые граждане, ни коллективы, состоящие из частных лиц, не взяли на себя функции мастеров сыска.

Авторы охотно выбирают преступников из кругов мелкой буржуазии и интеллигенции.

Они не уделяют должного внимания придумыванию изобличительных следов. Это сужает возможности следствия, ибо фактов для анализа мало, а без них сыщику трудно, а иногда просто нереально прийти к выводам, которые поразили бы читателя. Процесс раскрытия преступления часто инстинктивный или случайный: тех, кто его расследует, несет поток событий. Недостаточно разработаны доказательства того, что преступником на самом деле является подозреваемое лицо, более того, именно это лицо и никто иной. Возможно, мы будем недалеко от истины, если заподозрим, что здесь давит память о нарушениях закона в период,

называемый культом личности, то есть преобладает то ошибочное воззрение, что представителю закона достаточно указать на кого-либо пальцем.

Гротеск и странности — наиболее характерные приправы жанра — отсутствуют в их репертуаре.

В отличие от множества кинопродукции, в литературной среде слишком мало авторов и произведений, чтобы можно было отчетливо увидеть, в каком направлении движутся, какими прочными новыми чертами обогащаются детективные истории в творчестве писателей социалистических стран. Было бы рано пытаться поместить авторов, их произведения в сравнительно устойчивую систему ценностей.

С точки зрения жанра существенно главным образом то, что — хотя и с опозданием на шаг — детектив бесспорно обосновался и в социалистических странах.



# ХАРАКТЕРОЛОГИЯ

*«Самое прекрасное чувство, которое может выпасть на долю человека, — ощущение тайны. Это источник всякого истинного искусства, всякой истинной науки. Тот, кто никогда не знал этого чувства, у кого нет чутья к таинственному; тот словно и не живет: у него закрыты глаза».*

(Альберт Эйнштейн)

*«Что за песню пели сирены или каким именем назывался Ахилл, скрываясь среди женщин, — уж на что это, кажется, мудреные вопросы, а какая-то догадка и здесь возможна».*

(Сэр Томас Браун)

*«Детектив без убийства это оmlёт без яиц».*

(Сатерленд Скотт)



## **Научное мышление в детективе?**

Остин Фримен убедительно рекомендовал нам обратить внимание на то, что детектив, который захватывает воображение интеллигентного и образованного человека, не может обладать идущими из его внутренней сути первородно низменными и унижительными свойствами. Следовательно, в нем заранее нет места подлым и безнравственным вещам.

Фримен первым заметил одно из чрезвычайно существенных своеобразий детектива, то, что в основе своей он склонен к теоретизированию. Читатель берет в руки отдельные детективы, собственно говоря, с рефлексом исследователя.

Любитель жанра может быть кем угодно, однако наслаждение прекрасным характерно прежде всего для интеллектуала, чей мозг отшлифован для методических исследований, кто находит знакомые ему по работе удовольствия в сложной аргументации, в панораме фактов и для кого способ и качество доказательства по меньшей мере столь же существенны, как и сам поставленный вопрос.

Традиционная композиция жанра указывает и на однотипную параллельность детектива и научного мышления: обнаружение явления (убийство), методический сбор данных (улики, свидетельские показания), действительное проведение расследования (изобличение), более того, быть может, доказательство и защита найденного решения на квалифицированном форуме (судебное разбирательство)

Поэтому Режи Мессак в своей книге «Детективный роман и влияние научной мысли» определял детектив так: это «...повествование, посвященное прежде всего методическому и последовательному раскрытию с помощью рациональных и научных средств точных обстоятельств таинственного события»

Поль Моран, подходя к этому же с другой стороны,

замечает, что роль детектива «...не ориентироваться в тенях души, а заставлять марионетки двигаться с безупречной точностью часового механизма»<sup>18</sup>.

Следовательно, к детективной истории он предъявляет скорее научные, чем художественно-литературные требования.

Франсуа Фоска именно в обязательном присутствии дедуктивного мышления видит разницу между приключенческим романом, художественным произведением с уголовными мотивами и детективом.

В этом восприятии действующие лица могут быть просто фигурами башенных часов, которые при нажатии автором кнопки выскакивают по заранее начерченному пути на сцену, выполняют определенные им задачи и уступают место другим в требуемом порядке, не вызывая в читателях эмоций. Иначе говоря, мастер сыска и прочие действующие лица могут быть всего лишь объектами в человеческом облике. Соблазнительна и такая мысль: не поэтому ли в детективе равноценными могут оказаться человек и предмет, след ноги, отпечаток пальца, обстоятельство, время и т.д.? Роман всегда говорит о человеке и социальных отношениях людей, детектив, напротив, — соответственно такому восприятию — повествует о вещах и их порядке, при котором человек укрывается среди предметов, попадает с ними в один ряд. Значит, опытным сыщиком может быть не только человек, но и робот, электронный мозг, который измеряет и восстанавливает порядок в мире предметов.

Однако подобные толкователи детективов сами обладают складом ума роботов. Сыщик-мастер и читатель комбинируют, делают выводы, которые нельзя выразить математически, оценивают с точки зрения следствия важные человеческие связи, анализируют характеры, на что вовсе не способен робот. Ибо *логика детек-*

<sup>18</sup> Буало—Нарсежак. «Полицейский роман». Париж, «Пейо», 1964.

*тива-мастера* имеет как раз не научный, а именно художественный характер. Какой она уже безусловно была и у Эдгара По.

Никакой научной подготовки не требуется, чтобы человек сообразил, что обычно на стенах все пишут на уровне собственных глаз (так можно определить рост писавшего) или что не все ладно с гробом, который обтесывают необычно долго. Всякому подозрительно, если отличный мастерской берет за работу полцены, если нанимают гувернантку и платят ей жалованье по-человечески в трехкратном размере

Размышления Шерлока Холмса не носят научного характера, они скорее источник нового вида наслаждения: он ведь не притязает на научное признание своих наблюдений, а просто стремится доставить приятный сюрприз, вызвать изумление своими духовными трюками.

Он гипнотизирует литературными средствами: завораживает очарованием вымысла, причудливыми извилинами сказочных нитей. Он открывает нам то, что мысль, мышление могут существовать не только в категории истины, но и в категории красоты, точнее, одной из ее разновидностей — эффектности. Своеобразие ее в том, что она возбуждает эмоциональную и одновременно интеллектуальную радость, которую в литературной форме — за исключением диалогов античных греческих философов и романов-эссе двадцатого века — предлагают только авторы детективов.

Шерлок Холмс видит неизвестного мужчину. Ему представляется случай убедиться, что правая рука этого человека сильнее левой. Обычно у людей физического труда правая рука всегда сильнее, и Холмс принимает как данность, что имеет дело с рабочим. Он не подвергает свое наблюдение научной проверке, его умозаключения и произвольные суждения парят с поэтической свободой.

Вот один из его характерных спектаклей, зрелище, достойное иллюзиониста:

«Холмс снова расправил бумажку над нетронутой тарелкой. Я привстал, склонился над ним и взглянул на странную надпись :

534 K2 13 127 36 31 4 17 21 41  
ДУГЛАС 109 293 5 37 БЕРЛСТОУН  
26 БЕРЛСТОУН 9 47 171  
.....

— Рассмотрим эту проблему в свете чистой рациональности. Он явно использовал какую-то книгу. И это отправная посылка.

— Весьма неопределенная.

— Посмотрим, нельзя ли ее сузить. Если сконцентрировать свой ум, кажется, она уже менее недоступна. Какие приметы мы видим у этой книги?

— Никаких.

— Ну-ну, положение не так уж скверно. Зашифрованное сообщение начинается с большого числа 534, верно? В качестве рабочей гипотезы предположим, что 534 и есть та самая страница, что содержит ключ. Следовательно, книга большого объема, а это уже кое-что значит. Какие еще указания относительно этой книги? Второй знак K2. Что из этого следует, Уотсон?

— Конечно, вторая глава, это несомненно.

— Вряд ли, Уотсон. Согласитесь, что если дана страница, номер главы несуществен. К тому же, если страница 534 находится во второй главе, какова длина первой? Просто невероятно.

« — Колонка! — вскричал я.

— Великолепно, Уотсон! Вы сегодня в ударе. Я был бы сильно разочарован, если б это не была колонка. И так, вероятнее всего, у нас есть толстая книга, напечатанная в две колонки, каждая из них довольно длинная, поскольку одно из слов в этой бумажке помечено числом 293. Мы дошли до предела того, что можно узнать.

— Боюсь, что да.

— Вы к себе несправедливы. Еще одна искорка, еще

одно усилие мысли, дорогой Уотсон. Если бы в этом томе было что-то необыкновенное, он мне его прислал бы. Но так как планы его были нарушены, он прислал мне в этом конверте ключ. О чем и шла речь в записке. Все признаки указывают на то, что книга относится к таким, которые можно без труда найти. У него она есть, и он счел, что она есть и у меня. Итак, Уотсон, это обычная книга, которая имеется у многих.

— Звучит вполне правдоподобно.

— Значит, круг наших поисков сужается до толстой книги, напечатанной в две колонки и доступной многим.

— Библия! — торжествующе воскликнул я.

— Прекрасно, Уотсон. Но все же недостаточно прекрасно, если так можно выразиться. Приняв этот комплимент на свой счет, я не смогу назвать менее подходящую книгу, которая могла бы находиться под рукой помощника Мориарти. Кроме того, издания Святого Писания весьма многочисленны, и вряд ли можно предположить, что нумерация страниц моего и его экземпляров будет одинаковой. Ясно, речь идет о каком-то ином стандартном издании. И он был уверен, что его 534-я страница наверняка совпадет с моей.

— Но ведь очень мало книг отвечает этому требованию.

— Разумеется. И в этом наше спасение. Теперь задача сужается до стандартных изданий, которые предположительно имеются у каждого.

— Бредшоу!

— Не уверен, Уотсон. Словарный запас Бредшоу живой, лаконичный, но ограниченный. Едва ли он пригоден для составления записок общего характера. Итак, эта возможность исключается. Боюсь, что по таким же причинам не пригодится и словарь. Что нам остается?

— Альманах!

— Восхитительно, Уотсон! Я был бы весьма разочарован, если бы вы не попали в цель. Альманах!» («Долина ужаса»).

## Спорт?

Значит, предположение, что детектив — воплощение научного исследования, неверно, это всего лишь видимость. Но возникают и другие проблемы. Детектив структурно как будто родствен кроссворду. И тот, и другой требуют, чтобы, поломав как следует голову, поразмыслив, мы дали ответ на конкретные вопросы. И тут, и там, чтобы получить целое, придется ответить на ряд не связанных тесно между собой вопросов, приведя вначале в соответствие имеющуюся в нашем распоряжении беспорядочную информацию. И тут, и там играют роль догадки. И в том, и в другом случае информация совпадает, пересекается, и это способствует разгадыванию.

Французский эстет Андре Вюрмсер в своей книге «Жертва номер один — убийца» указывал на родство детектива с алгеброй: «...настоящий детективный роман не что иное, как уравнение с одним неизвестным и тремя действующими лицами: убийцей, жертвой и сыщиком... Дело студента или сыщика, исходя из уравнений, с помощью размышлений и выводов получить результат, который преподавателю или романисту заранее известен: то бишь, что  $x$  равен трем и что вибрион задушил попугая консьержки».

Стоит вновь призвать в свидетели самого знаменитого детектива мира. Однажды Шерлок Холмс упрекнул своего друга и хроникера доктора Уотсона в том, что в их общих приключениях тот рассматривает не только голую логику и математику фактов, но и «олитературирует» работу сыщика. «Если я прошу отдать должное моему искусству, то это не имеет никакого отношения ко мне лично, оно — вне меня. Преступление — вещь повседневная. Логика — редкая. Именно на логике, а не на преступлении вам и следовало бы сосредоточиться. А у вас курс серьезных лекций превратился в сборник занимательных рассказов» («Медные буки»).

Значит, детектив — это однообразная шахматная игра, в которой автор сражается с читателем, но ни одного из них по-настоящему не интересует судьба фигур, им и в голову не придет спросить, что чувствует король или слон, когда ступает на новую клетку или когда его снимают у зазевавшегося партнера.

По мнению известных соавторов Пьера Буало и Тома Нарсежака, это своего рода спорт, к тому же характерно англосакское времяпрепровождение: охота на лис, в которой зверь до последней страницы имеет шанс. А роль охотничьей собаки берет на себя читатель.

Отношения автора и читателя тоже напоминают спорт — творец соревнуется с воспринимающим его творение, поддразнивания, испытывает его дедуктивные способности. Один из мастеров жанра, Джон Диксон Карр, так отзывался о писании детективных историй: «Упражнение для человеческой сообразительности, установка западни и двойного капкана, игра, в которую из главы в главу автор играет против читателя с вертким умом» (*«Время чертова отлива»*).

Вызываемые детективом волнения, несомненно, многослойны: они могут возбудить страх (когда читатель в пассивной роли отождествляет себя с преследуемым лицом или тем, кому угрожают) и зародить агрессивные инстинкты (когда читатель в активной роли разделяет судьбу сыщика). Однако тяга к спорту не дает забыть основной, литературный характер охоты на человека. Детектив производит эпическое впечатление, в сюжете его раскрывается тайна, показывается, как ее распутали. Сыщик приходит к результатам с помощью специфически литературных средств, диалогов, которые дополняют его собственные монологи (анализирование). Литературен и строительный материал — язык. Лучший пример тому — Эрл С. Гарднер: увлекательно рассказанные приключения мы охотно читаем и тогда, когда знаем, что разгадка оставляет желать лучшего. Литература не сужается до спорта, как бы тесно ни переплетались они в этом жанре.

## Мистерии?

Является ли правдой утверждение Андре Вюрмсера, что «... детектив стоит более или менее далеко от психологии, а к морали вообще не имеет никакого отношения»?<sup>19</sup> Что же он — аморальная категория?

Дух английской «fair play»<sup>20</sup>, вмонтированная в детектив спортивность уже заранее указывает на восприимчивость к морали.

В англосакском правопорядке признаком очищения считается признание обвиняемым своей вины перед судом, признание в преступлении. Убийца в классическом детективе обычно выполняет это правило. Поэтому разоблачение и признание себя виновным одновременно является финалом — история редко заканчивается в зале суда.

Исключение, конечно, представляет Эрл С. Гарднер, но только на первый взгляд. Для него правило тоже действительно, и речь идет всего-навсего лишь о том, что местом, где происходит разоблачение и признание себя виновным, служит не контора частного сыщика, не замок, не провинциальный барский дом, не салон, не библиотечный зал шикарной квартиры в крупном городе — разоблачение всегда театрально, — а зал суда, в котором разбирается дело невинно обвиненного и где психологически атмосфера более напряжена. Гарднер тоже не дожидается, пока настоящий преступник предстанет перед судом и будет осужден. Ибо сказка говорит о тайне, загадке, а не о человеке, судьбу которого до конца прослеживает роман, но детективная история — никогда. Раскрытие великой тайны от преступления ведет к наказанию, справедливость восстанавливается.

Конечно, мораль не только присутствует обязатель-

<sup>19</sup> *Андре Вюрмсер*. «Жертва номер один · убийца».

<sup>20</sup> Честная игра (англ.).

ным элементом в ряде действий и в заключительном эпизоде, но и вытекает из самой сути истории. В детективе упрощенными средствами — пользуясь характерной для романтики только черно-белой палитрой — Добро борется со Злом. Нет истории, где Зло не терпело бы поражения, где не торжествовало бы Благородство. Убийца должен быть наказан и в том случае, если к преступлению его побудило злодейство жертвы, как, например, в «Деле об убийстве канарейки» С.С. Вэн Дайна.

Если мы поразмыслим как следует, то увидим, что детектив — это мистерия нашего времени, мистерия в условиях массовой культуры. Он неизбежно напоминает — даже своей структурой — средневековые игры-представления.

Вначале есть преступление, убийство, которое выбивает мир из колеи: грехопадение разрушает райское состояние порядка. Затем на сцене появляется сыщик и его, так сказать, изнанка — спутник-помощник-хроникер — Уотсон. Этот последний воплощает простого смертного вроде нас с вами, существо он несовершенное, он смотрит, но не видит, слушает, но не слышит, замечает, но не понимает явлений. Ангел истины, мастер сыска тоже возникает в облике человека, похожего на нас: Ниро Вульф поглощает пиво и обожает деликатесы; в голове у Мегрэ замирают мысли, если трубка его не тянет как следует; Джейн Марпл охотно выслушивает все сплетни; Фило Венс с наслаждением шеголяет своими знаниями. Однако всех их делает спасителями их миссия, чувство призвания даже в том случае, если они живут по ту сторону закона, как Ангел. Каким бы слабым и близким людям не чувствовал себя сыщик-мастер, благодаря своей миссии он поднят в особый ранг, от него ждут ясности, распутывания дела, преследования, восстановления порядка, который, по всей видимости, потерпел непоправимый ущерб. Убийство — обобщенный символ греха, сумма пороков, которые можно найти в каждом из нас; они так же присутствуют

в образах известной английской мистерии «Эвримен»<sup>21</sup>, как в нас самих. И, естественно, в героях детективных историй. Поэтому мастеру сыска подозрительны все. Его торжество — изобличение преступника, произнесение имени зла, влекущее за собой его уничтожение. Над хаосом торжествует порядок, восстанавливается состояние райского спокойствия. Сыщик-мастер — это всегда ярко индивидуализированный пророк порядка, безгрешных состояний. Он может быть апостолом науки, как Шерлок Холмс, проповедником чистого разума, как Эркуль Пуаро, может верить, как Мегрэ, что понимание есть самое высшее добро и что плодом его является сочувствие. Он может состоять на службе у небес, как патер Браун. Даже сыщику с крепкими кулаками типа Майка Хаммера находится достойная роль в этой мистерии: он мстящий бич божий.

Метко и удачно подметил однажды Николас Блейк: «...детективные истории читают сторонники общественного порядка, а приключенческую макулатуру любят те, кому он не дорог».<sup>22</sup>

В классическом детективе к крайнему преступлению — убийству — преступника закономерно толкают изъяны и пороки социальных явлений, человеческих характеров: безмерное честолюбие, безудержная ревность, эгоизм, жажда мести. Однако обычно — поскольку жанр родился в период исторического развития капитализма и принял известные сейчас формы — движущей пружиной всего являются деньги. По мнению авторов детективов, безмерная жажда материальных благ в большинстве случаев губит, соблазняет на совер-

<sup>21</sup> Каждый человек (англ.).

<sup>22</sup> Из введения в книге Хауарда Хейкрафта «Убийство ради удовольствия» (Лондон, «Дейвис», 1942). Для курьеза: это утверждение прозвучало в верхней палате английского парламента, Палате Лордов. Филип Гудхарт в своей статье «Убийство миллионом» («Дейли Телеграф энд Морнинг Пост» за 14. IV. 1952) цитирует лорда Хьюарта, сказавшего это

шение преступления против жизни. Вот мораль, сформулированная просто, в соответствии с уровнем сказки.

Идеальный детектив-мастер воплощает нравственность, совесть общества, не знающую компромиссов. Более того, он истинный одержимый фанатик правосудия. Эркуль Пуаро, бельгийский детектив на пенсии, часто мечтает о том, какие прекрасные кабачки будет выращивать в саду потом, когда окончательно удалится от дел, но случай для этого так никогда и не представляется, потому что все свое время он посвящает преследованию тех, кто согрешил против святости жизни. Более того, даже жизнь своя ему не дорога, если речь идет о том, чтобы обезвредить гнусного, изощренного преступника, неоднократно совершавшего убийства. Другой образ — Джейн Марпл Агаты Кристи — прямая посланница судьбы, Немезида во плоти, которая настигает злодея и поражает его (одну из последних книг о ней Кристи подчеркнуто назвала «Немезидой»)

Адвокату-сыщику Эрла С. Гарднера его сотрудник тоже дает однажды «хороший практический совет», но получает хлесткий ответ:

«Не будь наивным! — сказал Дрейк. — Я знаю целую кучу адвокатов-защитников, которые мало заботятся об истине. Когда истина загоняет клиента в тупик, хороший адвокат должен прибегнуть к чему-нибудь другому.

— Я боюсь всего, что не истина! — ответил Мейсон. — Мой клиент излагает историю, которая вряд ли достоверна, и все же это то, что он может сказать. И я в качестве его адвоката остаюсь верен идеалам своего ремесла, когда придерживаюсь этой версии. Возможно, я думаю, что она ложна, но я этого не знаю. Однако если он вылез с какой-нибудь выдуманной историей, я знал бы, что она не соответствует действительности, а я боюсь всего, что ложно. Дело адвоката доискиваться истины» («Случай с обаятельным привидением»).

И это тоже мораль.

## Антилитература?

Братья де Гонкур порицали в детективе непривычную дозировку чувства и мысли, не принимали новый рецепт романа; они были против чрезмерного разрастания интеллектуальных элементов. А следовательно, против того, что жанр натягивает только струны разума: «Ведь что предлагает По? Научное чудо, сказку про *A* плюс *B*; болезненную и ясную литературу, фантазию анализа, судебного следователя Задига, Сирано де Бержерака в качестве ученика Араго, какой-то вид монотонности, в которой вещи играют большую роль, нежели люди, любовь уступает место дедукции, основа романа сдвигается с места, из сердца попадает в мозг, от драмы перемещается к распутыванию тайн... Возможно, это и будет романом XX века, но литература ли это?»<sup>23</sup>

Братья де Гонкур гениально предугадали литературный дух эпохи XX века. А именно: то, что в течение XIX века еще ассоциирующаяся с сердцем теплая романтика видоизменится как одно из сопутствующих явлений социального преобразования, идущего в ногу с научно-техническим развитием. Она действительно изменилась, но не исчезла, как пророчили братья де Гонкур, ибо человек и романтика неразделимы. Романтика приосмирела, стала холоднее, дисциплинированнее, под знаком стиля эпохи появились роман-эссе, детектив, потом и научно-фантастическая литература. Даже лирика как художественный жанр, наиболее пригодный для самого непосредственного выражения романтики, тоже склонилась к размышлениям и умствованиям. И в драме окрепло мышление, а еще игра и абсурд. Почему же именно сказку не захватить с собой потоку меняющегося времени? Перемена мест эмоций и разума сама по себе вряд ли поставит под вопрос литературный характер какого-либо жанра.

<sup>23</sup> «Дневник бр. Гонкур» (1856, VII, 16-я запись).

Подозрительным делает детектив то, что мало, очень мало встречается настоящих мастеров по сравнению с удивительно большим и все возрастающим количеством публикуемых произведений. Однако это скорее последствие рыночного влияния, коснувшегося всей литературы, всего искусства нашей эпохи. Качество детектива, как и любого романа или новеллы, зависит от того, кто его пишет. Хорошо сказал Андре Вюрмсер: «Тот, кто владеет жанром, преступает его рамки... Не правила определяют границы жанра, а угол зрения автора...» (*«Жертва номер один — убийца»*)

Плодовитость сама по себе не может быть мерилом ни ценности, ни ее отсутствия. Даже когда речь идет об одном авторе, а не о жанре в целом. Ни Лопе де Вега, ни Бальзак, ни Диккенс, ни Йокаи не повергают в раздумья читателя, критика или литературоведа.

Популярность жанра не может его компрометировать, так же как не может быть признаком его совершенства. Г.К. Честертон справедливо утверждал: «Не верно... будто простой народ предпочитает плохую литературу хорошей и принимает детектив, потому что это легкая литература. Книга не станет популярной лишь оттого, что в ней нет художественной тонкости...» (*«В защиту детектива»*)

Завуалированно отвергают детектив как литературное явление те, кто мечтает сам проникнуть в литературу. Винсент Старретт как-то бросил с полуулыбкой, что может настать время, когда романы нравов впитают в себя детектив и о сыщиках начнут писать обычные романы, как уже писали о священнослужителях, врачах, торговцах орехами.

Основная ошибка тех, кто стремится сделать детектив благопристойным, заключается в том, что они впадают в снобизм наизуоборот: стесняются жанра. Поэтому любой ценой хотят пересадить его в литературу. Хотят сделать круг квадратным, твердо веря, что квадрат — категория геометрическая, а круг — нет. Детектив большого объема они механически отождествляют

с романом, малого — с новеллой. Они считают его каким-то переродившимся серьезным жанром, вырождением, который досадным образом не соответствует чистокровным новелле или роману. Они бросают их на вторую чашу весов и, стесняясь, определяют, что стрелка весов покачнулась.

Жанр они считают признаком регресса, забывая об одном: не может быть регрессом то, что расширяет возможности литературного выражения. Детектив не занял место старых опробированных жанров, а встал за ними как новое явление. Его противники оставляют без внимания тот факт, что детектив — это не отощавший вариант романа или новеллы, а некий иной, первородно легкий жанр, структура которого вполне определена и строится на восприятии не встречавшегося ранее содержания.

В боксе нельзя соизмерить силы спортсменов двух различных весовых категорий — в литературе не сопоставляют юмореску с античной трагедией. Разумеется, между отдельными категориями существует весовая разница, но, несмотря на это, античная трагедия и не думает вытеснить ни юмореску, ни детектив из понятия литературы. А уж как покажут софиты литературных категорий стоящего на темной сцене человека: высветят ли его целиком, поймут ли мгновенный жест, движение, позволят ли заглянуть в эмоциональный мир, уловят ли духовные усилия или какую-либо иную сферу его жизни, — это вопрос внутрижанровый.

Впрочем, предположение о том, что внелитературное, более того, антилитературное явление можно облагородить, превратить в литературное, само себя опровергает.

Не идет ли речь просто о том, что крестные родители детектива серьезно недооценили новорожденное дитя литературы? Назвали его романом или новеллой и в таком качестве осудили, хотя он — сказка.

## Городская сказка

Главная фигура в детективе — сыщик, человек исключительных способностей, городской фольклорный герой, герой большого города, подобный герою волшебной сказки. Оба они совершают поразительные, никогда никем не виданные, никогда никем не слыханные, неподражаемые поступки и в процессе этого иногда подвергаются смертельной опасности. Засучив рукава, они сражаются с загадками, секретами, головоломными тайнами. Борются с ведьмами и волшебниками, страшными гениальными злодеями.

В приключениях и борьбе их ведет и манит надежда на удачные поиски сокровищ, на обогащение, но в большинстве случаев более благородная цель — спасение какого-то человека, уничтожение зла. А порой просто желание совершить чрезвычайный поступок. Сыщик должен оправдать невинно осужденного, подозреваемого, должен изобличить убийцу. И его, как и сказочного героя, подгоняет вера в свое призвание, подогревает страсть поисков истины.

И тому, и другому для решения задачи необходимы то остроумное мышление, то физическая смелость. Принцу, пригварцевавшему на белом коне, надо дать хитроумный ответ на три каверзных вопроса или сразиться не на жизнь, а на смерть с семиглавым драконом, чтобы получить руку принцессы. Знаменитому детективу — провести блестящее расследование, чтобы раскрыть тайну и, может случиться, с помощью оружия обезвредить готового на все, припертого к стене опасного злодея.

Сказка и детектив одинаково плетут цепь событий вокруг лишь эскизно обрисованных образов. Ни сказка, ни детектив не дают разработанных характеров. Действующие лица в детективной истории так же статичны, неизменны, как в вечном мире волшебной сказки. Мы получаем их готовыми, в определенном состоянии. Они

ни на йоту не меняются, не совершенствуются, не развиваются.

Остается неизменным и семейное положение детектива-мастера, время для него останавливается, как для спящей красавицы, просыпающейся через сто лет свежей, бодрой и юной. Эркюль Пуаро в 1904 году ушел на пенсию из брюссельской полиции, и лишь потом в Лондоне начал вновь заниматься своим ремеслом в качестве частного детектива. С тех пор он с неослабной энергией вел расследования в течение десятилетий, не потеряв ни физической бодрости, ни свежести духа. Если предположить, что он вышел на пенсию в шестьдесят лет, то в 1974 году ему должно было быть ровно сто тридцать лет.

Старая дева, знаменитый детектив Джейн Марпл была представлена широкой публике в 1928 году в коротенькой истории, и за прошедшие с тех пор более полувека постарела всего на двадцать лет. Отец Эллери Куина — весьма авторитетный нью-йоркский полицейский инспектор лет шестидесяти — появился в начале тридцатых годов, но лишь в 1968 году достиг пенсионного возраста в «Медном доме». Сын его остался вечно двадцатилетним.

Лица, их окружающие, тоже не стареют. Экономка Шерлока Холмса, доктор Уотсон, слуга Эллери Куина по имени Джуна, племянник Джейн Марпл и другие — все, все, застыв в вечной неподвижности, не тронутые старением, вновь и вновь появляются перед нами, словно прекрасно сохранившиеся восковые фигуры в сказочном паноптикуме.

Невинно подозреваемые — это отданные во власть дракона золушки и принцессы детективной истории.

