

ISSN № 1727-4893

Библиотечное

ДТЛО

www.bibliograf.ru

№ 01 (307) '18

Мир детектива



НАТАЛЬЯ ГЕОРГИНОВА
ИСТОРИЯ ПОЯВЛЕНИЯ
И СТАНОВЛЕНИЯ ДЕТЕКТИВНОГО ЖАНРА В ЛИТЕРАТУРЕ

2

АННА БЕРСЕНЕВА
НЕ ПРОПУСТИТЕ ЗВЕЗДУ!
О ДЕТЕКТИВЕ В ИСТОРИЧЕСКИХ ДЕКОРАЦИЯХ

7

НИКОЛАЙ ВОЛЬСКИЙ
ДОКТОР ВАТСОН И ПРОБЛЕМА ИДЕАЛЬНОГО ЧИТАТЕЛЯ
ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ ГОЛОВОЛОМКА ИЛИ ПРЕДМЕТ НАСЛАЖДЕНИЯ?

8

ЮРИЙ УВАРОВ
РОКАМБОЛЬ, МЕГРЕ И ДРУГИЕ
ФРАНЦУЗСКИЙ ДЕТЕКТИВ XIX-70-Х ГГ. XX ВЕКА

17

ОЛЬГА ТАРАСКИНА
СУМРАЧНЫЙ МИР СКАНДИНАВСКОГО НУАРА
ПЛОД ЛЮБВИ РЕАЛИЗМА И ГОТИКИ

22

ФОТИНА МОРОЗОВА
ЧЁРНАЯ СТОРОНА РУССКОГО ДЕТЕКТИВА,
ИЛИ АВТОР С ТЫСЯЧЬЮ ЛИЦ
НА «КУХНЕ» ЛИТЕРАТУРНЫХ НЕВОЛЬНИКОВ

25

ЮЛИЯ КОЗИНА
МИСТИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ГОРОДА
В СОВРЕМЕННОМ ШВЕДСКОМ ДЕТЕКТИВЕ
МЕСТО ПРЕСТУПЛЕНИЯ И СЛЕДСТВИЯ

29

МАРИНА ШУЛЬЦ
АГАТА МИСТЕРИ,
ИЛИ ДЕТСКИЙ ДЕТЕКТИВ СЕГОДНЯ
ТАЙНЫ, ЗАГАДКИ И УЛЁТНЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ

32

ОЛЬГА ТАРАСКИНА
ДЕТЕКТИВНОЕ БАРОККО Ю НЕСБЁ:
«ПИСАТЬ СТОИТ ТОЛЬКО О ДВУХ ВЕЩАХ – ОБ УБИЙСТВАХ И О ЛЮБВИ»

34

ИСТОРИИ ДЛЯ РАЗВЛЕЧЕНИЯ
ПИСАТЕЛЬ ДОЛЖЕН ЛЮБИТЬ ТО, ЧТО НРАВИТСЯ ЧИТАТЕЛЮ

39

КЛАССИКА ЖАНРА
СЕМЬ ЛУЧШИХ ГЕРОЕВ ДЕТЕКТИВОВ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

42

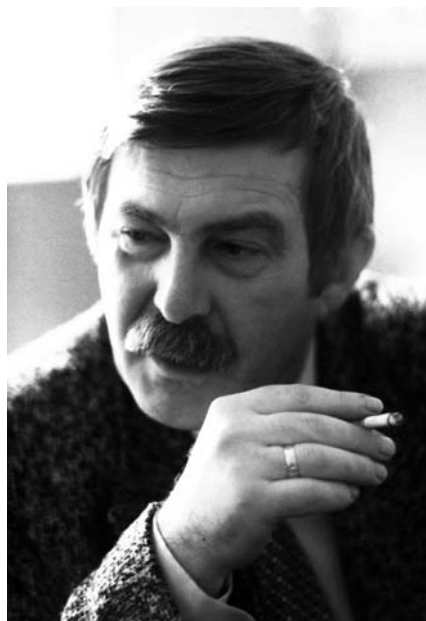
НИКОЛАЙ ВОЛЬСКИЙ

Доктор Ватсон и проблема идеального читателя



Интеллектуальная головоломка или предмет наслаждения?

Найдя идеальную расстановку персонажей, в которой ключевую позицию занимает образ доктора Ватсона, Конан Дойл сумел полностью использовать новые открывшиеся перед детективом возможности и создать цикл рассказов, обессмертивших как имя своего создателя, так и имена его героев, ставших символами детектива в целом.



Николай Николаевич Вольский, ведущий научный сотрудник института фундаментальной и клинической иммунологии, кандидат медицинских наук, г. Новосибирск

Детектив отличается от всех прочих повествований тем, что читающий только радуется, когда чувствует себя дураком.

Г. К. Честертон. «Идеальный детектив»

О чтении наивном и профессиональном

СРЕДИ СПЕЦИАЛИСТОВ по детективному жанру господствует мнение, что в своей основе классический детектив представляет собой одну из особых разновидностей спортивных игр. Автор, придумавший новый финт и использовавший его в своём последнем романе, приглашает, дескать, на площадку читателя, и игра начинается. Чтобы не быть голословным, приведу два высказывания. Вот что говорит по этому поводу Честертон — не только классик детективного жанра, но и один из первых и самых блестящих его теоретиков: «...детектив — всего лишь игра, и в этой игре читатель борется не столько с преступником, сколько с самим автором»¹. А вот мнение нашего соотечественника и современника, хорошо понимающего, как построен типичный детектив: «В хорошем классическом детективе поиск убийцы — это здоровое соревнование между сыщиком и читателем. в качественном (подчеркиваю: в качественном) классическом детективе — это честное соревнование. Иными словами, автор закладывает в текст достаточное количество “следов”, чтобы продвинутый читатель и без помощи сыщика догадался, кто прикончил старушку»².

Если пройти в этом направлении ещё шаг, мы приходим к выводу, что самым

лучшим автором детективов следует считать того, кто умеет сочинять загадки, раз за разом оказывающиеся не по зубам самым «продвинутым» из читателей, выступающих в качестве его соперников по игре. Аналогично, идеальный читатель детективов — это тот, кто видит насквозь все употребляемые авторами сюжетные хитросплетения и не даёт ввести себя в заблуждение. Он уже изучил все «дебюты» и продолжения детективной игры, стал в ней, можно сказать, гроссмейстером, а кроме того, способен видеть на несколько ходов вперёд и не хуже самих авторов просчитывать все возможные варианты развития сюжета, а потому он всегда и побеждает в этой борьбе интеллектов.

Но в таком виде — доведённое до естественного логического конца — данное мнение обнаруживает свою очевидную абсурдность. Становится ясным, что оно абсолютизирует момент соревновательности и читательское желание испытать способности своих «серых клеточек», несомненно, присутствующие в нашей склонности «почитать детективчик», но отнюдь не определяющие нашу любовь к этому жанру. Придавая несоразмерное значение идее соперничества между автором и читателем, такой взгляд на детектив фактически игнорирует основное — родовое — качество детектива: его принадлежность к художественной литературе. Рассматриваемый с такой точки зрения, детектив вырождается в один из видов интеллектуальных головоломок, подобно ребусам, шарадам, «логическим задачам» и другим способам «размять мозги» в часы досуга. Есть ли люди, воспринимающие классический детектив

именно таким образом? Вероятно, они есть. И, вероятно, их даже можно назвать **любителями детективов**, но **читателями детективов** их не назовёшь, поскольку **читатель** имеет дело не с содержащим головоломку текстом, а с произведением искусства, и берёт он его в руки с целью получить **эстетическое** наслаждение.

Очевидно, что выдающаяся способность предугадывать все повороты сюжета и умение «щёлкать детективные загадки как орешки» могут только помешать достижению этой цели. Тот, кто заранее знает, куда клонит автор и зачем он избрал местом убийства клумбу



с петуньей, кто при чтении бормочет себе под нос: «Понятно! Сейчас он вытащит из рукава двоюродную племянницу покойной старушки, мимоходом упомянутую на тридцать восьмой странице», и удовлетворённо захлопывает книжку со словами: «Что и требовалось доказать!», просто не может испытывать при чтении тех эстетических эмоций, которые сопровождают восприятие того же произведения менее «продвинутым» и более непосредственным читателем. Ему они недоступны. в то же время он вполне может получать удовольствие от решения сложной задачи, замещая им недостижимое для него эстетическое удовольствие от чтения. Но мы не должны забывать, что это два разных вида удовольствия.

Таким образом, звание **идеального читателя** скорее заслуживает десятилетний мальчик, впервые с восхищени-

ем и замиранием сердца читающий «Собаку Баскервиль», нежели гроссмейстер детективной игры, съевший на этом деле не одну такую собаку. И дело здесь не столько в излишней проницательности, присущей гроссмейстеру и отсутствующей у мальчика, сколько в различных установках на восприятие текста. У любителя головоломок и у читателя детективов они не совпадают, поскольку соответствуют двум различным целям. Внимание читателя занято тем, **что** ему рассказывается, в то время как внимание гроссмейстера направлено на то, **зачем** ему это рассказывается. Он безжалостно отбрасывает все описания героев, их не идущие к делу речи, их хождения вокруг да около, их чувства, настроения и размышления, как не имеющий существенного значения антураж, с помощью которого автор детектива пытается замаскировать ключевые элементы своей «загадочной» конструкции³. Его задача — быстро и решительно отсеять весь этот «художественный мусор», оставив голую сюжетную схему, которая, согласно правилу «честной игры», должна содержать все необходимые условия для решения задачи. Если он и обращает внимание на подобные повествовательные драпировки, то лишь затем, чтобы предугадать намерения автора и понять служебную роль тех или иных деталей сюжета. с какой целью автор сообщает нам о годах, проведённых полковником на службе в колониальной администрации? зачем он придал зловещий колорит описанию заброшенной фермы? какой реакции ожидал он в этом случае от своих соперников-читателей? Выяснить это — значит, понять авторский план обвести нас вокруг пальца, а это важно для выяснения разгадки, поскольку позволяет не поддаться на авторские уловки и разоблачить то, что автор пытался скрыть.

Но такой подход совершенно чужд истинному читателю, адекватно воспринимающему художественный текст. Для него характерно глубокое и простодушное доверие к тому, что повествует рассказчик. Его действительно интересует та история, которую он читает, он с удовольствием знакомится с её героями и второстепенными персонажами, он активно следит за всеми возникающими по ходу сюжета происшествиями, испы-

тывая при этом соответствующие (в общем случае — запрограммированные автором) эмоции и приходя к естественным в описываемой ситуации выводам и оценкам. Как правило, он до определённой степени сопереживает героям, так же, как они, чувствует себя озадаченным, столкнувшись с загадочными, непонятными, подпадающими никакой логичной интерпретации обстоятельствами совершившегося преступления⁴, и, выяснив, наконец, из заключительной сцены, какова же была истинная подоплёка всех содержавшихся в детективе тайн и загадок, он — если основная загадка оказывается простой и изящной — с восторгом (см. эпиграф) восклицает: «Здорово! Как же это я не догадался?!»

