

---

**Н. ВОЛЬСКИЙ, П. МОИСЕЕВ**

### **РУССКИЕ ПРЕДШЕСТВЕННИКИ ЭДГАРА ПО**

В 1841 году Эдгар По опубликовал новеллу «Убийство на улице Морг», в которой, как принято думать, впервые воплотил формулу детективного жанра. Как и всякое другое, это первенство было неоднократно оспорено. Самые неожиданные из доселе предлагавшихся предшественников — авторы китайских судебных повестей хуабэнь (стиль которых в XX веке попытался воспроизвести Роберт ван Гулик) и Гофман — автор новеллы «Мадемуазель де Скюдери»...

Наша статья посвящена трем произведениям малой формы, принадлежащим перу русских писателей. Мы предполагаем рассматривать их в обратном хронологическом порядке, постепенно продвигаясь к той форме, в которой впервые обнаружил себя детективный жанр.

Что же собой представляют отечественные «протодетективы»? Прежде чем ответить на этот вопрос, напомним сюжетную схему новеллы Э. По.

«Убийство на улице Морг» открывается рассуждением об аналитических способностях человека; далее следует краткая история знакомства безымянного рассказчика с Дюпенем и характеристика личности героя. Способно-

сти Дюпена тут же иллюстрируются живым примером — «чтением мыслей» во время прогулки по Парижу.

Такова экспозиция, за которой следует сюжет. В его завязке — описание двойного убийства на улице Морг. Здесь важны два момента: сформулирована детективная загадка (даже две: исчезновение убийцы из запертой комнаты и загадка языка, на котором он говорил) и создана «готическая» атмосфера ужаса, о которой вскоре скажет сам Дюпен.

Герой принимается за расследование, рассказывает своему другу о его результатах и встречается со свидетелем преступления, который подтверждает выводы Дюпена.

Из произведений, рассмотренных в данной статье, ближе всего к этой схеме стоит новелла Михаила Николаевича Загоскина «Белое привидение» из цикла «Вечер на Хопре». Год публикации цикла в журнале «Библиотека для чтения» — 1834 (три года спустя он был издан в сборнике повестей Загоскина), то есть за семь лет до новеллы По. В ее композиционной схеме есть моменты общие с новеллой По, есть расхождения с ней.

Главный герой (он же рассказчик) сообщает о том, как он попал на место действия, и знакомится с некоторыми обитателями виллы, где ему предстоит жить. Затем формулируется детективная загадка, которая, как и в новелле По, сочетает детектив с «готикой»: во флигеле рядом с виллой каждый вечер появляется фигура в белом, способная проходить сквозь стены.

В отличие от «Убийства на улице Морг» сюжетная ситуация восстанавливается не по «горячим следам», а спустя некоторое время после начала еженощных видений, и эта ситуация не связана с преступлением. Оба обстоятельства впоследствии окажутся очень важными.

Герой описывает реакцию слушателей на рассказ о привидении, разгадывает тайну — не делясь с читателем своими выводами! — и несколько лет спустя раскрывает своим друзьям подробности, оставшиеся неясными из предыдущего рассказа.

Мы видим, что в новелле Загоскина есть главная черта любого детектива — загадка; есть и расследование, хотя оно не может считаться обязательным элементом детекти-

ва<sup>1</sup>. С чем же связано несправедливое забвение этого маленького шедевра? Безусловно, у Загоскина мы не видим некоторых элементов, присутствующих в новелле По.

Например, американец сопровождает свой детектив обильными философскими рассуждениями, отсутствующими у русского. Но можно ли сказать, что именно это обстоятельство привело к меньшей известности «Белого привидения»? Примеры хотя бы Уилки Коллинза, Конан Дойла и Агаты Кристи, отнюдь не увлекавшихся философией, говорят об обратном.

Гораздо большую роль сыграли, конечно, другие обстоятельства. Во-первых, способ публикации: «Убийство на улице Морг» было опубликовано в журнале, «Белое привидение» — в составе цикла новелл. Такая форма настраивает на восприятие всей книги как единого целого, притом что различия между частями достаточно заметны. Но они значимы именно как свидетельство того, что автор способен написать целую книгу более или менее разнообразных произведений. Можно сказать, что у Загоскина хорошо видны различия между этими произведениями, но сами новеллы сливаются воедино (несмотря на их действительно высокий литературный уровень).

Во-вторых, общий контекст «Вечера на Хопре» также мешает заметить новаторство «Белого привидения»: перед нами очень хороший, но довольно характерный для своего времени сборник романтических новелл. Доминирует в нем фантастический жанр; при этом в ряде случаев Загоскин, подобно Гофману или Пушкину (в «Пиковой даме»), предлагает читателю возможность двойного объяснения событий — реалистического и фантастического. В «Белом привидении» мы находим дальнейшее развитие этого принципа — фантастическое объяснение отбрасывается полностью. С другой стороны, возможность такого

---

<sup>1</sup> В качестве примера назовем один из лучших детективов Агаты Кристи — пьесу «Свидетель обвинения». Нет расследования и во многих детективных романах Буало-Нарсежака («Та, которой не стало», «Жертвы», «Остров» и др.).