И там, и здесь события изобилуют повторами, постоянными мотивами. Младшего принца всегда сопровождает счастье. Решив все три задачи, он завоевывает награду. Среди трех сестер злодейками, как правило, бывают две старшие. Детектив тоже полон стереотипными поворотами. Шерлок Холмс обычно выбирает интерес-

ные случаи из своей переписки. Приключения Перри Мейсона неизменно начинаются с того, что кто-то хочет воспользоваться услугами знаменитого адвоката в каком-то странном или подозрительно пустячном деле. После обнаружения преступления идет серия обязательных эпизодов: допросы, беседы. За изобличением обыкновенно следует объяснение. И здесь, и там полагается присутствие лиц, скрывающих свое истинное имя, звание, профессию. Поэтому и тут, и там характерен мотив узнавания-изобличения. В тех и других действиях имеет значение ритм: замедление событий, вмешательство в них ровно в полночь.

Ни сказка, ни детектив не питают отвращения ни к кровожадно-игровым, ни к игриво кровожадным элементам. И категория ужаса в том и другом — важный элемент. Насильственные события и там, и тут являются краеугольным камнем, и сказка, и детектив с наивной непринужденностью относятся к неестественной, насильственной смерти.

Моральный источник развязки заключается в том, что зло должно быть наказано. В волшебной сказке, как и в детективе, обязателен хэппи-энд.

И в сказке, и в детективе отсутствуют элементы эстетских орнаментов, литературные кружева и социальные сообщения, находящиеся вне обязательной моральной формулы, притчи, без которых были бы немыслимы роман или новелла.

Следовательно, важные элементы сказки, ее внутреннее, существенные атрибуты несомненно совпадают с такими же свойствами детектива, их эстетические взаимосвязи бесспорны.

Впрочем, хорошим примером, подтверждающим это, является эксперимент одного английского писателя: он переделывал сказки в детективы, меняя кое-где акценты, колорит эпизодов, перерисовывая линии событий, окарикатуривая черты, и создавал новые профили отдельных действующих лиц. Всего этого было достаточно, чтобы превратить их в ужасные истории, от которых

кровь стыла в жилах, в литературных кентавров волшебной сказки и детектива или — если хотите — в пародии на то и другое.

Детектив — это своеобразно новая форма волшебной сказки: городская сказка. Одна из возможных литературных проекций образа жизни крупного города. И ничто не меняется, если детектив вписывают в обособленную сельскую обстановку, как в истории под названием «Стеклянная деревня» Эллери Куина, или если он разыгрывается в древних и экзотических декорациях, как в книге Агаты Кристи «И наконец приходит смерть», либо в XVII или XVIII веке, как в исторических детективах Джона Диксона Карра, либо в средневековом Китае, где разыгрываются истории ван Гулика.

Промышленная революция нанесла смертельный удар феодализму. Город поглощает деревню, преобразует человеческие отношения. Народное искусство уступает место массовой культуре. Восхищающая чудесами и сюрпризами волшебная сказка на сей раз сама себя заморозила, преобразовалась в детективную историю (ко второй половине XX века она снова видоизменилась, превратившись в научную фантастику). Однако она не смогла преступить законы происхождения, анализ ее структур показывает их кровное родство.

Композиции волшебной сказки и детектива равно двухполюсные: они делятся на задачу и решение. Этнография сказочной сокровищницы человечества уже показала, что простая структура такого рода выдерживает самое большее две сюжетные линии и максимально десять эпизодов. Детектив тоже не преступает эти рамки: убийства редко совершаются серийно (в этом случае они тоже нанизаны на одну сюжетную линию), и количество серьезно подозреваемых всегда выражается однозначным числом (и чем больше лихости в сюжете, тем их меньше).

В.Я. Пропп в своей книге «Морфология сказки» волшебную сказку с семью действующими лицами характеризует как усложненную своеобразную историю. Все

эти семь ролей (функций) имеются и в детективной истории, к тому же закономерно (не так, как в романе или новелле):

герой = частный детектив

лжегерой = профессиональный полицейский

враг = убийца

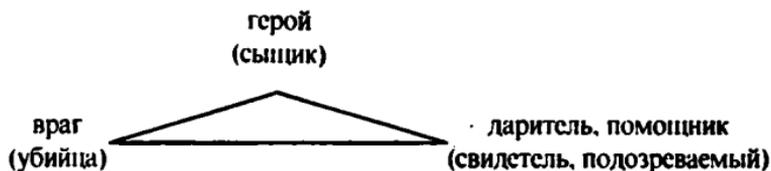
король, принцесса = доверитель (дает задачу, награду)

даритель дающий ориентир > = свидетели подозреваемые

(волшебным средствам в детективе соответствуют изблнчительные улики и информация свидетелей)

помощник = ассистент сыщика (или свидетели, подозреваемые).

Более простая формула структуры с тройным разделением ролей тоже, впрочем, могла бы в совершенстве изобразить оба жанра:



Е.М. Мелетинский в своей работе «Герой волшебной сказки. Происхождение образа» (1958) сконструировал более подробно разработанный поперечный разрез связей, соединяющих друг с другом действующих лиц волшебной сказки:



В детективе сходное построение структурных элементов. Своеобразно новый элемент здесь — связанная с личностью жертвы или преступлением улика, вещественный фактор среди людей:



## Китч?

Но все-таки не китч ли детектив? Ведь своих героев и сюжеты он выбирает с периферии общественного бытия, в нем много элементов условности, он обходится без критики общества, для него специфичен экзотический образ видения, мистификация процесса следствия; по сравнению с многослойностью различных толкований романа и новеллы он однороден, не имеет эффекта катарсиса.

Английский поэт У.Х. Оден поднимает такие же вопросы: «Симптомы следующие: во-первых, степень увлечения — если у меня есть какое-нибудь дело, нужно поостеречься и не брать в руки детективный роман, но раз уж я начал читать книгу, то ни работать, ни спать не смогу, пока ее не прочту. Во-вторых, своеобразие, заключающееся в том, что история должна соответствовать какой-нибудь формуле (я, например, считал бы для себя затруднительным читать книгу, действие которой происходит не в английской провинции), и, наконец, непосредственность детектива. Я тотчас забываю детектив, как только закончу чтение, и не хочу его перечитывать заново. Если же иногда случится взять книгу в руки, но после нескольких страниц выяснится, что она мною уже прочитана, я откладываю ее».<sup>24</sup>

Из заметок Одена, правда, выясняется, что он чрезвычайно односторонне выбирал авторов, которых читал, ясно и то, что произведения развлекательного характера он выкинул бы из литературы аристократическим жестом, однако это не освобождает его от необходимости дать ответ: каковы отношения китча и детектива.

Иштван Херманн — анатом явления китч — затрагивает взаимосвязь того и другого, но не отождествляет их. Фактически об этом и идет речь.

Детектив, как любой другой литературный жанр,

<sup>24</sup> *Иштван Херманн. «Китч». Будапешт, «Кошут», 1971.*

в руках отдельных авторов может искажаться, становиться грязным. Китч — результат того, что литератор механически копирует признаки жанра, схему и может показать лишь голый каркас без искрящейся мысли. Так из мастера сыска получается надутая фарфоровая марионетка в смокинге, взятом в прокатной конторе, Шерлок Холмс в сдвинутой шляпе, с лупой в руке и трубкой во рту, но с гудящим от пустоты черепом.

Хороший детектив — продукт труда мастера, единичная, уникальная работа. И напротив, китч — серийное производство, бросовый товар.

В силу своей природы детектив — прямой антикитч. Он не терпит приторности, сентиментализма. Хотя и дает характерные для романтики описания крайних положений, но сохраняет холодноватую сдержанность. В этом жанре вместо жеманства, манерничания присутствуют объективные раздумья.

Детектив представляется откровенно, обещая сказку и только сказку. С бурной радостью приглашает принять участие в игре. У китча же главнейшее свойство и одна из основных причин его социальной опасности заключается в том, что он хочет казаться иным, чем есть: выступает с обещанием тотального показа действительности, как в художественной литературе, вызывающей эффект катарсиса, обещает пробуждение мыслей, как всякое истинное искусство, а вместо этого убаюкивает, погружает в мечтания, одурманивает.

Китч берется за изображение общества, в действительности же создает ложную ауру, распространяет атмосферу консервативности: мол, все хорошо так, как есть.

Детектив не лжет. Он просто не берется за критику общества. Это превысило бы максимальную нагрузку сказки. Неудача «социального детективного романа» — яркое тому доказательство.

В противоположность аналогическому подходу китча, его технике копирования и склонности к нему литература, вызывающая эффект катарсиса, исповедует ана-

литический подход; она изображает характеры, положения, цепь событий во времени и пространстве, индивидуализируя типичное.

Так вот, у детектива не аналогический, а аналитический подход: суть сказки — тайна, которую можно описать только единожды, она индивидуальная, особая, никогда никем не слыханная и не виданная. Такие одноразовые, необычайные истории невозможно копировать. Китч шаблонен, его суть — неизменное повторение привычного. Детектив ему противоположен. Именно из-за свойства, противоречащего духу китча, Оден не мог дважды взять в руки один и тот же детектив, если это действительно произведение высокого уровня. Напротив, любовный роман-китч иные любители подобного чтения перечитывают по несколько раз.

Естественно, и в детективных историях есть условности — у каждого жанра имеются определенные правила, касающиеся формы. Не это удаляет детектив от художественной литературы, а своеобразное отношение части к целому. В центре произведения художественной литературы, которой присущ эффект катарсиса, стоит человек, в детективе предметы, обстоятельства, дела, вещи с легкостью поднимаются над человеком. Здесь, и по сути своей только здесь детектив может соприкоснуться с китчем. Вероятно, чтобы уравновесить это — удовлетворяя инстинктивное требование, — и выросла в гигантскую фигура детектива-мастера.

## *Элементы реальности*

Сказка лишь косвенно — в этике, декоративности, сценах, костюмах героев, моментах действия, показывающих, каким образом оно происходит, — в отвлеченной форме кое-что рассказывает о своем времени.

У Конан Дойла кажущийся незыблемым порядок

викторианской эпохи с ее спокойствием и стабильностью словно впитан в личность Шерлока Холмса, его холодный анализ, превосходство, самоуверенную жестикуляцию. Даже интенсивный интерес к преступлению тоже свидетельствует о тайном желании человека викторианской эпохи услышать потрясающую сенсацию, спасающую от скуки жизни. Имперский авторитет Англии был в зените, весь мир у ее ног, казалось ей, как и Шерлоку Холмсу, который со снисходительной пронищательностью вновь и вновь восстанавливал викторианский порядок, избобличая разрушающих его преступников. Декорации холмсиады — фотографии действительности: уличные картины лондонских окраин, одноконные экипажи, Черинг-кросс, дартмурский пейзаж.

У Агаты Кристи композиция, простая формула сюжета, замкнутость места действия, ограниченный круг подозреваемых лиц, рационально сконструированная фабула воспроизводят другое исторически характерное географическое единство — «мирное» настроение двадцатых и тридцатых годов, английскую провинцию со всей ее скукой, шуршанием сплетен, суевериями, древними замками с каминами в них, пятичасовым чаем, библиотечными комнатами, семейными тайнами, написанными и не написанными завещаниями, утомленными полковниками и майорами в отставке, провинциальными аристократами, живущими в окружении семьи.

У американских детективов естественный фон иной. Там действительность представляет другого рода сцену. Из историй Эрла С. Гарднера мы узнаём о власти печати, которой манипулируют, о политиканствующих прокурорах, которые, выполняя свои выборные функции, выносят решения с мыслью о том, как оно повлияет на следующие выборы, узнаём о среде крупных американских городов, самолетах как распространенном средстве передвижения внутри страны, порядке судебных разбирательств и т.д.

Несмотря на это, знаменитый герой Гарднера детек-

тив-адвокат Перри Мейсон не стал образцом американского сыщика. Прирожденный детектив-янки совсем другой, это скорее какой-нибудь супершериф, городской потомок вооруженных револьверами героев «дикого запада», в поведении, жестах, методах расследования, приключениях которого чувствуется, что его главный закон все еще кулак и кольт. Ему не к лицу ни интеллектуальное аргументирование, ни психологические размышления, ни мозаика изобличительных улик, в которую играют в хорошо натопленных салонах; его характеризует скорее самоуверенность, основанная на отличной физической подготовке и заряженном револьвере, немногословие, однообразная суровость и холодность, упорство, бдительная готовность к тому, чтобы — когда понадобится — в любой момент выхватить свой кольт и стрелять без колебаний.

Ник Картер еще является непосредственным потомком Билла Баффало. Оба они фольклорные герои. Но все же американский сыщик учился и у краснокожих.

Прямая генетическая линия отсюда ведет к американскому герою-сыщику двадцатых и тридцатых годов, который вместо смокинга носит обычный уличный пиджак, ароматную сигару английского «сыщика-джентльмена» меняет на крепкую сигарету либо вонючий табак. Ибо наследие «дикого запада» уже тогда пронизывали новые социальные явления, гангстерская романтика Америки двадцатых годов, энергичный темп жизни, лихость «G-man»-ов<sup>25</sup>, облеченных полнотой власти для истребления гангстерских банд и уголовного мира. Одним словом, самый характерный американский представитель детектива — Дэшил Хэмметт. У его последователей мастер сыска все больше деформируется, искажается, становится грубым, жестоким.

Кровавые боины второй мировой, корейской и вьетнамской войн наложили печать на нынешние американские «детективы», следы памяти о них можно найти

<sup>25</sup> «Люди Джи» — одно из названий полицейских в Америке.

в методах убийств, их описаниях, в кулачных ударах, раздаваемых сыщиком направо и налево, в пинках, свинцовых пулях. Ясно, что здесь уже нет ничего общего с собственной сутью детектива, это скорее выродки жанра.

Несправедливо изгнанная отцом младшая принцесса или попавший в западню старшего брата-злодея младший принц не ставят под вопрос структуру власти, ее строй. Герой детектива тоже только в исключительном случае позволяет себе высказаться о социальных явлениях, они вне сферы его расследования. И все же в детективах то здесь, то там в виде натуралистических декораций мелькают следы реальности.

Ведущий расследование в условиях буржуазно-демократической Франции инспектор Мегрэ, этот дисциплинированный государственный служака, однажды неосторожно проговаривается: «...наша главная задача — защита государства, его правительств всех времен, учреждений, затем защита денег, общественных благ, частной собственности и лишь потом человеческой жизни... Вам приходило когда-нибудь в голову полистать уголовный кодекс? Пришлось бы дойти до 177-й страницы, чтобы найти слова, относящиеся к преступлениям против человека... 274-й параграф о попрошайничестве опережает 295-й, в котором говорится о преднамеренном убийстве человека...» (*«Мегрэ и ленивый взломщик»*).

В одной из своих книг Реймонд Чандлер размышляет: «Сам человек не может остаться порядочным, даже если захочет... Вот в чем беда нашей страны. А то с нас даже исподники стянут. Мы должны принимать бесчестные правила игры, иначе придется класть зубы на полку. Целая куча слюнтяев думает, что нам ничего иного не нужно, кроме девяноста тысяч агентов ФБР в белых воротничках и с кейсами в руках. Знаете, что думаю я? Думаю, что следовало бы коренным образом перестроить этот наш маленький мир» (*«Прощай, любимая!»*).

Или вот его монолог об основной социальной проблеме Соединенных Штатов Америки: «Хотел бы, чтобы вы мне поверили. Я полицейский, и потому доволен, когда вижу, что закон берет верх. Хотелось бы мне когда-нибудь увидеть хорошо одетых стилига вроде Эдди Марса, ломающих свой маникюр в фолсомской каменоломне, чтобы и они попали туда, а не только те жалкие мелкие апаши, трущобные детища, которым мы даем по рукам после первого же их проступка, а потом у них уже никогда не появляется шанса. Вот чего я хотел бы. Мы давно не дети, и никто из нас не верит, что когда-нибудь доживем до этого. В нашем ли городе, в любом ли другом, где бы он не находился в этой широкой, цветущей, прекрасной стране — Соединенных Штатах. Увы, государство наше не для того устроено» (*«Долгий сон»*).

В таких редких ссылках социальные впечатления выражены более конкретно, чем в абстрактной системе символов Добра и Зла. И Зло получает имя, в данном случае оно зовется социальным устройством Соединенных Штатов Америки.

Некоторые следы реальности могут быть найдены и в положительных обстоятельствах. В Англии, этом первом доме детектива, жанр на самом деле осязаемо отражает жизнеощущение средних и высших слоев. Это выясняется и по той социальной среде, которая традиционна для английского детектива, — элегантный мир, находящийся на безопасном расстоянии от маленьких людей, от улицы, профессиональных преступников, иностранных проходимцев, заурядных мест действия, предметов, событий.

Приключения Шерлока Холмса связаны с людьми и предметами, происходящими из экзотических краев. Австралия, Южная Америка, латинская и славянская Европа, Норвегия, Швейцария, Северная Америка, Индия — в глазах граждан островной страны все это какой-то далекий и волнующий мир.

Действующие лица Уильяма Ле Кьюкса едут в Ниц-

цу, Каир, Луксор, Париж, чувствуют себя как дома в элегантном квартале Лондона — Мейфере. Вот типичное место действия одной из историй: «Два обвешанных драгоценностями мира — высший свет и полусвет вместе ели, пили и болтали здесь, в этом известном широком кругом ресторане. Общество было космополитическим, беседа многоязычной, блюда восхитительными. За соседним столом сидел русский великий князь Михаил с графиней Торбай, чуть дальше — британский граф с несколькими элегантными военными...»<sup>26</sup>

Филлипс Оппенгейм заработал целое состояние писанием подобных историй, в которых на столах мейферских домов валялось по несколько сотен фунтов на дневные расходы. (Впрочем, и сам автор жил так же, приглашал на вечера, которые устраивал в собственной вилле, сотни гостей, имел в распоряжении секретаря, лакея, массажиста, маникюршу, шофера.)

В историях Дороти Л. Сейерс выступали солидные, порядочные, прекрасно воспитанные молодые люди с хорошими манерами и розовощекие барышни. Внушительная армия гостей, приглашенных на уик-энд, либо вечно передевалась к обеду, ужину, для прогулок, либо вела расследование по поводу исчезнувших кинжалов. Они строго соблюдали время приема пищи даже в том случае, если хозяин дома валялся в своей комнате зарезанный или задушенный. Разумеется, в столовой никогда не убивали. Ночные часы предназначались не для любви, а — в соответствии с кодексом приличий жанра — для сна или убийства.

Ральф Тревор в «Маркрофтской загадке» успокаивает читателя, рассказывая ему, что тот попал в хорошее общество (он описывает орудие убийства): «Это был кинжал с короткой рукояткой, несомненно испанского происхождения; судя по украшениям на лезвии, вероятно, шестнадцатого века. Изящная рукоятка его была

<sup>26</sup> Колин Уотсон. «Снобизм с насилием». Лондон, «Эйр энд Спутишвуд», 1971.

покрыта тончайшей филигранью и украшена монограммой».

Очень часто местом действия таких историй бывает аристократическая фамильная вилла, замок эпохи Тюдоров, где кровь может быть пролита лишь в библиотеке или кабинете, а венецианское окно, естественно, всегда выходит на заботливо подстриженный газон.

Обратная сторона этого подхода — изображение слуг. Шофер, лакей, горничная, камеристка, повариха, садовник, камердинер — все они комические фигуры, паяцы или зловещие и сомнительные личности. И в любом случае статисты, пешки на шахматной доске детектива, в них нет ничего человеческого, даже в той малой степени, что встречается в остальных, которые, впрочем, тоже изображены дегуманизованно. Все писатели золотого века закономерно издеваются над ними. Агата Кристи заставляет их говорить на жаргоне, подчеркивая этим их примитивность. Вследствие каких-то причин традиционно наиболее недоброжелательно описываются шоферы. Этот подход хорошо ощутим в Англии, где чувствовалось проявление спеси высших и средних классов в отношении к многочисленной в то время прослойке домашней прислуги.

Точно так же бросается в глаза и социальный предубеждение, характерный для англосакской нелюбви к иностранцам, в изображении ими чужеземцев. После боксерского восстания 1900 года для подданного Британской империи в течение четырех десятилетий не было более ненавистной фигуры, чем китаец. В книгах Сакса Ромера воплощением «желтой опасности» был Фу-Манчу. Уже в первом своем произведении «Доктор Фу-Манчу» Ромер рисовал китайцев ворами, наемными убийцами, садистами, торговцами наркотиками и живым товаром. Примеру его, конечно, последовали и другие. Расовая ненависть распространилась на всех иноземцев: евреев, итальянцев, негров, арабов.

Из произведений Дороти Л. Сейерс дюжинами можно цитировать такие фразы: «Этого господина с крюч-

коватым носом и мясистыми веками мистер Честертон все же характеризует как симпатичного еврея по той простой причине, что зовут его Натаном Абрахамсом, а не Монтегью или Макдоналдом...» Либо: «...странный итальянский субчик небольшого роста, с ножом в кармане, вертлявый, как обезьяна». А вот у Марджери Эллингхем: «Он был иностранцем, непомерно жирным, с выступающим кадыком... толстыми веками, широким носом, поразительно высоким лбом, с прямо зачесанными назад длинными, лохматыми волосами...» Или же: «Мужчина был иностранцем, это можно было определить в мгновение ока... зачесанные с высокого лба назад блестящие седые волосы обрамляли странное зловещее лицо».

Агата Кристи излагала столь же предвзято: «Маленький человечек с крысиным лицом... Отец его был польским евреем, странствующим портным...» Или: «...смягчал, но не мог скрыть лица девушки, покрытого грубым слоем краски. Не мог скрыть ярко выраженные широкие монголоидные черты ее лица. Не оставляли сомнений ни род занятий, ни национальная принадлежность Ольги Демирофф».

Впрочем, уже Артур Конан Дойл такими карикатурными чертами изобразил одного из своих эпизодических героев: «Распахнулась дверь, и огромный негр ворвался в комнату. Если бы он не был так ужасен, то показался бы смешным в своем сером пиджаке в яркую, кричащую клетку, с развевающимся галстуком цвета лососины. У него было широкое лицо с плоским выдающимся вперед носом, глубоко сидящие глаза. Он окинул всех нас злобным горящим взглядом».

## Поэтичность

В каждой разновидности сказки, а также и детективной истории, есть нечто поэтичное.

Об этом свидетельствует природа тайны: интенсивность, сложность схватывания сути из-за ее сжатости, видимость неразделимости, особая образность, заигрывание с абсурдом, фиктивный характер, кажущаяся отдаленность от действительности, неведомая, подозреваемая в ней перспектива, подчеркнутая одноразовость, тонкое равновесие, хрупкость, проблескивающее очарование миниатюры, с каждым новым поворотом расширяющаяся область фантазии, филигранная тщательность оформления. Чем более странной кажется тайна, тем она поэтичнее.

В итоговом анализе детектив, как и лирика, — это художественная форма «я», монолог детектива-мастера, проявляемый в словах и поступках.

Действие часто начинается туманно с какой-то загадки. Оно с полной силой влияет на фантазию читателя, вызывает у него видения, часто проецирует отвлеченные от истинной жизни сказочные положения и картины. Поэтические пейзажи.

Русло, повороты действия оставляют широкое пространство для порханий игровой фантазии, более того; они определенно подхлестывают полет мыслей, предполагают. И влияют на духовный мир читателя: вызывают страх, тревогу, волнение догадки, радость узнавания.

Чудо ли, что — ощутив родство жанра с поэзией — фантазия длинного ряда ее представителей привела их к детективу? Наиболее известные среди них Генри Лонгфелло, Эдгар А. По, Уолт Уитмен, Редьярд Киплинг, Оскар Уайльд, Г.К. Честертон, А.А. Милн, Дилан Томас. Они слагали поэтические мысли и чудеса с такой легкостью, на какую способны лишь чуткие к интенсивным формам творцы.

Играющий со звуками и буквами лирик черпал музыкальные решения в именах героев детективов. Рекс Статут, не краснея, признавался в том, что имя сыщика Ниро Вульфа является откликом на имя Шерлока Холмса, на мелодию его звуков — е-о-о-е (Nero Wolfe — Sherlock Holmes). В Лекоке Эмиля Габорио и Фроже Жоржа Симеона рефреном повторяется тот же «мотив» Шерлока Холмса, как и в Бредоне Роналда Э. Нокса или Нобиле (Noble) Энтони Баучера.

Поэт Г.К. Честертон признается: «Самая существенная ценность детектива в том, что это первая и единственная форма популярной литературы, в которой выражается ощущение поэзии современной жизни. Люди в течение необозримого времени жили среди могучих гор и непроходимых лесов, прежде чем обнаружили, что это может восприниматься поэтически. Справедливо предположить, что наши потомки в сумерках будут видеть трубы такими же темно-пурпурными, как вершины гор, и фонарные столбы такими же древними и привычными, как деревья, крупные города воспринимать как естественные и очевидные вещи, а детективные истории, несомненно, как своеобразную Илиаду. Право, кто не замечал, что в этих историях герой, то есть сыщик, проходит по Лондону одиноко и с такой же самоуверенностью и свободой, как принц в сказке, разыгрывающейся на земле гномов, и во время этого непредвиденного путешествия омнибус блистает красками волшебного корабля. Огни города начинают сиять, как неисчислимые глаза множества джинов, как хранители тайн, к тому же тайн жестоких, таких, что известны писателю, но не читателю. На каждом повороте пути есть указующий на них перст. Фантастическими контурами взмывают ввысь трубы, словно издевательски сигнализируют лишь о разгадке тайны» («В защиту детектива»).

Второй детектив-мастер Эллери Куина, Друри Лейн, известный по представлениям трагедий Шекспира глухой и уже удалившийся от дел характерный актер, тоже

видит в акте расследования полноту чувств, естественный материал поэзии: «Преступление, которое совершается с помощью насилия над чувствами, — самая утонченная форма человеческой трагедии. И специфическая кульминация ее — убийство... Бесчисленное количество раз я убивал на сцене... И теперь, словно дитя, впервые увидевшее чудо, обнаружил, что мир полон Макбетами и Гамлетами. До сих пор я повиновался мастеру, дергавшему меня за ниточки, теперь я ощущаю побуждение сам дергать ниточки в авторской игре, которая значительно величественнее, нежели драма... даже мой прискорбный изъян, — он дотронулся тонкими пальцами до ушей, — увеличивает мои силы, помогает сосредоточиться. Я лишь закрою глаза и уже впадаю в мир без звуков, следовательно, без мешающих физических факторов...» («Трагедия X»).

Связь детективной истории с музыкальностью выявляется из высказывания Жоржа Сименона, характеризующего состояние вдохновения: «Во-первых, напряженное настроение делает восприимчивым в отношении мелодических пассажей. Прежде чем начать писать, я уже знаю, будет ли это минорный или мажорный роман, построенный в виде фуги или сонаты. Андре Жид находил забавным, что под названиями своих романов я царапал карандашом нотные знаки».<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Жорж Сименон. «Такой как есть». — В газете «Ле Монд» за 18. III. 1967.

## ***Тайна — ведущая категория***

Самый очевидный признак детектива, более того, его обязательное условие — тайна. Это отличает его и от эпического жанра «высокого искусства», и от прочих форм развлекательной литературы. В какой мере снижается в нем центральная роль тайны, в такой степени он разжижается элементами приключенческого романа или сразу вырождается в неудавшийся детектив и обремененную уголовными мотивами бездарную литературную поделку.

В тайне и ее разгадке воплощается интерес детективной истории. В необычном положении мы узнаем известные элементы, а в процессе расследования в знакомом встречаемся с неведомым: в простых и чистых на первый взгляд ситуациях мы видим проблемы, заставляющие ломать голову.

Уровень тайны и ее решения определяет качество произведения, квалифицирует автора, следовательно, может быть и мерилom ценности.

Тайна — непременный отправной пункт сюжета. Без нее нет и не может быть расследования. Тайна питает действие, она источник всего, что случается и — это существенно — что должно случиться. Чем сложнее она, чем тоньше отшлифована, тем более многостороннего расследования требует, тем гуще плетение событийных нитей.

В романе, новелле писатель развивает события по своему желанию. Не так происходит в детективе, где события могут развиваться исключительно в пространстве, ограниченном тайной. Лимитировано и количество эпизодов. Определены передвижения детектива-мастера, последовательность его шагов, цепь действий убийцы, порядок происходящего. Тайна — генетический код детектива.

Две с половиной тысячи лет назад Аристотель утверждал, что самый существенный элемент придуман-

ной истории, вымысла — сюжет и что самая лучшая фабула всегда едина, части ее настолько сплетены, зависимы одна от другой, что замена или поправка некоторых из них потребовали бы изменения всего.

Итак, железная логика тайны требует дисциплинированности композиции детектива. Запрограммированное нагромождение причин и следствий является действием. Одним мозаичным камешком больше или меньше — и уже изуродована и сама тайна, и ее решение.

Детективная история в нынешнем своем виде — это большая эпическая форма объемом в роман. Ведь она должна приспособливаться к требованию, предъявляемому к объему развлекательного чтения со стороны читателей, издателей и — разумеется — авторов. Гонорар определяется по количеству строчек, следовательно, его меряют метрами.

Формирование жанровых признаков относится ко времени развития буржуазного общества во второй половине XIX и первой трети XX века, а характерный эпический жанр той эпохи — роман. В эту пользующуюся спросом литературную форму облеклась и тайна.