Такое различие в установках при восприятии текста, вполне очевидное в случае детектива, вовсе не ограничивается этим специфическим жанром и естественным образом может быть распространено на восприятие любого художественного произведения⁵. Чтобы ограничиться литературными примерами, можно сравнить ощущения и мысли, возникающие при чтении «серьёзного» романа у рядового читателя и у некоего абстрактного «литературоведа» — «спе-



циалиста по современному роману». Суть различий заключается в том, что перед неискушённым читателем роман предстаёт как волнующая история трагической любви, а поднаторевший в своём ремесле литературовед видит

перед собой ещё одну литературную конструкцию, которую он с привычной сноровкой разлагает на сумму известных ему литературных «приёмов», «мотивов» и «функций». Там, где читатель видит забавного прохвоста, литературовед регистрирует наличие «трикстера», а душевные терзания героя, обусловленные разлукой с любимой (и вызывающие горячее читательское сочувствие) трактуются специалистом как «задержка действия с помощью внешних препятствий» и т. д. Фактически, они имеют дело с различными (хотя и соотносящимися друг с другом) текстами и вычитывают из них совершенно разные вещи.



Ясно, что такая идеализация двух полярно противоположных способов восприятия текста довольно далека от реальности, в которой редко встречаются абсолютно простодушные читатели и в которой далеко не всякий литературовед полностью лишён возникающих при чтении обычных эмоций и реакций, свойственных истинным читателям. Но даже если в реальном процессе чтения всегда присутствует некоторое смешение обсуждаемых установок, всё же одна из них должна доминировать, поскольку в каждом единичном акте восприятия их совместное наличие исключено. Мы можем **либо** видеть литературный приём, **либо** испытывать результат его воздействия (то есть ощущать эффект данного приёма), но не то и другое одновременно, так как распознаваемый нами приём теряет для нас свою эффективность. Здесь есть некоторая аналогия тому, что, зная секрет

фокуса и наблюдая за понятными нам манипуляциями фокусника, можно восхищаться мастерством артиста, но нельзя при этом испытывать специфическое удовольствие, которое ощущают непосвящённые в тайну зрители. Для тех, кто знает секрет, фокус как фокус исчезает, так как сущность фокуса — в его непостижимости.

К сожалению, такое последовательное проведённое различие двух установок при чтении — назовём их **наивной** и **профессиональной** — подводит нас к очень печальному для науки о литературе выводу: в большинстве случаев предметом научных исследований в этой области являются не обозначенные в заглавии научной работы художественные произведения, а их литературоведческие модели, создаваемые специалистом-литературоведом уже в процессе чтения, то есть уже при первичном акте восприятия. Как ни обидно для специалистов звучит этот вывод, но его истинность трудно оспаривать, если уяснить себе, что, различая в тексте комплекс художественных приёмов, исследователь отрезает себе возможность ощущать эффекты этих видимых им приёмов. Однако данные приёмы потому и называются «художественными», что они вызывают художественные — эстетические — эффекты. Следовательно, человек, при чтении распознающий элементы текста как тот или иной «приём», воспринимает данный текст во внеэстетических координатах, то есть неадекватно его сущности. Роман неизбежно превращается для него в набор общеизвестных литературных деталей, соединённых в данном случае в такую-то и такую-то конструкцию. Эстетическое бытие этого конкретного романа остаётся за рамками профессионального литературоведческого восприятия текста. Но тогда можно сказать, что собственно романа, известного читателям, литературовед и не читал⁷. Какова же может быть цена его анализу этого произведения искусства?

Таким образом, получается, что чем больше литературовед профессионализируется, тем меньше у него остаётся возможностей воспринять художественное сообщение, которое потенциально содержится в тексте и которое вполне доступно рядовым читателям. Отсюда те случаи полной эстетической глухоты

видных филологов, которые время от времени всплывают на поверхность и поражают наивную публику: «Как же так? Ведь он же, действительно, крупный учёный! Как же он не видит того, что мы — обычные, не имеющие филологического образования читатели — видим невооружённым взглядом?» Исходя же из вышеизложенного, удивляться следует обратному: тому, что многим учёным удаётся достигать высокого профессионализма, не теряя способности воспринимать художественные тексты в их естественном ракурсе — как эстетические объекты. Но тенденция, ведущая к профессиональной эстетической деградации тех, кто выбрал своим занятием анализ эстетических объектов, не теряет своей значимости и, по-видимому, только набирает силу.



Профессиональный отбор в этой области науки идёт не на чуткость художественного слуха, не на способность самостоятельно распознавать уровень художественного совершенства лежащего перед тобой текста, а всего лишь на умение выстраивать типовые литературоведческие конструкции в соответствии с ныне господствующими научными стандартами. И при взгляде изнутри профессионального литературоведческого сообщества, это вполне логично. Если в литературоведении можно достичь высших степеней успеха, не отличая сильной в художественном отношении вещи от манерной белиберды, издающейся под точно такой же обложкой, то значит отличия между двумя

этими образцами «современной прозы», с научной точки зрения, несущественны, если не сказать, иллюзорны. Да, читателю Иванову нравится повесть «Экламписия», а читательнице Петровой — роман «Сердцу не больно». Ну, и что? Что в этом поучительного для науки? Пусть за «Экламписию» подано в десять раз больше читательских голосов, пусть даже сам исследователь склоняется к мысли, что она, вероятно, покруче, чем «Сердцу не больно». На научные выводы эти личные мнения и пристрастия никак влиять не должны. Нам кажется, что лягушка — миленькая, а жаба — противная. Но зоолог не может идти на поводу этого обывательского мнения и располагать исследуемые виды на противоположных концах своей таксономической структуры, с его — научной — точки зрения, это близкородственные виды, и так их и надо классифицировать⁸. Но точно так же дело должно обстоять и с литературными произведениями: если рассмотренные в рамках существующей литературоведческой «парадигмы» они оказываются схожими, то никаких значимых различий между ними и нет, что бы ни думали по этому поводу читатели. В работе литературовед не должен

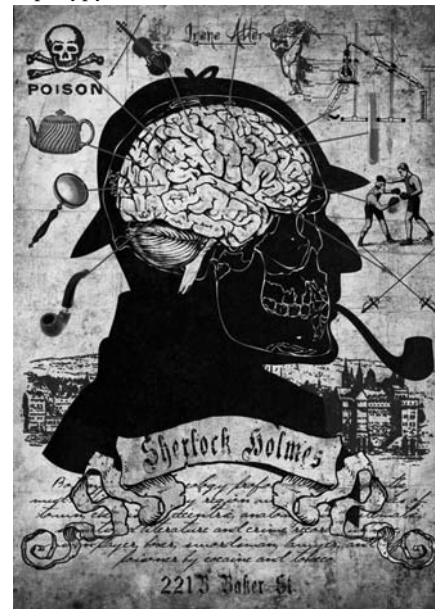


руководствоваться своими эстетическими вкусами. Конечно, все понимают, что учёный — тоже человек, и ничто человеческое ему не чуждо. Если ты устал и тебе хочется «что-нибудь почитать», возьми книжечку Донцовы и развлекись. А наука — это дело серьёзное.

Будучи объективно обусловленным, такое шокирующее расхождение между

результатами наивной и профессиональной рецепции литературных произведений существовало всегда, и ещё Мандельштам поражался картинке: «Пушкин глазами Овсяннико-Куликовского»⁹. Однако в те баснословные годы степень профессионализации филологического сообщества была ещё невысокой, а потому предмет изображения — литературное произведение — хотя и «двоился» в глазах исследователя, всё же не исчезал полностью из его поля зрения. Литературовед должен был учитывать факт эстетического существования изучаемого им предмета. Этому способствовал и относительно высокий уровень эстетической одарённости и подготовленности основной массы тех, кто посвящал свою жизнь исследованию художественной литературы. Сегодня дела обстоят гораздо хуже. Впиаиваемая с ранних лет профессиональная эстетическая глухота накладывается на исходную эстетическую неразвитость детей, поступающих на филологические факультеты с единственной целью больше никогда в жизни ничего не слышать о математике, физике, химии и прочих ненавистных точных науках, и это сочетание ведёт к такой эстетической дремучести «усреднённого» специалиста по художественной литературе, какую вряд ли можно найти у среднего инженера или историка. Как бы ни были дики литературные вкусы среднего читателя, это всё же **литературные** вкусы — они располагаются в той же эстетической плоскости, что и сама художественная литература, они хотя бы **качественно** адекватны предмету восприятия. Можно сказать, что как бы ни были подслеповаты читатели, какие бы дефекты зрения у них не обнаруживались, они все же способны — пусть только потенциально — **увидеть** то, что нарисовал на холсте художник. Литературовед же, продолжая эту аналогию, принципиально не имеет возможности пользоваться своим зрительным аппаратом (который, надо сказать, и смолodu у него был весьма несовершенным, а теперь и вовсе атрофировался ввиду многолетнего неупотребления), он должен почти исключительно полагаться на своё осязание. Его научили, как ошупыванием определить по структуре холста и завитушкам на раме эпоху создания

картины, как по характеру мазков установить принадлежность художника к той или иной школе живописи, как приблизительно оценить картину (исходя из её площади в квадратных дециметрах и учитывая время её создания), как, руководствуясь названием произведения, сделать правдоподобные выводы относительно его предметного содержания и т. д. Он может многое сказать о картине из того, что остаётся за пределами внимания и понимания обычного зрителя, рассеянно взирающего на находящееся перед ним произведение искусства, но **разглядеть** изображение, составляющее саму суть произведения, специалист не в состоянии. Он может воспринимать только то, что является частью сегодняшней литературоведческой **модели** произведения (как бы ни была примитивна и фрагментарна эта модель по сравнению с реальным литературным произведением), поскольку смотрит на литературу не своими глазами, а с помо-



щью того рецепторного аппарата, который предоставляет ему его наука. Так как за пределами этой (прямо скажем, скудной) модели для **идеального литературоведа** ничего не существует, то представители этого сословия:

1) склонны подвергать сомнению реальность тех аспектов существования литературы, которые моделью не описываются и о которых специалисты узнают из доносящихся до них разговоров читателей; профессионалы подозревают, что все эти испытываемые читателями «чувства» — лишь фантомы

читательского воображения, возникающие вследствие проекции на литературные тексты тех эмоций, которые исходно переполняют читателей и которые лишь пользуются процессом чтения как поводом, чтобы выплеснуться наружу;

2) загоняют себя и свою науку в «бесконечный тупик», поскольку, если эмпирически воспринимается только то, что уже объяснено и предписано теорией, никаких внутренних стимулов для дальнейшего развития теории почти что не остаётся (они могли бы появиться только за счёт конфликта между теоретическими представлениями о предмете и его реальным бытием, воспринимаемым



наблюдателем относительно независимо от существующей теории); сама наука оказывается обречённой на бессмысленную и вечную жвачку: на комментариях к комментариям трудов тех, кто когда-то **видел** реальные литературные произведения и, **основываясь на виденном**, строил господствующую сегодня модель литературы; новые идеи, модифицирующие модель, могут в этом случае появиться только извне, со стороны тех, кто видит литературу не только через литературоведческие очки; однако и на них надежда, по всей вероятности, иллюзорна — нетрудно себе представить, как относятся все профессиональные сообщества к мнениям дилетантов, осаждающих научные институты с проектами вечных двигателей и всеобщими теориями всего сущего.

