

Известно, что фольклорная рифма в рифмованных формулах сказочного текста характеризуется неточностью, близостью к аллитерации и ассонансу, особый сказовый ритм строится, как правило, на разнообразных повторах, фольклорных параллелизмах. В рассказах Н. Сладкова возможно встретить целые рифмованные абзацы: «*Так от дупла к дуплу, от норки к норке, от колоды к колоде, от куста к кусту, от щели к щели шарахается от страха лесная мелюзга, открывая мне свои ухорнички-тайнички.*»

В заключение добавим, что рассказы-сказки Н. Сладкова – это своеобразная энциклопедия жизни природы, так как они содержат огромный пласт информации о лесе и его жителях. При этом вполне очевидно, что фольклор оказал огромное влияние на творчество Н. Сладкова. Элементы поэтики сказок о животных послужили в качестве замечательного строительного материала для осуществления писателем своих идейно-художественных задач.

Список литературы

1. Алещенко Е. И. Этноязыковая картина мира в текстах русского фольклора (на материале народной сказки) / Е. И. Алещенко. – Волгоград, 2008. – 340 с.
2. Сладков Н. Лесные тайнички: рассказы / Н. Сладков. – Москва : Астрель : АСТ, 2007. – 219 с.

References

1. Aleshhenko E. I. Jetnojazykovaja kartina mira v tekstah russkogo fol'klora (na materiale narodnoj skazki). Volgograd, 2008. 340 p.
2. Sladkov N. Lesnye tajnichki: rassказы. Moscow, Astrel', AST, 2007. 219 p.

ДЕТЕКТИВ НА ФОНЕ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ МАНЕРА ПОВЕСТВОВАНИЯ И ДЕТЕКТИВ (СЛУЧАИ СЭЙЕРС И ТЭЙ)

Моисеев Пётр Алексеевич, кандидат философских наук, доцент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», 614070, г. Пермь, ул. Студенческая, 38, e-mail: petre@mail.ru.

В статье показывается, как попытка создания «реалистического детектива» разрушает самые основы детективного жанра. Методологической основой исследования являются работы Н.Н. Вольского по теории детективного жанра. Предметом анализа являются романы Дороти Сэйерс («Облако свидетелей») и Джозефины Тэй («Дело о похищении Бетти Кейн», «Дочь времени»). Статья демонстрирует, как поэтика детектива (начиная с главного её элемента – детективной загадки) приходит в этих романах в столкновение с используемыми писательницами реалистическими приёмами: специфическими героями и манерой повествования. Прибегая к реалистической манере повествования, Сэйерс и Тэй делают детективную загадку менее отчётливой, что, в свою очередь, идёт вразрез с требованиями жанра. В результате анализируемые романы становятся не историями загадки, а историями людей, что уже окончательно разрушает жанровую структуру. В статье также демонстрируется реалистический характер разгадки в романе Сэйерс и малая пригодность такого рода разгадок для детектива, на что указывал ещё С.С. Ван Дайн. Показывается связь указанных элементов реализма у Сэйерс с другими чертами её стиливой манеры, в частности – с чрезмерной простотой детективного сюжета.

Ключевые слова: детектив, реализм, Дороти Сэйерс, Джозефина Тэй

**DETECTIVE GENRE IN THE CONTEXT OF THE WORLD LITERATURE:
REALISTIC MANNER OF NARRATION AND DETECTIVE FICTION**

The article demonstrates how the attempt to create the “realistic detective novel” destroys the basis of the detective genre. The theoretical foundation of the research is the works by Nikolay Volsky, devoted to the theory of detective story. The materials of analysis are the works of Dorothy Sayers (“Clouds of Witness”) and Josephine Tey (“The Franchise Affair” and “The Daughter of Time”). These writers join elements of the detective poetics (first of all, the detective mystery) with the elements of the realistic style (realistic characters and type of narrative), and that connection results in clash between style and genre. The detective mystery becomes less distinct, Sayers and Tey highlight not puzzle, but people, i.e. the structure of the genre falls to ruin. We also notice the realistic solution in “Clouds of witness” by Dorothy Sayers as well as the little convenience of such solution (indicated already by S.S. Van Dine).