Более удачным образцом могла бы стать новелла. Ведь детектив — не панорамное изображение, он выделяет из жизни лишь один момент. Ему соответствует концентрическая, а не линейная композиция. Он и родился как короткий эпический жанр. Американский поэт Эдгар Аллан По запеленал его в лаконичную, с эффектным концом новеллу — *short story*<sup>28</sup>. Принятию этой формы способствовала популярность в современной американской литературе короткой новеллы, значительная роль, которую играли в развитии американской литературной жизни «мэгезины». Не исключено, что когда-нибудь детектив снова сожмется до размера сказки, быть может, по аналогии с модой на повести, быть может, под влиянием визуальных искусств.

<sup>28</sup> Короткая история (англ.).

## *Тайна дегуманизируется*

Роман и новелла закономерно сконцентрированы вокруг человека, человек в них — властелин мира предметов. Однако в детективе традиционный порядок ценностей может нарушиться: изменится иерархия человека и предмета, человека и предметного мира. С самой вершины пирамиды человек может слететь вниз, а объект подняться над субъектом. В воображаемом положении одна капля крови, один отпечаток пальца, щель окна, которое забыли захлопнуть, разбитая ваза, сдвинутый с места ковер или картина, окурок сигареты, количество использованных спичек, время действия, кусок резины могут быть значительнее, чем выступающие в истории действующие лица. Следовательно, тайна дегуманизируется.

Такая нарушенная система ценностей, разумеется, свойственна не только детективу, но и сказке. Рыбак попадает во власть пойманной им рыбы. Мышонок спасает жизнь слону. Шапка делает человека невидимым. Волшебный плащ важнее полка солдат. Лягушка может стать человеком, а человек превратиться в лягушку. Власть волшебной палочки превышает королевскую.

В воображаемой империи нет сложившегося гравитационного переднего плана: человек, зверь, растение, предмет существуют в состоянии невесомости. И ценностную систему порой составляет искаженный протокол сказки.

Однако этот эффект осуществляется только тенденциозно.

Во-первых, предлагаемые для решения в качестве ключа предметы и обстоятельства сами по себе ничего не значат. Требуется человек — мастер сыска, — чтобы они обрели смысл, а запутанность их сменилась порядком. Детектив обычно начинается с миража, который смелость человеческого разума рассеивает, вновь по-

зволяя нам увидеть привычный порядок, раскрытую связь вещей.

Ограничивает, а порой и нейтрализует такую дегуманизованную тайну утверждение некоторых авторов, что загадку надо искать в мире не объектов, а субъектов. Не в делах и обстоятельствах, которые превращают действующих лиц в марионеток, а в самом человеке. Это основное достижение французской школы. Еще Габорио говорил устами своего Лекока: «Я отбрасываю свою индивидуальность, чтобы влезть в шкуру преступника». Он не занимался сверхъестественными задачами. В этом смысле Жорж Сименон, как и другие авторы психологических детективов, является завершителем творчества Эмиля Габорио.

Не раз и гениальный сыщик Агаты Кристи по душевным побуждениям, осязаемой или предугаданной мозаике характера пытается реконструировать портрет преступника, как, например, в «Пяти поросятах».

В обычной детективной истории жертва не более чем опрокинутая пешка. В большинстве случаев мы вовсе не знали ее ранее или знали мало. Сказка по-настоящему начинается после регистрации трупа. Однако действующее лицо, предназначенное на роль жертвы, может оказаться и спасающим себя сыщиком.

Комедия Роберта Томаса «Бедняга Даньел» полна поворотов с сюрпризами: убийцей оказывается лицо, которому угрожали, а подозреваемый в убийстве человек становится сыщиком, — все происходит в рамках сильно психологической и самобытной сказки. Обмен местами жертвы, преступника и сыщика, их трансформация способствуют тому, чтобы читатель или зритель мог отождествить себя со многими выведенными фигурами. Это делает возможным, даже требует от автора изображать характеры более жизненно.

## **Оригинальность как ценностная категория**

Оригинальность хотели поднять до главного измерителя ценности лишь несколько охотящихся за новизной авангардистских школ. Естественно, безрезультатно. Мысль, правда, получает выдающуюся роль в неожиданных развязках Генриха Гейне, остроумных новеллах О. Генри, новеллах-минутках Иштвана Эркеня, в эпиграммах, афоризмах и других литературных жанрах, но лишь на уровне внешней формы. Чтобы стать мерилом ценности, оригинальность должна перейти в содержание.

Это и последовало в детективе, где требование оригинальности идет из самой внутренней специфики. Кто согласится перечитать ту же самую тайну с тем же решением? Произведение романиста может дать что-то новое при каждом общении с книгой, детектив предназначен для однократного чтения.

Ценитель искусства должен знать уже описанные замыслы, загадки, их решение, чтобы в новой истории заметить новый прием, насладиться до сих пор никогда не встречавшимся элементом тайны в способе убийства, месте действия, природе изобличительной улики. Модный вчера замысел повторит лишь неинформированный автор.

Известно, что в «Серебряном» Конан Дойла и «Йоркской загадке» Эммы Орци преступника можно узнать по тому, что собака, которой следовало бы лаять, молчит: она узнала человека. Эрл С. Гарднер запоздал со своим «Случаем с воющей собакой». Р. Остин Фримен в «Погребальном костре» и Морис Леблан в «Тигровом зубе» первые отождествили преступника по своеобразному прикусу зубов. Впервые у Конан Дойла в «Тайне Боскомской долины» и у Роналда Э. Нокса в «Трехкратном стуке» в качестве важных изобличительных

улик выступают различные редкие марки сигарет и сигар.

Таинственные сообщения, содержащие ключ к преступлению, мы находим в книгах Г. Уинна «Дважды по 13», Р. Остина Фримена «Моабитская тайнопись» и «Синий скарабей», Конан Дойла «Пляшущие человечки». Г.К. Честертон в «Форме с изъяном», И. Зэнгвилл в «Тайне большого лука» и Каролин Уэллс в «Призрачном подzemелье» первыми предложили решение такой загадки, когда убийство совершается в запертой изнутри комнате в присутствии бдительных полицейских.

Подобную ситуацию можно предложить вновь только с новым решением, как, например, сделал Роберт Дж. Кейси, разработавший физическое явление преломления света в тему для произведения «Тайна темной кладовки».

В историях Эдгара По «Убийство на улице Морг» и Конан Дойла «Собака Баскервилей» получили роль и животные. Впервые в истории жанра в книгах Р. Остина Фримена «Алиби мистера Пойнтинга» и С.С. Вэн Дайна «Дело об убийстве канарейки» преступник обеспечивает себе алиби с помощью проигрывателя.

В произведениях Р.О. Фримена «Алюминиевый кинжал» и Идена Филлпоттса «Мозаика» орудие убийства — выстреленный из ружья кинжал. В историях Мак-Фарланда «За запертой дверью» и Идена Филлпоттса «Голос из тьмы» в первый раз использована атмосфера спиритического сеанса, чтобы вынудить убийцу сделать признание. В «Рашпиле» Филипа Макдоналда и «Покинутом доме» Конан Дойла преступнику обеспечивает алиби кукла, замаскированная человеком. В «Красном отпечатке большого пальца» Р.О. Фримена и «Руке в перчатке» Р.Л. Стивенсона убийца находит ловкий способ заменить отпечатки пальцев, чтобы сбить с толку следствие.

Разумеется, автор детектива стремится всеми средствами привлечь внимание к оригинальному, единичному характеру своего творения. Этому служит и перена-

сыщенная пряностями индивидуальность детектива-мастера. Внешние его приметы тоже могут быть эффектными. Клетчатая спортивная кепка, лупа и неизменная трубка тотчас вызывают в памяти каждого восторженного читателя образ Шерлока Холмса. Во рту инспектора Мегрэ трубка частенько повисает незажженной, но она «важный аксессуар» следствия. Лесли Чартерис выдумал для своего Ангела еще более образную фирменную марку: человеческая фигура с нимбом над головой, набросанная несколькими штрихами с простотой детских рисунков.

Известны и другие средства индивидуализации фирменной марки. Эрл С. Гарднер каждой своей истории о Перри Мейсоне давал название, подобающее процессуальному делу: «Случай с ...», это отлично сочеталось с его адвокатом-сыщиком. В работах С.С. Вэн Дайна часто возвращается начало названия: «Дело об убийстве ...» Г.К. Честертон имя своего сыщика-церковнослужителя всегда комбинировал с отвлеченным существительным: «Доброта патера Брауна», «Мудрость патера Брауна» и т.д. Эллери Куин в своих первых историях постоянно соединял входящее в заголовок слово «тайна» с существительным и прилагательным, носящим название страны: «Тайна египетского креста», «Тайна греческого гроба», «Тайна голландских башмаков», «Тайна американского ружья» и т.д.

Г. Литтл и Ф. Крейн обычно помечали свои произведения краской, большей частью, конечно, черной, К.У. Графтон — цитатами, Ф. Бидинг — цифрами. Джон Эванс вставлял в заголовки серийных историй слово «ореол»: «Медный ореол», «Кровавый ореол», «Дьявольский ореол» и т.д. А Макс Марри, так сказать, придерживаясь стиля, использовал слово «труп»: «Труп молчит», «Трупы не облагают пошщиной» и т.д.

Требование оригинальности относится и к размещению действия в пространстве.

Традиционное место действия, которое для английского среднего класса наиболее приемлемо с нравствен-

ной точки зрения, ибо оно наиболее интимно, — частная квартира. Однако авторы детективов, соревнуясь друг с другом, отыскивали все новые и новые решения для каких-то особых мест действия.

Так, Агата Кристи считала для себя идеальным дом священнослужителя, поезд, пароход, самолет, площадку для гольфа, салон для игры в бридж, отель, берег озера, провинциальный курорт, наемную квартиру.

Эллери Куин использовал в качестве места действия витрину универмага, школу, студенческое общежитие, стадион, сцену, освещенную во время спектакля, парк отдыха, цирк, студию, из которой ведется программа, сад, дом чудака-миллионера, крупный город и маленькую деревушку с небольшим числом жителей, голливудскую киностудию и больницу.

Манипулируя временем, тоже можно получить весьма странное место действия. Наиболее компетентным в этой области является Джон Диксон Карр. Эллери Куин, побуждаемый внуком когда-то невинно осужденного человека, вернулся к столетней истории Джека Потрошителя в книге «Трактат о страхе», особенностью которой является то, что здесь он ведет следствие параллельно с Шерлоком Холмсом.

И, конечно, в эпоху космических полетов необозримое поле действия детективу открывает научная фантастика.

Любителям этого жанра хорошо известны отличные книги на эту тему Айзека Азимова, о них уже говорилось. Но он отнюдь не единственный. Произведение Чада Оливера «Тени на солнце» тоже изобилуют элементами детектива. «Преступление в радужном заливе» И. Брабанца и З. Веселы уже заранее писалось как детектив. Пол Андерсон в «Коронационных сокровищах Марса» предлагает новый вариант тайны запертой изнутри комнаты. В роли сыщика он вывел марсианина по имени Сиалок, в котором нетрудно угадать вариант Шерлока Холмса. Сюжет Иштвана Д. Ревеса «Досье МОМАКИ» тоже разыгрывается на Марсе.

## Убийство — правило игры

В период становления детектива сыщика мог вдохновить любой случай: кража, мошенничество, разгадка таинственного сообщения и т.д. Позднее стало правилом: предметом следствия всегда должно быть убийство.

Конечно, в тридцатых и сороковых годах еще встречались тайны, скрывающие менее страшные преступления. Эркуль Пуаро не поленился в одной из историй («Гераклов труд») заняться непонятным исчезновением нескольких болонок (и лишь между делом воспрепятствовал совершению убийства), ибо положение казалось ему пикантным с интеллектуальной точки зрения. Другие детективы Кристи тоже порой принимали вызов закоренелых злодеев по делу о краже драгоценностей и прочего, но лишь тогда, когда речь шла не о шаблонном случае. И все же это были только редкие исключения.

Убийство дает следствию толчок, подгоняющий его к цели. Похищенные вещи, растраченные суммы могут быть возвращены, и, если сыщик найдет украденные драгоценности, дело заканчивается, по крайней мере для потерпевшего. Личность преступника по сравнению с найденными сокровищами имеет вторичное значение. Однако убийство — преступление непоправимое: мертвых воскресить нельзя. Поэтому оно требует неумолимой охоты на человека, примерного наказания, означает борьбу не на жизнь, а на смерть между убийцей и сыщиком. В этой борьбе нет отступлений, сыщик, повинувшись нравственному долгу, напрягает все свои духовные силы.

Современная, пронизанная уголовными мотивами художественная литература также в немалой степени повлияла на то, что убийство в детективе стало типичным и почти монопольным преступлением.

Однако восприятие убийства как искусства имеет дав-

нее происхождение, идея эта — как и сам детектив — принадлежит англосаксам.

Томас Де Куинси в 1827 году написал в «Блэквуд Мэгезин», мягко говоря, странный очерк о художественном аспекте убийства. «Люди начинают замечать, — писал он, — что для разработки утонченного убийства мало двух олухов, один из которых хочет, а другой дает себя убить, недостаточно ножа, кошелька и плохо освещенного переулка. Для подобного предприятия признано необходимым все: организация дела, свет и тень, поэзия, чувство». И добавляет: «Люди вообще довольно кровожадны, жаждут обильного кровопролития, и такого рода яркое зрелище их удовлетворяет. Однако рафинированный вкус знатоков, посвященных, более изощрен».

Для знатоков Британской империи он перечисляет несколько критериев художественного убийства. Здесь речь идет не об идеале безупречного преступления, при котором виновнику нужно обеспечить безнаказанность, а о действии, совершенном с большим вкусом, с соблюдением приличий и приемлемым для хорошо воспитанного буржуа образом.

Что же он предлагает авторам? Жертва не должна быть общественным деятелем, ибо тогда преступление не будет носить частный характер. Виновник не должен быть заурядным преступником, ибо тогда из дела исчезнет пафос. Место действия должно быть пристойным, находиться в культурной семейной обстановке: это может быть, например, библиотечная комната. В отношении времени тоже желательно соблюдать такт, свидетельствующий о хорошем воспитании: убийство следует совершать по возможности ночью, в уютном одиночестве, а не при скандальных обстоятельствах, устраивая «сцену» у всех на виду.

По этому рецепту, вероятно, написал свое «Заранее задуманное злодейство» Франсис Айл.

Его английский читатель, расположившись у камина, мог приятно содрогнуться, приступая к чтению: «Док-

тор Биклейт решил убить жену. Однако первые конкретные шаги он предпринял лишь добрых несколько недель спустя. Убийство — дело серьезное».

В одном из своих заявлений С.С. Вэн Дайн слово «убийство» назвал самым энергичным в английском языке, в котором нет другого более «драматичного, захватывающего, императивного». Поэтому он и вставлял его в названия всех своих историй.

Обратите внимание, как Г.К. Честертон придает потенциальную энергию слову «убийство» в «Трех орудиях смерти»: «И тогда у него вырвался крик, о котором позднее говорили, что он был каким-то неестественным и новым. Это был клекот, который воспринимался с ужасом даже в том случае, если разобрать, что именно кричали, было нельзя. „Убийство!“ — так звучало резко выкрикнутое слово. Шофер клялся, что он и тогда остановился бы у тротуара, если бы не расслышал самого слова, а лишь уловил страшное его значение, которое ни с чем нельзя спутать».

Чарли Чен, мастер сыска Эрла Дерра Биггерса, знает четыре мотива для убийства: «Ненависть, месть, желание заставить замолчать измученную жертву. И, возможно, безудержная алчность».

Его американский коллега Фило Венс излагает в порядке важности побудительные причины, с которыми он сталкивался во время своих приключений: жажда наживы, ревность, месть, убийство, совершенное ради карьеры, достижения успеха, убийство на почве половых извращений.

Утверждения этих сказочных героев действительны и в реальной жизни. Однако детектив иногда сложнее действительности. Иногда он упрощает — ведь это сказка, а порой усложняет — по той же причине. В произведении Агаты Кристи «Убийство в трех актах» кому-то приходится необъяснимо и без всякой видимой причины умереть: просто убийца на нем испытывает рискованный метод.

## **Изобличительные признаки: мозаика тайны**

Тайна — мозаичная картина, сложить ее можно из множества кусочков.

Clue<sup>29</sup> — это изобличающий след, вначале кажущийся незначительным или ничего не говорящим кусочек мозаики, без которого нет разгадки: своего рода отмычка, которой можно открыть замок тайны. «Что касается слова „clue“, его этимология идет из мифологии. Оно происходит от формы слова „slew“, что было точным переводом на староанглийский греческого слова „нить“. А это последнее непосредственно указывает на легенду о Тезее и Ариадне, на тот клубок, который афинский принц получил от критской принцессы, чтобы с его помощью после убийства Минотавра найти выход из лабиринта... С точки зрения следствия clue может быть присутствием или отсутствием осязательного предмета, может быть душевным состоянием или каким-нибудь событием... Какого бы характера не была clue, это нить, которая выведет расследователя преступления из лабиринта несущественных данных к свету полного понимания...»<sup>30</sup>

Итак, clue — это внешняя форма тайны.

Оригинальность clue определяет и степень увлекательности истории. Дешевый мотив — оставленный в пепельнице на месте преступления окурок сигареты какой-то особой марки или носовой платок с монограммой — вряд ли использует взыскательный автор, разве что в какой-то новой связи.

Хорошая clue всегда имеет много значений. Она должна указывать правильное направление, но одно-

<sup>29</sup> Нить, ключ (англ.).

<sup>30</sup> Уильям О. Грин. Предисловие к книге Джона Стренга «Искусство криминалистики». Лондон, 1923.

временно, а возможно, прежде всего, уводить в другом направлении или просто никуда не вести. Например, в истории «Решающий удар» Эллери Куина убийца умышленно оставляет *clue*, недвусмысленно указывающую на него самого, ибо уверен — и не ошибается, — что тем самым направит сыщика на ложный путь. И тот действительно долго предполагает: истинный убийца хотел, чтобы подозрение пало на невинного. Автор, конечно, честен лишь тогда, когда чрезвычайно точно опишет вводящую в заблуждение или с трудом узнаваемую в его изображении улику.

В книге Эрла С. Гарднера «Случай с хромой канарейкой» важным следом было открытие, что на месте убийства у канарейки, находящейся в клетке, на одной из лапок коготки оказались длиннее, чем на другой, хотя свидетель утверждает, что в день совершения преступления примерно около критического часа хозяин срезал коготки с обеих лапок.

Чтобы замедлить распутывание дела, автор преподносит *clue* временно скрытую. Он вводит отвлекающую внимание серию событий, а факты, необходимые для анализа изобличительного следа, подчеркивает только потом.

В «Последней женщине в его жизни» Эллери Куин делает подробную опись найденных на месте преступления вещей, и читатель инстинктивно следит за названными вещами, а не за тем, что одна из них отсутствует. Речь идет об очень богатой жертве, чье хобби — разнообразная и изысканная одежда. Когда мастер сыска пересчитывает предметы гардероба, мало кто замечает суть этого — отсутствие коричневого пиджака, ботинок, носков, галстука. В «Преступлении с мандарином» Эллери Куин выбирает еще более элегантное решение, чтобы сокрыть, замедлить нахождение *clue*. В комнате, где совершено убийство, все находится на своем месте, но в перевернутом виде: зеркало висит отражающей стороной внутрь, мебель стоит придвинутая к стене ящиками, настенный ковер на паркете, картины на сте-

нах перевернуты, на трупe вся одежда натянута наизнанку. Все это сделано лишь для того, чтобы отвлечь внимание от той единственной вещи, в своем нормальном положении производящей впечатление перевернутой, которую убийца не мог скрыть, уничтожить. Однако он понимал, что если не замаскирует этот предмет, сыщик с одного взгляда на него опознает жертву, а на этом основании и преступника.

Без волшебных предметов нет сказки. Clue — волшебное средство детектива-мастера.

## ***Разгадка тайны: стилизованное решение***

Своеобразная категория разгадки тайны стала неотъемлемым структурным элементом детектива, развила его в самостоятельный жанр. В романе или новелле нельзя продолжать ткать сюжет, когда судьба самых главных героев решена. Однако в детективе за окончательным завершением действия, определением преступника или даже его арестом следует объяснение, доказательство решения. Собственно говоря, это настоящая развязка, самая интересная и содержательная часть истории. Поэтому-то у мастеров жанра она всегда подчеркнута объемно. У Эллери Куина в «Решающем ударе» и в «Чуде десяти дней» объяснение занимает около трети всего произведения.

Загадка и разгадка — две стороны одного и того же явления. Загадка — негатив ситуации, разгадка — проявленная картина, позитив. И объемно они связаны, как корни дерева с его листвой; чем сложнее загадка, тем более длительного объяснения она требует.

Обычно о том, почему и как произошло убийство, рассказывает детектив-мастер в своем монологе чаще всего в библиотеке или кабинете, тактично изолирован-

ных от широкой публики, и, конечно, среди декораций из книг, символов анализа. Бывает, решение как самый характерный структурный элемент детективной истории (вместе с загадкой) получает особый пролог, предупреждающий читателя: сказка созрела для завершения.

Может случиться, убийца будет водить нас за нос, сам рассказывать историю от первого лица, как у Агаты Кристи в «Убийстве Роджера Экройда». Бывает, лицо, представшее перед нами в качестве сыщика, оказывается преступником, как в «Мышеловке». Случается, автор только разыгрывает читателя: в конце истории выясняется, что убийства и не было, все это шутка. Происходили и такие чудеса: преступника по всей видимости убивали, причисляли к жертвам, а когда, ко всеобщему изумлению, подозреваемых больше не оставалось, он снова возникал, как в «Десяти негрityтах» Агаты Кристи. В другой же истории — «Восточный экспресс», — к немалому удивлению Эркюля Пуаро, ему пришлось иметь дело со многими виновниками.

В произведениях макулатурного толка за изобличением редко следует объяснение, разгадка в истинном смысле слова, доказательство правоты сыщика-мастера.

Интересно, что бывало и обратное: Дж.С. Флетчер в книге «Таинственный китаец» предлагает разгадку, но оставляет несшитыми нити действия.

Любимый, но не слишком часто используемый метод драматизации решения — введение интермедии между заключительным этапом действия и изобличением, решением. Это или носящее аналитический характер проигрывание убийства заново с участием всех подозреваемых, которое проводится в надежде, что в процессе этого преступник проявит неосторожность и выдаст себя, или запугивание убийцы, вынуждение его к признанию с помощью психологических средств, например обвинения близкого ему человека, и т.д. Такая интермедия — тоже элемент действия, присущего только детек-

тиву: стилевое средство, абсолютно чуждое технике романистов и новеллистов.

Обстоятельные объяснения, мотивировки и доказательства автора, собственно говоря, увеличивают реальность сказки, закрепляют неправдоподобное в вероятном. Детектив желает одновременно гарцевать на действительности и на вымысле. Вероятность сказочной ситуации помогает читателю отождествить себя с героями сказки.

Однако решение сказки фиктивно. Да и не может быть иным: в детективе все происходит согласно стилизованным законам вымысла — убийство, его расследование и, разумеется, доказательство вины преступника.

Аналізу стилизованных картин действительности в детективе посвящен интересный труд П. Филмора «Расследование детективных историй». На основании мнения английского врача-эксперта автор доказывает, что описанные в произведениях Дороти Л. Сейерс, Джона Диксона Карра и Генри Уэйда убийства в действительности вряд ли могли быть осуществлены таким образом, как они утверждают. А побудительные причины убийств, запечатленных в некоторых детективных историях, он бросает на чашу научных весов психологии.

Профессор юриспруденции Мичиганского университета Джон Баркер Уэйт в своем эссе «Адвокат рассматривает детективный вымысел» приходит к подобным же выводам.

Их исследования предоставляют интересные данные, но если они написаны с намерением потребовать от детектива механического копирования действительности, то авторы основательно промахнулись. О вымышленном убийстве нельзя, невозможно написать полицейскую или судебную хронику либо протокол. Детектив должен выглядеть действительным лишь настолько, насколько является «настоящей» сказка в глазах читателя. Смелая мысль, дающая хороший эффект в стилизованных условиях сказки, литературно более

приемлема, нежели выхваченное из полицейской практики наших дней настоящее криминальное дело.

Следовательно, не случайно история оканчивается обычно изобличением, объяснением сыщика-мастера. На основании доказательств, годящихся разве что для сказки, мало кого из негативных героев детектива смогли бы запрятать за решетку. Нередко их даже не арестовывают. Достаточно, если преступник будет изобличен с помощью веских аргументов сыщиком перед собравшимися действующими лицами и свидетелями. Ибо детективная история — это детективный аттракцион.

Некоторые авторы позволяют убийце самому покончить счеты с жизнью — таким образом отпадает необходимость добывать приемлемые для суда доказательства. Патер Браун после решения загадки считает достаточным, чтобы виновник покаялся, сделал признание. В жанрово чистой детективной истории первична вытекающая из тайны радость ее восприятия, и по меньшей мере вторично наследие приключенческого романа — охота на человека.

Хороший пример тому роман Агаты Кристи «Восточный экспресс», в котором Пуаро разрешает виновникам скрыться. Ведь еще Шерлок Холмс говорил: «Я думаю, есть преступления, о которых не упоминает закон и которые в определенной степени делают оправданной личную месть». Он охотнее соглашался перехитрить закон, нежели собственную совесть.

Истина сказки не всегда тождественна восстанавливаемой судом справедливости.

## **Диалектика реального и ирреального**

Характерный творческий метод сказочника — абстрагирование от действительности, художественная деформация. Его произведение, сказка, существует в декорациях действительности, но вне времени и пространства. В ней все может случиться, ничему не нужно удивляться. Герой традиционной сказки действует в ирреальной атмосфере поставленной перед ним задачи, невыполнимой для простого смертного.

В детективной истории происходит то же самое. Станный характер придает преступлению ценность «увлекательности»: окно, дверь заперты изнутри, труп на полу, преступника нигде нет. Или: двое мужчин дерутся на дуэли, сам детектив, Эллери Куин, предварительно проверяет оружие и заряжает его холостыми патронами, но все же из одного пистолета вылетает смертельная пуля. Или: убийца заранее заявляет, в какой день и час он убьет свою жертву (интересно, зачем?), и, несмотря на полицейскую охрану, организованную в связи с угрозой, убийство происходит. Можно было бы привести длинный ряд таких примеров. Детектив уже одной своей целевой установкой сигнализирует о том, что отдалается от будней, поднимается в сферу невероятного, отодвигается на грань ирреального, чрезвычайного.

Нередко автор и в тексте привлекает внимание — иногда иронично, иногда с тонкой насмешкой над самим собой — к тому, что заманивает нас в царство сказки.

Агата Кристи в «Убийстве в трех актах», рассказывая о потайном коридоре, лукаво замечает: «Это несколько напоминает Эдгара Уоллеса, но коридор в самом деле существует». Джон Диксон Карр в книге «До самой нашей смерти» утверждает: «...это ...словно ожившая

детективная история» и так выражает странную мысль своего сыщика-мастера: «...это как кошмарная история, в которой все может произойти».

А в «Трех гробах», когда доктора Гидеона Фелла, обладающего блестящим умом, спрашивают, почему он на протяжении целой главы над хладным трупом жертвы философствует с отвлеченным спокойствием о жанре детектива, он, пожав плечами, отвечает как само собой разумеющееся: «Потому что это детектив, и мы не хотим убеждать читателя в противном».

Отец Эллери Куина однажды спросил сына: «Ты и впрямь делаешь это, чтобы объяснить случай? Или хочешь испробовать мысль, притянутую за уши из какого-нибудь детектива, чтобы попытаться ее использовать в следующей книге?»

Эллери Куин в собственных историях под своим именем играет главную роль частного детектива, который одновременно является и автором произведения. В его лице действительность не отделяется от вымысла.

Агата Кристи во многих произведениях тоже выступает сама на сцену в облике пожилой толстой миссис Оливер — автора романа ужасов. И другие, поддразнивая, приговождают к позорному столбу авторов подобного рода историй — самих себя.

Эллери Куин размышлял о своем неизвестном враге, который еще разгуливает, укрытый плащом безымянности:

«— Возможно, он такой же гениальный парень, как те, о которых можно прочесть в детективах.

— Особенно в твоих, — проворчал его отец.

— Да, в моих, — кивнул сын. — И в книгах Рекса, Джона, мисс Кристи и прочих, занимающихся увлекательными небылицами» (*«Игрок с другой стороны»*).<sup>31</sup>

Все это гротесковая улыбка игры. Коллективной игры, называемой детективом, в которую играют и автор

<sup>31</sup> Ссылки на писателей, названных только по именам, относятся к Рексу Стауту, Джону Диксону Карру, Агате Кристи.

и читатель. Это предупреждение: нельзя все принимать всерьез, ведь мы переступили порог ирреальности, гуляем по полям сказки.

Сочинители халтуры с отчаянием цепляются за иллюзию действительности, авторы детективов высокого класса, напротив, принимают сказку с улыбкой, как и их читатели.