И на этой драматической констатации мы можем покончить с несколько затянувшимся отступлением о насущных проблемах литературоведения. Тем более что проблемы существования детектива с проблемами профессиональных литературоведов практически не пересекаются (вклад специалистов данного профиля в развитие теории детек-

тивного жанра на сегодняшний день не отличим от нуля). Классики науки не интересовались детективом, почти ничего о нем не писали (а то, что писали, можно забыть; всё это — не более как читательские отклики, и серьёзного научно-теоретического содержания в этом нет), а потому детектив, как особый литературный жанр, в сознании литературоведов и не присутствует. Без боязни ошибиться можно смело утверждать, что 99 из 100 среднестатистических специалистов по современной литературе не смогут определить принадлежность романа или рассказа к детективному жанру, если не будут иметь возможности опереться в этом на чьё-то авторитетное мнение, и уж тем более не смогут определить качество детектива. То чувство, которое уверенно сообщает обычному читателю: «Это детектив. И детектив — хороший», у литературоведов напроць отсутствует. А потому, что нам, любителям детективов, Гекуба? Пусть они сами хоронят своих мертвецов. Нам пора вернуться к своей основной теме и обратить внимание на доктора Ватсона, который уже устал томиться за кулисами. Пора и ему появиться на сцене.

Туповатый доктор Ватсон и его критики

Как и о читателях, соревнующихся в сообразительности с авторами, о докторе Ватсоне сложилось мнение, что он, дескать, всем хорош, да только умом не блещет, и что демиург Конан Дойл предназначил его для того, чтобы он своим постоянным недомыслием оттенял — по контрасту — беспощадный аналитический ум Шерлока Холмса. Не будь его, читателю пришлось бы сравнивать остроумие и логичность выводов великого сыщика не с минимальными возможностями специально представленного для этой цели персонажа, а с какими-то другими авторитетами в этой области, в частности со своими (читательскими) умственными способностями. Согласно этому мнению, в котором безошибочно угадывается влияние grossмейстеров детективной игры (а мало кто из любителей детективов совершенно лишён претензий на это высокое звание), сравнение Шерлока Холмса с другими интеллектуалами сделало бы его облик далеко не таким эффектным, каким он выглядит на фоне

своего постоянного спарринг-партнёра Ватсона, просто не способного к последовательным логическим рассуждениям. Опять же приведу выражающие это мнение цитаты: «...напрасно читатели так серьёзно воспринимали Шерлока Холмса: сам Конан Дойл относился к нему с большой иронией. Об этом говорит хотя бы образ доктора Ватсона. Подобного дурака трудно найти в литературе. Конечно, он нужен автору как оселок, на котором оттачивается лезвие ума Холмса. Но иногда поведение Ватсона выглядит как пародия»¹⁰.

Всемогущему сыщику всегда сопутствуют две тени. Тупой союзник, доктор Ватсон, или Гастингс, и ещё более тупой союзник-соперник, полицейский чинуша¹¹.

Не стесняется в выражениях, характеризуя интеллектуальный уровень Ватсона, и ведущий теоретик «формальной школы»: «Ватсон нужен, как “постоянный дурак” (термин этот грубый, и я не настаиваю на введении его



в теорию прозы), он разделяет в этом случае участь официального сыщика Лестрада, о котором ещё будет речь»¹². Если учесть, что сам Шкловский разобрался в конструкции детектива не намного лучше, нежели Ватсон в деле собаки Баскервильей, то это оценка начинается звучать весьма двусмысленно. Не отстаёт в резкости определений и Честертон, походя назвавший доктора «безмозглым»¹³. Другие авторы, относясь к соратнику и биографу Шерлока Холмса гораздо мягче¹⁴ и снисходительнее, всё же указывают на слабость его мыслительного аппарата и пишут о нём как о «недалёком»¹⁵, «глуповатом»¹⁶, имеющем «тривиальный ум»¹⁷.

В чём же причина такого отношения к популярному и симпатичному литературному герою? Так ли уж он глуп по сравнению с другими знаменитыми персонажами приключенческой литературы? Можно ли, положив руку на сердце, сказать, что он глупее Д'Артаньяна, Джима Хокинса или лорда Гленарвана? Вряд ли непредубеждённый человек возьмётся защищать это мнение. А если



всё же возьмётся, то на чём он будет строить свои доказательства? Какие факты свидетельствуют об «ограниченности» и «тупости» доктора Ватсона по сравнению не только со Шкловским, но и с доктором Мориарти, или с доктором Живаго? Когда Ватсон говорит: «Я не считаю себя глупее других...»¹⁸, мне это кажется вполне трезвой оценкой докторских умственных способностей, а вовсе не свидетельством его тупого самодовольства. Как верно замечает И. Шайтанов, доктор Ватсон «не глупее нас с вами»¹⁹. Скорее наоборот. Немногие из нас, читателей, смогли бы так ясно, сжато и по существу резюмировать важнейшие обстоятельства тех загадочных происшествий, с описанием которых столь успешно справляется человек, избранный «гением дедуктивного метода» на роль своего биографа. Это именно тот герой, который в состоянии по достоинству оценить уникальные способности своего товарища, причём восхищение вызывают у Ватсона не столько результаты деятельности Холмса, сколько его интеллектуальная мощь. Но для этого нужно и самому обладать нетривиальным умом, привычным к изощрённым логическим рассуждениям. Известный современный специалист в области логики Я. Хинтика не даром обращает внимание на тот

факт, что «Именно доктору Уотсону мы обязаны кратким изложением статьи Холмса о собственном методе»²⁰.

Следовательно, логические возможности, которыми располагает доктор, по крайней мере, не уступают возможностям тех, у кого этот метод вызывает искреннее восхищение. Не менее важно, на мой взгляд, и то обстоятельство, что условия всех задач, которые решает Холмс, мы знаем в формулировках доктора Ватсона. Для читателя дело обстоит так, что задачу ставит перед ним рассказчик. Как понимает ситуацию Холмс и как он формулирует для себя задачу, мы обычно не знаем. И если решение Холмса строго логично отвечает именно на поставленный перед нами вопрос, то это значит, что анализ ситуации и выведение из него следствий, оформляемых Ватсоном в виде детективной загадки, логически безупречны²¹. Я не могу припомнить ни одного из рассказов о Шерлоке Холмсе, содержащих классическую загадку, где бы этот принцип не выполнялся.

И для окончательного посрамления тех, кто говорит о «тупости» и «неадекватности» доктора Ватсона, можно сослаться на мнение ещё одного заинтересованного и хорошо информированного лица — Конан Дойла, в чьих умственных способностях мы никак не можем сомневаться: в конце концов, он творец не только Ватсона, но и самого Холмса. Вот его слова: «Меня часто спрашивали, обладаю ли я сам теми качествами Холмса, которые описывал, или же я, как и кажусь, был просто Ватсоном. Разумеется, я прекрасно понимаю, что одно дело пытаться разрешить задачу на практике и совсем другое — разгадывать её в созданных вами же обстоятельствах. На этот счёт у меня нет никаких заблуждений. Но в то же время человек не может вылепить характер в своём собственном сознании и наделить его подлинной жизненностью, если в нём самом нет ничего общего с этим характером — а это весьма опасное признание со стороны того, кто описал столько злодеев, как я. В своём стихотворении «Внутренний мир», раскрывая многогранность нашей личности, я писал:

*В дом мой входят, в круг садятся
В темноте —*

*Тусклый облик и злое щипанье
У гостей.
Измененья, колебанья,
То небесное сиянье,
То бесовское кривлянье —
Свет и тень.*

Среди этих «гостей», возможно, попался и хитроумный сыщик, но я установил: чтобы выявить его в реальной жизни, я должен оттеснить всех остальных и прийти в такое состояние духа, когда он один заполнит собой всё. Тогда-то мне и удавалось методами Холмса добиться кое-каких результатов в решении некоторых задач, ставивших полицию в тупик. Но я должен признать, что в повседневной жизни я несколько не наблюдателен и мне нужно искусственно настраивать свой ум, прежде чем я смогу взвесить доказательства и предвосхитить взаимосвязь событий»²².

Таким образом, не отрицая в себе некоторых характерных для Холмса интеллектуальных способностей, писатель признавал, что по складу своего мышления он всё же гораздо ближе к Ватсону²³.



Следовательно, он считал его в этом отношении равным себе, и было бы странным воспринимать его слова как признание в собственной «тупости».

Но если говорить о «феноменальной глупости» доктора Ватсона нет никаких разумных оснований, то откуда же такое несправедливое и пренебрежительное отношение к нему, свойственное столь многим критикам?

Одним из вероятных объяснений может быть абберация зрения, возникающая при восприятии образа Ватсона на фоне гораздо более блистательного Шерлока Холмса. Как замечает Х. Пирсон, рядом с ослепительным интеллектом Холмса мыслительные способно-

сти Ватсона выглядят всего лишь «мерцающими»²⁴, а потому — по закону контраста (действующего здесь с противоположным знаком) — и оцениваются как совершенно ничтожные²⁵. Этому способствует тот факт, что читатель — после завершения чтения и, следовательно, после того, как он узнал разгадку, — склонен отождествлять себя в умственном отношении скорее с Холмсом, нежели с Ватсоном. Ведь всё же оказалось очень просто! Достаточно было бы немного поднапрячься, и он сам бы до всего додумался. Не то, что этот недотёпа Ватсон, который, несмотря на все свои усилия, столько времени ходил вокруг да около, но так и не смог понять суть этого несложного дела.

Однако этот влиятельный и, несомненно, заслуживающий внимания аспект дела не является всё же, как мне кажется, основным фактором, склоняющим многих к негативной оценке умственных способностей доктора Ватсона. Основную роль в этом играет, по моему, позиция, которую неизменно занимает доктор в «Рассказах о Шерлоке Холмсе». Это позиция наблюдателя, а потому человек, на ней пребывающий, и представляется — с практической точки зрения (с точки зрения результатов деятельности) — абсолютно беспомощным.