Keywords: детектив, реализм, Дороти Сэйерс, Джозефина Тэй

Мы уже затрагивали вопрос о двух крайностях, возможных в разговоре о детективе. С одной стороны, обвинения этого жанра в низкопробности часто вызваны игнорированием его художественной специфики. С другой стороны, есть опасность приравнять детектив к кроссвордам и головоломкам и, таким образом, вывести его за пределы литературы. Мы пытаемся избежать обеих этих крайностей, анализируя детектив как жанр, который естественным образом появился в ходе развития мировой литературы, но в то же время имеет свои специфические законы. В статье «Детектив на фоне мировой литературы: психологизм в детективном жанре» [1] мы показали внутреннюю противоречивость понятия «психологический детектив», точнее, невозможность использовать в детективе психологизм реалистического типа. В настоящей статье мы сделаем следующий шаг и покажем несовместимость детектива с реализмом в целом. Для этого надо обратиться к творчеству двух авторов, питавших склонность к реализму, но в то же время работавших в детективном жанре.

Первый из них – знаменитая мисс Дороти Сэйерс, снискавшая в своё время славу классика детектива и во многом сохранившая свою репутацию до наших дней. Когда говорят о женщинах, писавших детективы, Сэйерс обычно вспоминают сразу после Агаты Кристи. Пэлем Г. Вудхауз в остроумном эссе «Книги об убийствах», перечислив типичные недостатки псевдодетектива своего времени, в числе авторов, заслуживающих уважения, называет Сэйерс. Именно её герою лорду Питеру Уимзи подражает в своих играх Калле Блюмквист у Астрид Линдгрен. Именно лорда Питера Рекс Стаут в юмористическом очерке «Уотсон был женщиной» называет сыном Шерлока Холмса и Ирэн Адлер. Короче говоря, положение классика жанра, которое занимает Сэйерс, кажется незыблемым и действительно является таковым. Её перу принадлежит несколько хороших и очень хороших детективов: «Чей труп?», «Без свидетелей (Неестественная смерть)», «Пять отвлекающих манёвров» и другие.

Вместе с тем Сэйерс в своё время получила неожиданный, половинчатый и словно бы вынужденный комплимент, который должен заставить нас насторожиться. Неожиданность его, во-первых, в том, что Сэйерс похвалил такой писатель, как Рэймонд Чандлер (пытавшийся доказать, что детектив как жанр изжил себя), во-вторых, в том, что он хвалил писательницу вовсе не за её детективное дарование. Приведём два пассажа из печально знаменитого эссе «Простое искусство убивать»:

«Её детективы относятся к второсортной литературе именно потому, что игнорируют всё то, что оказывается в сфере внимания литературы высокого класса. Если бы она обратилась к реальным людям (а она, кстати, вполне

могла бы неплохо писать о них – её второстепенные персонажи – прекрасное тому подтверждение), им очень скоро пришлось бы совершать неестественные поступки, чтобы как-то вписаться в искусственные сюжетные схемы. Когда же они начинали выкидывать такие коленца, то сразу переставали быть реальными людьми. Они превращались в марионеток – в любовников из картона, в злодеев из папье-маше, в сыщиков-аристократов с их абсурдными манерами.

«Всё это может удовлетворять лишь тех писателей, которые не имеют представления о реальной жизни. Детективы Дороти Сэйерс свидетельствуют, что банальная схематичность героев и ситуаций порядком раздражала самого автора, причём наиболее слабым звеном в книгах Сэйерс как раз было то, что делало их детективами, а **наиболее сильным – то, что могло быть изъято без малейшего ущерба для той линии, что связана с логикой и дедукцией**. И всё же Сэйерс не удалось или не захотелось наделить своих героев здравым смыслом и придать им подлинную загадочность. Для этого потребовался бы иной тип дарования, иной, более заземлённый взгляд на вещи» [2, с. 174] [выделено нами. – П. М.].

Итак, Чандлер отмечает способность Сэйерс «обращаться к реальным людям» и считает главным достоинством её книг то, что не связано с детективом. Второй комплимент сам по себе был бы несколько невнятным, но, по счастью, первый его проясняет. Ниже мы попытаемся показать, что Чандлер (исходя из своей системы ценностей) мог бы сделать писательнице ещё больший комплимент, однако именно потому, что ей иной раз не хватает достоинств хорошего детективиста.