Джон Диксон Карр говорил: «То, что мы охотно читаем выдуманные детективные истории, большей частью основывается на нашей любви к невероятному. Когда *А* убивают, а *Б* и *В* в высшей степени подозрительны, невероятно, что невинный *Г* может быть преступником. И все же это он. Если *Д* обладает безукоризненным алиби... невероятно, что он совершил преступление. И все же совершил его он. Когда сыщик собирает немного сажу на берегу, невероятно, что такой незначительный след может быть сколько-нибудь важным. И все же это так. Вскоре — и с полным основанием — человек подходит к такой точке, когда слово „невероятно“ начинает терять свое содержание... Вероятность существует только в конце истории» («*Три гроба*»).

Однако писателю детективов нужно уравнивать фантастику и ирреальность элементами действительности, чтобы читатель мог отождествить себя с главными героями произведения. Удачное равновесие реального и ирреального создается тогда, когда вся ситуация в целом хотя и абсурдна, но в деталях все-таки достоверна. В книге Джона Диксона Карра «Тот, кто шепчет» жертву находят с ножом в спине в башенной комнате, в которую можно войти только через дверь. Ставший жертвой человек лично выпроводил последнего гостя и в присутствии многих свидетелей сам запер дверь изнутри. За зданием наблюдало много людей, ни одна душа к нему не приближалась, а убийство все же произошло. О преступнике ни слуху ни духу, и, естественно, не может идти речи ни о несчастном случае, ни о самоубийстве. Вот абсурдная ситуация, решение которой в деталях все

же реально: мы ощущаем его невероятность и исключительность, и все-таки оно достоверно.

Смесь реального и ирреального, собственно говоря, может происходить по четырем упрощенным рецептам. Реальные характеры в реальных условиях: роман и новелла. Абсурдные характеры в реальных обстоятельствах: приключенческий роман. Ирреальные характеры в ирреальных обстоятельствах: волшебная сказка. Реальные характеры в абсурдных ситуациях: детективная история.

Внутри жанра границы возможностей первого направления нащупываются Жоржем Сименоном, второго — Дэшиллом Хэмметтом и третьего — Эллери Куинном. Отдельные их произведения — а у Сименона все его творчество — чуть ли не преступают границы детектива, когда — каждый в соответствии со своим вкусом — начинают кокетничать с повестью, приключенческим романом или самой поэтичной из них — волшебной сказкой.

## ***Кто? Кого? Когда? Где?***



Детективы на их родных языках обозначают многими выражениями. Называют и «whodunit»<sup>32</sup> (это слово — неологическое изобретение Вольфа Кауфмана, сотрудника нью-йоркского журнала «Вэраети»), что вводит читателя в заблуждение, ибо тайна формулируется единственно возможным вопросом: «кто преступник?» Однако у нее есть по меньшей мере шесть ликов, внушающих шесть различных вопросов. В совершенном детективе — как в медленно поворачиваемом красиво отшлифованном драгоценном камне, — собственно говоря, всем граням полагается сиять. Однако совершенную детективную историю, вероятно, еще никто не на-

<sup>32</sup> Кто это сделал (англ.).

писал. Увлекательность сюжета зависит от того, сколькими своими ликами обернется тайна к читателю.

Первый скажет, вернее, спросит: кто был преступником?

Взыскательный автор, разумеется, не станет ни в кого тыкать пальцем наугад, ему придется доказывать: убийцей не может быть никто, кроме вон того определенного лица. В этом типе сказки личность злодея выступает на передний план, а мы нащупываем его в тумане, напущенном вокруг автором. С выяснением его личности разгадка оказывается у нас в руках.

В «whomdunit»<sup>33</sup> преступника изобличает тот, кто прежде всего ищет ответ на второй вопрос: кто был жертвой? Хороший пример этому дает Эллери Куин в «Двуличном Джимболле» или А.А. Милн в «Тайне красного дома». Здесь на передний план анализа попадает жертва. Нужно либо установить ее личность, либо выяснить характер. В нескольких книгах Агаты Кристи, например в романе «В 16.50 из Паддингтона», ее сыщику при отсутствии трупа приходится доказывать полицию сам факт убийства.

Одно из самых рафинированных новшеств жанра — «whendunit»<sup>34</sup>, когда автор подчеркивает, выделяет не какое-нибудь значительное лицо, а объективный фактор — время. В произведении Эллери Куина «Тайна Испанского мыса» труп мужчины находят в приморском саду, но нет никаких следов, указывающих, как могли попасть сюда жертва или убийца. Для решения загадки прежде всего нужно определить возможное время совершения преступления, а уже это даст отправную точку для выяснения личности убийцы. В книге С.С. Вэн Дайна «Дело об убийстве канарейки» убийца манипулирует фактором времени, чтобы раздобыть себе алиби, кажущееся неопровержимым. Здесь необходимо анализировать даже минуты.

<sup>33</sup> Здесь: кого (англ.).

<sup>34</sup> Здесь: когда (англ.).

Встречается и «wheredunit»<sup>35</sup>, когда место действия ложное и нужно отыскать настоящее. Ответ, данный на вопрос «где?», разумеется, вновь приведет к ответу, который требуется дать на вопрос «кто?». У Агаты Кристи в предназначенном для посмертного издания «Заглохшем убийстве» именно указание на истинное место преступления стало одним из важных аргументов, доказавших невинность предполагаемого преступника.

## **Как?**

### **Запертая изнутри комната и чудо**

Однако сейчас в жанре наиболее частый вопрос — «howdunit?»<sup>36</sup>.

Читатель в каждой истории ищет оригинальное решение, взыскательному автору приходится с блеском доказывать свои способности, постоянно упражнять фантазию.

В книге Энн Кэтрин Грин «Только начальные буквы» кого-то закалывают сосулькой — мастера сыска на след наводит лужа воды. Людей уже убивали выпущенным из стеклодувной трубы шипом, выстреленным из винтовки кинжалом, отравленной иглой, царапавшей пальцы при ударах по клавишам рояля, отравленным букетом роз, комарами, лапки которых окунали в яд, выпущенной из пращи ядовитой змеей. Бывало, преступник ловко соединял винтовку с термометром, и выстрел раздавался, когда ртутный столбик достигал определенного градуса. Случалось, к курку пистолета привязывали шнур, конец которого потом дергала застывшая в посудине и расширившаяся вода. У Найо Марш пианист, сам того не желая, кончил с собой, нажав на пе-

<sup>35</sup> Здесь: где (англ.).

<sup>36</sup> Здесь: как (англ.).

даль, к которой кто-то прикрепил револьвер. Из часов мог выскочить кинжал на пружине. И так далее.

Самый блестящий вариант «howdunit»<sup>37</sup> разработан по теме запертой изнутри комнаты. Двери, окна закрыты изнутри, за всеми проходами и выходами следят — как же могло произойти убийство, как удалось исчезнуть с места преступления убийце? Это истинная загадка, самая таинственная задача, абсолютный логический скандал, такая проблема, за решение которой может взяться лишь виртуозный ум. В этом типе абсолютной тайны мысль больше всего концентрируется в поэзию.

Первым решил эту загадку Эдгар Аллан По в своем «Убийстве на улице Морг», а Джон Диксон Карр много книг посвятил различным другим решениям. В «Трех гробах», например, он заставляет своего доктора Гидеона Фелла целую главу рассуждать на эту тему. Эпизод становится знаменитым под названием «Лекция о запертой комнате». Его рассуждения распространяются на следующие возможные варианты:

1. Произошло не убийство, а трагическое происшествие из-за сцепления случайностей.

2. Жертва сама причинила себе смерть, хотя и под внешним физическим или психологическим воздействием.

3. Убийство совершено механическими средствами, которые были установлены в комнате заранее.

4. Это самоубийство, совершенное с намерением представить его убийством.

5. Убийство, совершенное с помощью вводящего в заблуждение трюка. Например, потерпевший, которого считают живым, давно мертв и лежит в комнате. Убийцу, вошедшего в одежду жертвы, со спины принимают за нее, а он, одним движением освободившись от чужого плаща, тотчас же появляется в собственном обличье, создавая иллюзию, будто только что встретился с жертвой, в чем и убеждает поверхностного наблюда-

<sup>37</sup> Здесь: как (англ.).

теля. И тому кажется, что он сам был свидетелем их встречи, хотя убийство произошло раньше.

6. Убийство, совершенное извне, техническое решение которого (например, выстреливание колющего оружия) создает видимость, будто преступник находился в комнате.

7. Снова иллюзионистский прием — игра со временем, — но противоположный вышеупомянутому. Например, жертва спит глубоким сном, убийца поднимает сбивающую всех с толку панику, взламывает двери, будит соседей, а убийство совершает позднее, уже обладая алиби, которое кажется идеальным.

8. Убийца с помощью какого-нибудь фортеля закрывает снаружи окно или дверь, создавая впечатление, будто это сделано изнутри. Для этого у него много различных возможностей, большей частью заключающихся в манипуляциях с дверью: они позволяют ему с помощью веревки повернуть ключ снаружи, целиком снять дверь с шарниров, проволокой защелкнуть задвижку. У Эллери Куина в «Преступлении с мандарином» убийца использует для этой цели труп жертвы, а С.С. Вэн Дайн разработал множество вариантов; у него и ухищрения с задвижкой, запирающейся снизу, например подпирание ее льдышкой, и, разумеется, требующие большой ловкости и присутствия духа трюки, фокусы, внушение иллюзий.

Эллери Куин изобрел другой прототип абсолютной тайны — чудо.

Загадка запертой изнутри комнаты только кажется немислимой, но мы еще чувствуем себя в радиусе действия физических законов, ходим по земле, ищем относящиеся к реальным сферам доводы, следы. Эллери Куин предлагает нам сверхъестественное, разумеется, всегда с рациональным решением. Однако тайна, как бы она ни была объяснима, облекается в форму чуда, следовательно, может применяться только в условиях сказки. В «Фонаре господ» сыщик, казалось, попадает во власть оккультных сил: он ведет расследование

в провинции, поселяется в одном доме, а стоящее рядом трехэтажное массивное каменное здание, в котором его клиент прячет свое наследство, бесследно исчезает в течение одной ночи. В детективной литературе это самое невероятное — и все-таки вероятное — преступление.

## ***Почему? Многократные убийства. Предсмертное письмо***

И еще один лик тайны показывает «whydunit»<sup>38</sup>, когда ищут ответ на вопрос «почему?». Это тоже создало свою своеобразную структуру, тип сюжета с многократными убийствами.

У Эллери Куина в истории «Многохвостая кошка» убийца выбирает свои жертвы, по всей видимости, без цели и смысла, не обращая внимания на пол, возраст, имущественное положение, расовую или религиозную принадлежность, род занятий. Одного преступления недостаточно, тайну можно распутать только в цепи убийств. И в этих разных убийствах мы должны отыскать «почему?», чтобы таким образом добраться до личности убийцы. Метод разгадки всегда заключается в выделении одного общего элемента в преступлениях, кажущихся несравнимыми. Эллери Куин предлагает нашему вниманию следующее: если и не логика, то схема «pattern»<sup>39</sup> всегда встречается в убийстве. Когда мы разберемся в нагромождении данных, то увидим, что каждая новая жертва неизменно оказывалась моложе предыдущей, таким образом мы получим ключ к установлению личности убийцы.

Агата Кристи в книге «Убийства АБВ» ослепляет нас люциферовым волшебством букв. Одно из действующ-

<sup>38</sup> Здесь: почему (англ.).

<sup>39</sup> Модель, шаблон (англ.).

щих лиц – коммивояжер Александр Бонапарт Каст, его присутствие притягивает смерть. В городке, название которого начинается с буквы «А», находят убитым человека, имя которого тоже начинается с этой буквы. В помещении с названием на букву «Б» — жертву, имя которой начинается с Б. И так далее. Все это происходит в интересах тайной цели, «pattern» неумолимо движет чертово колесо действия. В истории «Убийство в трех актах» преступник трижды убивает, но всегда по разным причинам. Окончательный смысл всех трех убийств, разумеется, в том, чтобы убить одного человека. Однако неизвестно, кто из трех настоящая, заранее намеченная жертва. Нужно выяснить побудительные причины серии убийств.

В блестящем рассказе Жоржа Сименона «Портной и маленький шляпный мастер» нет сомнений в том, кто виновник, автор показывает его нам почти с первого мгновенья. И все же доказать мы ничего не можем, ибо не понятно, на основании чего избирает он свои жертвы, почему становится многократным убийцей. Мы только знаем, что все его жертвы — женщины разных вероисповеданий и общественного положения, живущие в разных местах, и что все они одного возраста.

В единственном убийстве тоже может выразиться тип «whydunit». Жорж Сименон и Патриция Хайсмит дают много таких вариантов.

Особо захватывающим в «whydunit» является предсмертное послание жертвы («dying message»<sup>40</sup>), оставляющей тайный знак, который убийца считает незначительным и безвредным. Иногда это произнесенное при свидетеле, с трудом подвергающееся толкованию устное послание. Внимание сыщика концентрируется на разгадывании психологически или физически закодированного сообщения. В большинстве своем к решению тайны и на самом деле ведет известие, которое жертва иногда оставляет другому лицу. Автор должен высту-

<sup>40</sup> Предсмертное письмо (англ.).

пить с яркой, особенной, до него никогда не использованной мыслью и, конечно, безошибочным объяснением, как, например, делает Эллери Куин в «Бриллианте в помидоре» или в короткой истории «Это верное слово — мама».

## ***Есть ли герой? Кто герой?***

Справедливо возникает вопрос: если в детективе в центре внимания стоит не человек, а лишь его действия, и если предметы, вещи могут вырасти в человеческий рост, имеется ли вообще и может ли быть в нем герой?

Подозреваемые (точнее, в соответствии с разгадкой тайны в конце истории невинно подозреваемые) на роль героя, понятно, не годятся. Следовательно, в принципе выбор сужается до трех необходимых в детективе лиц: жертвы, преступника и сыщика.

Случается, обреченное на смерть лицо получает самое большое пространство. Но звездой на небе детектива оно все же не становится, разве что падучей звездой — ведь в какой-то заданный момент оно должно быть уничтожено. Над прочими действующими лицами его возвышает угроза, усиливающийся в нем и сгущающийся вокруг него страх. От этого он делается человечнее, чувствительнее, это приближает его к читателю на расстояние вытянутой руки, создает впечатление, что он герой. Однако все это оптический обман.

В драме Роберта Томаса «Вилла на берегу моря» уголовный тип шантажирует отдыхающего в провинции полицейского офицера, утверждая, будто его жена убила своего первого мужа. Инспектор полиции берет дело в свои руки для распутывания его и нахождения разгадки. Круг ролей убийца—жертва—сыщик почти в каждом акте появляется в другой комбинации.

Примером авторской смелости является произведе-

ние венгерской писательницы Юлии Эрдейи «Пятая заповедь», где сыщик, считающий себя «жертвой», потерпевшей эмоциональный ущерб, бьется в сплетениях тайны и вдруг оказывается убийцей.

Следовательно, кажущаяся жертва в таких редких и остроумных ситуациях тоже может играть ведущую роль. Однако героем она может стать лишь в том случае, если возьмется за двойную роль: находясь под угрозой, с профессиональной полицейской помощью или без нее, сама поведет расследование.

В жизни и преступник может сделаться героем. На это, между прочим, обращает внимание американец Эл-лери Куин: «...лишение человека жизни у нас почитают национальным обычаем. Мы уважаем убийц. Фотографируем их, берем у них интервью, выпрашиваем автографы, собираем деньги для предоставления им юридической защиты, толкаемся, чтобы бросить на них хоть мгновенный взгляд, и проливаем слезы радости, когда их оправдывают. Случается, с ними даже вступают в брак» («С глазу на глаз»).

В Америке об Аль Капоне, Карил Чессман пишут почти в таком же стиле, как о Чарлзе Линдберге или Генри Форде. Семейную пару гангстеров двадцатых годов — Бонни и Клайда — запечатлели на киноэкране как трагических героев. В приключенческих романах героем может стать пират, разбойник. Однако в стилизованном мире детектива исключительно редко встречается *позитивный* преступник.

Итак, остается сыщик. Обычно в серийных приключениях он вновь и вновь возвращается к читателю, следовательно, из трех главных действующих лиц он — постоянное. Поэтому нам хочется больше знать о нем.

Однако герой детектива не только не может отождествиться с героем романа или новеллы, его даже нельзя сравнить с ним. Он не изображается да и не может быть изображен так пластично. Как бы подробно по сравнению с прочими действующими лицами ни обрисовывал его писатель, мы чаще всего узнаем его по образу мыс-

лей, поступкам, действиям. Личная его жизнь, социальные взгляды и так далее обычно остаются в тени.

Герой романа, новеллы — это тип, способный нести в себе судьбу социального слоя, группы или всего человечества; главная же фигура в детективе — совсем иное дело. Он строго и подчеркнуто исключителен, это индивидуальное явление, существо, несравнимое не только с другими людьми, но и с другими сыщиками. Кроме себя самого он никого не представляет. Он может олицетворять только абстрактные понятия, этические категории, например Справедливость. Детективная история и в этом кардинально отличается от романа и новеллы, ибо вместо наглядного стремится к понятийному изображению. Герой детектива скорее всего не человек, а идеал.

Детектив-мастер, несмотря на всю эскизность, — характер, созданный из многих компонентов. Он дирижер, руководитель расследования. Отобразенная копия авторского «я». *Alter ego*<sup>41</sup> читателя. А часто и рассказчик, раскрывающий нам элементы загадки, изобличительные улики, без него действие не достигло бы точки кипения. Он учитель и судья, он анализирует и воздаст справедливость. Он задает тон общественному мнению, снабжает нас информацией, напрягает свой ум, заставляя его работать, он своего рода греческий хор в одном лице, странный загонщик зверя античной трагедии. Связующая скрепка действия, залог единства, гармонии сказки.

Кто может быть детективом? Каждый. Так, читатель — любой читатель — легко может отождествить себя со своим любимым сыщиком. Следовательно, в определенном смысле герой детектива тоже тип: он типизирует определенную прослойку читателей.

Шерлок Холмс — британский обыватель. Эллери Куин — американский писатель. Друри Лейн — актер. Питер Даллас — театральная продюсер. Эркюль Пуа-

<sup>41</sup> Второе «я» (лат.).

ро — бельгийский сыщик на пенсии. Джейн Марпл — провинциальная старая дева. Фило Венс — энциклопедически образованный рантье. Альберт Кэмпбелл — слабовольный мещанин, мелкий клерк. Доктор Гидеон Фелл — врач. Патер Браун — церковник. Инспектор Хэннод и инспектор Мегрэ — профессиональные полицейские. Лорд Питер Уимси — аристократ. Ниро Вульф — профессиональный частный детектив. Саймон Темплер, то есть Ангел, — профессиональный преступник. Мастер сыска Эммы Орчи безымяннен, по всей вероятности, он старый пенсионер. Макс Каррадо и Торнли Колтон — слепые. Герои Гастона Леру и Мелвилла Д. Поста — журналисты. Доктор Хейли — психолог. Перри Мейсон — адвокат. Джо Реддман — краснокожий американец. Каб Хамилл — фермер. Роберт Фредериксон — доктор криминологии и одновременно чемпион карате, обладатель черного пояса. Отец Бреддер — профессиональный борец, ставший священнослужителем.

Однако в роли детективов выступали уже и пара молодоженов, и русский великий князь-эмигрант, и девочка-подросток, дающая советы собственному отцу, и юная дама, желающая доказать невиновность своего жениха, и семейная пара на пенсии, и гомосексуалист, и средневековый китайский судья, и обыкновенный член семьи, помещенный в обстановку Древнего Египта, где было совершено преступление, и мудрый раввин маленького американского городка, и индийский бюрократ, и французский взломщик, и нью-йоркский цыган-антиквар, и цирковый карлик, и австралийский метис, и землянин, с помощью робота ведущий расследование на чужой планете; и бог знает кто еще может оказаться сыщиком.

## **Идеальный детектив-любитель**

Идеальный мастер сыска, разумеется, любитель. Любитель, но не дилетант, а очень даже способный сыщик. Ради удовольствия, в силу предначертания судьбы берется он за уголовное преследование обычно благодаря такой же капризной случайности, с какой в руки читателя попадает книга, но он оказывается крепким парнем и из истории в историю, из серии в серию доказывает свои способности.

Так он стоит ближе к читателю и является духовным родственником убийцы. Ибо убийца тоже и еще более закономерно любитель. Он один из нас, любой может им стать.

Любой — и лишь профессиональный убийца исключается из круга действующих лиц, но неизвестное лицо в нем остается. Профессиональному убийце пристала техника приключенческих романов. Только когда виновник кто-либо из нас, необходимо тактичное расследование, только тогда мастер сыска может приготовить настоящий сюрприз.

А так как детектив является любителем, он не опирается на полицию. Он одинокий герой, а не безымянный солдат армии. В большинстве случаев он участвует в разыгрывающейся вокруг него драме и знает не больше, чем читатель, которого автор точно и честно информирует обо всех существенных событиях, обо всех важных обстоятельствах дела.

Профессиональному полицейскому никогда не вступить в столь доверительные отношения с читателем. Это удивительным образом удавалось только инспектору Мегрэ.

Впрочем, любитель в качестве идеала — характерная англосакская стилевая черта. Ее возникновение в небольшой степени обязано вкусу определенной прослойки, для которой и писался вначале детектив: английская интеллигенция и зажиточные буржуа почитали все, что

«private»<sup>42</sup>, и презирали все, что «public»<sup>43</sup>. Индивидуальный образ жизни, отмеченный требованием одиночества и известным девизом «мой дом — моя крепость», вера в неприкосновенность собственного суверенитета даже в сказке более приемлемым находили доверительное и частного характера улаживание скандальных дел, нежели «грубое» вмешательство полиции. В соответствии с этим вкусом расследование — даже в сказке — дело джентльменское.

Итак, английский сыщик — это обычно безупречный джентльмен, он собирает пинцетом улики, словно выискивая редкие экспонаты для своей коллекции сокровищ. Его ведет личный интерес и поиск интеллектуальных радостей. Кроме того, преступление дает ему возможность блеснуть в хорошем обществе своими исключительными умственными способностями. В иных случаях ему приходится оправдывать самого себя или же его побуждает любопытство, а то и желание помочь кому-то. Он не рассказывает, а действует вместе с остальными героями произведения, до конца переживая приключение. И между делом теоретизирует, анализирует, словно сопровождая своих милых знакомых при осмотре картинной галереи.

Еще не встречалось примера того, чтобы Джейн Марпл проводила расследование по делу об умершем при подозрительных обстоятельствах кондукторе автобуса (хотя в том случае, когда в деле много жертв, ее занимает даже смерть горничной и других маленьких людей); чтобы труп грузчика побудил Эллери Куина напрячь все свои духовные силы; чтобы патер Браун старался спасти душу заблудшего помощника бухгалтера. Английский вкус считает убийство делом светским, и желательно, чтобы и сыщик, и убийца были людьми пристойными.

Бывают, конечно, и исключения. Эдгар Уоллес, пер-

<sup>42</sup> Частное, личное (англ.).

<sup>43</sup> Публичное, общедоступное (англ.).

вый из известных авторов, порвал с хорошими манерами джентльмена, ведь свои истории он предназначал для маленьких людей, для массы, а не для узких буржуазных кругов. Центральной фигурой он избрал не любителя в смокинге, а служащего Скотланд-Ярда. Он ставил на пьедестал не одинокого героя, одерживающего победу благодаря своему уму, а учреждение, которое решает задачу с помощью своей организованности, обкатанности аппарата, а не ввиду духовного превосходства. И не удивительно, что в его историях ни улики, ни дедукция не играют особо существенной роли. Фигуры его полицейских превосходят настоящих английских блюстителей порядка в суровости, резкости. Они мыслят в массовых масштабах, масштабах человеческих групп, личность для них теряется, они нечувствительны к эмоциональному миру отдельного человека. Поэтому Уоллесу не чуждо своего рода морально-эмоциональное равнодушие: преступника у него иногда вешают в день свадьбы героини.

♦ В американском детективе — за исключением книг Эллери Куина, стиль которого родствен английскому, — сильно ощущается, что писался он не для изысканных леди и джентльменов, воспитывавшихся в школах островного государства, а для среднего американца, человека улицы. Перри Мейсон ведет расследование отнюдь не из кресла, он присутствует повсюду. Арчи Гудвин жует резинку, разговаривает на городском сленге и — что существенно — хитрит, лжет, ссорится, шантажирует, грозит, а порой и пускает в ход кулаки. А Сэм Спэйд, Филип Мэрлоу, Майк Хаммер ведут расследование просто гангстерскими методами.

В противоположность этому французы ждут решения загадки от полиции. В то время как английского сыщика интересует в первую очередь духовная сторона преступления, тайна, его французского коллегу волнует скорее само распутывание дела, успокоительное его закрытие и сдача в архив. Он почти не ищет интеллектуальных волнений. Следствие ведет не только с помощью ума,

но не исключает и кулаков. И если случайно не занимается профессионально полицейским ремеслом, а является журналистом, адвокатом, взломщиком, писателем или еще кем-то, то и в этом случае с воодушевлением принимает участие в физических приключениях. Он не выдвигает изощренно мотивированные теории, скорее прислушивается к своим догадкам, предчувствиям.

О том, как популярны стали некоторые из этих детективов, речь уже шла. Интересы ради хочу упомянуть, что некоторые авторы, словно позавидовав успеху собственных духовных созданий, взялись на практике доказывать свою проницательность.

Эдгар А. По сначала только как сотрудник журнала брался за отгадывание присланных читателями тайнописей, к тому же на шести индоевропейских языках. В своем отделе он лишь однажды потерпел поражение; позднее тот, кто послал свою загадку, признался, что намеренно составил бессмысленный текст. Однако позже, во время одного сильно на шумевшего нью-йоркского убийства, он предложил его разгадку в своей новелле «Тайна Мари Роже», перенеся место действия в Париж.

Сэру Артуру Конан Дойлу удалось оправдать одного жившего в Англии индуса-метиса, обвиненного в том, что он не раз со зверской жестокостью истреблял животных. При помощи блестящей дедукции Дойл изобличил истинного виновника, а также помог доказать невиновность и освободить неправильно осужденного по обвинению в убийстве Оскара Слейтера.

Эрл С. Гарднер основал ассоциацию для расследования ошибочных судебных приговоров; его «Трибунал Окончательной Апелляции» часто вел следственную работу. В «Аргоси Мэгезин» он занимался судьбами тех осужденных, которых считал невиновными, и пытался найти решение их дел. Однажды ему удалось освободить из тюрьмы человека и, вызвав сенсацию, доказать, что десять отпечатков пальцев убийцы на оружии были идентифицированы полицией неверно, так как у осужденного отсутствовал один палец.

## **Детектив-мастер против полиции**

Эдгар Уоллес и французская школа являются интересным исключением уже хотя бы потому, что в детективе традиционный сыщик-любитель и профессиональная полиция обычно соревнуются, противостоят друг другу, порой бывают в открыто враждебных отношениях. Это тоже заигрывание с читателем, призыв к тому, чтобы он вместе с частным детективом опередил бюрократию в мундирах.

Рыцарь Дюпец, сильно презирал полицию. Шерлок Холмс, к чьим познаниям прибегал иногда Скотланд-Ярд, охотно поучал тупоголовых инспекторов. С.С. Вэн Дайн в духе «fair play» пренебрегал полицейской работой, которая, по его мнению, представляла собой соревнование целой эстафетной команды с одним бегуном. Однако умственный поединок сыщика-любителя с любителем-убийцей он считал спортивным.

Эркюль Пуаро, который сам был полицейским, или доктор Торндайк, врач-сыщик, соглашались сотрудничать с полицией, но лишь с позиции превосходства, прикрытой хорошими манерами.

Джейн Марпл тоже часто встречается с обладающими зачаточной фантазией людьми из официальных органов. Обычно она привлекает их к делу лишь тогда, когда уже может предложить им в основном решенную проблему.

Перри Мейсон охотно сыплет перец под нос сыщикам из уголовной полиции, хотя истинные его враги скорее прокуратура и прокурор, да еще желающий любой ценой доказать верность своих ошибочных предположений полицейский сержант, яростно охотившийся за скальпом знаменитого адвоката. Эллери Куин, благодаря своему отцу, полицейскому инспектору, тесно сотрудничает с полицией, но в действительности даже собственного отца не считает достойным партнером. Начиная с Ниро Вульфа множество частных детективов

отзываются о полицейском аппарате с горечью, гневом, с пренебрежительной отмашкой.

Рекс Стаут в своих последних работах чуть ли не науськивает Ниро Вульфа против ФБР, его знаменитая книга «ФБР ведет расследование» — вызывающая критика официального американского следственного органа, которая в момент своего появления подняла небольшую политическую бурю.

## ***Санчо Панса в детективе***

Так значит, частный детектив всегда борется в одиночестве? Вопрос справедлив, ведь сражаться приходится с убийцами, помощью полиции сыщики не пользуются, а подозреваемым довериться не могут. Кто он? Осужденный на одиночество сказочный герой? Но ведь у Робинзона Крузо был свой Пятница, а у благородного рыцаря Дон Кихота — верный оруженосец, славный Санчо Панса, который пытался понять возвышенные мысли своего господина, крепко стоя на земле и всегда противопоставляя воображению, витанию в облаках действительность, реальность.