Ватсон, как легко заметить, не является учеником Холмса, осваивающим азы сыска под руководством признанного мастера этого дела, у него вообще нет амбиций в этом плане, он и не собирается становиться профессионалом. Его интерес в том, чтобы с удобной позиции наблюдать за ходом расследования и получать от этого максимум удовольствия. В данной сфере он — всего лишь благодарный зритель, который ищет здесь развлечения и отдохновения от своей утомительной и ответственной медицинской практики. Можно предположить, что там, во врачебном кабинете, он оказывается способным продемонстрировать своё профессиональное мастерство, свои способности и таланты, проявления которых требуют от него строгие критики, забывающие, что дело, которое он себе избрал, — медицина, а вовсе не криминалистика. Было бы странно, если об уровне умственных способностей Шерлока Холмса мы судили бы по его умению или неумению

распознать у подозреваемого крупную пневмонию. Но почему же этот критерий профессионализации не приложить и к **доктору** Ватсону? И тогда сразу бы выяснилось, что его интеллектуальный потенциал, каков бы он ни был, не имеет существенного отношения к его, можно сказать, нулевому вкладу в дело борьбы с преступностью. Нельзя делать вывод, что инженер глупее филолога, если он не может объяснить, в чём выразились в русском языке результаты первой палатализации, но и филолога нельзя третировать как умственно отсталого на том основании, что он не состоянии сделать простейшие расчёты обмоток электромотора, даже если ему дать все необходимые для



этого справочники. Дело здесь не в уровне интеллекта, а в наличии или отсутствии соответствующих знаний и опыта, и в ещё большей степени — значимой мотивации. Для Шерлока Холмса расследования — дело всей его жизни, от его мыслей и действий зависит, будет ли оправдан невинный и покаран преступник, в то время как для Ватсона это всего лишь способ украсить свою жизнь, сделать её полнокровнее и увлекательнее. И хотя он нередко пытается самостоятельно докопаться до истины, его усилия мотивируются не столько стремлением помочь своему товарищу или уберечь его от возможных ошибочных выводов — такая возможность не принимается всерьёз, так как доктор заранее отдал Холмсу пальму первенства в этой сфере и исходит из

того, что либо великий сыщик разрешит возникшие проблемы, либо их никто не разрешит, — сколько желанием испытать свои собственные силы. И эти — подчеркнём, бесплодные — попытки оказываются для Ватсона ещё одним дополнительным источником удовольствия. Чем сложнее кажется ему не поддающаяся разрешению загадка, тем в больший восторг приводит его найденная Холмсом простая и изящная разгадка²⁶. Усилия Ватсона опередить в своих размышлениях Шерлока Холмса аналогичны попыткам наблюдающего за шахматным матчем предугадать очередной ход гроссмейстера: ясно, что каковы бы ни были результаты таких размышлений болельщика, повлиять на исход матча они никак не могут. Но не в этом их смысл.

И здесь обнаруживается и ещё одна — более важная для нас — аналогия. Различие в отношении к расследованию между агентом действия, профессионалом Холмсом и зрителем Ватсоном оказывается подобным различию между отношением к детективу со стороны «гроссмейстера детективной игры», смело вступающего в соревнование с автором, и со стороны «читателя», рассчитывающего, что автор его удивит и развлечёт. Таким образом, позиция Ватсона в сюжете — это прообраз позиции **идеального читателя**, главная цель которого не добиться первенства, а получить удовольствие, наблюдая за процессом открытия истины и за всеми перипетиями этого драматического захватывающего действия.

Наивному, не обременённому специальными познаниями и не имеющему криминалистического опыта Ватсону, рассматривающему события с обыденной точки зрения, противопоставляются в рассказах два персонажа, избравших делом своей жизни расследование преступлений: детектив-любитель Шерлок Холмс и полицейский Лестрейд²⁷, расследующий преступления по долгу службы. Как ни полярны во всех отношениях эти два героя, но у них есть и нечто общее: по сравнению с Ватсоном, оба они — профессионалы.

У меня уже был ранее случай обсудить эту знаменитую троицу, члены которой по воле автора идеально соответствуют трём типам (или моментам) мышления, описанным Гегелем в его

«Логике»: Лестрейд — рассудочному (догматическому), Ватсон — диалектическому (отрицательно разумному), Холмс — спекулятивному (положительно разумному)²⁸. Конан Дойл, по всей видимости, не знал о существовании этой гегелевской классификации (по крайней мере, о его увлечении философией Гегеля мне ничего не известно), но сама диалектическая конструкция детектива подсказала ему такое распределение ролей между постоянными персонажами рассказов, позволяющее придавать сюжетам кристаллическую точность и ясность. Но здесь мы можем взглянуть на их взаимоотношения с несколько иной стороны.



Мы пришли к выводу, что Холмс и Лестрейд — профессионалы, а Ватсон — наблюдатель (зритель, удобно устроившийся в первом ряду партера; идеальный читатель и т. п.), не претендующий на профессионализм. Казалось бы, при таком раскладе сил эффективность криминалистического мышления героев должна убывать в ряду: гениальный сыщик (Холмс) — малоодарённый сыщик (Лестрейд) — непрофессионал (Ватсон). Однако ясно, что в действительности этот ряд имеет иную структуру, и срединное положение в нём занимает Ватсон, уступающий своему гениальному другу, но явно превосходящий в понимании ситуации Лестрейда, который, можно сказать, вообще в ней ничего не понимает. И неверным было бы объяснять такое, на первый взгляд, парадоксальное, превосходство непрофессионала над профессионалом (именно

в его профессиональной области) различиями в умственных способностях конкретных персонажей: дескать, Ватсон, как мы теперь выяснили, вовсе не глуп, но вот уж Лестрейд — тот глуп как пробка. Можно было бы повторить процедуру и спросить, в свою очередь: «На каких фактах основывается утверждение о глупости Лестрейда? На том, что он не достигает результатов? Но ведь это само по себе не может быть критерием ума. Тогда почему же Лестрейд глуп?» Но все это совершенно не нужно, потому что преимущество Ватсона над Лестрейдом лежит в другой плоскости.

Его истинным преимуществом является то, что в данной ситуации он — не профессионал. Беда ни в чём не повинного Лестрейда в том, что обыденная действительность, которую с наивным интересом разглядывает дилетант Ватсон, скрыта от специалиста наслаивающейся на неё картиной профессионально отпрепарированной реальности. Действуя в рамках своей профессии, он имеет дело лишь с профессионально деформированной картиной мира, который предстаёт перед криминалистом как конструкция из улик, потерпевших, следов, орудий преступления, сумм ущерба и т. п. Все остальное, что не может — как учат полицейские инструкции и как свидетельствует индивидуальный опыт сыщика — способствовать оперативному дознанию и розыску преступников, сходу отбрасывается и в сознании специалиста даже не появляется. Такие впечатления, как красота заката, замеченная сыщиком при осмотре места преступления, не только были бы совершенно неуместны в полицейском протоколе, но и отвлекали бы профессионала от выполнения его прямых обязанностей, лишь затрудняя ему работу. Можно не сомневаться, что Лестрейд, основываясь на мельчайших особенностях внешнего вида, манер, речи, легко разделит всех оказавшихся в его поле зрения лиц на уже отсидевших и на ещё не попадавших за решётку, но он вполне может не заметить, что предстоящий ему субъект ослепительно красив или что он имеет аккуратно подстриженные усики. Да и зачем ему это, ведь обычно это не имеет никакого отношения к цели расследования. Однако вся тонкость кроется в этом коротеньком **обычно**. Действительно, при обычных, стандарт-

ных обстоятельствах, информацию о которых и накапливает криминалистика, Лестрейд и его коллеги разберутся в деле гораздо быстрее, точнее и надёжнее, нежели любой прекраснородный зачарованный зловещим заклатом Ватсон, как бы сообразителен и остроумен он ни был. Но мы-то имеем дело с весьма необычными, если не сказать, уникальными ситуациями, которые по воле автора, следующего логике детективного жанра, стали сюжетами классических рассказов о Шерлоке Холмсе. Те шаблонные способы осмысления обстоятельств дела, которые составляют основу профессиональной выучки Лестрейда и которые обычно обеспечивают ему максимальную эффективность при поимке преступников, в нестандартных условиях только затрудняют ему деятельность и, в конце концов, заводят его в тупик²⁹. Чтобы вы-



браться из тупика, ему надо было бы забыть все свои навыки специалиста и, спустившись (или поднявшись) на уровень Ватсона, посмотреть на ситуацию наивным, непредубеждённым, а главное, незамутненным никакими специальными схемами взглядом — взглядом обычного читателя: «Ну-ка, что тут такое интересное показывают?» Однако заранее ясно, что согласиться на такую эпистемологическую перестройку, разом обесценивающую все его звания, статуты и многолетний опыт и уравнивающую его с любым «человеком с улицы», высококлассный специалист психологически не способен. Да он уже и забыл, как мыслить и воспринимать реальность, не пользуясь затверженными профессиональными схемами.

Продолжение следует

С автором можно связаться:
dttheory@yandex.ru

Примечания:

¹ Честертон Г. К. Как пишется детективный рассказ // Честертон Г. К. Писатель в газете. Художественная публицистика. — М., 1984. — С. 304.

² Мазин А. «Блеск и нищета» детективного жанра. Предмет для дискуссии // Ok's Nest [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://magister.msk.ru/library/sf/mazin209.htm>

³ В данном отношении любитель головоломок схож с теми, кто не ощущает отличия литературных произведений от бытовых историй, и потому пролистывает в романах описания и длинные разговоры, желая побыстрее узнать, чем же кончилось дело и дождалась ли героиня исполнения своих мечтаний.

⁴ Правило детективного канона, требующее, чтобы читателю сообщались все обстоятельства дела, знание которых абсолютно необходимо для нахождения разгадки, вовсе не предполагает, что читатель будет стремиться самостоятельно разгадать загадку, противопоставляя свою сообразительность хитроумию автора. Причина, вызвавшая к жизни это правило, в другом: читатель должен быть информирован обо всех существенных деталях, связанных с загадочным происшествием, для того, чтобы он совершенно ясно представлял себе, в чём, собственно, состоит загадка, какова её точная конструкция. Только в этом случае читатель может быть поражён и восхищён той разгадкой, которую он узнает на последних страницах детектива. Если же указанное правило не соблюдается или каким-то образом обходится автором (что бывает вовсе нередко), читатель, выяснив, что предлагаемое ему в этом случае решение является ответом вовсе не на ту загадку, которую он видел в тексте, не только чувствует себя разочарованным, но и считает, не без оснований, что автор злоупотребил его доверием. Вся суть правила «честной игры» заключается в том, что разгадка должна соответствовать загадке. А создаваемая этим правилом возможность для читателя посоревноваться с автором в остроумии и проницательности лишь побочное следствие этого правила, не играющее существенной роли в восприятии детектива.

⁵ Многократно описано, например, как при чтении в театральном коллективе новой пьесы слушатели-актёры бессознательно прикидывают вероятное распределение ролей и свои шансы в этом раскладе, вынося затем вердикт пьесе в зависимости от результата таких прикидок.

⁶ Предположим, что это — истинный читатель, то есть способный воспринять данный роман адекватно его художественной сущности.

⁷ Как про анатома после вскрытия только в шутку можно сказать, что он два часа провел в обществе очень красивой женщины.

⁸ Ср.: «Учёный не оценивает, а изучает. Как ботаник не знает растений красивых и уродливых, как математик не знает чисел дурных и хороших, так и искусствовед не знает прекрасных и безобразных, талантливых и бездарных произведений искусства» (Винокур Г. О. Чем должна быть научная поэтика). Или: «Отделять хорошие стихи от плохих — это не дело науки...» (Гаспаров М. Л. Записи и выписки). Цитаты даются по блестящей статье Б. М. Сарнова, которая посвящена именно этому предмету. (Сарнов Б. Зачем считать дольки у Игоря Кобзева? // Вопросы литературы. — 2003. — №3). См. также на эту довольно широко обсуждаемую тему: Колкер Ю. Скопец в серале // Крещатик. — 2000. — №10.