объяснения нужна здесь именно для того, чтобы от него отказаться. Другими словами, здесь мы имеем дело с частным случаем пресловутой романтической (само)иронии. Выяснение отношений с фантастическим задается, повторимся, всем контекстом цикла и не дает читателю (даже нашего времени, не говоря уже о современниках Загоскина) заметить черты «Белого привидения», предвещающие рождение нового жанра. Больше того: видимо, новаторство Загоскина осталось незамеченным им самим!

В-третьих, романтическая фантастика часто носит «готический» колорит. И, иронизируя над ложным фантастическим объяснением происходящего, Загоскин одновременно иронизирует над «готическим» жанром. При этом сам прием (разоблачение псевдофантастики) не обязательно подразумевает иронию. А обращение к «готике» не обязательно подразумевает фантастичность сюжета. И если Загоскин разделяется сразу с «готическим» жанром и фантастическим объяснением событий, то По использует «готический» колорит — и находит весьма выгодное обрамление для своей загадки (точнее, загадок). Как говорит сам Дюпен, «боюсь, что в газетном отчете отсутствует главное... то чувство невыразимого ужаса, которым веет от этого происшествия».

«Готическая» аранжировка загадки настраивает читателя на более серьезный лад. Этой же цели (неважно, сознательно поставленной или нет) служит и центральное событие сюжета — преступление. Опасность подстегивает воображение и завораживает гораздо сильнее: убийца, ускользающий из запертой комнаты, впечатляет нас больше, чем относительно безобидный призрак, могущий разве что напугать до полусмерти. Новелла русского романтика близка к анекдоту, это, в конечном счете, просто забавное (хотя на первый взгляд необъяснимое) происшествие. Оно интригует, но не пугает.

Наконец, для того, чтобы жанр детектива состоялся, полезен (хотя и не необходим) сыщик. Персонаж, не формально исполняющий эту функцию, но способный завладеть вниманием читателя. Такой сыщик еще не создает детектива (хороший пример — произведения Рекса Стаута), но без него даже хорошим детективам чего-то не хва-

тает (пример — повести Павла Шестакова об Игоре Мазине, фигуре крайне бледной и невыразительной). Парадоксально, но романтику Загоскину не очень удавались романтические герои — что в его исторических романах, что в «готических» и псевдоготических произведениях. Герой «Белого привидения» — чистая функция; он приходит, видит, слышит, догадывается, разоблачает, но автор не уделяет ему того внимания, которое По уделит Дюпену. «Убийство на улице Морг» содержит настолько подробный портрет «великого сыщика», что почти грешит против занимательности: сюжет начинает разворачиваться чуть ли не во второй трети новеллы. Но эта ретардация оказывается мнимой: автор, обрисовывая интеллектуальную мощь Дюпена, намекает на соответствующие препятствия, которые этому интеллекту придется преодолеть. Рассказ о расследовании представляет собой третий этап постепенного развертывания образа: первым этапом было описание Дюпена, полностью принадлежащее повествователю; второй частью — проявление героем своих способностей («чтение мыслей») — своего рода разминка перед настоящим испытанием.

Любопытно, что Загоскин уже соблюдает необходимые в жанре правила «честной игры», которых, кстати, не придерживался По. Невозможно, дочитав «Убийство на улице Морг» или «Похищенное письмо» до объяснений Дюпена, догадаться, какова разгадка. По утаивает результаты наблюдений героя: он умалчивает о сломанном гвозде в оконной раме, об особенностях отпечатка ладони убийцы; есть важное умолчание и в «Похищенном письме». Загоскин сообщает читателю все необходимые сведения, так что у того есть возможность испортить себе удовольствие и самому догадаться о подоплеке событий.

В 1831 году — за три года до «Вечера на Хопре» и за десять до «Убийства на улице Морг» — Баратынский опубликовал новеллу «Перстень». Она отстоит от детектива дальше, чем новелла Загоскина. С другой стороны, выстроена она в чем-то сложнее, чем «Белое привидение». Здесь самокритика и самоирония романтизма оказываются более радикальными, чем впоследствии у Загоскина. В

«Белом привидении» разоблачение «готики» как раз будет работать на создание протодетектива; у Баратынского же протодетектив и полемика с романтизмом существуют как бы в разных плоскостях. Чтобы разобраться в их соотношении, а также оценить степень детективности «Перстня», снова вычленим композиционную схему произведения.