Вблизи сыщика-мастера тоже частенько оказывается личность, стоящая вне подозрений, добрый друг Великого Детектива, его доверенное лицо, спутник, партнер для беседы, возможно, его хроникер (никогда он не блещет умом, который мог бы засверкать ярче, чем у героя, более того, порой он-то как раз весьма простоват, он — полный контраст знаменитого мастера, который на его фоне кажется еще более величественным). У Шерлока Холмса есть доктор Уотсон, у Эркюля Пуаро — капитан Хэстингс, у Эллери Куина — собственный отец, у Перри Мейсона — Делла Стрит или Пол Дрейк, у Ниро Вульфа — Арчи Гудвин, у Фила Венса — сам С.С. Вэн Дайн, у патера Брауна — Фламбо. Все они —

чревовещательные марионетки, с помощью которых детектив (автор) беседует с читателем — сообщает ему свои наблюдения, разделяет подозрения, привлекает внимание к особому значению отдельных обстоятельств, дает анализ, направление — и которые призваны передавать Великому Детективу недоверчивые вопросы читателя, его любопытство, беспомощность и порой, разумеется, восторженное удивление.

Фигура Санчо Пансы в детективной истории — это не только декорация, но и важное коммуникационное средство. Любителя-детектива не связывают служебные правила, в процессе работы он спокойно может излагать сложившиеся у него относительно преступления и обычно меняющиеся представления и соображения. А профессиональный полицейский офицер делится своими мыслями с сержантом или секретаршей — почетительными подчиненными, идеальными «оруженосцами». Так и полагается, так и должно быть: если автор призывает читателя поломать голову, надо, чтобы тому были известны мысли сыщика, направление его поисков, анализ, разъясняющий факты. Иначе как же мы сможем соревноваться с детективом-мастером, как сможем принять вызов автора?

## ***Причуды детектива: носитель иррационального***

Детективная история, будучи сказкой, не может быть лишена ирреального элемента. В основном это обеспечивают два фактора. Первый — загадка, из которой, однако, в процессе расследования улетучиваются кажущиеся иррациональными элементы. Второй — индивидуальность детектива, являющаяся постоянным источником исключительной атмосферы сказки. Этой цели служат его оригинальничание, причуды, манерность.

Впрочем, и работа его тоже требует этого. Кажущаяся неразрешимой загадка ожидает от сыщика геракловых — но духовных — свершений, значит, он должен быть человеком чрезвычайным, способным на сложные анализы, личностью с восприимчивой душой и тонкими чувствами. Сыщику-мастеру просто необходимо быть артистом или обладать хоть какими-нибудь данными артиста.

Правда, Г.К. Честертон называет убийцу артистом, а детектива — художественным критиком, для которого нет и не может быть совершенного творения, однако этим он не опровергает того, что сыщику необходима художественная восприимчивость.

У детектива-мастера часто и привычки богемные, словно у экстравагантных артистов.

Безымянный спутник самого первого мастера сыска Огюста Дюпена так вспоминает о нем: «Одной из фантастических причуд моего друга — ибо как еще это назвать? — была влюбленность в ночь, в ее особое очарование; и я покорно принял это чудачество, как принимал и все другие, самозабвенно отдаваясь прихотям друга. Темноликая богиня то и дело покидала нас, и, чтобы не лишаться ее милостей, мы прибегали к бутафории: при первом проблеске зари захлопывали тяжелые ставни старого дома и зажигали два-три светильника, которые, курясь благовониями, изливали тусклое, призрачное сияние. В их бледном свете мы предавались грезам, читали, писали, беседовали, пока звон часов не возвещал нам приход истинной Тьмы. И тогда мы рука об руку выходили на улицу...» (*«Убийство на улице Морг»*).

Сержант Кафф безмерно любил розы, и в самые неожиданные моменты эти цветы отвлекали его внимание от работы. Он обожал загадочные высказывания, таившие в себе различные толкования, Впрочем, этому многие у него научились.

Дом Шерлока Холмса на Бейкер-стрит скрывал беспорядочные груды старых вещей, хлама, сора, пожел-

тевших газет; этот задний план еще больше оттенял чистоту анализа мастера, стройность его мыслей.

Жилище Фламбо, предоставлявшего приют патеру Брауну, — настоящий музей, своей скученностью, теснотой воспроизводивший атмосферу рококо. Тихий, скромный, кажущийся беспомощным католический священнослужитель настолько не ассоциировался с этой разномастной обстановкой, состоящей из старинных винтовок, восточных редкостей, итальянских винных бутылок, посуды примитивных народов, длинношерстных кошек, что это приводило в изумление посетителя.

Ниро Вульф жил в сугубо городских условиях, в современном нью-йоркском роскошном доходном доме, сомнений в принадлежности которого двадцатому веку не могло даже возникнуть. Однако он не желал ступить за его порог и занимался разгадыванием тайн лишь в специально отведенные для этой цели дневные часы. Прежде всего его интересовали любимые орхидеи. В стонущем под тяжестью его тела лифте он каждое утро с точностью хронометра подымался на оборудованный под оранжерею верхний этаж. К напряжению духовных сил был способен только после поглощения ужасающего количества пива и всяческих деликатесов.

Эркюль Пуаро — яйцеголовый, с редкими, но тщательно покрашенными волосами, говорящий на ломаном английском языке бельгийский пенсионер — чрезвычайно гордится своими невероятно длинными наводченными усами, и в глазах у него появляется зеленый, как у кошек, блеск, когда его охватывает интеллектуальное волнение. Он носит узкие и блестящие, как зеркало, лаковые ботинки, его хобби — разведение кабачков, и он с вызывающим улыбку высокомерием без устали расхваливает свое серое мозговое вещество.

Эллери Куин, вечный холостяк, живет в джунглях нью-йоркских небоскребов в общей с отцом квартире. При весьма нормальных манерах носит поразительно старомодное пенсне.

Тучный врач-детектив доктор Гидеон Фелл Джона

Диксона Карра напоминает Пуаро не только культом усов, но и лакомствами, которые оба любят одинаково: мсье Пуаро обожает жевать шоколад и пить какао, а доктор Фелл — сосать шоколадные сигаретки.

Один из существенных признаков экстравагантности детектива-мастера — безграничная нескромность. Эркюль Пуаро говорит о себе так: «Но дорогой друг, я ведь не англичанин! Зачем мне изображать из себя святошу? Si, si<sup>44</sup>, все вы такие. Пилот, совершивший тяжелый перелет, и чемпион по теннису разглядывают носки своих ботинок и едва слышно бормочут: все это пустяки. А в действительности про себя они разве так думают? Да ни секундошки! Если что-то сделают другие, они восхищаются их великими свершениями. Так вот, будучи трезвомыслящим человеком, надо и собой восхищаться. Но их воспитали скрывать то, что они думают. Я не таков. Талант, которым я обладаю, я почитал бы и в других. Случайно так сложилось, что в моем своеобразном ремесле никто со мной не сравнится. C'est dommage!<sup>45</sup> Однако ввиду того, что это правда, я без всякого ханжества признаю: я — великий человек. У меня необычайно развиты способности к порядку, методологии и психологии. Словом, я Эркюль Пуаро! Почему мне нужно краснеть, заикаться и бормотать про себя, что на самом деле я тупица и дурак? Это было бы неправдой» («Тайна багдадского сундука»).

Он попросту считает себя посланцем бога: «Позвольте вам сказать, у меня нет необходимости в божественной власти для приведения дел в порядок. Напротив, я убежден, что бог специально создал и поместил на земле Пуаро для того, чтобы, как только этого потребует необходимость, он вмешивался в дела своих современников» («Загадка Эндхауза»).

Но в детективной литературе встречаются и наделенные скромностью и слабостями сыщики: например,

<sup>44</sup> Да, да (итал.).

<sup>45</sup> Жаль (франц.).

в Англии — патер Браун, в Соединенных Штатах — раввин Дейвид Смолл или в Индии — мелкий клерк инспектор Готе, индус.

И их оригинальность кроется именно в скромности.

## ***Табу детектива-мастера: убийство и секс***

Для детектива—мастера своего дела почти нет ничего невозможного. В двух случаях, однако, руки у него связаны, свобода действий ограничена: первое табу — убийство, второе — секс.

Люцифер был последним ангелом, который мог взбунтоваться. Совершенное детективом-мастером убийство не могло бы остаться нераскрытым, следовательно, появилась бы необходимость в сыщике, который его изобличит. Какой это был бы позор! Даже в интеллектуальном смысле: как мог ошибиться столь совершенный разум?

В «Убийстве Роджера Экройда» Агата Кристи нашла одно весьма остроумное решение; это было единственное, неповторимое, блестящее дело. И оно было вполне приемлемо, ибо завлекало читателя в ловушку таким образом, чтобы репутация идеального детектива не пострадала. Однако Кристи заигрывала и с еще более поразительной мыслью:

«Интересно, Пуаро, вы могли бы когда-нибудь совершить преступление? — спросил Стиллингфлит. — Осмелюсь поспорить, вам удалось бы выйти сухим из воды. Для вас это было бы слишком легко. Я имею в виду, что подобное предприятие было бы определенно неспортивным.

— Характерная английская мысль! — ответил Пуаро» («Сон»),

И добавим: ответил уклончиво. А ведь тогда (эта короткая детективная история писалась в 1939 году) он еще не подозревал, что позднее Агата Кристи в заранее задуманном для посмертного издания произведении «Занавес» поставит его перед тяжелой дилеммой, и Пуаро придется принять два самых трудных за всю его карьеру решения, на сей раз, однако, без возможности от них уклониться.

Джейн Марпл в коротком приключении «Синяя герань» с целомудренным возмущением отвергнет мысль своего давнишнего почитателя о том, что она способна совершить безукоризненное преступление:

«...если б я хотела кого-то убить, что, конечно, ни на миг не могло бы прийти мне в голову, потому что это было бы великим злодеянием, и я вообще питаю отвращение к убийству, даже к уничтожению ос, хотя знаю, что это необходимо и что садовник делает это так гуманно, как только возможно. Но на чем же я остановилась?»

— Если бы вы хотели кого-то убить, — помог ей сэръ Генри.

— Ах, да... Я действовала бы решительно, только наверняка и очень тщательно все обдумав.

— Мисс Марпл! — сказал сэръ Генри. — Вы меня потрясли. Надеюсь, вы никогда ничего не замыслите против меня. Ваши планы были бы слишком хороши.

Мисс Марпл глядела на него, укоризненно помаргивая.

— Мне кажется, я сказала ясно, что подобное злодеяние никогда не могло бы прийти мне в голову...»

Второе табу детектива — секс. Дэшил Хэмметт первым вывел на сцену детектива новое действующее лицо, до того считавшееся неприемлемым, — женщину.

Женщины, разумеется, скорее украшают, чем осложняют действие. Это в основном второстепенные лица, и героинями не могут стать хотя бы потому, что хорошенькие дамы довольно часто оказываются растленными преступницами. Во всяком случае, в «Мальтийском

соколе» (1930) впервые в детективной литературе особое внимание было уделено женщине в лице доверительницы Сэма Спэйда.

Сэм Спэйд вообще пользуется успехом у женщин. Дэшил Хэмметт разрешает ему посвящать им время. У Филипа Мэрлоу, героя Чандлера, тоже бывают галантные приключения, не говоря уже о Майке Хаммере и других американских «героях». В какой степени произведение отдалается от детектива классического типа и приближается к приключенческому роману, в такой же мере раскрываются двери перед участием в нем блондинок, шатенок и (главным образом) рыжеволосых дам.

Дело в том, что секс первоначально чужд детективной истории. Как сформулировал Сатерленд Скотт, любви так же нет места в детективе, как мухе в супе.

Есть в этом некая характерно британская ложная стыдливость. Английский читатель детектива охотнее натолкнется во время чтения на труп посреди спальни, чем на красивую и очень даже живую женщину.

Не то чтобы у Эркюля Пуаро или Перри Мейсона не было клиенток или женщины не играли бы у них значительную роль. Иногда речь заходила даже о любовных делах. Однако для детектива-мастера любовь — табу, и обычно он не дает себе увлечься даже игривыми мыслями.

Как говорил Шерлок Холмс Уотсону: «Расследование преступления — наука точная, по крайней мере должно ею быть. И описывать этот вид деятельности надо в строгой, бесстрастной манере. А у вас там сантименты. Это все равно что в рассуждение о пятом постулате Эвклида включить пикантную любовную историю» («Знак четырех»).

Романтические стороны жизни героя-детектива встречаются только в воспоминаниях, чрезвычайно тактичных ссылках. На камине у Шерлока Холмса стоит выцветшая женская фотография — напоминание о давнем приключении. Однако Великий Детектив не гово-

рит о нем, следовательно, читатель должен довольствоваться собственным воображением. Ниро Вульф порой ссылается на невинную любовь своей молодости, возлюбленную, которую постиг трагический конец, но с такими болезненными вздохами, что читатель спешит подавить свое любопытство.

Великий детектив может быть женат, и это заранее исключает всякие галантные приключения. К этой категории принадлежат Мегрэ и Дейвид Смолл. Но об их семейной жизни нам почти ничего не известно. Жены, когда видят, что заботы следствия поглощают их мужей, ходят еще тише по квартире и в большинстве случаев выходят даже из истории, предварительно приготовив мужьям свежесглаженную одежду. Юная спутница жизни Дейвида Смолла, правда, делает иногда слабые попытки повлиять на мужа, столь многим жертвующего ради своих принципов, однако ее усилия тщетны.

Пожилая семейная пара Томми и Таппенс Бересфорд занимается исключительно своим любимым делом — расследованием преступлений.

Детектив-мастер может быть не только женатым, но и отцом семейства, как, например, Чарли Чен, у которого одиннадцать детей, но работа настолько его увлекает, отрывает от семьи, что сыновей своих он упоминает только по номерам.

В большинстве случаев у детектива-мастера до женитьбы дело и не доходит. Правда, Эллери Куин совершил ошибку, женившись в 1929 году, и из отдельных его замечаний выясняется, что у него даже родился сын, однако позднее он предпочел обо всем позабыть и в дальнейшем предстает перед нами в качестве закоренелого холостяка. Правда, в 1938—1939 годах у него появляется знакомая журналистка, Паула Пэрис (полностью так и не выяснилось, в каких отношениях с Эллери была дама, игравшая в тот период важную роль в историях, им написанных), а в 1940—1943 годах он уже засматривается на свою секретаршу Никки Портер,

о которой мы узнаем из появившейся в 1953 году книги, что она все еще служит у него, однако позднее о ней больше ничего не слышно.

У Эллери Куина нет времени на ухаживания и комплименты, в лучшем случае из брошенных им полуфраз читатель может сделать вывод, что Никки не безразлична великому сыщику.

Эрл С. Гарднер не позволяет, чтобы дружеские связи Перри Мейсона с его доверенной секретаршей Деллой Стрит получили особый акцент. Иногда они вместе ужинают в каком-нибудь ресторане, чаще всего если это требует их работа. В двух-трех книгах Гарднер разрешает им поцелуй, однажды, например, Перри возвращается с порога и, иронически воскликнув: «Кажется, я что-то забыл!», целует Деллу, больше того, в «Случае с хромой канарейкой» знаменитый адвокат даже делает предложение своей секретарше, но та отклоняет его, ибо ей интереснее участвовать в его волнующих расследованиях, чем скучать дома в качестве богатой жены (кстати, Эрл С. Гарднер жил отдельно от жены, и прообразом Деллы послужила одна из его секретарш, с которой он десятилетиями вместе работал). Автор так характеризует их отношения: «Деллу Стрит и Перри Мейсона соединяли нити, которые возникают между людьми разных полов за годы общей работы, требующей исключительной точности. Эта работа увенчивается успехом только благодаря совершенной гармонии усилий. Всякие личные связи подчинены успешному выполнению задач, и это более совершенные партнерские отношения, нежели те, что люди стремятся наладить сознательно» («Случай с любопытной невестой»).

Шерлок Холмс смотрел на женщин с определенным цинизмом: «Поверьте, самая очаровательная женщина, которую я когда-либо видел, была повешена за убийство своих трех детей. Она отравила их, чтобы получить деньги по страховому полису» («Знак четырех»).

Эркюль Пуаро — тоже старый холостяк — несколько более склонен к романтике. Единственное известное

нам нежное чувство вызвала у него эмигрантка, русская графиня. Эта международная авантюристка возникает в двух историях в качестве второстепенного лица; Пуаро расстается с ней, многозначительно говоря при прощании, что если бы они встретились раньше, их жизни, возможно, сложились бы по-иному.

Итак, секс правомочен в детективе, если выступает только в качестве мотива загадки и разгадки. Пафос расследования не позволяет, чтобы любовные сложности, которые могут возникнуть между главными героями, развились в побочные действия. Что касается главного героя, то Гарднер, размышляя над тем, стоит ли выдавать Деллу Стрит за Перри Мейсона, говорит: «Задача сыщика — расследование, а не создание семьи».

Характерен циркуляр дешевого английского журнала «Спайси Детектив», в тридцатые годы направленный его английским и американским сотрудникам: «При описании женских образов надо избегать анатомического детализирования груди. Если для усложнения сюжета женщина неминуемо отдается мужчине или он овладевает ею, не входите в детали... Насколько возможно, избегайте показывать в книгах обнаженных женщин... Пока женщина жива и находится в связи с мужчиной, мы не хотим, чтобы она раздевалась. Естественно, описание обнаженного женского трупа разрешается...»<sup>46</sup>

## *Действие, прокрученное обратно*

Сама суть детективной истории требует классической композиции:

- экспозиция, детектив включается в следствие;
- осмотр места преступления, учет улик в сопровождении

<sup>46</sup> Цитирует Колин Уотсон в своей книге «Снобизм с насильем». Лондон, «Эйр энд Споттишвуд», 1971, с. 164.

дении детектива-мастера (могут быть ложные, вводящие в заблуждение следы, которые означают отклонение, обеспечивают автору возможность аналитического приключения);

— представление подозреваемых, выяснение их роли с помощью допросов или запланированной автором усложненной беседы;

— первая попытка решения: частичные выводы, теории, возможно, неверные выводы, весьма странные решения, опровержение которых одновременно является и разгадкой тайны; все это предоставляет случай для рассмотрения аргументов, нащупывания различных контуров решений, обдумывания всего дела;

— формальное изобличение;

— объяснение: доказательство решения.

Цепь вышеуказанных эпизодов можно разделить на две независимые друг от друга точки зрения, в результате чего мы получим принципиально и методологически определенные варианты. Уже говорилось о том, что детектив, как и волшебная сказка, имеет два полюса: он может быть разделен на задачу и ее решение. Пропорции того и другого указывают на качественные черты: в приключенческом романе разница между этими двумя частями будет больше, нежели в классическом детективе, изобилующем интеллектуальными элементами.

С другой стороны, в детективе можно различить связанный с действием объективный аспект (соответствующая действительности группировка предметного мира и информации, обстоятельств) и субъективный аспект (индивидуальное толкование фактов, не соответствующее действительности, ложная группировка предметов, информации и обстоятельств).

Композиция действий может быть наглядно изображена в виде такой модели:

**ОБЪЕКТИВНЫЙ  
АСПЕКТ**

**СУБЪЕКТИВНЫЙ  
АСПЕКТ**

*Вступление  
связки:*  
телефонное  
сообщение,  
письмо,  
рассказ,  
личный опыт

*Осмотр места* →

опись улик,  
результат  
вскрытия,  
опознание  
жертвы,  
прочие  
обстоятельства

↓  
*Признания,* →  
информации  
дают  
возможность  
анализировать  
улики  
и обстоятельства

**ЗАДАЧА**

→  
*Решение,*  
безошибочная  
группировка  
улик  
и информации

↑  
*Первое  
суммирование,*  
ложная  
группировка  
элементов,  
арест  
невиновного  
подозреваемого

**РЕШЕНИЕ**

↘  
*Изобличение,*  
объяснение,  
частный  
детектив  
посрамляет  
профессионального  
полицейского,  
находит или  
в групповой  
беседе  
изобличает  
виновника  
(*преследование*)

Напряжение читателя идет от того беспокойства, которое возникает в нем из-за деятельности убийцы (улики, куча беспорядочной информации) и сыщика (приведенные в порядок улики, информации). Напряжение продолжается до тех пор, пока противоречие между тем и другим предоставляет простор читательской фантазии. Изобличение убийцы, словно короткое замыкание, ликвидирует напряжение.

С помощью теории коммуникации можно представить структуру упомянутого детектива классического типа следующим образом:



Передатчик (= преступник) скрывает информацию в редунданции<sup>47</sup> и до конца истории старается увеличить количество этих лишних данных, спутать истинные признаки преступления, замутить ситуацию. Действие при-

<sup>47</sup> Redundantia (лат.) — избытие сообщений, данные которых часто бывают мешающими обстоятельствами.

емника (= детектива) с точки зрения теории коммуникации — отбрасывание ненужных данных и обособление чистой информации.

Нет другого такого литературного жанра, который с точки зрения теории информации может быть точнее анализирован и — что еще существеннее — измерен. Именно поэтому разработчики математических методов теории игры из литературных конфликтных ситуаций с особой охотой анализируют эпизоды детективных историй. Создатели теории игр Дж. фон Нейман и О. Моргенштерн в своем ставшем знаменитым анализе одного из приключений Шерлока Холмса пришли к выводу, что спасавшегося от гениального преступника (профессора Мориарти) великого сыщика, который отправился поездом из Лондона в Дувр, в момент посадки уже можно считать мертвым с вероятностью в сорок восемь процентов.

«Жесткая школа» не могла существенно перестроить вышеупомянутую композицию. Она всего лишь модифицировала ее, то есть по-иному осмыслила структурные элементы. Вместо методичного, распространяющегося на всех лиц анализа, детектив-мастер вступал в схватку лишь с несколькими подозреваемыми, к тому же прежде всего или исключительно в физическую борьбу, а не в интеллектуальный поединок. Итак, первая попытка решения логической игры отпадала. Ее место занимало окутанное пороховым дымом приключение — охота на человека. Объяснение, следовавшее за формальным изобличением, комкалось, а то и вовсе отпадало. Одним словом, вес интеллектуального содержания уменьшался в пользу поворотов, известных из приключенческих романов.

Эстетическое новшество в литературную композицию внес, конечно же, детектив классического типа. Дело в том, что Эдгар А. По повернул направление течения эпики. Традиционная эпика из прошлого через настоящее указывала в будущее, к тому же в порядковой последовательности (абстрагируемся здесь от случаев

разрушения формы, нарушающих хронологию). В противоположность этому действие детектива, хоть и тоже прямолинейное, но прокрученное обратно: из настоящего, от загадки, показанной в экспозиции, мы отправляемся в прошлое, в неизвестность, чтобы реконструировать уже разыгравшиеся действия.

Поэтому детектив можно назвать пророком прошлого.

Если убийство происходит в определенной точке действия или же на продвинутом вперед этапе, то автор заранее прилаживает изобличительные улики, прямо у нас на глазах, но так, что мы даже внимания на это не обращаем.

Между прочим, культурно-исторический интерес представляет статья в одной ежедневной эфиопской газете<sup>48</sup>, которая заранее предупреждает читателей первого написанного на языке амхара детектива о перевернутой линии действия. Читатели там пока настолько еще не тронуты литературными впечатлениями, разрушающими традиционную эпическую композицию, что автор статьи сомневался, поймут ли они описанные в детективе действия.

## ***Стилизованное расследование***

В реальной жизни детективы-любители нагромождают оплошность на оплошность, совершают промах за промахом; пользуясь своей техникой расследования, они вряд ли могли бы схватить настоящего преступника. В жизни они не были бы способны соревноваться с профессиональными органами уголовного розыска, с их многочисленным аппаратом, вооруженным средствами

<sup>48</sup> «Путеводитель для написания книги» (на языке амхара). «Аддис Земен» за 13. IV. 1972.

современной техники. Расследованиями, ведущимися из удобного кресла, одними умозаключениями, впечатлениями, полученными от бесед и короткого осмотра места преступления, добиться успеха могут только убивающие драконов герои городских сказок.

Стилизованное расследование сосредоточивается на специфических элементах. Из всех материалов расследования оно отбирает скорее всего те, что литературно наиболее захватывающи, наиболее живо шекочут наше воображение. От остальных — которые в действительности необходимы для судебного разбирательства — оно капризно отворачивается.

Франсуа Фоска извлек следующие законы стилизованного расследования:

— Дело, служащее темой, основывается на тайне, кажушейся необъяснимой.

— Одно или несколько лиц — одновременно или друг за другом — попадают под подозрение, его или их считают виновными, ибо его или их обвиняют внешние обстоятельства.

— Осмотр места преступления: тщательное наблюдение за материально существующими и психологическими фактами дополняется показаниями свидетелей; после этого следует методическая аргументация, которая опровергает поспешно состряпанные теории. Тот, кто проводит анализ, ничего не выдумывает. Он аргументирует и наблюдает.

— Решение, которое полностью совпадает с фактами, внезапно и непредвиденно.

— Чем более необычным кажется дело, тем проще его решение.

— Если мы отбросим все невероятное, то, что останется, каким бы невысказанным оно не казалось на первый взгляд, будет правильным решением.

Из этих шести законов Фоски первые три могут применять полицейские в действительной жизни, однако четвертый, пятый и шестой — это уже характерная абстракция практики стилизованного расследования.

Эдгар А. По — деист; «Вселенная — это деяние Господа», — признает он в «Эврике». В «Тайне Мари Роже» он тоже упоминает о потустороннем происхождении порядка: «В моем сердце нет веры в сверхъестественное. Ни один мыслящий человек не станет отрицать двойцы — Природы и ее Бога. Бесспорно и то, что последний, творя первую, может по своей воле управлять ею и изменять ее...» Для него тайна — это разбитое зеркало божественного порядка. Путь детектива-мастера у него всегда настолько прям, что тот не может с него сбиться, обойти истину, он просто наткнется на нее. Им руководит недоступный познанию инстинкт.

Героиня Агаты Кристи Джейн Марпл — гений-инкогнито — еще более интуитивна. Она ведет расследование, опираясь на свое шестое чувство, на деревенские сплетни и память об аналогичных событиях. Обстоятельства убийства одного знаменитого врача заставляют ее вспомнить помощника бакалейщика, бросившего свою невесту и вскоре найденного отравленным. Исчезновение кольца находящейся проездом в провинции американской звезды напоминает ей странный скандал, когда неделю пропадала кошка их старого соседа. Она читает характеры. В деревне Сент-Мэри-Мид, как в капле — море, мисс Марпл находит весь мир. Автор так характеризует своего хрупкого детектива: «...какое-то родство связывает ее с бабушкой, которая тоже была старой дамой с розовыми щечками и белой головой, и, хотя вела изолированный викторианский образ жизни, всегда казалось, что она близко знакома с глубинами человеческого злодейства. Мы чувствовали себя ужасно наивными и доверчивыми, сколько бы раз бабушка укоризненно не спрашивала нас: „И скажи, дорогая, ты поверила тому, что тебе сказали? Я никогда никому ни в чем не верю...“»<sup>49</sup>

Полицейский аппарат Джейн Марпл составляют ее

<sup>49</sup> *Каталин Ошват*. «Тайна Агаты Кристи». — В ежегоднике: «Фильм, Синхаз, Мужика. 1972». Будапешт.

старые друзья. «У меня еще осталось несколько старых друзей, вам известно это? Друзья, которые знают многое. Ну, конечно, почти каждый из них глух, как пень, или слеп на один глаз... или уже не может ходить выпрямившись. Но что-то в них еще сохранилось. Что-то, скажем, здесь, вверху, — она постучала по своей седой хорошо ухоженной голове» («Пассажир во Франкфурт»).

Впрочем, инспектор Мегрэ тоже интуитивен. Его оружие — знание людей.

Эркюль Пуаро все сводит к часто упоминаемому им серому мозговому веществу. Его разгадки — чудеса человеческого всемогущества, точно так же, как и бравады доктора Гидеона Фелла, Ниро Вульфа, лорда Питера Уимси.

Интересно, что разум патера Брауна (в немалой степени благодаря религиозности Г.К. Честертона) озаряет проблеском «божья истина», и напротив, другого священнослужителя-сыщика, рационального раввина Дейвида Смолла приводят к результату тщательное обдумывание фактов и диалектика талмудиста.

Эллери Куин фанатично верит в познавательные способности человеческого разума. Переиначив слова Томаса Карлейля, он утверждает, что «расследование — это дистилляция молвы». И предлагает нашему вниманию слова, сказанные в Мюнхенском университете известным криминалистом двадцатых годов Хахманном: «Пользуйтесь своими глазами, пользуйтесь полученным от создателя серым мозговым веществом, но будьте осторожны. Ибо в преступности есть схема, но не всегда есть логика». Об этом напоминает Эллери Куин в «Тайне римской шляпы»: «Чистый разум диктует, что, когда в некоем уравнении проверены все возможности за исключением одной, эта оставшаяся возможность и будет истинной, каким бы немислимым, каким бы смешным ни казалось это предположение».

Собственно говоря, это плагиат, взятая у Гегеля мысль, согласно которой истина «чем противоречивее,

тем вернее, или другими словами: чем абсурднее, тем достовернее...»<sup>50</sup>

Эллери Куин ввел — опять-таки применять это можно только в стилизованном расследовании — и контр-пробу в качестве венца доказательства: «Ничто не может быть допустимо, пока логически не доказано, что другие решения не выдерживают проверку умом» (*«Тайна Испанского мыса»*).