⁹ Мандельштам О. Э. Выпад // Мандельштам О. Сочинения в двух томах. Т. 2. Проза. Переводы. — М.: Художественная литература, 1990. — С. 211–213.

¹⁰ Андреев К. Противник Шерлока Холмса // Андреев К. Искатели приключений. — М.: Детская литература, 1969. — 204 с.

¹¹ Касаткин И. В. Русский детектив, или Особенности национального зла // Топос: литературно-философский журнал [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.topos.ru/cgi-bin/article.pl?id=1577>

¹² Шкловский В. Новелла тайн // Шкловский В. о теории прозы. — М.: Федерация, 1929. — С. 125–142.

¹³ Честертон Г. К. Как пишется детективный рассказ // Честертон Г. К. Писатель в газете. Художественная публицистика. — М., 1984. — С. 303.

¹⁴ Своеобразную интерпретацию образа Ватсона даёт в своем эссе критик, выступающий под псевдонимом «Товарищ У»: «Этот персонаж вообще уникален: в книге Ватсон — совершенно побочный, безликий тип, существующий лишь для того, чтобы описыватьхождения Холмса и оттенять его аналитические способности своей недалёкостью. Советский же Ватсон — полноправный соратник Холмса, божественный, как сказал кто-то из англичан, в своей глупости. Он даже превосходит в чём-то Холмса — в самоотверженности, что ли, или в изысканности манер. Замечательный Ватсон, совершенно замечательный! Артист Соломин совершил неимоверное: Ватсон в его исполнении благороден именно потому, что недалёк. Или недалёк, потому что благороден. Один мой читатель, Фёдор Т., замечательно тонко сравнил соломинского Ватсона с князем Мышкиным Достоевского. Если Холмс, не приемля неблагодарность окружающего мира, упрямо и методично пытается его постичь, то Ватсон в трактовке Соломина раз и навсегда отгораживается от этого мира той самой своей недалёкостью, которая в книге служила лишь для создания нужных литературных эффектов. Да, соломинский Ватсон неумён как раз потому, что отзывчив и благороден: не классическая, повсеместно встречающаяся, глупость, но именно точность и ранимость натуры не позволяет ему воспринимать мир разумно и адекватно» (Товарищ У. Упорядочивание неупорядочиваемого // Лично Товарищ У [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://tov.jen.ru/ideas/doyle.htm>)

¹⁵ «Конан Дойль придумал достаточно недалёкого героя, чьи умственные способности несколько уступают читательским, — он назвал его доктором Ватсоном...» (Борхес Х. Л. Детектив // Как сделать детектив. — М.: Радуга, 1990. — С. 263–272).

¹⁶ Вулс А. Поэтика детектива // Новый мир. — 1978. — №1. — С. 244–258.

¹⁷ Barzun J. Detection and the literary art // Detective fiction. A collection of critical essays. Ed. R.I.Winks. — Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1980. — P. 144–153.

¹⁸ Конан Дойл А. Союз рыжих // Конан Дойл А. Весь Шерлок Холмс. Дебют. — СПб.: Лениздат, 1993. — С. 249.

¹⁹ Шайтанов И. Расследование ведёт Шерлок Холмс // Литература — Первое сентября. — 2002. — №10.

²⁰ Хинтиikka Я., Хинтиikka М. Шерлок Холмс против современной логики: к теории поиска информации с помощью вопросов // Язык и модели-

рование социального взаимодействия. — М.: Прогресс, 1987. — С. 265–281.

²¹ Для сравнения можно себе представить, как сформулировал бы аналогичную задачу сыщик Лестрейнд после своего анализа ситуации и насколько бы эта задача соответствовала тому ответу, который даёт в этом случае Шерлок Холмс.

²² Конан Дойл А. Воспоминания и приключения // Конан Дойл А. Жизнь, полная приключений. — М.: Вагриус, 2001. — С. 93–94.

²³ Ср.: «Парадоксальность детективного рассказа А. Конан Дойля начинается с того, что сам автор и внешне и поведением походил не на Шерлока Холмса, а на доктора Уотсона...» (Банникова И. А. Парадокс в стилистическом контексте детектива // Вопросы романо-германского языкознания. — Выпуск 11. — Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1995. — С. 17–23). «Мы должны быть внимательны, чтобы... не решить, что доктор Уотсон — это доктор Дойл. Тем не менее в Уотсоне достаточно много от Дойла, чтобы мы могли не искать дальше прообраз. Он часто и бессознательно изображал в нём себя». (Пирсон Х. Конан Дойл. Его жизнь и творчество // Карр Д. Д. Жизнь сэра Артура Конан Дойла. Пирсон Х. Конан Дойл. Его жизнь и творчество. М.: Книга, 1989. — С. 284).

²⁴ «Г. К. Честертон однажды сказал, что, если бы рассказы о Холмсе писал Диккенс, у него каждый персонаж получился бы таким же живым, как Холмс. Мы можем ответить, что, если бы Диккенс это сделал, он испортил бы рассказы, эффект которых зависит от яркого сияния центрального персонажа и относительно тусклого мерцания остальных. Правда, мерцание Уотсона доходит до гениальности, но оно лишь добавляет блеска Холмсу, а Диккенс чудовищно напортачил бы с Уотсоном» (Там же, с. 280).

²⁵ Об этом же говорит и сам доктор Ватсон. Начав с утверждения: «Я не считаю себя глупее других, — он продолжает, — но, когда я имею дело с Шерлоком Холмсом, меня угнетает тяжёлое сознание собственной тупости» («Союз рыжих»).

²⁶ Всякий, кто решал сложные, требующие остроумия и сообразительности математические или шахматные задачи, знает это возникающее при неудаче чувство, в котором досада на себя сливается с восторгом, вызванным открывшейся тебе простотой искомого решения.

²⁷ в некоторых рассказах его заменяют полицейские с другими именами, но сути дела это не меняет.

²⁸ Вольский Н. Н. Загадочная логика. Детектив как модель диалектического мышления // Вольский Н. Н. Лёгкое чтение. Труды по теории и истории детективного жанра. — Новосибирск: Издательство НГПУ, 2006. — С. 32–35

²⁹ Там же. С. 97–99.

Размышления об особенностях литературного образа доктора Ватсона и пересечении его с читательскими стратегиями.

Детектив, литературные жанры, Доктор Ватсон, Конан Дойл

The author reflects on the features of the literary image of Dr. Watson and its intersection with reader strategies.

Detective, literary genres, Dr. Watson, Conan Doyle

ISSN № 1727-4893

Библиотечное ДТЛО

www.bibliograf.ru

№ 10 (316) '18



Мир детектива. Ч.2

МАРИЯ ЧЕРНЯК

СОВРЕМЕННЫЙ РОССИЙСКИЙ ДЕТЕКТИВ

ТЕРРИТОРИЯ НОВЫХ СМЫСЛОВ И ЖАНРОВЫХ ТРАНСФОРМАЦИЙ **2**

НИКОЛАЙ ВОЛЬСКИЙ

ДОКТОР ВАТСОН

И ПРОБЛЕМА ИДЕАЛЬНОГО ЧИТАТЕЛЯ **10**

ОЛЬГА АНЦЫФЕРОВА

ЖЕНСКИЕ ИСТОКИ КРИМИНАЛЬНОГО ЖАНРА

АННА ГРИН – МАТЬ «ДОМАШНЕГО ДЕТЕКТИВНОГО РОМАНА» **17**

ЮЛИЯ КОЗИНА

**СОВРЕМЕННЫЙ ШВЕДСКИЙ ДЕТЕКТИВ
КАК СИНКРЕТИЧЕСКИЙ ЖАНР**

К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ **23**

НАТАЛЬЯ ЗАХАРОВА

ПЕРЕВОДЫ КОНАН ДОЙЛА

СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА ДЕТЕКТИВА В КИТАЕ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА **27**

ТАЙНЫ СТРАНЫ ВОСХОДЯЩЕГО СОЛНЦА

МИСТИКА, ГРОТЕСК И ЭРОТИКА **31**

ВЛАДИМИР БРОВИН

ЛАВКРАФТ, ШАМАНИЗМ И КУЛЬТ МИТРЫ

О ЧЁМ НА САМОМ ДЕЛЕ ПЕРВЫЙ СЕЗОН «НАСТОЯЩЕГО ДЕТЕКТИВА» **33**

СЛЕДСТВИЕ ВЕДЁТ ГУРМАН

НИРО ВУЛЬФ И ВКУСНАЯ ЕДА – ПОНЯТИЯ НЕРАЗДЕЛИМЫЕ **37**

КЛУБ ЛЮБИТЕЛЕЙ ДЕТЕКТИВА

«БЕЙКЕР-СТРИТ 221Б» НА БЕРЗАРИНА, 6 **41**

НИКОЛАЙ ВОЛЬСКИЙ

РАССУЖДЕНИЕ О ЛОГИКЕ ДЕТЕКТИВА

(ОТРЫВОК ИЗ ДЕТЕКТИВНОГО РОМАНА) **43**

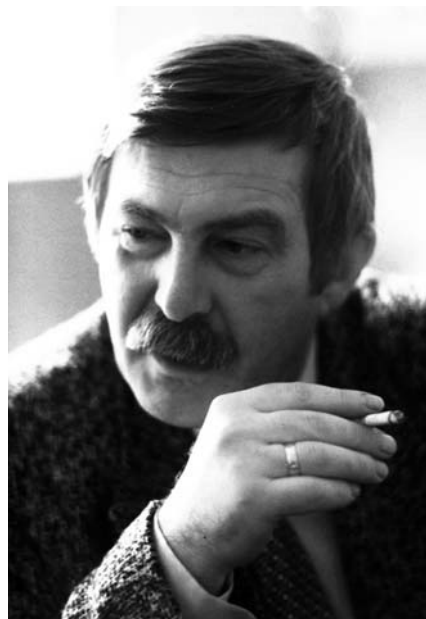
НИКОЛАЙ ВОЛЬСКИЙ

Доктор Ватсон

и проблема идеального читателя

(начало см. в №1' 2018)

Найдя идеальную расстановку персонажей, в которой ключевую позицию занимает образ доктора Ватсона, Конан Дойл сумел полностью использовать новые открывшиеся перед детективом возможности и создать цикл рассказов, обессмертивших как имя своего создателя, так и имена его героев, ставших символами детектива в целом.