Подчеркнём: именно «иной раз». Сэйерс принадлежат вполне достойные детективы – например, «Чей труп?» или «Смертельный яд». Что касается неудач, то они бывают у каждого детективиста; но важна причина этих неудач – к ней и обратимся.

Второй роман Сэйерс «Облако свидетелей» (1926) выходил на русском языке под названиями «Под грузом улики» и «Труп в оранжерее»¹. Казалось бы, перед нами типичный и добротный детектив. Загадка, находящаяся в центре романа, следующая: в поместье герцога Денверского (брата лорда Питера Уимзи) найдено тело капитана Дэниса Кэткарта, с которым накануне герцог крупно повздорил. На первый взгляд, перед нами типичная загадка «мотив и возможность»: у герцога есть мотив, но нет нравственной возможности совершить преступление; у других обитателей поместья есть нравственная возможность, но нет мотива. Однако в скором времени под подозрение начинают один за другим подпадать все, кто в момент гибели капитана находился в доме, – но, разумеется, по законам жанра любой подозреваемый подозреваемый должен оказаться невиновным. Виновен должен быть тот, кто не придёт нам в голову – чаще всего по причине отсутствия мотива или возможности. Сэйерс же не делает ничего, чтобы убедить нас, будто у какого бы то ни было участника драмы не было того или другого. Наоборот: наличие главного подозреваемого заставляет нас автоматически переносить подозрение на всех остальных.

Разгадка же оказывается следующей: капитан Кэткорт вовсе не был убит, а покончил с собой. Почему же разгадка не ошеломляет нас? Ведь, казалось бы, она (взятая вместе с загадкой) отвечает требованиям, предъявляемым к жанру. Но Сэйерс допускает две ошибки. Во-первых, как мы уже сказали, на протяжении большей части романа читатель полагает, что ему предлагается загадка «мотив и возможность». Узнав, какова истинная подоплёка произо-

¹ Переходя к анализу этого романа Сэйерс, считаем своим долгом предупредить, что будем вынуждены раскрыть сюжетную загадку «Трупа в оранжерее».

шедшего, читатель должен перестроиться, задним числом переосмыслить характер загадки. Казалось бы, Сэйерс сделала то, что должен был сделать истинный детективист: сбила читателя с толку. Однако – и это уже во-вторых – сбить читателя детектива с толку можно двумя способами: либо применив неожиданный ход, который тем не менее всегда был возможен и даже очевиден, либо не прописав чётко условия задачи. Закончив чтение романа, мы понимаем, что имели дело не с загадкой «мотив и возможность», а с загадкой следующего вида: «самоубийство возможно – но для него нет повода; для убийства есть мотивы – но оно невозможно ввиду невиновности всех подозреваемых». Но Сэйерс не заострила нашего внимания на невозможности самоубийства – и в результате мы не слишком удивлены тем, что капитан Кэткарт покончил с собой. Безусловно, такое заострение внимания требует большого умения и деликатности со стороны автора; чересчур навязчивое повторение того, что у героя причин для самоубийства не было, уже наведёт на подозрение «проницательного читателя». Но факт остаётся фактом: смазанная формулировка правил игры приводит к отсутствию эстетического эффекта.

Почему же Сэйерс не смогла дать другой, более энергичной и ясной формулировки? Ответ прост: она выбрала неподходящую для детектива повествовательную манеру. Чандлер совершенно правильно отметил, что её второстепенные герои (то есть практически все, кроме лорда Питера и его слуги Бантера) созданы в реалистической манере. Невозможно (или крайне трудно), создав реалистические образы персонажей, совершить резкое стилевое «переключение» и продолжить работу, например, в барочном или модернистском ключе. Разумеется, Сэйерс создаёт реалистических героев просто потому, что тяготеет к реализму, и все прочие элементы поэтики у неё также реалистические. В результате она рассказывает детективную историю так, словно она детективной не является. Что это означает?