Сыщик-любитель в детективе отличается от настоящего полицейского офицера еще тем, что для расследования преступления не пользуется техническими средствами. Он добирается до личности преступника исключительно с помощью собственных источников, логического метода или гениальных догадок.

Правда, Шерлок Холмс еще пользуется лупой и обращает внимание на следы ног, однако его последователи забираются в кресла, у них стилизованное расследование упрощается до обыкновенных размышлений. И когда Эллери Куин (который порой все же и сам снимает отпечатки пальцев, всегда нося с собой порошок для этой цели) в одном из детективов делает редкий жест и показывает читателю идеальное снаряжение сыщика-любителя, невозможно не заметить, что это только фокус.

«Пусть тебя убедит мой комплект инструментов! — улыбнулся Эллери. — Вот две дополнительные линзы, между прочим цейсовские, к моей карманной лупе. Как видишь, они сильнее обычных. Вот маленькая стальная пружинная рулетка длиной в 96 дюймов, на обратной стороне есть деления на сантиметры. Красный, синий и черный карандаш. Циркуль меньше обычного размера и ручка с симпатическими чернилами. Стекланные трубочки с белым и черным порошком для проявления отпечатков пальцев, щеточка из верблюжьей шерсти и чернильная подушечка в коробке. Связка пергаментных конвертов. Маленький калибровый циркуль и пин-

<sup>50</sup> Ф. Энгельс. «Анти-Дюринг». Глава XII, первый абзац.

цетик, который еще меньше. Складной зонд — его можно установить на любой размер. Булавки и иглы из нержавеющей стали. Лакмусовая бумага и две минипробирки. Швейцарский нож с двумя лезвиями, штопором, отверткой, шилом, пилкой и рашпилем. Сделанный специально для меня компас — не смейся. Не всегда приходится вести расследование в сердце Нью-Йорка... Красный, белый и зеленый шнуры — тонкие, как нитки, но чрезвычайно прочные. Сургуч. Мини-зажигалка — ее сделали по моему заказу. Ножницы. И, разумеется, хронометр, который изготовил один из лучших в мире часовщиков — швейцарец, состоящий на службе у германского правительства... Ну-с, как тебе нравится мой дорожный комплект инструментов, Уис?

Уивер скорчил недоверчивую гримасу:

— Уж не хочешь ли ты сказать, что все это помещается в той до смешного маленькой алюминиевой коробке?

— Еще как помещается! Длина всего снаряжения меньше пятнадцати сантиметров, ширина — меньше десяти, вес не достигает килограмма. Коробка не толще обычной книги. И — чуть не забыл упомянуть — в одну из стенок алюминиевой коробки вставлено зеркало из венецианского стекла» (*«Тайна французской пудры»*).

Рационализм сыщика-мастера, собственно говоря, вытесняет, делает излишним полнокровные действия. Нам интересны его мысли, а не дела. Следовательно, и его передвижения стилизованы. Он идет не от человека к человеку, не из одного места в другое, а от живого объекта к другому живому объекту, из одного места действия, подходящего для показа некоего обстоятельства, к другому.

Так как детектив — крепко связанный, строго отрегулированный жанр, то писательскую индивидуальность труднее увлечь элементами внутренней формы и легче стилем, взятым в более узком смысле. Клеймо автора, конечно, красуется на всех элементах произведения: на выборе тайны, ее решении, на выборе улик, действующих лиц, на подаче объяснения, на изображении характера и т.д. Однако техника изложения еще более красноречиво рассказывает о писателе и той школе, к которой он принадлежит.

Экзальтированный гений Дюпен с маниакальной точностью все анализирует, объясняет. Можно сказать, он осознает лишь существование тайны и свое собственное я. И, вероятно, поэтому разговаривает монологами, обращаясь к самому себе.

«Показаниями установлено, — продолжал Дюпен, — что спорящие голоса, которые свидетели слышали на лестнице, не принадлежали обоим женщинам. А значит, отпадает версия, будто мадам Л'Эспанэ убила дочь, а потом лишила себя жизни. Я говорю об этом, лишь чтобы показать ход своих рассуждений: у мадам Л'Эспанэ не хватило бы, конечно, сил, засунуть труп дочери в дымоход, где он был найден, а истязания, которым подверглась она сама, исключают всякую мысль о самоубийстве. Отсюда следует, что убийство совершено какой-то третьей стороной, и спорящие голоса с полной очевидностью принадлежали этой третьей стороне. А теперь обратимся... к их отличительной особенности. ...Итальянец, англичанин, испанец, голландец и француз — все характеризуют его как голос иностранца... Француз слышится речь испанца: „Не поймешь, что говорил, а только, скорее всего, язык испанский“. Для голландца это был француз; впрочем, как записано в протоколе, „свидетель по-французски не говорит, допрашивается через переводчика“. Для англичанина это

звучит как речь немца; кстати, он „по-немецки не разумеет“. Испанец „уверен“, что это англичанин, причем сам он „по-английски не знает ни слова“ и судит только по интонации, — „английский для него чужой язык“. Итальянцу мерещится русская речь — правда, „с русскими говорить ему не приходилось“. ...осмелюсь утверждать, что уже из этой части показаний — насчет хриплого и визгливого голоса — вытекают законные выводы и догадки, предопределяющие весь дальнейший ход нашего расследования. ...Перенесемся мысленно в эту спальню. Что мы прежде всего станем в ней искать? Конечно, выхода, которым воспользовались убийцы» («Убийство на улице Морг»).

Эта лекция продолжалась и далее на многих страницах, заполненных лаконичными, плотными абзацами. Помощник Дюпена едва мог что-то произнести, его высказывания ограничивались выражениями эмоций — удивления, потрясения.

Шерлок Холмс пользуется уже диалогами. Он не столько объясняет и аргументирует, сколько поучает. И сам отлично развлекается, ослепляя недоверчивую публику — доктора Уотсона — блестящими выводами.

«Извините мою назойливость, но мне хотелось бы подвергнуть ваш метод более серьезному испытанию.

— Я буду очень рад. Это избавит меня от лишней дозы кокаина. Дайте мне любую задачу по вашему усмотрению.

— Я помню, вы говорили, что когда долго пользуются вещью, на ней обязательно остается отпечаток личности ее владельца. И опытный глаз многое может по ней прочесть. У меня есть часы, они попали ко мне недавно. Будьте так добры, скажите, пожалуйста, каковы были привычки и характер их последнего хозяина?

Я протянул ему часы, признаться, не без тайного удовольствия, ибо, на мой взгляд, задача была неразрешима, а мне хотелось немножко сбить спесь с моего приятеля, чей нравоучительный и не допускающий возражений тон меня иногда раздражал. Он подержал часы

в руке, как бы взвешивая их, внимательно рассмотрел циферблат, потом открыл крышку и стал разглядывать механизм, сперва просто так, а потом вооружившись сильной двояковыпуклой лупой. Я едва удержался от улыбки, когда Холмс, шелкнув крышкой, с разочарованным видом протянул мне часы.

— Почти ничего нельзя сказать, — проговорил он. — Часы недавно побывали у мастера. Он их тщательно почистил. Так что я лишен возможности утверждать что-нибудь наверняка.

— Вы правы, — ответил я. — Перед тем как попасть ко мне, они действительно побывали у часовщика.

Мысленно я упрекнул моего приятеля за то, что он свою неудачу объяснил такой неубедительной отговоркой. Интересно, что можно прочесть по вычищенным часам?

— Хотя я и не могу похвастаться результатами, но все-таки я в них кое-что увидел, — сказал он, устремив в потолок отрешенный взгляд. — Если я ошибусь, поправьте меня, пожалуйста, Уотсон. Так вот, часы, по моему, принадлежали вашему старшему брату, а он унаследовал их от отца.

— Вас, конечно, навели на эту мысль буквы „Г.У.“, выгравированные на крышке?

— Именно. Ваша фамилия ведь начинается с буквы „У“, не так ли? Часы были сделаны полстолетия назад, инициалы выгравировали почти в то же время. Из этого я заключил, что часы принадлежали человеку старшего поколения. Семейные драгоценности, насколько мне известно, переходят от отца к старшему сыну. Вполне вероятно, что вашего брата звали так же, как вашего отца. А ваш отец, если мне не изменяет память, умер много лет назад. Стало быть, до вас ими владел ваш брат.

— Да, пока все правильно, — заметил я. — А что еще вы увидели в этих часах?

— Ваш брат был человек очень беспорядочный, легкомысленный и неаккуратный. Он унаследовал прилич-

ное состояние, перед ним было будущее. Но он все промотал, жил в бедности, хотя порой ему и улыбалась фортуна. В конце концов он спился и умер. Вот и все, что удалось мне извлечь из часов.

Расстроенный, я вскочил со стула и, хромя, зашагал по комнате.

— Это, Холмс, в высшей степени некрасиво с вашей стороны. Вы каким-то образом проведали о судьбе моего несчастного брата, а теперь делаете вид, что вам это стало известно каким-то чудом только сейчас. Я никогда не поверю, что все это рассказали вам какие-то старые часы! Это жестоко и, уж если на то пошло, отдает шарлатанством!

— Мой дорогой Уотсон, — сказал мягко Холмс, — простите меня, ради бога. Решая вашу задачу, я забыл, как близко она вас касается, и не подумал, что упоминание о вашем брате будет тяжело для вас. Но, уверяю вас, я ничего не знал о существовании вашего брата до той минуты, пока не увидел часы.

— Тогда объясните мне, как вы все это узнали. Ваш рассказ о моем брате соответствует действительности до мельчайших подробностей.

— Счастливое совпадение. Я мог только предполагать с той или иной степенью вероятности, но оказалось, что так все и было.

— Но это не просто догадка?

— Разумеется, нет. Я никогда не гадаю. Очень дурная привычка: действует губительно на способность логически мыслить. Вы поражены, потому что не видите хода моих мыслей, а мелкие факты для вас не существуют. А ведь именно на них, как правило, строится рассуждение. Вот, например, мой первый вывод — что вашему брату была несвойственна аккуратность. Если вы внимательно рассмотрите тыльную сторону часов, то заметите, что футляр не только в двух местах помят, но и сильно поцарапан чем-то твердым, например, ключом или монетами, которые ваш брат носил в одном кармане с часами. Ясно, что не надо быть семи пядей во лбу,

чтобы предположить, что человек, обращающийся с часами, стоящими пятьдесят гиней, таким беспардонным образом, аккуратностью не отличается. Нетрудно также сообразить, что если человек получил по наследству такие дорогие часы, то, значит, и само наследство было не маленькое.

Я кивнул, чтобы показать, что слушаю его со вниманием.

— В английском ломбарде, когда берут в залог часы, номер квитанции обычно наносят иглой на внутреннюю сторону крышки. Это гораздо удобнее всяких ярлыков. Нет опасности, что ярлык потеряется или что его подменят. На этих часах я разглядел при помощи лупы не менее четырех таких номеров. Вывод — ваш брат часто оказывался на мели. Второй вывод — время от времени ему удавалось поправить свои дела, иначе он не смог бы выкупить заложенные часы. Наконец, взгляните на нижнюю крышку, в которой отверстие для ключа. Смотрите, сколько царапин, это следы ключа, которым не сразу попадают в отверстие. У человека непьющего таких царапин на часах не бывает. У пьяниц они есть всегда. Ваш брат заводил часы поздно вечером, и вон сколько отметин оставила его нетвердая рука. Что же во всем этом чудесного и таинственного?» («Знак четырех»).

Для диалогов героев Агаты Кристи, живущих далеко от крупных городов, характерен небрежный разговорный стиль зажиточной английской буржуазии, его неспешность, ничего не говорящие темы бесед. Описания их гладки, с модным запасом слов, но болтовня отличается легкостью, поверхностностью. Как и хорошим английским манерам, так и стилю Агаты Кристи свойственна то и дело возникающая улыбка: юмор и самоирония.

У Эрла С. Гарднера и Гарри Кемелмана героини говорят на деловом языке американской интеллигенции, точно и эффективно работающей, экономно распоряжающейся своим временем и словами.

Дейвид Смолл свои принципы объясняет в монологах

и диалогах. А у Перри Мейсона диалоги трещат, как пулеметы, отражая напряженную жесткость рвущегося к цели общества менеджеров, сметливость, находчивость, дипломатию бизнесменов, их напористую активность. Но попадая сам в переpleт, он с истинно адвокатской изощренностью мастерски крутит-вертит словами, чтобы выпутаться из положения. Вот одна из акций Мейсона, которая, между прочим, воспроизводит и волюкиту аппарата американского правосудия. Из предстоящих событий следует знать, что по поручению миссис Давенпорт, своей клиентки, Мейсон посещает дом к тому времени уже убитого мужа доверительницы и, так как он тайно обыскал письменный стол жертвы, стремится избежать неприятной темы о подробностях своего визита. Районный прокурор пытается загнать его в угол:

«Вы входили в дом Эдварда Давенпорта на Крествью-драйв?»

— Минуточку! — улыбнулся Мейсон со снисходительной вежливостью. — Я вижу, мистер Холдер, вы читаете вопросы. Значит, мне остается предположить, что это официальный допрос.

— Какая вам разница? — Холдер старался быть любезным.

— О, еще какая! Одно дело, когда мы свободно беседуем, другое — когда вы задаете мне формальные вопросы из тщательно подготовленного перечня. В этом случае я должен основательно подумать, прежде чем ответить.

— Почему? — У Холдера тотчас пробудилось подозрение. — Разве истина не одна в обоих случаях?

— О, конечно! — воскликнул Мейсон. — Но возьмем, например, ваш последний вопрос. Вы интересовались, входил ли я в дом Эдварда Давенпорта.

— Да, и, разумеется, в ответ на вопрос я должен услышать либо „да“, либо „нет“, — сказал Холдер, пристально глядя на него.

— Нет, это не так просто... Если бы мы беседовали

неофициально и вы бы спросили, входил ли я в дом Эда Давенпорта, я спокойно и без всяких размышлений ответил бы: „Ну конечно!“ Однако сейчас идет допрос, и, если вы спрашиваете, входил ли я в дом Эда Давенпорта, мне нужно подумать. Я должен учесть множество вещей. Надо сказать себе: „Я представляю Мирну Давенпорт, вдову Эдварда Давенпорта. Если дом был их общим владением, то Мирна в момент смерти мужа получила на него полное юридическое право. Если он был в личном владении мужа, но по завещанию тот оставил его жене, моя клиентка со смертью Эда Давенпорта тотчас становится его владелицей, естественно, после улаживания формальностей с наследством. Поэтому если во время официального допроса я скажу, что вошел в дом Эдварда Давенпорта, это можно будет считать признанием того, что мне известно о завещании, но я подвергаю сомнению его правомерность, либо как адвокат миссис Давенпорт знаю, что дом не был их общим владением“. Вы понимаете, что я имею в виду, уважаемый коллега?

Холдер сконфуженно молчал.

.....

— Тогда прошу вас, мистер Мейсон, ответить на мои вопросы неофициально.

— Ну-с, это тоже составляет определенную проблему. В конце концов, я адвокат миссис Давенпорт. Пока я не знаю, возбудят ли против нее уголовное дело. Насколько мне известно, это не исключено. А тогда представлять ее интересы в уголовном процессе буду я. Так же, как в процессе о наследстве, оставленном ее мужем... Итак, я толкую закон таким образом, — вежливо, но твердо продолжал Мейсон, — что если одно лицо убило другое лицо, оно в этом случае не может ему наследовать. Вы думаете иначе, господин прокурор?

— Да нет, именно так.

— Следовательно, если предположить, что вы спрашиваете у меня о чем-то, касающемся права обладания

неким владением, то есть нынешнего состояния правопритязания, которое может быть предъявлено в отношении этого владения; далее, предположим, что речь идет о владении, которым при жизни обладал Эд Давенпорт и которое в силу завещания при нормальных обстоятельствах номинально попало бы во владение его вдовы. Затем предположим, что своим ответом — разумеется, по собственной непредусмотрительности — я предупрежу вас, что данное владение в настоящее время не принадлежит миссис Давенпорт, после чего кто-то — естественно, я имею в виду не вас, уважаемый коллега, ибо знаю, что вы весьма порядочны и не станете из обмолвки сколачивать себе капитал, — но кто-то, кого эти технические возможности соблазнят больше, мог бы использовать мое заявление в качестве документации того, что я признаю миссис Давенпорт виновной по обвинению в убийстве, а посему она не может законно претендовать на имущество и не может попасть в собственное владение.

Мейсон откинулся назад, улыбнулся трем своим слушателям и вынул из кармана портсигар.

— Хотите закурить? — поинтересовался он.

Слова его были встречены гробовой тишиной. Мейсон вынул сигарету, постучал ее кончиком по портсигару, закурил, выпустил клуб дыма и безмятежно принялся разглядывать своих слушателей.

— Погодите минуту! — пришел в себя Холдер. — Я начал вас спрашивать, а теперь все вдруг стало выглядеть так, будто я должен давать ответы» (*«Случай с убежавшим трупом»*).

На стиль Дороти Л. Сейерс, Найо Марш, Марджери Эллингхем влияла болтовня буржуазных салонов; на нем лежит клеймо ханжеской вежливости и запах одеколona.

Из их стиля можно вывести заключение о том, что убийство — это некое общественно-светское событие. Хорошо воспитанному сыщику нужно выбрать среди леди и джентльменов убийцу, который с гвоздикой

в петлице ожидает изобличения. В соответствии с этим и складывается диалог.

Д-р Торндайк с профессорской важностью вещает, словно с кафедры, и в тексте его монологов немало выражений латинского происхождения. Он охотно вдалбливает нам в головы материал лексиконов. Д-р Гидеон Фелл под предлогом следствия выдает нам миниатюрные эссе. Эллери Куин иногда бывает явно тяжеловесным и обстоятельным, грубым и угловатым. Он информирует читателя в стиле монографий. Кое-какие объяснения его разгадок воспроизводят атмосферу защиты докторской диссертации по философии. Для всех них расследование — точная наука, и о деле, которое надо решить, они либо читают лекцию, либо беседуют на языке консилиумов.

Сэр Генри Мерривейл сохранил показной, трюкаческий стиль рыцаря Дюпена и Шерлока Холмса. Он охотно делает таинственные заявления, которые скорее возбуждают интерес, чем ориентируют читателя, например: «Я думал, решением ложной проблемы мне удастся разгадать истинную тайну. Я хотел плохим ключом открыть хорошую комнату. И возможно, так оно и есть. Но ведь... доказательство!»

Эти ссылки на предчувствия просто ничего не говорят. Однако подобной манере разговора научились и многие другие сыщики-любители. Эллери Куин не раз сердит этим своего отца инспектора Куина.

С.С. Вэн Дайн пишет в стиле эссе. Его сыщик анализирует с точностью художественного критика. Свои фразы он конструирует с таким чувством пропорции, что нам не мешает частое употребление абстрактных существительных или далеко отстоящих от словарного запаса англичан и американцев, получивших общее образование, английских выражений французского происхождения, заполняющих текст.

У Эрла С. Гарднера в его юмористических детективных историях Берта Кул и Доналд Лэм с ухарской легкостью управляют делами, которые они ведут, забав-

ными приключениями, в которые попадают их субчики, фраера, хлюсты, субъекты, пузаны, и, разумеется, экономно относятся к своим сообщениям: выстреливают сквозь зубы слова, звучит трескотня диалогов.

Герои Питера Чейни и Рекса Стаута тоже говорят на сленге, в их стиле еще больше элементов жаргона городских окраин, юмор их грубее, и настоящий диалог часто вытесняется монологом пустого «трепа». Драчливый герой Чейни Лемми Коушн (само имя которого означает «предостережение») разговаривает с лаконизмом кинотекстов. Тем более красноречивы его кулаки и пистолет.

Дэшил Хэмметт населяет мир своих историй героями, которые оправдывают свое существование ежедневной, вновь и вновь возникающей борьбой. В описаниях он всегда ищет не солнечный свет, а тень, которую и находит. Выведенные им фигуры говорят на уличном жаргоне городской окраины с небрежностью гангстеров, часто фразами, рассыпающимися на слова. Они редко улыбаются, их языку чужд даже грубый юмор.

Более низменные их последователи — авторы «жесткой школы» — искажают эту пуританскую твердость, угловатость заменяют зверством, цинизмом, порочностью. В этом пункте они и преступают границы детектива и бульварщины. Стиль — структура поверхностная, но является зеркалом сути явлений. Их писания — халтура, китч, литературная грязь — кукушкино яйцо в гнезде детектива.

Майк Хаммер, фашиствующий сыщик в центнер весом — куда мы ушли от тонких догадок Джейн Марпл, доброго, но пронизательного взгляда патера Брауна! — диалог и обращенный к читателю монолог считает равно излишними. Он ограничивается простым сообщением фактов, а с противниками разговаривает ударами кулаков и пинками: «Я двинул коленом вверх и превратил в кашу его нос. И когда он завизжал, голос его захлебнулся в крови. Я поднял его, прислонил к машине и кулаками начал обрабатывать физиономию...»

«Парень поменьше слишком долго разевал рот. Лучше б за моим лицом следил. Ребром планки я накрест сада-нул его по подбородку и до кости развалил мясо. Он выронил дубинку, покачнулся, врезался в большого парня, из горла его вырвался было крик, но на полпути застрял — стволом пистолета я запихнул ему зубы в глотку. Тот, что был покрупнее, попытался отстранить его с пути. Его охватил гнев, наклонив голову он бросился прямо на меня, но я сильным ударом лягнул его в лицо. Он врезался в дверь и заклекотал. Тут я снова лягнул его, и он перестал хрипеть. Стянув с его пальцев кастет, я отошел, чтобы поднять дубинку. Слабоумный щенок блевал на полу, пытаясь дотащиться к водостоку. Шутки ради я хрястнул его по кисти руки собственным его оружием и услышал, как затрещала, превращаясь в осколки, кость. Ясно, ему теперь долго не держать в руке инструмент...» (*Микки Стиллейн. «Большое убийство»*).

Трудно найти образец стиля унижительной бульварщины, вернее представляющей противоположность самой сути детектива, отрицающей всякие духовные требования.

Сомерсет Моэм метко охарактеризовал модные признаки «новой школы»: «Как и все подражатели, они думают, что могут облагородить свои методы преувеличением. Они используют больше жаргона и говорят уже только на нем, поэтому для понимания того, о чем, собственно говоря, идет речь, необходим словарь; их преступники более грубы, жестоки, они большие садисты; их женщины еще более белокуры и еще больше обожают мужчин; их сыщики еще менее точны и еще больше пьют; их полицейские еще более бездарны и продажны. Фактически даже не знаешь, что хуже — их возмутительные манеры или их глупость».<sup>51</sup>

<sup>51</sup> *Сомерсет Моэм. «Падение и гибель детективных историй»*. — В кн.: «Изменчивое настроение». Лондон, «Хейнеманн», 1952.

Другой полюс внутренней области этой литературы — стиль Жоржа Сименона. Эффективную силу его произведений очень высоко оценивал Алберт Дердяи: «Сименон идеально современен: он всегда дает только суть, не задерживается на деталях, не углубляется в характеры, а рассказывает кратко, волнующе, конспективно, как отличный знаток нервов нынешнего читателя».<sup>52</sup>

Инспектор Мегрэ останавливается на некоторых словах, звуках, жестах, глаза его схватывают отдельные характерные детали изучаемой им окружающей среды, и по этим подробностям он целиком раскрывает всю эмоциональную атмосферу.

Писатели обычно стремятся к тому, чтобы сделать свой стиль пышнее, лексику богаче, настроения нюансированнее. Сименон, напротив, давая в 1955 году интервью парижскому радио, заявил: «Я стремлюсь к как можно большей простоте и, пусть это странно звучит, к сужению словаря».

С.С. Вэн Дайн насыщает текст абстрактными существительными, Сименон — наиболее часто употребляемыми глаголами. Простота, поэтичность придают его стилю силу, создающую настроение, поднимают его до высокого уровня.

Любитель-синолог и дипломат Роберт ван Гулик в своих детективах — в которых он заново создает, возрождает средневековые китайские уголовные истории — ведет иную стилистическую игру, рафинированно архаизирует, насыщая текст восточными специями.

Шкала стилей детективных историй довольно широка: от научной лекции до салонного щебета, от перебранки окраинных кулачных «героев» до лирического настроения, от забавного городского трепа до подлинной ориентальной эпики.

И каждый выбирает стиль по своему вкусу.

<sup>52</sup> Алберт Дердяи. «Художник или ремесленник?» — В журн. «Надьвилаг» № 5, 1970, Будапешт.

## ***По праву последнего слова***

Вот и окончилось следствие по делу о детективе. Мы вместе рассмотрели выдвинутые против него обвинения, учли обстоятельства, свидетельствующие о его невинности, вскрыли ложные следы, выяснили, кто несет ответственность за то, что он попал под подозрение, оказался на дурном счету.

Итак, процесс закончен.

Теперь осталось только вынести приговор. Доказательства — pro и contra — все до единого в вашем распоряжении. Судьей может быть профессиональный эстет или критик, но членами жюри, разумеется, вы, мои дорогие читатели.

Надеюсь, мне удалось привести достаточно фактов для оправдательного приговора.

Обвиняемый не может выступить в свое оправдание. Итак, используя право последнего слова, от имени детектива я прошу принять во внимание: людям, с тех пор как они возвысились над животным миром, необходима и духовная пища, она точно так же не может быть однообразной, как и фактически поедаемые всевозможные продукты. Кто читает только развлекательную литературу, в том числе детективы, страдает умственной цингой. Однако режим питания образованного и желающего наслаждаться жизнью человека не только допускает, но иногда ради разнообразия даже требует более легкого чтения. Право, что в этом стыдного?



# БИБЛИОГРАФИЯ

(В порядке английского алфавита)

- Baring-Gould, William Stuart. *Sherlock Holmes*. London, 1962.
- Barzun, Jacques (ред.). *The Delights of Detection*. New York, 1961.
- Barzun, Jacques—Taylor, Wendell Hertig (ред.). *A Catalogue of Crime*. New York, 1971.
- Bell, Harold Wilmerding (ред.). *Baker Street Studies*. London, 1934.
- Boileau—Narcejac. *Le roman policier*. Paris, 1964.
- Boucher, Anthony. *Ellery Queen: a double profile*. Boston, 1951.
- Brend, Gavin. *My Dear Holmes: a study in Sherlock*. London, 1951.
- Burack, Abraham Saul (ред.). *Writing Detective and Mystery Fiction*. Boston, 1945.
- Butler, William Vivian. *The Durable Desperadoes*. London, 1973.
- Caillois, Roger. *Le roman policier*. Paris, 1941.
- Carr, John Dickson. *The Life of Sir Arthur Conan Doyle*. London, 1949.
- Carter, John. *Collecting Detective Fiction*. London, 1938.
- Chandler, Frank Wadleigh. *The Literature of Rougery*. Boston, 1907.
- Chesterton, Gilbert Keith. *The Defendent*. London, 1902.
- Davis, David Brian. *Homicide in American Fiction. 1798—1860*. New York, 1957.
- Depken, Friedrich. *Sherlock Holmes, Raffles und ihre Vorbilder: ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte und Technik der Kriminalerzählung*. Heidelberg, 1914.

- Doyle, Adrian Conan—Carr, John Dickson. *The Exploits of Sherlock Holmes*. New York, 1954.
- Fallois, Bernard des. *Simenon*. Paris, 1961.
- Fosca, François. *Histoire et technique du roman policier*. Paris, 1937.
- Fosca, François. *Raisons d'aimer... les romans policiers*. Paris, 1964.
- Gardiner, Dorothy—Walter, Kathrine Sorley (ред.). *Raymond Chandler Speaking*. Boston, 1962.
- Gilbert, Michael. *Crime in Good Company*. London, 1959
- Golver, Dorothy—Greene, Graham. *Victorian Detective Fiction*. London, 1968.
- Gores, Joel. *Hammett*. New York, 1975.
- Gruber, Frank. *The Pulp Jungle*. Los Angeles, 1947.
- Hagen, Ordean A. *Who Done It: a guide to detective stories*. New York, 1969.
- Halász, István. *Az angol thriller irodalom* [Английские романы ужасов]. Budapest, 1938
- Hall, Trevor. *The Late Mr. Sherlock Holmes and Other Literary Studies*. London, 1971.
- Hankiss János. *A népszerű irodalom elmélete és története: I. A detektívregény* [Теория и история популярной литературы. I. Детективный роман] Debrecen—Budapest, 1928.
- Hardwick, Michael and Mollie. *The Sherlock Holmes Companion*. London, 1962.
- Harrison, Michael. *The London of Sherlock Holmes*. London, 1970.
- Harrison, Michael. *In the Footsteps of Sherlock Holmes*. New York, 1973.
- Haycraft, Howard. *Murder for Pleasure: the life and times of the Detective Story*. New York, 1941.
- Haycraft, Howard (ред.). *The Art of the Mystery Story*. New York, 1946.
- Higham, Charles. *The Adventures of Conan Doyle*. New York, 1946.
- Hoveyda, Fereydoun. *Petite histoire du roman policier*. Paris, 1956.