Николай Николаевич Вольский, ведущий научный сотрудник института фундаментальной и клинической иммунологии, кандидат медицинских наук, г. Новосибирск

Доктор Ватсон как путеводная звезда филологического образования

ЕСЛИ ВЕРНУТЬСЯ к сконструированному нами «усреднённому литературоведу», то можно сказать, что беда его не в том, что он как-то особенно глуп или что профессиональная деформация сознания сделала его умственно дефективным — скорее всего, его интеллектуальные способности существенно не отличаются от способностей среднего неспециалиста. И не в том, что усвоенная им литературоведческая методология внутренне порочна и заведомо искажает картину реальности — в целом, это совсем не так, и во многих случаях дилетанту-читателю вовсе нет резона пытаться соперничать с литературоведами в их профессиональной сфере деятельности, так как исход такого соперничества заведомо предрешён. Главная беда его в том, что, освоив литературоведческие схемы анализа художественных произведений, литературовед на этом основании считает себя высококвалифицированным читателем, способным высказывать весомые суждения об их **эстетических** достоинствах и их **художественной** структуре. Но читательский талант и приобретённая с годами чтения читательская квалификация, то есть способность тонко и адекватно улавливать художественные эффекты, реагируя на них именно так, как того требует органическая целостность данного художественного текста, вовсе не равны литературоведческим умениям, усвоенным специалистом в ходе профессиональной подготовки. Литературоведческие способности лишь косвенно связа-



ны со способностью быть хорошим квалифицированным читателем, более того, мы ранее пришли к выводу, что свойственный специалисту-литературоведу подход к тексту во многом затрудняет, если не полностью перекрывает, возможность его целостного художественного восприятия.

Поскольку сегодняшние литературоведческие схемы захватывают и отображают лишь незначительную часть истинной структуры художественного текста, литературовед, который пытается на их основе решать проблемы, требующие тонкого художественного вкуса, и давать некие оценки художественной стороне обсуждаемых произведений (да ещё и делает это с естественным для заслуженного профессионала апломбом), часто выглядит так же глупо на взгляд квалифицированного читателя, как Лестрейд на взгляд Ватсона, или как специалист-лесозаготовитель, который на основании своих профессиональных представлений о «боните» лесных массивов пытается сравнивать живописные достоинства двух берёзовых рощ.

Как это ни печально и даже отчасти обидно для литературоведа, но он должен смириться с мыслью, что в области восприятия и оценки художественных текстов он — такой же читатель, как и все прочие: может быть, квалифицированный и тонкий, а может быть, бестолковый и эстетически неграмотный. Ещё важнее то, что в своей исследовательской деятельности литературовед не может основываться на своей профессиональной методологии — на тех стандартных приёмах анализа текста, которые уже освоены современной наукой о

литературе. Они могут быть полезным инструментом в руках верно понимающего текст учёного, но сами по себе во все не гарантируют адекватное прочтение и восприятие данного художественного произведения. А если ты не понимаешь суть художественного сообщения, содержащегося в тексте, никакие ссылки на Бахтина и Поля де Мана с Рикёром тебе не помогут, структура подлежащего анализу текста останется для тебя тайной за семью печатями — бесполезно пытаться описать устройство того, чего ты сам не видишь. Если ты не получаешь удовольствия от «Записок о Шерлоке Холмсе», не **чувствуешь**, как ловко и изобретательно они построены, не имеет смысла выискивать в них «фреймы» и «концептосферы», толку от этого всё равно не будет, ничего нового о них (не о «фреймах», а о рассказах) сказать тебе не удастся. Поэтому, приступая с исследовательской целью к художественному произведению, литературовед должен вначале отложить в сторону свои профессиональные инструменты (отмычки, фомки и т. д.), даже забыть про их существование и погрузиться в простое, наивное чтение, нацеленное не на то, чтобы найти в тексте подтверждение своих гипотез или разобраться с его «концептосферами», не на то, чтобы разоблачить все авторские уловки, заранее предугадывая неожиданные для прочих читателей повороты сюжета и упиваясь своей проницательностью, а всего лишь на то, чтобы получить удовольствие от увлекательного и волнующего рассказа, уподобившись в этом «простоватому» и «недалекому» Ватсону. И только после этого литературовед может попытаться подняться до уровня Шерлока Холмса и проанализировать свои личные читательские переживания и впечатления, стараясь найти в тексте те элементы и структуры (пусть это даже будут и «фреймы»), которые, вероятно, и обуславливают художественное воздействие текста. Основой для всех литературоведческих гипотез и выводов может быть только внутреннее эстетическое чувство исследователя. Только оно — как бы смутно и недоказуемо оно ни было — может играть роль камертона, задающего тон всем последующим рациональным построениям¹. Если же такого камертона в душе нет, и человек не **чувствует**² существен-

ных отличий между стихами Блока и Кобзева, то, видимо, это следует расценивать как свидетельство профессиональной непригодности для исследовательской работы в этой области, несмотря на все знания и умения этого специалиста.

Конечно, необходимость опираться на собственный художественный вкус делает исследователя литературы очень уязвимым. Все мы доверяем своему вкусу, но значит ли это, что он у всех есть? Всякий читатель может ошибиться, приняв конкретный текст не за то, чем он на самом деле является, может не распознать заложенные в нём иронию или



стилизацию, неверно расставить художественные акценты — короче говоря, воспринять текст неадекватно. Но для обыкновенного читателя это — всего лишь маленькая неудача: многие получают колоссальное удовольствие при чтении трагедий Шекспира (так они, по крайней мере, говорят; а может, и врут, пытаюсь придать себе значительности, — кто их знает?), но мне это не удалось; жаль, конечно, но я могу утешиться тем, что получаю удовольствие, читая Улицкую и Мураками. Однако для литературоведа здесь таится большая опасность: свои **читательские** ошибки он может положить в основание своей **научной** работы. Можно построить целую стиховедческую теорию на каком-нибудь «мотиве пути», а потом окажется, что никакого «пути» там и не было —

ты (как читатель) неверно воспринял текст, «вчитал» в него этот неприсутствовавший в нём «путь». И что же теперь? А самое главное: как я могу доверять и прочим своим теориям — а вдруг и они окажутся построенными на подобных ошибках? С чего я взял, что я **понимаю** стихи? Ведь и Овсяннико-Куликовский считал себя знатоком Пушкина, а Лев Толстой развенчивал Шекспира — следует ли прислушиваться к его словам или это всего лишь **его читательское мнение**? Какой авторитет может мне подтвердить (или опровергнуть) истинность моего понимания? Как я могу ему верить, когда я себе не доверяю? Научкой стоит называть лишь то, что обладает объективной, независимой от переменчивых людских мнений, ценностью, как я могу строить её на своих впечатлениях, которые я и описать-то достаточно точно не в состоянии? И т. д., и т. п. На все эти естественные и невольные возникающие в сознании вопросы ясного ответа нет, и не предвидится. И ничего с этим не поделаешь. В распоряжении литературоведов нет никаких инструментальных методов, сходных с теми, которыми пользуются представители «точных наук», нет ни аналитических весов, ни микроскопов с осциллографами, нет систем дифференциальных уравнений, описывающих взаимоотношения между исследуемыми параметрами, вместо всего этого каждый литературовед имеет сегодня в распоряжении единственный не слишком точный и надёжный, но зато очень чувствительный «прибор» для исследования художественного текста — его собственное сознание. И на показания этого прибора — «данные нам в ощущениях» — ему приходится полагаться. Профессионалу так же, как и прочим читателям. А возникающий из этого риск ошибиться и нагородить чепухи — неизбежная черта всякой научной деятельности. Та деятельность специалиста, надёжность результатов которой гарантирована заранее, наукой, по определению, не является.

Можно сказать, что в этом нет ничего нового, всё это само собой разумеется, и что именно так, сочетая в своём анализе тонкое понимание изучаемых произведений и рациональные методы описания и структурирования текстов, работают самые лучшие филологи, 

прославившиеся результатами своей работы. И прекрасно! Только благодаря таким трудам и создана сегодняшняя наука о литературе: её создали читатели, любившие и понимавшие художественную литературу. Я рад согласию, обнаружившемуся в столь важном вопросе. Единственное, за что я ратую: давайте распространим это согласие до степени открытого признания фундаментальной роли существующей «приборной базы» в исследованиях художественных текстов. Именно о её совершенствовании должно заботиться литературоведение в первую очередь. Будущее этой науки определяют не специалисты лестрейдовского типа (по большей части им в науке просто не удастся найти подходящего дела), а работающие в этой области **квалифицированные читатели**, способные видеть изучаемый предмет в его естественных координатах — как объект эстетического восприятия. Важнейшим ориентиром в подготовке литературоведов и в оценке их истинного профессионализма должен быть образ **идеального читателя**, с одним из немногочисленных художественных воплощений которого мы сталкиваемся, как это ни странно, в детективе³ — в лице доктора Ватсона.

То, что образ Ватсона не так прост, как кажется, и что он играет важнейшую роль в структуре рассказов о Шерлоке Холмсе, было замечено давно. Вот что пишет об этом Джон Фаулз в своём эссе о Конан Дойле:

«...бесспорно, самым эффективным способом убить Холмса для Конана Дойла было бы — убить вместо него Уотсона. Ведь это лишь самое поверхностное впечатление, что он “менее важен” и менее сообразителен, чем знаток детективного дела Холмс; и технически, и симбиотически Уотсон абсолютно ему под стать и, по моему мнению — гораздо более умное и искусное создание автора.

Дело не просто в том, что Уотсон — партнёр, явно оттеняющий блестящий интеллект Холмса, и не в его безупречной неспособности понять, что происходит на самом деле, тем самым давая возможность Конану Дойлу все растолковать и тугодуму-читателю: являясь главным рассказчиком, наделённым неисчерпаемым талантом всегда идти по ложному следу, он, кроме

того, играет роль главного создателя напряжённости и таинственности в каждом описываемом случае, создателя приключенческо-детективного аспекта повествования»⁴.

Сходные мысли высказывает и В. Антропов: «Иногда кажется, что главное изобретение Конан-Дойля — даже не Холмс, а именно что доктор Ватсон. В детектив вошла с ним какая-то очень важная традиция, которая, если верно понималась писателями, делала детектив куда более целостным и пробивающим читателя»⁵.

Не укрылось от внимания пишущих и то, что доктор Ватсон теснейшими уза-



ми связан с читателем, следящим за интеллектуальными подвигами Великого сыщика. Тот же Фаулз называет Ватсона «нашим человеком на Бейкер-стрит», а А. И. Кушталов прямо характеризует его как представителя читателя, введённого внутрь детективного повествования⁶. Среди профессиональных литературоведов такого взгляда придерживается Ю. К. Щеглов — автор исключительно интересной (и, можно сказать, единственной в нашем литературоведении) работы, непосредственно посвящённой анализу рассказов о Шерлоке Холмсе:

«...Уотсон — это персонаж, во всех отношениях представляющий среднего читателя и даже, возможно, чуть-чуть льстящий ему своей чрезвычайной «простотой», недальновидностью, посредственностью. W [Watson] — это

vox populi. Таким образом, изображаются не только идеальные условия..., но и представитель читателя в этих условиях, через которого последний приобщается к этому утопическому существованию»⁷.

Мы сможем продвинуться несколько вперёд, если в центр этих совершенно верных наблюдений поставим тот факт, что в «Записках о Шерлоке Холмсе» доктор Ватсон всегда, по воле Конан Дойла, выступает в роли рассказчика. На протяжении всего цикла автор не выдаёт своего присутствия ни единым словом, и всё, что мы знаем о героях и обстоятельствах их похождения, мы знаем со слов доктора Ватсона и видим его глазами.