Детектив считается (и, безусловно, является) жанром «занимательным». Но какова природа этой занимательности? В чём её отличие от занимательности, скажем, приключенческого романа? Очевидно, в том, что занимательность детектива строго функциональна: она должна помочь увидеть красоту загадки. В тот момент, когда нам кажется, что всё очевидно (или напротив – когда мы заходим в тупик), автор детектива делает неожиданный ход, который, естественно, приводит к повышению занимательности. При этом автор детектива может быть неспешен, как неспешен, скажем, Уилки Коллинз в «Лунном камне», но эта неспешность – мы чувствуем это – приближает нас к разгадке и заставляет ожидать неожиданного.

Сэйерс также – но не так же – неспешна. Она рассказывает нам историю расследования в манере великих викторианцев, причём не столько Диккенса, сколько Теккерея или Гарди¹. *Детектив под её пером превращается в жизненную историю, в историю людей – но не в историю загадки и разгадки.*

Характерно, что и сама разгадка в этом романе носит реалистический характер. Самоубийство, вызванное несчастной любовью, – явление достаточно достоверное; именно поэтому оно малоприспособлено для детектива. Не случайно 18 правило С.С. Ван Дайна гласит: «Преступление в детективном романе не должно оказаться на поверку несчастным случаем или самоубийством. Завершить одиссею выслеживания подобным спадом напряжения – значит одурачить доверчивого и доброго читателя».

Самоубийство в детективе может быть эффективным объяснением лишь тогда, когда оно сочетается с коварным замыслом; это прекрасно понимала Агата Кристи, использовавшая самоубийство в сюжете, если не ошибаемся,

¹ Разумеется, стилевые различия между романами двух упомянутых викторианцев в данном случае значения не имеют.

двух своих произведений. И этого, видимо, совершенно не понимала Сэйерс, погубившая в «Облаке свидетелей» детектив в угоду реалистичности.

Но и в удачных своих романах мисс Сэйерс шла буквально по лезвию ножа. Даже в тех случаях, когда ей удавалось придумать достойную загадку, склонность к реализму не покидала её. Обратим внимание на некоторые характерные особенности её творчества.

Прежде всего, в её романах (за исключением первого – «Чей труп?») присутствует одна и только одна загадка (как правило – способ убийства). Между тем уже Эдгар По в «Убийстве на улице Морг» (а это новелла, не роман!) расщедрился, предложив читателю сразу две загадки (запертая комната и язык, на котором говорил убийца). Так же щедры бывали, скажем, Кристи или Гарднер. Безусловно, для детектива достаточно и одной загадки; но, как мы уже отмечали [см.: 1], роман необходимо чем-то заполнять. Обратимся к тем способам превращения новеллы в роман, на которые нам уже случалось указывать: создание по-настоящему сложной детективной интриги, добавление вставных повествований, добавление уже известной или не относящейся к делу информации. Обратим внимание, что два способа из трёх (усложнение интриги и добавление вставных повествований) связаны с построением сюжета более сложного, нежели новеллистический. Характерно, что Сэйерс достаточно редко прибегает к первому из этих двух способов, то есть редко создаёт по-настоящему сложный сюжет, предпочитая обходиться вставными сюжетными конструкциями.

Например, у Агаты Кристи детективные романы напоминают лабиринты, в которых, во-первых, существует множество ложных ходов, а во-вторых, – и это, может быть, более важно, – даже основной путь от загадки к разгадке весьма запутан и меньше всего похож на кратчайшее расстояние между точками. Героям Кристи то и дело приходится возвращаться по собственным следам или петлять, даже если она не прибегает к ложным версиям. В результате сюжет романа становится в высшей степени занимательным и неправдоподобным.

В лучших романах Сэйерс есть загадка, но нет «лабиринта». Расстояние между двумя точками тщательно разбивается на ряд отрезков, каждый из которых снабжается одним или несколькими препятствиями; но эти препятствия – не ходы лабиринта, а скорее завалы, которые героям нужно расчистить. Например, в романе «Смертельный яд» единственная загадка – загадка способа убийства. Сэйерс не перегружает роман чрезмерным количеством подозреваемых, ложных версий или побочных сюжетных ответвлений. Но, прежде чем она подведёт нас к разгадке, она заставляет лорда Питера а) убедиться, что у жертвы не было возможности принять яд в неучтенное полицией время, б) заподозрить убийцу, в) найти косвенные доказательства существования мотива у подозреваемого, г) найти прямые доказательства существования мотива. Всё это – абсолютно необходимые элементы детективного сюжета **в его простейшем варианте**. Задача Сэйерс при выбранной ей повествовательной стратегии заключалась лишь в том, чтобы сделать свой роман занимательным и, разумеется, впечатлить нас финальной разгадкой. Итак, мы видим, что само построение сюжета у Сэйерс носит отчетливо реалистический характер.