- Johnston, Alva. *The Case of Erle Stanley Gardner*. New York, 1947.
- Keating, Henry Reymond Fitzwalter (ред.). *Agatha Christie: first lady of crime*. New York, 1977.
- Killen, Alice Mary. *Le roman terrifiant ou Roman Noir, de Walpole à Anne Radcliffe*. Paris, 1923.
- Kolozs, Pál. *Utazás Detektívíába* [Путешествие в Детективню]. Budapest, 1964.
- Lane, Margaret. *Edgar Wallace*. Rev. ed. London, 1964.
- Lane, Margaret. *Wallace tüneményes életének regénye*. [Роман удивительной жизни Уоллеса]. Budapest, 1939.
- Lecard, Edmond. *Policiers de roman et de laboratoire*. Paris, 1913.
- Mac Shane, Frank. *The Life of Raymond Chandler*. New York, 1976.
- Messac, Régis. *Le Detective Novel et l'influence de la pensée scientifique*. Paris, 1929.
- Monte, Alberto del. *Breve storia del romanzo poliziesco*. Bari, 1962.
- Morland, Nigel. *How to Write Detective Novels?* London, 1936.
- Murch, Alma Elizabeth. *The Development of the Detective Novel*. London, 1958.
- Narcejac, Thomas. *Esthétique du roman policier*. Paris, 1947.
- Narcejac, Thomas. *La fin d'un bluff*. Paris, 1949.
- Narcejac, Thomas. *Le cas Simenon*. Paris, 1950.
- Nevins, Francis (ред.). *The Mystery Writer's Art*. Bowling Green, 1970.
- Nordon, Pierre. *Conan Doyle*. London, 1966.
- Ousby, Ian. *Bloodhounds of Heaven: the detective in English Fiction from Goodwin to Doyle*. Harvard, 1977.
- Peske, Antoinette—Marty, Pierre. *Les terribles*. Paris, 1961.
- Queen, Ellery. *The Detective Short Story*. Boston, 1942.
- Queen, Ellery. *The Queen's Quorum*. New York, 1951.
- Queen, Ellery. *The Queen's Parlor*. New York, 1957.
- Ramsey, Gordon C. *Agatha Christie: mistress of mystery*. New York, 1967.
- Raymond, John. *Simenon in Court*. London, 1969.

- Roberts, Sidney Castle. *Holmes and Watson*. Oxford, 1953.
- Rodell, Marie F. *Mystery Fiction: theory and technique*. London, 1954.
- Rosenberg, Bernard—White, David Manning (ред.): *Mass Culture*. New York, 1957.
- Rosenberg, Samuel. *Naked Is the Best Disguise: the death and resurrection of Sherlock Holmes*. New York, 1974.
- Routley, Eric. *The Puritan Pleasures of the Detective Story*. London, 1972.
- Sayers, Dorothy. *Aristotle on Detective Fiction*. London, 1936.
- Scott, Sutherland. *Blood in Their Ink*. London, 1953.
- Skvorecky, Josef. *Egy detektívregény-olvasó ötletei [Идеи одного читателя детективов]*. Budapest, 1965.
- Starret, Vincent. *The Private Life of Sherlock Holmes*. New York, 1933.
- Steinbrunner, Chris—Shibuk, Charles—Penzler, Otto—Lachman, Mary—Nevins, Francis. *Detectionary*. London, 1971.
- Steinbrunner, Chris—Penzler, Otto (ред.). *Encyclopedia of Mystery and Detection*. London, 1976.
- Symons, Julien. *The Detective Story in Britain*. London, 1962.
- Thompson, Douglas H. *Masters of Mystery: a study of the detective story*. London, 1931.
- Watson, Colin. *Snobbery with Violence: crime stories and their audience*. London, 1971.
- Wells, Carolyn (ред.). *The Technique of the Mystery Story*. Springfield, 1913.
- Wilson, Edmund. *Classics and Commercials*. London, 1950.
- Wilson, Edmund. *A Literary Chronicle, 1920—1950*. New York, 1950.
- Winn, Dilys. *Murder Ink*. New York, 1977.
- Wood, C. W. *Memorials of Mrs. Henry Wood*. London, 1894.
- Wyne, Nancy Blue. *An Agatha Christie Chronology*. New York, 1976.

# ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- АББОТТ, Энтони (Abbott), амер. писатель — 91
- АДАМОВ, Аркадий Григорьевич (р. 1920), рус. сов. писатель — 6, 7
- АЗИМОВ, Айзек (Asimov, р. 1920), амер. биохимик, писатель-фантаст — 114, 167
- АЙЛ, Франсис (см. Кокс Э.Б.) — 80, 169
- АЛЛЕН, Грант (Allen, 1848—1899), англ. писатель — 66
- АЛЛЕН, Марсель (Allain), франц. писатель — 66
- АЛЬ КАПОНЕ, (Al Capone; 1899—1947), один из организаторов мафии в Чикаго — 188
- АНДЕРСЕН, Ханс Кристиан (Andersen, 1805—1875), датский писатель — 26
- АНДЕРСОН, Пол (Anderson), англ. писатель-фантаст — 167
- АНДЕРСОН, Фредерик И. (Anderson), англ. писатель — 67
- АНДРАШ, Ласло (András, 1919—1988), венг. писатель — 106
- АПЕСТЕГИ, Пьер (ApesteGuy), франц. писатель — 98
- АПОЛЛИНЕР, Гийом (Apollinaire, 1880—1918), франц. поэт — 66
- АПУЛЕЙ, Луций (ок. 125—ок. 180), др.-рим. писатель, софист — 40
- АРАГОН, Луи (Aragon, 1897—1982), франц. писатель и общественный деятель — 66, 95
- АРИСТОТЕЛЬ (384—322 до н.э.), др.-греч. философ и ученый — 115, 160
- АРМОР, Ричард (Armour, р. 1906), амер. поэт — 26

**АРХИМЕД** (ок. 287—212 до н.э.), др.-греч. ученый, математик и механик — **37, 38**  
**АСЛАНИ, Карой** (Aszlányi, 1908—1938), венг. писатель, журналист — **102**  
**АСТОР, А.** (см. Хаваш Ж.) — **104**

**БАБИЧ, Михай** (Babits, 1883—1941), венг. писатель, поэт — **25, 102**

**БАК, Перл С.** (Buck, 1892—1973), амер. писательница — **30**

**БАКЛИ, Уильям Ф.** (Buckley, р. 1925), амер. писатель — **110**

**БАКЧИ, Дёрдь** (Bakcsy, р. 1933), венг. писатель, журналист — **23** (прим.)

**БАЛЛИНДЖЕР, Билл Санберн** (Ballinger, 1912—1980), амер. писатель — **110**

**БАЛЬЗАК, Оноре де** (Balzac, 1799—1850), франц. писатель — **13, 42, 99, 139**

**БАМЕР, Эдвин** (Balmer), амер. писатель — **64**

**БАРР, Роберт** (Barr), канадский литератор, писатель — **59** (прим.)

**БАРШИ, Эдэн** (Barsi, 1904—1963; псевдонимы: Э. Гердо, К. Грин, К. Томпсон, К. Рин, Э. Родригес), венг. писатель — **104**

**БАУЧЕР, Энтони** (Boucher), амер. писатель — **91, 158**

**БАЙЛИ, Генри К.** (Bailey, 1878—1961), англ. писатель — **81**

**БЕЛЛ, Джозеф** (Bell), эдинбургский профессор, прообраз Шерлока Холмса — **58**

**БЕЛЛ, Джозефин** (см. Белл, Дорис) — **81**

**БЕЛЛ, Дорис** (Bell, псевдоним: Джозефин Белл), англ. писательница — **81**

**БЕЛЛ, Х.У.** (Bell), англ. филолог — **59**

**БЕННЕТТ, Арнолд** (Bennett, 1867—1931), англ. писатель, драматург и критик — **30, 83**

**БЕНТЛИ, Эдмунд Клерихью** (Bentley, 1875—1956), англ. писатель — **64**

- БЕРКЕШИ, Андраш (Berkesi, р. 1919), венг. писатель — 105**
- БИГГЕРС, Эрл Дегг (Biggers, 1884—1933), амер. писатель — 91, 170**
- БИДИНГ, Ф. (Beeding), англ. писатель — 166**
- БИРО, Лайош (Biro, 1880—1948), венг. писатель — 102**
- БЛАЙТОН, Энид (Blyton), англ. писатель — 21**
- БЛЕЙК, Николас (Blake), англ. писатель — 136**
- БЛОК, Лоренс (Block, р. 1938), амер. писатель — 119**
- БЛОК, Роберт (Bloch, р. 1917), амер. писатель — 118**
- БОГАРТ, Хамфри (1899—1957), амер. актер — 107**
- БОДЛЕР, Шарль (Baudelaire, 1821—1867), франц. поэт и переводчик — 53**
- БОККАЧЧО, Джованни (Boccaccio, 1313—1375), итал. писатель, гуманист — 40**
- БОКС, Эдгар (см. Видал, Гор) — 115**
- БОМАР, Жан (Bomart), франц. писатель — 98**
- БОМАРШЕ, Пьер Огюстен Карон де (Beaumarchais, 1732—1799), франц. драматург — 41**
- БОННИ и КЛАЙД (Бонни Паркер и Клайд Бэрроу), известная супружеская пара амер. гангстеров — 188**
- БРАБАНЕЦ, И. (Brabanec), чешский писатель — 167**
- БРАМА, Эрнест (Bramah, 1869—1942), англ. писатель — 62**
- БРАНД, Кристианна (Brand, р. 1907), англ. писательница — 113**
- БРАУН, Картер (см. Йейтс, Аллан Г.) — 117**
- БРАУН, Лилиан Джаксон (Braun), амер. писательница — 114**
- БРАУН, Томас (Brown, 1605—1682), англ. мыслитель, писатель, медик — 125**
- БРАУН, Фредерик (Brown, 1906—1972), амер. писатель — 115**
- БРАУН, Чарлз Брокден (Brown, 1771—1810), амер. писатель, журналист — 44**
- БРЕДДОН, Мэри Элизабет (Braddon, 1837—1915), англ. писательница — 56**
- БРЕТТ, Джереми (Brett), англ. актер — 108**

- БРЕТТ**, Саймон (Brett, р. 1945), англ. писатель — **113**  
**БРУКС**, Эдви Серлс (Brooks, 1889—1965), англ. писатель — **117**  
**БУАГОБЕ**, Фортюне дю (Boisgobey, 1825—1891), франц. писатель, подражатель Габорио — **54**  
**БУАЛО**, Пьер (Boileau, р. 1906), франц. писатель — **98, 128** (прим.), **133**  
**БУЛВЕР-ЛИТТОН**, Эдуард Джордж (Bulwer-Lytton, 1803—1873), англ. писатель и политич. деятель — **41**  
**БУЛГАКОВ**, Михаил Афанасьевич (1891—1940), рус. сов. писатель — **7**  
**БУШ**, Кристофер (Bush), англ. писатель — **81**  
**БЭНГС**, Джон Кендрик (Bangs, 1862—1922), англ. писатель, автор пародий на Шерлока Холмса — **59** (прим.), **67**
- ВАГНЕР**, Джон (Wagner), амер. писатель — **77**  
**ВАГНЕР**, Рихард (1813—1883), нем. композитор — **60**  
**ВАЙНЕРЫ** Аркадий Александрович (р. 1931) и Георгий Александрович (р. 1938), братья, рус. сов. писатели — **7**  
**ВАЛЁ**, Пер Фредрик (Wahlöö, 1926—1975), швед. писатель — **12, 113**  
**ВАН ГОГ**, Винсент (1853—1890), голл. живописец — **100**  
**ВЕНДРИ**, Нозль (Vindry), франц. писательница — **98**  
**ВЕРИ**, Пьер (Véry, 1900—1960), франц. писатель — **98**  
**ВЕСЕЛА**, З. (Vesela), чешский писатель — **167**  
**ВЕТЕРИНГ**, Янвиллем ван де (Wetering, р. 1931), голл. писатель — **113**  
**ВЕЧЕИ**, Ласло (Vécsey), венг. писатель — **102**  
**ВИДАЛ**, Гор (Vidal, р. 1925; псевдоним: Эдгар Бокс), амер. писатель — **115**  
**ВИДОК**, Франсуа Эжен (Vidocq, 1775—1857), легендарный франц. сыщик — **46, 58**  
**ВИКЕРС**, Рой (Vickers), англ. писатель — **67, 82**  
**ВИЛЬСОН**, Томас Вудро (1856—1924), 28-й президент США — **25, 80**  
**ВИЛЬСОН**, Эдмунд (Wilson), англ. критик — **79**

- ВЛАСОВ, Юрий (р. 1935), сов. тяжелоатлет, журналист — 25
- ВОЛЬТЕР, Мари Франсуа Аруэ (Voltaire, 1694—1778), франц. писатель, философ, историк — 41
- ВУД, Генри, миссис (Wood, 1814—1887), англ. писательница — 51
- ВУДС, Сара (Woods, р. 1922), англ. писательница — 113
- ВУЛИС, А., сов. писатель, критик — 6
- ВУЛРИЧ, Корнелл (Woolrich, 1903—1968), амер. писатель — 118
- ВЭН ДАЙН, С.С. (см. Райт, У.Х.) — 25 (прим.), 69, 71, 73, 90, 135, 165, 166, 170, 181, 184, 195, 196, 225, 228
- ВЮРМСЕР, Андре (Wurmser, 1899—1984), франц. писатель, критик, журналист — 30, 132, 134, 139
- ГАБОРИО, Эмиль (Gaboriau, 1832—1873), франц. писатель — 28, 53—56, 98, 102, 158, 163
- ГАДОР, Бела (Gádor, 1906—1961), венг. писатель, журналист — 102
- ГАЛИФАКС, Клиффорд (Halifax), англ. писатель — 63
- ГАРДНЕР, Джон (Gardner, р. 1926), англ. писатель — 110
- ГАРДНЕР, Эрл Стенли (Gardner, 1889—1971; псевдонимы: А.А. Фэйр, Чарлз М. Грин, Карлтон Кендрейк, Чарлз Дж. Кенни), англ. писатель — 24 (прим.), 42, 70, 87—89, 133, 134, 137, 150, 164, 166, 172, 194, 205, 206, 221, 225
- ГАРИ, Ромен (Gary, 1914—1980), франц. писатель — 30
- ГАРТ, Фрэнсис Брет (Harte, 1836—1902), амер. писатель — 59 (прим.)
- ГЕГЕЛЬ, Георг Вильгельм Фридрих (Hegel, 1770—1831), нем. философ — 214
- ГЕЙНЕ, Генрих (Heine, 1797—1856), нем. поэт, критик, публицист — 164
- ГЕРОДОТ (между 480 и 490—ок. 426 до н.э.), др.-греч. историк — 39
- ГЕРУЛЬ, Констан (Guéroul), франц. писатель, подражатель Габорио — 54
- ГИЛБЕРТ, Энтони (см. Маллесон, Луси) — 81

- ГИЛМАН, Дороти (Gilman, р. 1923), амер. писательница — 110
- ГОГОЛЬ, Николай Васильевич (1809—1852) — 7
- ГОДВИН, Уильям (Godwin, 1756—1836), англ. писатель, философ — 12, 41
- ГОЛСУОРСИ, Джон (Galsworthy, 1867—1933), англ. писатель — 30
- ГОНКУР (Goncourt), де Эдмон (1822—1896) и Жюль (1830—1870), братья, франц. писатели, соавторы — 138
- ГРАЙМС, Марта (Grimes), амер. писательница — 112, 115
- ГРАФТОН, К.У. (Grafton), англ. писатель — 166
- ГРЕЙ, Чарлз Э. (Gray), амер. писатель — 77
- ГРИММ (Grimm), Якоб (1785—1863) и Вильгельм (1786—1859), братья, нем. филологи — 26
- ГРИН, Грэм (Greene, р. 1904), англ. писатель — 13
- ГРИН, Уильям О. (Green), англ. писатель — 171 (прим.)
- ГРИН, Чарлз М. (см. Гарднер, Э.С.) — 89
- ГРИН, Энн Кэтрин (Green, 1846—1935), амер. писательница — 28, 55, 182
- ГРИРСОН, Эдуард (Grierson), англ. писатель — 82
- ГРИФФИТ, Артур (Griffith), англ. писатель, бывший сыщик. — 51
- ГРЭХЕМ, Уинстон (Graham), англ. писатель — 82
- ГУДХАРТ, Филип (Goodhart), англ. журналист — 136 (прим.)
- ГУИМОН-МЛ., Э.Т. (Guymont), амер. коллекционер — 24
- ГУЛИК, Роберт ван (Gulik, 1910—1967), голл. дипломат, синолог, писатель — 117, 144, 228
- ДАНКАН, Уильям Мердок (Duncan, 1909—1976), англ. писатель — 118
- ДАННЕЙ, Фредерик (Dannay, 1905—1982; в соавторстве с Ли М.Б. псевдоним: Эллери Куин), амер. писатель — 84
- ДАНЬЕЛ, Глин (Daniel), англ. профессор-археолог, писатель — 31

- ДАР, Фредерик (Dard, псевдоним: Сан-Антонио), франц. писатель — 119
- ДАРТУА, Ив (Dartois), франц. писатель — 98
- ДЕВЕНТЕР, Мердок (Deventer, псевдоним: Лоуренс Л. Линч), амер. писательница — 56
- ДЕЙ, Ф.В.Р. (Deу), амер. писатель из синдиката Ника Картера — 20
- ДЕЙВИС, Ричард Хардинг (Davies), амер. писатель — 65
- ДЕЙЛИ, Джон (Daly), амер. писатель — 93
- ДЕЙН, Клеменс (Dane), англ. писательница — 81
- ДЕЙТОН, Лен (Deighton, р. 1929), англ. писатель — 110
- ДЕКСТЕР, Колин (Dexter, р. 1930), англ. писатель — 108, 110
- ДЕ КУИНСИ, Томас (De Quinceу, 1785—1859), англ. писатель — 169
- ДЕПКЕН, Фридрих (Derken), нем. литературовед — 28
- ДЕРДЯИ, Алберт (Gyergyai, 1893—1981), венг. литературовед, эссеист, переводчик — 228
- ДЖЕЙМС, Генри (James, 1843—1916), амер. писатель — 30
- ДЖЕЙМС, Филлис Дороти (James, р. 1920; наст. имя: Филлис Уайт, White), англ. писательница — 113
- ДЖЕК ПОТРОШИТЕЛЬ, непойманный преступник, совершивший серию жестоких убийств жёнщин в 1888—1891 гг. — 45, 167
- ДЖЕФФРИ, Дж.Г. (Jeffrey), амер. писатель — 77
- ДЖОНСОН, Сэмюэл (1709—1784), англ. лексикограф, критик, писатель — 41, 117
- ДИЗНИ, Дорис Майлс (Disney, 1907—1976), амер. писательница — 115
- ДИККЕНС, Чарлз (Dickens, 1812—1870), англ. писатель — 13, 30, 43, 51, 52, 108, 139
- ДИСНЕЙ, Уолт (Disney, 1901—1966), амер. кинорежиссер-мультипликатор — 109
- ДОЙЛ, Адриан Конан (Doyle), англ. писатель, сын А. Конан Дойла — 58, 108
- ДОЙЛ, Артур Конан (Doyle, 1859—1930), англ. писа-

- тель — 9, 19, 22, 23, 39 (прим.), 56—58, 60—62, 66, 68, 80, 90, 92, 102, 104, 108, 121, 149, 156, 164, 165, 194
- ДОЙЛ, Джин Конан (Doyle), дочь А. Конан Дойла — 58
- ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович (1821—1881) — 13, 44
- ДРЕЙК, Фрэнсис (Drake, 1540—1596), англ. мореплават-ель, вице-адмирал — 20
- ДРЕССЕР, Дейвис (Dresser, р. 1904; псевдоним: Бретт Холлидей), амер. писатель — 116
- ДУДИ, Маргарет (Doody), амер. писательница — 115
- ДЮМА, Александр (Дюма-отец, 1802—1870), франц. пи-сатель — 42, 53
- ДЮРРЕНМАТТ, Фридрих (Dürrenmatt, р. 1921), нем. писа-тель — 30
- ЕЛИЗАВЕТА II. (р. 1926), королева Великобритании — 25
- ЖАКОБ, Макс (Jacob, 1876—1944), франц. писатель и ху-дожник — 66
- ЖИД, Андре Поль Гийом (Gide, 1869—1951), франц. писатель — 25, 159
- ЗЭНГВИЛЛ, Израэл (Zangwill, 1864—1926), англ. прозаик и драматург — 62, 165
- ИННЕС, Майкл (см. Стьюарт, Д.И.М.) — 81, 114
- ЙЕЙТС, Алан Г. (Yates, р. 1923; псевдоним: Картер Бра-ун), австрал. писатель — 117
- ЙИН, Лесли Чарлз Боуиер (Yip, р. 1907; псевдоним: Лесли Чартерис), англ. писатель — 96
- ЙИТС (Йетс, Ейтс), Уильям Батлер (Yeats, 1865—1939), ирл. поэт, драматург — 25
- ЙОКАИ, Мор (Jókai, 1825—1904), венг. писатель — 139
- КАДЕР, Вилла (Cather, 1873—1947), англ. писательница — 30
- КАМПБЕЛЛ, Роберт (Campbell), амер. писатель — 117

- КАННИНГЕМ (см. Фаст, Х.) — 115
- КАРИНТИ, Фридеш (Karinthy, 1887—1938), венг. писатель — 60 (прим.), 70, 83, 102
- КАРЛЕЙЛЬ, Томас (Carlyle, 1795—1881), англ. публицист, историк, философ — 214
- КАРР, Джон Диксон (Carr, 1905—1977; псевдоним: Диксон Картер), англо-амер. писатель — 42, 58, 76, 77, 108, 133, 144, 167, 175, 177—179, 183, 200
- КАРТЕР, Диксон (см. Карр, Дж. Д.) — 76
- КАРУЗО, Энрико (Caruso, 1873—1921), итал. певец — 114
- КАССАК, Фред (Kassak), франц. писатель — 119
- КАУФМАН, Вольф (Kauffman), амер. журналист — 180
- КЕЙСИ, Роберт Дж. (Casey), амер. писатель — 165
- КЕЛЛЕР, Андор (Kellér, 1903—1963), венг. писатель, журналист — 102
- КЕЛЛИ, Мэри (Kelly), англ. писательница — 78
- КЕМЕЛМАН, Гарри (Kemelman, р. 1908), амер. писатель — 115, 221
- КЕННЕДИ, Джон (1917—1963), 35-й президент США — 47
- КЕННИ, Чарлз Дж. (см. Гарднер, Э. С.) — 89
- КЕРТИСС, Урсула (см. Райлли, У.) — 118
- КЕСТНЕР, Эрих (Kästner, 1899—1974), нем. писатель — 22
- КИПЛИНГ, Джозеф Редьярд (Kipling, 1865—1936), англ. писатель, поэт — 30, 157
- КИТИНГ, Генри Реймонд Фицуолтер (Keating, р. 1926), англ. писатель — 114
- КЛАРЕТИ, Жюль (Claretie, 1840—1913), франц. академик, литератор, театр. критик — 67
- КОКС, Энтони Беркли (Cox, 1893—1970; псевдоним: Франсис Айл), англ. писатель — 80
- КОКТО, Жан (Cocteau, 1889—1963), франц. писатель, художник, киносценарист и кинорежиссер — 66
- КОЛБЕРГ, Андрис, сов. писатель — 7
- КОЛЛИНЗ, Уильям Уилки (Collins, 1824—1889), англ. писатель — 13, 52, 53, 56

- КОРИЕЛЛ, Джон Р. (Coryell), амер. писатель, автор по-  
хождений Нйка Картера (1884 г.) — 20, 55
- КОРНУЭЛЛ, Дейвид Джон Мур (Cornwell, р. 1931; псев-  
доним: Джон Ле Карре), англ. писатель — 110
- КРЕЙН, Ф. (Crane), англ. писатель — 166
- КРИСИ, Джон (Creasey, 1908—1973), англ. писатель —  
21, 24 (прим.), 113, 118
- КРИСПИН, Эдмонд (см. Монтгомери, Р.Б.) — 82, 114
- КРИСТИ, Агата (Christie, 1891—1976; псевдонимы: Мэ-  
ри Уэстмакотт, Агата Кристи Мэллоун), англ. писа-  
тельница — 6, 9—12, 21, 22, 24 (прим.), 25, 37, 40, 55,  
73—77, 90, 108, 113, 121, 137, 144, 150, 156, 163, 167,  
168, 170, 174, 176—178, 181, 182, 185, 201, 202, 213, 221
- КРИШТОФ, Аттила (Kristóf, р. 1938), венг. писатель —  
106
- КРОСС, Аманда (см. Хилбран, К.Г.) — 115
- КРОСС, Джил (см. Надь, Йожеф) — 104
- КРОФТС, Фримен Уиллс (Crofts, 1879—1957), англ. писа-  
тель — 80
- КУИН, Эллери (Queen, псевдоним соавторов Фредерика  
Даннея и Манфреда Б. Ли, двоюр. братьев; другой  
псевдоним: Барнаби Росс), амер. писатель — 20, 22,  
24 (прим.), 35, 60 (прим.), 77, 81, 84—87, 103, 107, 144,  
158, 166, 167, 172, 173, 178, 180, 181, 184, 185, 187, 188,  
193, 214, 215
- КУПЕР, Джеймс Фенимор (Cooper, 1789—1851), амер.  
писатель — 42, 43
- КУРТИН, Робер (Courtine), франц. журналист — 23  
(прим.)
- КУТИ, Лайош (Kuthy, 1813—1864), венг. репортер, писа-  
тель — 48
- ЛАНГТОН, Джейн (Langton, р. 1922), амер. писательни-  
ца — 114
- ЛАТИС, Мэри Дж. (Latis, в соавторстве с Хениссарт  
псевдоним: Эмма Лейтен), амер. писательница — 115
- ЛЕБЛАН, Морис (Leblanc, 1864—1941), франц. писа-  
тель — 59 (прим.), 66, 98, 102, 164

- ЛЕ БРЕТОН, Огюст (Le Breton), франц. писатель — 119
- ЛЕБРЭН, Мишель (Lebrun), франц. писатель — 119
- ЛЕВИН, Питер (Levin, р. 1926; в соавторстве с братом-близнецом псевдонимы: Питер Энтони, П.Л. Шаффер), англ. драматург — 108
- ЛЕВИН, Энтони, брат-близнец Левина П. — 108
- ЛЕВИНСОН, Ричард (Levinson, 1935—1987), амер. писатель — 107
- ЛЕГРАДИ, Отто (Légrády, 1878—1948), венг. журналист, издатель, основатель (с братом Имре) Типографского художественного издательства в Будапеште в 1902 г. — 103
- ЛЕЙН, Маргарет (Lane) англ. писательница, биограф Уоллеса — 83
- ЛЕЙТЕН, Эмма (см. Латис, Мэри Дж.) — 115
- ЛЕ КАРРЕ, Джон (см. Корнуэлл, Д. Дж. М.) — 14, 109, 110
- ЛЕ КЬЮКС, Уильям (Le Queux), англ. писатель — 153
- ЛЕЛЕСИ, Бела (Leleszy), венг. писатель — 102
- ЛЕНАРД, Элмор (Leonard, р. 1925), амер. писатель — 117
- ЛЁРИНЦ, Ласло Л. (Lörcincz, р. 1939), венг. писатель — 106
- ЛЕРУ, Гастон (Leroux, 1868—1927), франц. писатель — 98, 190
- ЛЕ ФАНЮ, Джозеф Шеридан (Le Fanu, 1814—1873), англ. писатель — 52
- ЛЕШТЯН, Шандор (Lestyán, 1897—1956), венг. писатель, журналист — 102
- ЛИ, Манфред Б. (Lee, 1905—1971; в соавторстве с Даннеем Ф. псевдоним: Эллери Куин), амер. писатель — 84
- ЛИКОК, Стивен Батлер (Leacock, 1869—1944), канадский писатель — 60 (прим.)
- ЛИНДБЕРГ, Чарлз (Lindberg), амер. летчик, первым совершивший в 1927 г. перелет через Атлантический океан — 188
- ЛИНК, Уильям (Link), амер. писатель — 107
- ЛИНКОЛЬН, Авраам (1809—1965), 16-й президент США — 25