Идеальный повествователь для идеального читателя

Наличие в сюжете особого персонажа, от лица которого ведётся повествование, — нарратора, играет в детективе исключительно важную роль. Об этом знает всякий, кто пытался сочинить детективный рассказ. Решения автора по поводу того, будет ли в сюжете такое действующее лицо и с каким из основных персонажей оно будет совмещено, определяют не только общие черты детективной конструкции, но и множество мелких сюжетных деталей, уместность которых в повествовании напрямую зависит от того, кто именно загадывает читателям загадку и описывает процесс её разгадывания.

Теоретически возможны несколько вариантов решения этих вопросов:

1. Нарратор, как особое действующее лицо, отсутствует. Это, по-видимому, самый распространённый и привычный для читателей способ повествования, усваиваемый нами с самых ранних лет и с первых опытов приобщения к культуре рассказа. Кто сообщает нам обстоятельства похождения Колобка или подробности внешнего вида и особенностей поведения Сороки-белобоки? Тот, кто рассказывает сказку. Никакого другого рассказчика в повествовании не видно. Оно ведётся с безличной позиции. Нельзя назвать лицо, берущее на себя ответственность за достоверность содержащейся в рассказе информации. Такого лица просто нет. Непосредственный рассказчик передаёт нам лишь то, что всегда было известно знающим сказку

людям, и не касается обстоятельств происхождения этого знания — его истоки неразличимы в тумане баснословной древности. Сказка в этом отношении неотличима от предания и легенды. Зародившись на фольклорной — доавторской — стадии развития литературы, этот способ описания литературных событий был естественным образом усвоен творцами современной литературной традиции. В сложившемся, практически неизменном виде он был перенесён и в новый детективный жанр. Немало замечательных образцов детективной прозы написано в этой манере, дающей автору широкие возможности для создания разнообразнейших сюжетных конструкций. Главное преимущество этого типа повествования — авторское всеведение. Как демиург и вседержитель представляемого нам литературного мирка автор берёт на себя право описывать любые его детали, не связывая себя с какой-то определённой точкой зрения. Его взгляд (и, соответственно, взгляд рассказчика) — это взгляд высшего существа, одномоментно обозревающего все мельчайшие закоулки создаваемой им литературной вселенной, для него нет никаких тайн ни в прошлом, ни в будущем этого мира, и в любой его сфере он обладает исчерпывающим и абсолютно точным знанием.

Однако в детективе, в отличие от других жанров, такая развязывающая руки автору литературная условность имеет не только положительные стороны, но и определённые недостатки. И главный её недостаток — в детективе она страдает непоследовательностью. Автор сообщает нам всё, что, по его мнению, имеет отношение к рассказываемой истории, но на протяжении всего повествования умалчивает о тех обстоятельствах, которые вызывают наш самый жгучий интерес. Отсюда у читателя часто может возникать ощущение намеренных, не обусловленных ничем кроме воли автора, недоговорок и умолчаний, и, следовательно, смутное ощущение искусственности всей литературной конструкции. Противоречие между постулированным всеведением автора-рассказчика и его замалчиванием истинной картины событий, что вынуждено наличием в сюжете тайн и загадок, секрет которых должен сохраняться до конца повествования, носит объективный ха-

рактер, а потому, несмотря на множество литературных приёмов, выработанных для затуманивания данного противоречия и предоставленных традицией в распоряжение автора, оно то и дело грозит прорваться в сознание читателя и смазать весь художественный эффект произведения.

2. Роль нарратора берёт на себя Великий сыщик, то есть обстоятельства дела сообщаются нам лицом, непосредственно ведущим расследование и разгадывающим загадку. Сюжеты такого типа также широко используются авторами детективов. Достоинства этого варианта рассказа связаны с тем, что инфор-



мация о деле поступает в распоряжение рассказчика и сообщается им читателю по мере развёртывания процесса расследования. И хотя отказ от всеведения сильно ограничивает возможности авторского произвола, выигрыш в естественности и реалистичности может превысить авторские издержки, связанные с введением в повествование персоны рассказчика. Основной недостаток такого типа сюжетов обусловлен тем, что рассказчик-сыщик позволяет лишь ограничить масштабы того противоречия, о котором говорилось в предыдущем пункте, полностью избежать его в этом случае не удастся. Как бы ни происходил процесс расследования, постижение истины сыщиком требует некоторого времени, выдвижения каких-то гипотез, их проверки и т. п. Следовательно, на протяжении всего этого спо-

ка сыщик либо должен умалчивать от читателя свои догадки и предположения (и тогда мы возвращаемся к уже обсужденной ситуации), либо честно сообщать о них читателю, что почти неизбежно приведёт к снижению остроты художественного впечатления от концовки детектива, которая должна являться читателю как неожиданное, ничем ранее не предвещаемое озарение и просветление разума.

3. Нарратор — жертва преступления (потерпевший). Нечастый вариант выбора рассказчика. Персонаж этого типа теснейшим образом связан с преступлением и имеет ясный мотив интересоваться ходом расследования, но, в общем случае, у него мало естественных возможностей получать о нём достоверную информацию. Поэтому чаще всего автор поручает ему самостоятельно расследовать дело: либо предоставляя именно ему роль Великого сыщика (и тогда этот вариант совпадает по основным параметрам с предыдущим), либо отводя ему роль сыщика-неудачника, который, действуя параллельно Великому сыщику, демонстрирует несостоятельность альтернативных версий разгадки. Особых преимуществ перед другими этот вариант рассказчика не предоставляет, но позволяет естественным образом ввести в сюжет сыщика-дилетанта.

4. Рассказчик — подозреваемый. Ещё один вариант по своим основным параметрам совпадающий с вариантом из пункта 3. Дополнительный плюс — вынужденность ситуации, заставляющей невинного человека заняться расследованием, чтобы доказать свою невиновность.

5. Нарратор — преступник. Очень редкий вариант выбора рассказчика, грубо нарушающий требования детективного канона. Может использоваться автором только в качестве скандального рекламного приёма. Наиболее известный случай — «Убийство Роджера Экройда» Агаты Кристи. Вариант этот совершенно неприемлем, так как обостряет обсуждаемое выше противоречие до степени прямого обмана читателя, что разрушает всю структуру восприятия текста, выводя его за рамки художественной литературы. Как ни странно, но этот вариант (и это творение Кристи) имеет своих горячих поклонни-

ков, особенно среди «продвинутых» литературных критиков и литературоведов⁸, что лишний раз доказывает их полное пренебрежение эстетической стороной дела.

6. Нарратор — лицо, непосредственно не связанное с преступлением и процессом его расследования, но в силу обстоятельств имеющее возможность получать об этом более или менее полную информацию. Вариант, не представляющий видимых преимуществ в построении сюжета и, очевидно, поэтому редко используемый авторами детективов.

7. В роли рассказчика выступает компаньон Великого сыщика — персонаж, который в силу своей близости к расследователю хорошо осведомлён об обстоятельствах загадочного происше-



ствия и может естественным образом наблюдать за внешней стороной процесса расследования (а кроме того, у него появляется возможность по ходу следствия обмениваться мнениями с Великим сыщиком относительно тех или иных аспектов дела). Наиболее известные примеры таких напарников сыщика — доктор Ватсон и майор Гастингс. Даже взятое само по себе введение в повествование друга и соратника Великого сыщика является очень ценным приобретением для жанра: благодаря этому персонажу автор получает возможность естественным образом ввести в текст диалоги, в которых сыщик высказывает свои взгляды на расследуемое преступление, приоткрывает свои планы, выдвигает какие-то гипотезы — и всё это ровно в тех дозах, которые требуются

автору для построения захватывающего сюжета. Поскольку некоторые высказывания сыщика могут быть двусмысленными и неясными, они, в соответствии с желанием автора, могут подтолкнуть читателя к принятию ложных версий или своей загадочностью подстегнуть интерес читателя к ходу расследования. Без близкого друга, которому сыщик может доверить свои мысли, художественно обосновать органичность его высказываний на эти темы было бы гораздо труднее. Объединение же в одном лице друга сыщика и рассказчика представляется настоящим изобретением, в значительной мере определившим судьбы детективного жанра.

Этот вариант построения сюжета был использован Эдгаром По уже в «Убийствах на улице Морг» — рассказе, появление которого в свет считается днём рождения детективного жанра. Гений По определил контуры будущего детектива, не в последнюю очередь тем, что рассказчиком своего шедевра сделал близкого друга Великого сыщика, и благодаря этому сразу же продемонстрировал широкие пределы потенциальных художественных возможностей нового жанра. Такой выбор рассказчика практически полностью снимает выше обсуждаемое противоречие между исключительной информированностью рассказчика об обстоятельствах преступления (и ходе его расследования) и необходимостью неизбежных умолчаний о некоторых ключевых моментах разгадывания Великим сыщиком криминальной загадки. С одной стороны, мысли сыщика остаются непроницаемыми для рассказчика (и для внимающего ему читателя), с другой же — мы безо всяких натяжек со стороны автора имеем возможность всё время наблюдать за действиями сыщика, слышать его высказывания, задавать ему (устаами друга-соратника) какие-то напрашивающиеся в данной ситуации вопросы и т. д. Таким образом, данный вариант рассказчика обладает множеством достоинств и практически не создаёт никаких дополнительных трудностей при построении сюжета. Учитывая это, я не вижу разумного ответа на вопрос: почему авторы детективов используют его далеко не так часто, как он, на мой взгляд, того заслуживает.

8. Роль нарратора распределена между несколькими персонажами детектива. Ещё одно превосходное решение проблемы рассказчика в детективе, и в то же время крайне редко используемое в произведениях этого жанра. Суть этого варианта сводится к тому, что о событиях нам рассказывают разные люди, каждый из которых обладает лишь частью информации об описываемых ими загадочных происшествиях, в то время как всю полноту сведений о них, содержащихся в повествовании, накапливает в своём распоряжении только читатель. Рассказ одного персонажа продолжается письмами другого, в сле-



дующей главе наступает черед третьего, страницы дневника которого содержат какие-то дополнительные сведения и вводят оценки уже известных нам событий с точки зрения иного лица, затем роль рассказчика может вновь взять на себя первый персонаж и т. д. Этот вариант, как мне кажется, даёт авторам исключительные возможности для построения самых хитроумных сюжетов и для изощрённой литературной игры, сравнимой по уровню с литературными приёмами «серьёзного» романа, и в то же время способен обеспечить полную естественность повествования и жизнеподобие мотивировок. Единственное, что несколько смущает меня при оценке данного варианта сюжета, это тот факт, что он практически не востребован авторами. Можно было бы предположить,

что в этой очень перспективной, на взгляд непрофессионала, сюжетной конструкции могут быть какие-то незаметные сложности, которые и отпугивают авторов, попытавшихся реализовать её на практике. Однако среди тех немногих образцов этого типа сюжета, которые я могу вспомнить⁹, находится и один из самых знаменитых шедевров детективного жанра — «Лунный камень» Уилки Коллинза. Следовательно, такие трудности, если даже они и есть, не могут быть непреодолимыми для опытного мастера, а преодолев их, он может добиться выдающихся успехов.