Даже в тех случаях, когда интрига у неё носит более запутанный характер, эта реалистичность не исчезает окончательно. Возьмём, например, такой элемент детективного сюжета, как новые факты, всплывающие в ходе расследования. У Кристи значение таких фактов никогда нельзя установить с первого взгляда, каждый из них в конце концов окажется не тем, чем казался, причём такое переверачивание фактов может быть произведено несколько раз. У Сэйерс любой новый факт может быть сколь угодно неожиданным, но, скорее всего, то значение, которое припишет ему лорд Питер в первый момент, окажется верным. Например, в романе «Чей труп?» исчезает сэр Рувим

Леви. Через некоторое время выясняется, что после исчезновения его видели в определённом районе Лондона. В романе Кристи, скорее всего, это означало бы, что сэр Рувим намеренно дал себя увидеть, чтобы сбить полицию с толку, или же выяснилось бы, что это был убийца, выдавший себя за сэра Рувима. У Сэйерс совы, как правило, именно то, чем они кажутся: в том факте, что сэра Рувима видели там, где его видели, нет никакого злого умысла, этот факт нуждается не столько в истолковании, сколько в дополнении его другими фактами (куда и зачем шёл сэр Леви?).

Необходимо оговориться: как мы уже упомянули выше, не все персонажи Сэйерс являются реалистическими образами. Лорд Питер Уимзи (Вимси) выписан именно так, как и должен быть выписан сыщик в детективе. О какой бы то ни было обусловленности его характера средой (к счастью) речи не идёт; образ его состоит из двух – трёх черт (аналитические способности, эксцентричность, коллекционирование инкунабул). Лорд Питер – образ яркий и незамысловатый, и потому вполне пригодный для роли Великого сыщика.

Современница Сэйерс, Джозефина Тэй, также числится среди классиков детектива. Однако у неё реалистическая манера письма, которой Сэйерс лишь время от времени злоупотребляла, уже доминирует. Будучи способна придумать настоящую загадку, Тэй рассказывает её в манере, которая способна доставить удовольствие всякому любителю подлинной «английскости» (уют, неспешность, милые чудачества, славная чашечка чая и проч.), но любителя собственно детектива может начать раздражать. Её романам не хватает динамики и драматизма; они производят впечатление не историй, выстроенных вокруг загадки, а историй, в которые эта загадка каким-то образом «затесалась»; неслучайно загадка может появляться по истечении трети романа, или – что ещё менее характерно для детектива – раскрываться в середине книги. Особенно хорошо это видно в романах «Дочь времени» и «Загадочные события во Франчесе» (в другом переводе – «Дело о похищении Бетти Кейн»).

В «Деле о похищении...» перед нами – вполне достойная загадка: девушка утверждает, что её похитили и держали взаперти две одинокие дамы. Всё, что мы узнаем о подозреваемых, противоречит этому обвинению – но Бетти Кейн прекрасно описывает внутреннюю обстановку дома, где она, по словам самих женщин, никогда не бывала. Однако загадка, во-первых, решается в середине (!) романа. Во-вторых, она теряется на фоне неспешной истории о том, как адвокат Роберт Блэр берёт на себя защиту невиновных. Эта история отнюдь не напоминает детективы Гарднера: Блэр скрупулезно собирает доказательства, ищет свидетелей и, разумеется, влюбляется. Темп событий при этом таков, что Тэй может уделить любви героев столько времени, сколько пожелает. Для сравнения: роман Перри Мейсона и Деллы Стрит у Гарднера пребывает в состоянии вечного преддверия. Кажется, что он вот-вот начнётся... но вновь на головы героев сваливается нерешаемая проблема, и роман вновь откладывается. Флирт героев у Гарднера – такая же часть их образов, как скрипка и трубка Холмса или седые виски и заикание Фандорина. Любовь героев Тэй столь же важна, как и отношения героев Троллопа или Элиот, и изложена в той же манере. Любопытно, что загадку в романе можно и проглядеть: больше запоминается взвешивание всех «за» и «против» в пользу (не)виновности героинь.