- ЛИНКС, Дж. Г. (Links), англ. писатель — 68  
ЛИНЧ, Лоуренс Л. (см. Девентер, М.) — 56  
ЛИТТЛ, Г. (Little), англ. писатель — 166  
ЛОВАСИ-МЛ., Мартон (Lovászy), венг. писатель — 102  
ЛОВСИ, Питер (Lovesey, р. 1936), англ. писатель — 113  
ЛОНГФЕЛЛО, Генри Уодсуорт (Longfellow, 1807—1882), амер. поэт — 157  
ЛОПЕ ДЕ ВЕГА Карпью (Lope de Vega Carpio, 1562—1625), испан. драматург, поэт, прозаик — 139  
ЛОРРЕЙН, Пол (Lorraine), главный духовник ньюгейтской тюрьмы, автор «Ньюгейтского календаря» — 44  
ЛЬЮИС, Мэтью Грегори (Lewis), англ. писатель — 44  
ЛЬЮИС, Синклер (Lewis, 1885—1951), амер. писатель — 30
- МАГ, Берталан (Mág, р. 1911), венг. писатель — 105  
МАЙИ, Шевалье де (Mailly), франц. писатель, переводчик — 41  
МАЙКЛС, Барбара (см. Мерц, Б.) — 114  
МАК-БЕЙН, Эд (см. Хантер, Эван) — 24, 113  
МАКДОНАЛД, Грегори (McDonald, р. 1937), амер. писатель — 116  
МАКДОНАЛД, Джон (McDonald, 1916—1986), амер. писатель — 116  
МАКДОНАЛД, Росс (см. Миллар, Кеннет) — 116  
МАКДОНАЛД, Филип (McDonald, 1896?), англ. писатель — 81, 165  
МАКИННЕС, Элен (MacInnes, 1907—1985), англ. писательница — 110  
МАКИНТОШ, Кинн Хамилтон (McIntosh, р. 1930; псевдоним: Катрин Эрд), англ. писательница — 113  
МАКИНТОШ, Элизабет (Mackintosh, 1897—1952; псевдоним: Джозефин Тей), англ. писательница — 79  
МАККЕЙ, Рэндл (McKay), англ. писательница — 68  
МАК-КЛОЙ, Хелен (McClouy), амер. писательница — 91  
МАККЛУР, Джеймс (McClure, р. 1939), южно-афр. писатель — 113

- МАКЛАУД, Шарлотт (MacLeod, р. 1922), амер. писательница — 114
- МАКЛЕЙН, Алистер (MacLean, 1923—1987), англ. писатель — 118
- МАКНИЛ, Х.К. (McNeile, 1888—1937), англ. писатель — 96
- МАК-ФАРЛАНД (Mac Farland), англ. писатель — 165
- МАК-ХАРГ, Уильям (Mac Harg), амер. писатель — 64
- МАЛЛЕ, Лео (Mallet), франц. писатель — 119
- МАЛЛЕСОН, Луси (Malleon; псевдоним: Энтони Гилберт), англ. писатель — 81
- МАРИЯ, королева Великобритании — 25
- МАРРИ, Макс (Murray), англ. писатель 166
- МАРШ, Найо (Marsh, 1899—1982), англ. писательница — 78, 79, 182, 224
- МАСТЕРМАН, Уолтер С. (Masterman), англ. писатель — 70
- МАТТЯШОВСКИ, Енё (Mattyasovszky, 1931—1984), венг. писатель — 105
- МЕЙЕР, Николас (Meyer), англ. писатель — 60 (прим.)
- МЕЙСОН, Алфред Эдуард Вудли (Mason, 1865—1948), англ. писатель — 62
- МЕЛЕТинский, Елеазар Моисеевич (р. 1918), рус. сов. литературовед и фольклорист 145
- МЕНОН, Кришна (1896—1974), индийский политич. деятель, один из почетных президентов Всемирного Совета Мира — 25
- МЕРФИ, Уоррен (Murphy), амер. писатель — 117
- МЕРЦ, Барбара (Mertz, р. 1927; псевдонимы: Элизабет Питерс, Барбара Майклс), амер. писательница, египтолог — 114
- МЕССАК, Режи (Messac), франц. критик — 127
- МИД, Л.Т. (Meade), англ. писатель — 63
- МИЛЛАР, Кеннет (Millar, 1915—1983; псевдоним: Росс Макдоналд), амер. писатель — 116
- МИЛЛАР, Маргарет (Millar, 1915—1984), англ. писательница — 118

- МИЛН, Ален Александер (Milne, 1882—1956), англ. писатель — **81, 157, 181**
- МИТЧЕЛЛ, Гледис (Mitchell), англ. писательница — **81**
- МОЙ, Тамаш (Moly, 1875—1957), венг. писатель, журналист, переводчик — **102**
- МОЙЗ, Патриция (Moyes, р. 1923), англ. писательница — **113**
- МОНТГОМЕРИ, Роберт Брус (Montgomery, 1921—1978; псевдоним: Эдмонд Криспин), англ. писатель — **82**
- МОПАССАН, Ги де (Maupassant, 1850—1893), франц. писатель — **30**
- МОРАН, Поль (Morand, 1888—1976), франц. писатель — **127**
- МОРГЕНШТЕРН, Оскар (Morgenstern, р. 1902), амер. экономист, создатель (совместно с Нейманом) теории игр — **210**
- МОРЛИ, Г. (Morley), англ. филолог — **60**
- МОРРИСОН, Артур (Morrison, 1863—1945), англ. писатель — **62**
- МОЭМ, Уильям Сомерсет (Maugham, 1874—1965), англ. писатель — **11, 30, 35, 227**
- МЭЛЛОУН, Макс (Mallowan, р. 1906), англ. археолог, муж Агаты Кристи — **76**
- МЭТЬЮРИН, Чарлз Роберт (Maturin, 1782—1824), англ. писатель — **44**
- НАДЬ, Игнац (Nagy, 1810—1854), венг. журналист, писатель, редактор, первый венг. репортер — **48**
- НАДЬ, Йожеф (Nagy; псевдоним: Джил Кросс), венг. писатель — **104**
- НАРСЕЖАК, Тома (Narcejac, р. 1908), франц. писатель — **128 (прим.), 133**
- НЕЙМАН, Дж. фон (Neumann, 1903—1957), амер. математик, один из создателей теории игр — **210**
- НЕМЕРЕ, Иштван (Nemere, р. 1944), венг. писатель — **106**
- НЕМЕТ, Андор (Németh, 1891—1953), венг. писатель, критик, редактор — **102**

- НОКС, Роналд Э. (Knox), англиканский священник, англ. писатель — 31, 59, 71, 158, 164
- О. ГЕНРИ (O. Henry, 1862—1910), амер. писатель — 60 (прим.), 164
- ОДЕН, Уистен Хью (Auden, 1907—1973), англ. поэт — 147, 149
- О'КОННОР, Джон (O'Connor), йоркширский священник, прототип патера Брауна — 63
- ОЛИВЕР, Чад (Oliver), англ. писатель-фантаст — 167
- О'МАРИ, Кэрол Энн (O'Mary), амер. монахиня, автор детективов — 31
- ОППЕНХЕЙМ, Э. Филлипс (Oppenheim), англ. писатель — 67, 154
- ОРЦИ, Эмма (Orczy, 1865—1947), англ. писательница — 40, 62, 102, 164, 190
- О'ХИГГИНС, Харвей Дж. (O'Higgins, 1876—1929), англ. писатель — 80
- ОШВАТ, Каталин (Osvát), венг. журналистка, писательница — 213 (прим.)
- ПАКАРД, Франк Л. (Packard), англ. писатель — 67
- ПАРДЖЕТЕР, Эдит (Pargeter, р. 1913; псевдоним: Эллис Питерс), англ. писательница — 117
- ПАРКЕР, Роберт Б. (Parker, р. 1932), амер. писатель — 116
- ПЕНЗЛЕР, Отто (Penzler), амер. писатель — 111
- ПИНКЕРТОН, Аллан (Pinkerton, 1819—1884), знаменитый амер. сыщик — 51, 94
- ПИНТЕР, Иштван (Pintér, р. 1932), венг. писатель — 105
- ПИТЕРС, Элизабет (см. Мерц, Б.) — 114
- ПИТЕРС, Эллис (см. Парджетер, Э.) — 117
- ПО, Эдгар Аллан (Poe, 1809—1849), амер. писатель, поэт — 19, 24 (прим.), 25, 28, 35, 43, 47—50, 53, 56, 62, 68, 80, 90, 92, 99, 104, 129, 138, 157, 161, 165, 183, 194, 210, 213
- ПОЛ, Барбара (Paul, р. 1931), амер. писательница — 114

- ПОСТ, Мелвилл Девиссон (Post, 1871—1930), амер. писатель — 65, 190
- ПОСТГЕЙТ, Реймонд (Postgate), англ. писатель — 82
- ПРИСТЛИ, Джон Бойнтон (Priestley, 1894—1984), англ. писатель и драматург — 30
- ПРОПП, Владимир Яковлевич (1895—1970), рус. сов. литературовед — 144
- РАДКЛИФ, Анна (Redcliffe, 1764—1823), англ. писательница — 44
- РАЙЛЛИ, Урсула (Reilly, р. 1923; псевдоним: Урсула Кертисс), англ. писательница — 118
- РАЙНОВ, Богомил (р. 1919), болг. писатель — 6, 111
- РАЙНХАРТ, Мэри Робертс (Rinehart, 1876—1957), амер. писательница и киносценаристка — 65
- РАЙТ, Уиллард Хантингтон (Wright, 1888—1939; псевдоним: С.С. Вэн Дайн), амер. писатель, критик — 90
- РЕВЕС, Иштван Д. (Révész, 1910—1971), венг. писатель и журналист — 167
- РЕЙТО, Енё (Rejtő, 1905—1943); псевдоним: П. Ховард), венг. писатель — 102
- РЕН, Ласситер (Wren), англ. писатель — 68
- РЕНДЕЛЛ, Рут (Rendell, р. 1930), англ. писательница — 113
- РИВ, Артур Б. (Reeve, 1880—1936), амер. писатель, журналист — 65
- РОБЕРТС, С.К. (Roberts), англ. филолог — 59
- РОБИН ГУД, герой англ. народных баллад — 20
- РОДРИГЕС, Э. (см. Барши, Эдэн) — 104
- РОМЕР, Сакс (Rohmer), англ. писатель — 23, 67, 155
- РОСС, Барнаби (см. Куин, Э.) — 87
- РОУД, Джон (см. Стрит, С.Дж.Ч.) — 81
- РОУСОН, Клейтон (Rawson), англ. писатель — 82
- РУЗВЕЛЬТ, Франклин Делано (1882—1945), 32-й президент США — 25
- РУЗВЕЛЬТ, Эллиотт (Roosevelt, р. 1910), амер. писатель — 115

- РУССО, Жан Жак (Rousseau, 1712—1778), франц. философ, писатель — 50**
- САБО, Ласло (Szabó, р. 1931), венг. писатель — 105**
- САЙМОНС, Джульян (Symons), англ. писатель и эстет — 82**
- САНДЕРЗ, Лоренс (Sanders, р. 1920), амер. писатель — 118**
- САНДРАР, Блэз (Cendrars, 1887—1961), франц. писатель, поэт — 66**
- СВИФТ, Джонатан (Swift, 1667—1745), англ. писатель, общественный деятель — 7**
- СЕЙЕРС, Дороти Ли (Sayers, 1893—1957), англ. писательница, переводчица, эстет жанра — 52, 78, 79, 108, 154, 155, 175, 224**
- СЕМЕНОВ, Юлиан Семенович (р. 1931), рус. сов. писатель — 7, 111**
- СЕРБ, Антал (Szerb, 1901—1945), венг. писатель, литературовед — 25, 58**
- СИМЕНОН, Жорж (Simenon, 1903—1989), франц. писатель — 9, 21, 23, 24, 61, 81, 97, 99—101, 119, 158, 159, 163, 180, 186, 228**
- СИМПСОН, Хелен (Simpson), англ. писательница — 81**
- СКОТТ, Сатерленд (Scott), амер. писатель — 125, 203**
- СЛЕЙТЕР, Оскар (Slater), индус-метис, которого А. Конан Дойл спас от тюрьмы — 194**
- СМАЛЬЯН, Реймонд (Smyllyan), англ. филолог, шахматист — 23 (прим.)**
- СМИТ, Мартин Круз (Smith, р. 1942), амер. писатель — 119**
- СМИТ, Э.У. (Smith), англ. филолог — 60**
- СНОУ, Чарлз Перси (Snow, 1905—1980), англ. писатель, ученый-физик и обществ. деятель — 31**
- СОЛОМОН, царь Израильско-Иудейского царства в 965—928 гг. до н.э., автор некоторых книг Библии — 37**
- СОФОКЛ (ок. 496—406 до н.э.), др.-греч. драматург — 40**

- СПИЛЛЕЙН, Микки (Spillane, p. 1918), амер. писатель — **116, 227**
- СТАРРЕТТ, Винсент (Starrett), амер. писатель — **139**
- СТАУТ, Рекс Годхантер (Stout, 1886—1975), амер. писатель — **60, 89, 90, 95, 108, 158, 178, 196, 226**
- СТЕЙНБЕК, Джон Эрнст (Steinbeck, 1902—1968), амер. писатель — **30**
- СТИВЕНСОН, Бартон Э. (Stevenson), амер. писатель — **65**
- СТИВЕНСОН, Роберт Льюис (Stevenson, 1850—1894), англ. писатель, литер. критик, публицист — **165**
- СТИМАН, Станислас Андре (Steeman, p. 1908), франц. писатель — **98**
- СТРЕЙТМЕЙЕР (Stratemeyer), англ. писатель — **21, 111**
- СТРЕНГ, Джон (Strang), англ. писатель — **171** (прим.)
- СТРИТ, Сесил Джон Чарлз (Street, 1884—1964; псевдоним: Джон Роуд), англ. писатель — **81**
- СТРОКАИ, Калман (Sztrókaý, 1886—1956), венг. писатель — **102**
- СТЬЮАРТ, Джон Иннес Макинтош (Stewart, p. 1906; псевдоним: Майкл Иннес), англ. писатель — **114**
- СУВЕСТР, Пьер (Souvestre), франц. писатель — **66**
- СЮ, Эжен (Sue, 1804—1857), франц. писатель — **42, 48**
- ТАНГ-Йинпи-ши, китайский детектив XI века — **39**
- ТАНДОРИ, Дэжэ (Tandogi, p. 1938), венг. писатель — **106**
- ТВЕН, Марк (Twain, 1835—1910), амер. писатель — **22, 30, 60** (прим.)
- ТЕЙ, Джозефин (см. Макинтош, Э.) — **77-79**
- ТERRAЙЛЬ (Террай), Понсон дю (Terrail, 1829—1871), франц. писатель, король романа-фельетона — **43**
- ТЕРШАНСКИ, Ёжи Енё (Tersánszky, 1888—1969), венг. писатель — **102**
- ТИ ЖЕН-ЧИ (630—700), китайский судья — **39**
- ТОМАС, Дилан (Thomas, 1914—1953), уэльский поэт — **157**
- ТОМАС, Роберт (Thomas) — **163, 187**
- ТОМАС, Франк (Thomas) — **23**

- ТОРРЕ, Лиллиан де ла (Torre, p. 1902), амер. писательница, литературовед — 117
- ТОТ, Арпад (Tóth, 1886—1928), венг. поэт — 102
- ТОТИС, Андраш (Tótság, p. 1950), венг. писатель, журналист — 106
- ТРЕЙН, Артур (Train), англ. сыщик-журналист — 51
- ТРОЛЛОП, Энтони (Trollope, 1815—1882), англ. писатель — 53
- ТРУМЭН, Маргарет (Truman, p. 1924), амер. писательница — 115
- УАЙЛЬД, Оскар (Wilde, 1854—1900), англ. писатель и критик — 157
- УИНН, Г. (Wynn), англ. писатель — 165
- УИТЛИ, Даннис (Wheatley), англ. писатель — 68
- УИТМЕН, Уолт (Whitman, 1819—1892), амер. поэт — 30, 157
- УОЛЛЕС, Эдгар Ричард Горацио (Wallace, 1875—1932), англ. писатель — 21, 23, 24, 67, 82—84, 111, 112, 177, 192, 193, 195
- УОЛЛЗ, Спенсер (см. Хаваш, Ж.) — 103
- УОЛПОЛ, Хорас (Walpole, 1717—1797), англ. писатель — 44
- УОТСОН, Колин (Watson, p. 1920), англ. писатель и критик — 83, 113, 154 (прим.), 206 (прим.)
- УЭЙД, Генри (Wade), англ. писатель — 175
- УЭЙТ, Джон Баркер (Waite), амер. юрист, профессор Мичиганского университета — 175
- УЭЛЛС, Каролин (Wells, 1870—1942), амер. писательница — 65, 165
- УЭСТМАКОТТ, Мэри (см. Кристи, Агата) — 76
- ФАСТ, Хауард (Fast, p. 1914; псевдоним: Каннингем), амер. писатель — 115
- ФЕВАЛЬ, Поль (Féval, 1817—1887), франц. писатель — 43
- ФЕЙЕШ, Эндре (Fejes, p. 1923), венг. писатель — 106
- ФЕЛЬДЕШ, Йолан (Földes), венг. писательница — 102

- Филд, инспектор из лондонской полиции — 43**  
**Филлпоттс, Иден (Phillpotts), англ. писатель — 81, 165**  
**Филмор, П. (Philmore), англ. писатель — 175**  
**Фиш, Роберт Л. (Fish, 1912—1981), амер. писатель, журналист — 113**  
**ФЛЕМИНГ, Ян Ланкастер (Fleming, 1908—1964), англ. писатель — 14, 110**  
**ФЛЕТЧЕР, Джозеф С. (Fletcher, 1863—1935), англ. писатель — 80, 174**  
**ФОЛКИРК, Ричард (Falkirk), англ. писатель — 77**  
**ФОЛКНЕР, Уильям (Faulkner, 1897—1962), амер. писатель — 30, 96**  
**ФОЛЛЕТТ, Кен (Follett, р. 1949), англ. писатель — 14, 110**  
**ФОНТАНЕ, Теодор (Fontane, 1819—1898), нем. писатель — 30**  
**ФОРД, Генри (Ford, 1863—1947), амер. промышленник, пионер автомобильной индустрии — 188**  
**ФОРСАЙТ, Фредерик (Forsyth, р. 1938), англ. писатель — 110**  
**ФОСКА, Франсуа (Fosca), франц. критик — 128, 212**  
**ФРИЛИНГ, Николас (Freeling, р. 1927), англ. писатель — 113**  
**ФРИМЕН, Р. Остин (Freeman, 1862—1943), англ. писатель — 35, 63, 70, 93, 127, 164, 165**  
**ФРЭНСИС, Дик (Francis, р. 1920), англ. писатель, бывший жокей — 117**  
**ФУТРЕЛЛ, Джекьюс (Futrulle), амер. писатель — 65**  
**ФЭЙР, А.А. (см. Гарднер, Э.С.) — 89**  
  
**ХАВАШ, Жигмонд (Navas, 1901—1972; псевдонимы: А. Астор, Спенсер Уоллз), венг. писатель — 103, 104**  
**ХАГГАРТ, Уильям (Haggart, р. 1907), англ. писатель — 110**  
**ХАЙСМИТ, Патриция (Highsmith, р. 1921), англ. писательница — 22, 118, 186**  
**ХАКСЛИ, Олдос Леонард (Huxley, 1894—1963), англ. писатель — 30**

- ХАМИЛТОН, Доналд (Hamilton, p. 1916), амер. писатель — 110
- ХАНКИШ, Янош (Hankiss, 1893—1959), венг. литературовед, профессор Будапештского университета — 17, 28, 29
- ХАНТЕР, Алан (Hunter, p. 1922), англ. писатель, которого называют «английским Сименоном» — 113
- ХАНТЕР, Эван (Hunter, p. 1926; псевдоним: Эд МакБейн), амер. писатель — 113
- ХАРБОУ, Т.К. (Harbaugh), амер. писатель из синдиката Ника Картера — 20
- ХАРДИ, Томас (Hardy, 1840—1928), англ. писатель-реалист и поэт — 30
- ХАРТ, Франсес Ноэс (Hart), амер. писательница — 91
- ХАРТОГ, Ян де (Hartog), англ. писатель — 30
- ХАХМАНН (Hachmann), нем. психолог, профессор — 214
- ХЕЙКРАФТ, Хауард (Haucraft, p. 1905), англ. писатель — 136 (прим.)
- ХЕМИНГУЭЙ, Эрнест Миллер (1899—1961), амер. писатель — 30, 96
- ХЕНИССАРТ, Марта (Henissart; в соавторстве с Латис М. псевдоним: Эмма Лейтен), амер. писательница — 115
- ХЕРМАНН, Иштван (Hermann, 1925—1987), венг. писатель — 147
- ХЕРНАДИ, Дюла (Hernádi, p. 1926), венг. писатель — 106
- ХИЛБРАН, Кэролин Голд (Hilbrun, p. 1926; псевдоним: Аманда Кросс), амер. писательница — 115
- ХИЛЛЕРМАН, Тони (Hillerman, p. 1925), амер. писатель — 22, 115
- ХИРОН, царь Сиракуз — 38
- ХИЧКОК, Алфред (1899—1980), амер.-англ. кинорежиссер, продюсер — 22, 107, 118
- ХОЛЛ, Адам (Hall, p. 1920), англ. писатель — 14, 110
- ХОЛЛ, Тревор Х. (Hall), англ. филолог — 61
- ХОЛЛИДЕЙ, Бретт (см. Дрессер, Д. и Спиллейн, М.) — 116
- ХОРНАНГ, Э.У. (Hornung, 1866—1921), англ. писатель, шурин А. Конан Дойла — 66

- ХОТОРН (Готорн), Натаниел (Hawthorne, 1804—1864), амер. писатель-романист — 30
- ХУНЯДИ, Шандор (Hunyady, 1890—1942), венг. писатель — 102
- ХЬЮБИН, А. Дж. (Hubin), основатель амер. журнала «Армчер детектив» — 24 (прим.)
- ХЭММЕТТ, Сэмюэл Дэшил (Hammett, 1894—1961), амер. писатель — 13, 81, 93—97, 99, 116, 151, 180, 202, 203, 226
- ЧАНДЛЕР, Реймонд Торнтон (Chandler, 1888—1959), амер. писатель — 11—13, 17, 91—93, 95, 96, 116, 152, 203
- ЧАРТЕРИС, Лесли (см. Йин, Л. Ч. Б.) — 96, 166
- ЧЕЙНИ, Питер (Cheyney, 1896—1951), англ. писатель — 67, 96, 117, 226
- ЧЕРНЯК, Виктор, сов. писатель — 8
- ЧЕССМАН, Карил (Chessman), амер. гангстерша — 188
- ЧЕСТЕРТОН, Гилберт Кит (Chesteron, 1874—1936), англ. писатель, поэт, критик, журналист — 8, 27, 31, 63, 70, 102, 139, 157, 158, 165, 166, 170, 198, 214
- ЧИ-СИН, Чанг, китайский детектив XI века — 39 (прим.)
- ШАВЕТТ, Эжен (Chavett), франц. писатель, подражатель Габорио — 54
- ШАФФЕР, Питер Левин (см. Левин П. и Левин Э.) — 108
- ШАШДИ, Шандор (Sásdi, р. 1898), венг. писатель, журналист — 102
- ШЕКСПИР, Уильям (Shakespeare, 1564—1616), англ. поэт, драматург — 40, 86, 158
- ШЕЛЛИ, Мэри (Shelley, 1797—1851), англ. писательница — 45
- ШЁВАЛЛЬ, Май (Sjöwall, р. 1935), швед. писательница и переводчица — 12, 113
- ШЁПФЛИН, Аладар (Schöpflin, 1872—1950), венг. писатель — 102
- ШЕСТАКОВ, Павел Александрович (р. 1932), рус. сов. писатель — 7

- ЭБЕРХАРТ, Миньон Гуд (Eberhart, р. 1899), амер. писатель — **77, 90**
- ЭВАНС, Джон (Evans), амер. писатель — **166**
- ЭДУАРДС, Р.Т. (Edwards), амер. писатель — **111**
- ЭЙНШТЕЙН, Альберт (1879—1855), нем. физик-теоретик — **125**
- ЭКСБРЕЙЯ, Шарль (Exbrayat), франц. писатель — **119**
- ЭЛИОТ, Томас Стернз (Eliot, 1888—1965), англо-амер. поэт и историк культуры — **25, 52**
- ЭЛЛИНГХЕМ, Марджери (Allingham, 1904—1966), англ. писательница — **78, 79, 156, 224**
- ЭМБЛЕР, Эрик (Ambler, р. 1909), англ. писатель — **110**
- ЭНГЕЛЬС, Фридрих (1820—1895) — **215** (прим.)
- ЭНТОНИ, Питер (см. Левин П. и Левин Э.) — **108**
- ЭРД, Катрин (см. Макинтош, К.Х.) — **113**
- ЭРДЕЙИ, Юлия (Erdélyi), венг. писательница — **188**
- ЭРДЕДИ, Янош (Erdődy, р. 1909), венг. писатель — **102**
- ЭРКЕНЬ, Иштван (Örkény, 1912—1979), венг. писатель — **164**
- ЭРОНС, Эдуард Сидни (Aarons, 1916—1975), амер. писатель — **110**
- ЭРСКИН, Маргарет (Erskine), англ. писательница — **82**
- ЮСТАЧ, Роберт (Eustache), англ. писатель — **63**
-



# СОДЕРЖАНИЕ

<i>Анджипаридзе Г.А. Популярный жанр вчера и сегодня</i> .....	5
<b>АПОЛОГИЯ</b> .....	17
<b>ГЕНЕАЛОГИЯ</b> .....	35
Художественная литература .....	37
Социальные факторы .....	44
Журналистика .....	46
Эдгар Аллан По .....	49
Лжемемуары и мелодрама в Англии .....	51
Французы по следам По .....	53
Америка: грошовые выпуски .....	55
Сэр Артур Конан Дойл .....	56
Первое поколение школы Эдгара По и Конан Дойла в Англии .....	62
Америка от начала века и до конца первой мировой войны .....	64
Преступник в качестве героя .....	66
Золотой век .....	68
Агата Кристи .....	73
Джон Диксон Карр. «Исторический детектив» ..	76
«Социальный детектив» .....	78
«Вторая линия» классического детектива в Англии .....	80
Эдгар Уоллес. «Полицейская история» .....	82
Эллери Куин. «Сюрреалистический детектив» ..	84
Эрл Стенли Гарднер. «Реалистический детектив» .....	87

Другие мастера классической школы в Америке «Жесткая школа». Кодекс правил Реймонда Чандлера .....	89 91
Сэмюэл Дэшил Хэмметт. «Натуралистический детектив» .....	93
Жорж Сименон. «Литературный детектив» .....	97
Детектив в Венгрии .....	101
Детектив после второй мировой войны .....	107
Детектив в европейских социалистических стра- нах .....	120
<b>ХАРАКТЕРОЛОГИЯ</b> .....	125
Научное мышление в детективе? .....	127
Спорт? .....	132
Мистерии? .....	134
Антилитература? .....	138
Городская сказка .....	141
Китч? .....	147
Элементы реальности .....	149
Поэтичность .....	157
Тайна — ведущая категория .....	160
Тайна — дегуманизируется .....	162
Оригинальность как ценностная категория .....	164
Убийство — правило игры .....	168
Изобличительные признаки: мозаика тайны .....	171
Разгадка тайны: стилизованное решение .....	173
Диалектика реального и ирреального .....	177
Кто? Кого? Когда? Где? .....	180
Как? Запертая изнутри комната и чудо .....	182
Почему? Многократные убийства. Предсмерт- ное письмо .....	185
Есть ли герой? Кто герой? .....	187
Идеальный детектив-любитель .....	191
Детектив-мастер против полиции .....	195
Санчо Панса в детективе .....	196
Причуды детектива: носитель иррационального .....	197
Табу детектива-мастера: убийство и секс .....	201
Действие, прокрученное обратно .....	206

Стилизованное расследование .....	211
Стиль .....	217
По праву последнего слова .....	229
<b>БИБЛИОГРАФИЯ .....</b>	<b>231</b>
<b>ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ .....</b>	<b>235</b>



**В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ «КОРВИНА»  
(БУДАПЕШТ)  
в 1989 году  
вышла в свет первая книга  
серии романов Е. Рейто:**

**ЗОЛОТОЙ АВТОМОБИЛЬ.  
(Пер. с венг. И. Александрова.)**

**Написанные в 1930-е годы приключенческие романы-пародии Енё Рейто (1905—1943) и по сей день имеют огромный успех не только у венгерских, но и у английских и немецких читателей. На русском языке эти пародии на детективы печатаются впервые. Переводчику великолепно удалось передать искрящийся пештский юмор никогда не унывающего Рейто.**



**В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ «КОРВИНА»  
(БУДАПЕШТ)  
в 1990 году  
выйдут в свет следующие книги  
серии романов Е. Рейто:**

**БЕЛОКУРЫЙ ЦИКЛОН.  
(Пер. с венг. Т. Воронкиной.)**

**КАРАНТИН В «ГРАНД-ОТЕЛЕ».  
(Пер. с венг. Е. Калитенко.)**

Отпечатано в Венгрии, 1989  
Типография «Алфёльди», Дебрецен

...Я рассматривал детектив как общественное явление. Затем старался выяснить, каковы литературные и социальные истоки его зарождения. Изучал историю жанра, который является просто сказкой, помещенной в новую сетку кристалла. И наконец, я попытался исследовать те своеобразные — указывающие скорее на волшебную сказку, чем на роман или повел-лу, — эстетические законы, которым подчиняется детектив. Есть у вас желание присоединиться к моему расследованию? Работа эта таит в себе волнующие открытия. Шерлок Холмс сказал бы, что решения ожидает «проблема, рассчитанная на три трубки».

*Тибор Кестхейн*

ИЗДАТЕЛЬСТВО «КОРВИНА»