Из всех этих, возможных в теории способов повествования Конан Дойл выбрал вариант номер семь, по примеру Эдгара По, чьи достижения в детективном жанре он высоко ценил. Можно было бы сказать, что он всего лишь воспользовался изобретением классика и написал несколько десятков рассказов по той же схеме, по которой По создал всего лишь три. Однако, обратив особое внимание на то, что Ватсон — не только рассказчик и друг сыщика, но и представитель читателя, можно заметить, что конандойловская схема чуть-чуть

дифферируется от внешнего мира, противопоставлению себя обыденным людям — публике¹⁰. Рассказчик относится к расследованиям так же, как и его гениальный друг, рассматривая их как интересные логические задачи. Он также склонен к логическому анализу действительности, а потому его «рационации» временами начинают напоминать, если не логические трактаты, то философические эссе на тему безграничной мощи разума¹¹. Шерлок Холмс, упрекавший Ватсона за излишние «сантименты» и считавший, что «расследование — наука точная» и описывать её надо «в строгой, беспристрастной манере», веро-



ятно, имел в виду подобный стиль повествования, но Конан Дойл ясно чувствовал художественные преимущества стиля, естественного для доктора Ватсона, и сделал ставку на него¹². У По Дюпен и рассказчик отличаются лишь по степени развития аналитических (и, соответственно, криминалистических) способностей. Рассказчик сам хотел бы быть Великим сыщиком, и не его вина, что это ему не удаётся.

Доктор Ватсон, как мы уже видели, имеет свою собственную позицию в расследовании, которая в чем-то может быть объединена с позицией Великого сыщика, но в других отношениях эти персонажи явственно противопоставлены друг другу. В своих описаниях Ватсон постоянно подчеркивает особенности Холмса, резко отделяющие его от большинства обычных людей, то есть от того круга, к которому рассказчик явно причисляет и себя. Богемные привычки, равнодушие к красоте природы, специфическое отношение к жен-

щинам — всё это внешние признаки нестандартности, свойственной гению, но, принимая их как данность, как неизбежное следствие в высшей степени оригинального характера, доктор Ватсон во все их не разделяет, ему и в голову не приходит идентифицировать себя с Холмсом или подражать ему. У него не только нет никаких поползновений на гениальность, но нет и малейших претензий отделять себя от окружающих. В отличие от Холмса, он — такой, как все. Собственно говоря, как все те, для кого он пишет свои «Записки».

Благодаря своей позиции в расследовании — позиции наблюдателя — и вследствие обыденности (можно было бы сказать, «банальности» или «тривиальности») своего характера, взглядов, суждений доктор Ватсон оказывается именно тем героем детектива, с которым читатель может легко себя идентифицировать (а никаких других персонажей, пригодных для идентификации, в «Записках о Шерлоке Холмсе» и нет). Все взгляды Ватсона, его привычки, суждения, эмоциональные реакции таковы, что мы легко соглашаемся с ними, они представляются нам вполне естественными и обусловленными той ситуацией, которую описывает доктор. Мы чувствуем, что так и должен реагировать на возникающие обстоятельства «нормальный» джентльмен, его возраста, образования и положения. То, как он реагирует, это и есть «норма». Отсюда остаётся лишь один незаметный шаг до того, чтобы полностью довериться Ват-



сону и смотреть на происходящее его глазами. Ведь мы уже убедились, что это «правильный» взгляд на вещи: с одной стороны, верно отображающий реальность, а с другой — дающий возможность получать удовольствие от такого созерцания. И «нормальный читатель» — незаметно для себя — этот шаг делает, да и почему бы он стал воздерживаться от него, если с ним связа-



отличается от схемы, заданной По. И, как это часто бывает в искусстве, еле заметное смещение акцентов привело к принципиально новому результату: не только Ватсон стал иным, нежели безымянный друг шевалье Дюпена в рассказах По, но и вся система внутрисюжетных противопоставлений существенно сдвинулась, открыв перед автором новые возможности для достижения художественных эффектов.

В рассказах По тот, неназванный по имени персонаж, от лица которого ведётся повествование, заметно смещён, если сравнивать его с доктором Ватсоном, в сторону Великого сыщика (Дюпена). Здесь Дюпен и его друг качественно схожи и совпадают по интересам, склонностям, стремлению отгоро-

но ожидание приятных художественных впечатлений. Если бы читатель (переместившись на точку зрения гроссмейстеров детективной игры) отрефлектировал это своё душевное движение, он пришёл бы к выводу, что стал жертвой фокусника-автора. Но он и открыл книжку затем, чтобы поприсутствовать на сеансе знаменитого мага и чародея, изумляющего публику своими изысканными фокусами, с какой же стати он станет портить себе удовольствие столь неуместной рефлексией, гарантирующей ему полное разрушение приятных иллюзий. Вряд ли такой «трезвый» взгляд на вещи свидетельствовал бы в данном случае о его проницательности и большом уме, скорее он выражал бы неспособность понять, в чём состоит его собственный интерес.

Такое сочетание: герой — рассказчик и в то же время alter ego читателя — открывает перед автором детектива разнообразнейшие возможности для создания захватывающих сюжетов и ярких художественных эффектов. Простодушное доверие, которое испытывает идеальный читатель к тому, что сообщает ему находящееся рядом с сыщиком его «доверенное лицо», предотвращает появление у читателя своих собственных суждений по поводу воспринимаемого: да и зачем они нужны, эти собственные рассуждения, если с первых же страниц рассказа мы видим, что мысли доктора Ватсона идеально совпадают с нашими мыслями. Можно сказать, что они-то и есть наши собственные суждения, только возникшие у Ватсона несколько раньше, чем они могли бы возникнуть у нас. Имея такую (неосознаваемую, но тем более действенную) установку, читатель видит и чувствует ровно столько, сколько необходимо, и только то, на что обращает его внимание рассказчик (и стоящий за ним автор), а чего читателю не следует видеть, ему и не покажут. Впадая в такой род литературного «гипнотического транса», читатель получает то, ради чего он и становится **читателем** — эстетическое наслаждение. И ему ли жаловаться, что его наслаждение иллюзорно, пусть оно и построено на нехитром фокусе.

Найдя идеальную расстановку персонажей, в которой ключевую позицию занимает образ доктора Ватсона, Конан Дойл силой своего незаурядного талан-

та сумел полностью использовать эти новые открывшиеся перед детективом возможности и создать цикл рассказов, обессмертивших как имя своего создателя, так и имена его героев, ставших символами детектива в целом, — гениального сыщика Шерлока Холмса и его верного друга и почитателя доктора Ватсона.



С автором можно связаться:
dtheory@yandex.ru

Примечания:

¹ Ср.: «...субъективность, обычно сопровождающая филолога на птичьих правах неизбежно и тем лишь извинительного греха, у Невзгладовой выступает в качестве легитимного исследовательского принципа. В правомерности такого подхода она убеждает (меня, по крайней мере) самим его результатом...» (Цейтлин Б. Об излучении смысла. // НЛЮ. — 2006. — №81.

² Ещё раз подчеркну это слово, так как дело именно в чувстве, которого нельзя заменить никакими логическими аргументами; надо **видеть** красное, а не **доказывать**, что этот цвет — «красный».

³ Здесь просматривается какая-то не очень ясная параллель с тем, что детектив в пору его возникновения и расцвета пользовался наибольшим успехом именно в кругах квалифицированных, эстетически подготовленных читателей.

⁴ Фаулз Дж. Конан Дойл // Фаулз Дж. Кротовые норы. — Москва: Махаон, 2002. — С. 183–200.

⁵ Антропов В. За чтением. — http://www.livejournal.com/users/vl_raduga/72770.html

⁶ «Здесь есть сыщик, великий Холмс, и есть его оппонент, представляющий в рассказе здравомыслящего читателя, незабвенный доктор Ватсон» (Кушталов А. И. Загадка Конан Дойла. — http://zhurnal.lib.ru/k/kushtalov_a/zdoile.shtml).

⁷ Щеглов Ю. К. К описанию структуры детективной новеллы. // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. Инварианты—Тема—Приёмы—Текст. Сборник статей. — М.: АО Издательская группа «Прогресс», 1996. — С. 95–112.

⁸ См.: Руднев В. Экстремальный опыт // Руднев В. Словарь культуры XX века. — М.: Аграф, 1997. Конечно, весь этот «Словарь» можно считать злой и едкой пародией на «современный научный труд», но, во-первых, огромное количество ссылок на него и его публикаций на различных интернетовских страницах свидетельствуют о популярности и авторитетности рудневского текста среди широкого круга лиц, получивших гуманитарное образование; а во-вторых, можно найти и менее одиозные труды, авторы которых восхищаются «Убийством Роджера Экройда» как шедевром детективного жанра, смело расширяющим заскорузлые представления о нём, которые были характерны для наивных и ограниченных любителей детектива в годы его Золотого века.

¹⁰ В качестве примера, приведу добротный детективный роман «Опасное знание», написанный шведским писателем Бобом Альманом в 1965 году (русский перевод: М.: Прогресс, 1968). Частично этот же приём со сменой рассказчиков использовал и Б. Акунин в своём «герметичном детективе» «Левифан» (1998).

¹¹ «Я жил тогда в Париже совершенно особыми интересами и, чувствуя, что общество такого человека неоценимая для меня находка, не замедлил ему в этом признаться. Вскоре у нас возникло решение на время моего пребывания в Париже поселиться вместе... Если бы наш образ жизни в этой обители стал известен миру, нас сочли бы маньяками, хоть и безобидными маньяками. Наше уединение было полным. Мы никого не хотели видеть... Мы жили только в себе и для себя». (По Э. Убийства на улице Морг // По Э. А. Собрание сочинений в четырёх томах. Т. 3. Проза. — М.: Пресса, 1993. — С. 88–89.)

¹² Сравни начальные фразы первого детектива По: «Так называемые аналитические способности нашего ума сами по себе малодоступны анализу. Мы судим о них только по результатам» («Убийства на улице Морг») и первой повести, в которой появляется Шерлок Холмс: «В 1878 году я окончил Лондонский университет, получил звание врача, и сразу же отправился в Нетли...» («Этиод в багровых тонах»). Первая глава следующей повести («Знак четырёх»), хотя и называется «Суть дедуктивного метода Холмса», но начинается со слов: «Шерлок Холмс взял с каминного пузрыка и вынул из аккуратного сафьянового несесера шприц для подкожных инъекций».

¹² «...о Холмсе он [Конан Дойл] писал пером Уотсона, который предпочитал интересный рассказ научному трактату». (Пирсон Х. Конан Дойл. Его жизнь и творчество // Карр Д. Д. Жизнь сэра Артура Конан Дойла. Пирсон Х. Конан Дойл. Его жизнь и творчество. — М.: Книга, 1989. — С. 284.)

Автор рассматривает образ идеального читателя и доктора Ватсона как его художественное воплощение.

Детектив, доктор Ватсон, читательский талант, художественный вкус, литературоведение

The author considers the image of the ideal reader and Dr. Watson as his artistic embodiment.

Detective, Dr. Watson, reader talent, artistic taste, literary criticism