Та же самая добротная реалистическая манера организует и повествование в романе «Дочь времени». Казалось бы, и здесь писательница изобретает детективную загадку: все свидетели указывают на Ричарда III как убийцу своих племянников, но другие обстоятельства противоречат этим показаниям. Однако как Тэй разворачивает рассказываемую историю? Она постепенно приоткрывает нам один факт за другим, всякий раз загодя предупреждая или хотя бы намекая на следующий поворот сюжета. Вполне возможно, что именно так в действительности протекало бы аналогичное расследование; однако от детектива мы ждём другого. То же замечание можно сделать отно-

сительно диалогов: детективный диалог отличается стремительностью и недоговоренностью, его задача – продвигать действие вперед и интриговать читателя. Диалоги Тэй не только естественны, но и жизнеподобны; читая диалоги Конан Дойля или Кристи, мы словно смотрим сцену из спектакля; читая диалоги Тэй, мы словно слушаем разговор реальных людей, лишь немного «подчищенный» и «закруглённый» писателем.

Таким образом, детективу, как правило, вреден не только реалистический психологизм, но и все прочие элементы реализма, а особенно – реалистическая манера повествования.

Список литературы

1. Моисеев П. А. Детектив на фоне мировой литературы: психологизм в детективном жанре / П. А. Моисеев // Вестник Чувашского университета. Гуманитарные науки. – 2014. – № 1. – С. 189–196.

2. Чандлер Р. Простое искусство убивать. Как сделать детектив : пер. с англ., франц., нем., исп., послесловие Г. Анджапаридзе / Р. Чандлер. – Москва : Радуга, 1990. – С. 164–179.

References

1. Moiseev P. A. Detektiv na fone mirovoj literatury: psihologizm v detektivnom zhanre // Vestnik Chuvashskogo universiteta. Gumanitarnye nauki, 2014, № 1, pp. 189–196.

2. Chandler R. Prostoe iskusstvo ubivat'. Kak sdelat' detektiv. Moscow, Raduga, 1990, pp. 164–179.

ГИБРИДИЗАЦИЯ ЖАНРОВЫХ ФОРМ В ПЕСЕННОЙ ЛИРИКЕ Н. КЛЮЕВА

Боровская Анна Александровна, доктор филологических наук, Астраханский государственный университет, 410056, Россия, г. Астрахань, ул. Татищева, 20а, e-mail: borovskaya-anna@bk.ru.

В статье исследуется песенная лирика Н. Клюева в контексте тех эволюционных изменений, которые претерпел жанр песни в русской поэзии конца XIX – начала XX в. Одним из определяющих процессов жанрового мышления в творчестве Н. Клюева является гибридизация форм. Автор работы обращает особое внимание на роль фольклорной традиции и стилизации в жанрообразовании, на соотношение народно-поэтической и литературной образности в песенной структуре.

Ключевые слова: Н. Клюев, жанр, песенная лирика, народная песня, элегия, молитва, плач, авторская песня, эволюция, жанровый синтез

THE HYBRIDIZATION OF GENRE'S FORMS IN THE SONG LYRICS OF N. KLYUEV

Borovskaya Anna A., Doctor of Philological Sciences, Astrakhan State University, 410056, Russia, Astrakhan, 20a Tatishchev st., e-mail: borovskaya-anna@bk.ru.

The paper investigates the song lyrics of N. Klyuev in the context of evolutionary changes that happened to the genre of songs in Russian poetry of the late XIX – early XX centuries. One of the constitutional processes of thinking through genre in the work of N. Klyuev is the hybridization of forms. The author of the paper emphasizes the role of the folk tradition and stylization in genre formation, the ratio of folk poetry and literary imagery in the song structure.

Keywords: N. Klyuev, genre, song lyrics, folk song, elegy, prayer, crying, bard's song, evolution, genre synthesis