Новелла практически сразу ставит нас перед детективной загадкой — ее изложению предшествует лишь краткая экспозиция. Загадка заключается в следующем: бедный помещик Дубровин посещает своего соседа — богатого помещика Опальского — и просит одолжить ему денег. Опальский соглашается, но приводит очень странное объяснение своей доброты: он ни в чем не может отказать владельцу перстня, который носит Дубровин. Герою перстень подарила жена, которая получила его в подарок от подруги Анны Петровны, получившей его в подарок от знакомой, которой принес его дворовый мальчик, нашедший перстень на дороге. Таким образом, след перстня теряется, но это — с точки зрения детектива — и неважно. Постепенное выяснение того, кому принадлежал перстень, не могло бы служить объяснением его странной власти над Опальским.

Следующий элемент композиции — вставная новелла, предлагающая фантастическую мотивировку происходящего. У Загоскина такое объяснение было редуцировано — оно давалось вместе с формулировкой загадки и представляло собой простую констатацию существования привидений. Баратынский предвосхищает более позднее рассмотрение разных ложных версий, которое появляется в детективе уже у Эдгара По. Развернутое изложение ложной версии здесь необходимо ввиду более сложной загадки: недостаточно просто заявить о том, что перстень обладает магической силой, — надо описать происхождение и механику воздействия этой силы. Вставная новелла, взятая отдельно, является типичным «готическим» произведением — с колдовством и неистовыми страстями. Когда мы, прочитав ее, доходим наконец до разгадки тайны, то понимаем, что для Баратынского было чуть ли не важнее всего опровергнуть именно этот — неистово-«готический» — вариант романтизма, чем придумать по-настоящему хорошую детективную развязку.

Начиная со вставной новеллы, движение повествования несколько изменяет направление. Поставив в начале «Перстня» чисто детективный вопрос — как может быть то, чего не может быть никогда (то есть как перстень может управлять человеком, если мы отбрасываем мистическое объяснение)? — в середине новеллы Баратынский уже больше озабочен другим вопросом: неужели объяснение в духе «готического» романа действительно может иметь место? Для того чтобы детектив состоялся в полной мере, мы должны были бы с самого начала (как это вскоре сделает Загоскин) отбросить мистическую мотивировку, будучи в то же самое время не в силах найти никакой другой. Баратынский же, судя по всему, видел свою главную задачу именно в разоблачении «готики»; поэтому и развязка, которую он нам предлагает в финале «Перстня», с точки зрения детектива оказывается не вполне приемлемой.

Дело в том, что автор детектива, предлагая читателю загадку, по умолчанию отбрасывает не только фантастическое объяснение; есть еще по меньшей мере два варианта развязки, оставляющие у читателя чувство разочарования. Один из них — констатация ошибки свидетеля. Свидетель в детективе может лгать, но не может ошибаться<sup>2</sup>. Это правило нарушает Достоевский в «Братьях Карамазовых», тем самым лишняя раз демонстрируя, что его роман лишь притворяется детективом<sup>3</sup>. Другое возможное, но неудовлетворительное, сводящее на нет весь интерес объяснение — апелляция к безумию свидетеля. Именно такую загадку предлагает нам Баратынский. Справедливости ради надо отметить три «смягчающих обстоятельства»: во-первых, как уже отмечалось выше, главной целью писателя в «Перстне» была, видимо, полемика с крайностями романтизма. Во-вторых, придумать хорошую загадку легче, чем

<sup>2</sup> Подробнее об этом см. в книге: *Вольский Н. Н.* Легкое чтение: Работы по теории и истории детективного жанра. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2006.

<sup>3</sup> Подробнее об отступлениях Достоевского от правил детективного жанра см. в статье: *Jovanovic M.* Техника романа тайн в «Братьях Карамазовых» // <http://www.utoronto.ca/tsq/DS/08/045.shtml>.

хорошую разгадку (характерный пример — некоторые романы Джона Диксона Карра). В-третьих, Баратынский все же не ограничивается простой ссылкой на сумасшествие Опальского. Из финального объяснения произошедшего мы узнаем, что вставная новелла носила не полностью вымышленный характер. События, описанные в ней, имели место, но в первом случае о них рассказывает безумец, чем и обуславливается ее фантастический колорит.

Однако и до Баратынского был в русской литературе писатель, вплотную подошедший к открытию нового жанра. В 1766—1789 годах Михаил Дмитриевич Чулков выпускал отдельными частями свой сборник рассказов «Пересмешник, или Словенские сказки» — возможно, лучшее его произведение. Если Баратынский, Загоскин и По — романтики, то творчество Чулкова — и в первую очередь именно благодаря «Пересмешнику» — относят к предромантизму. «Пересмешник» — произведение в жанровом плане неоднородное, что вполне согласуется с установкой пред- и просто романтиков на уничтожение жанровой иерархии и творческое разнообразие. Помимо рыцарских (точнее, «богатырских») повестей в книгу Чулкова входят и бытовые новеллы и рассказы; наиболее известен рассказ «Горькая участь», вошедший в пятую часть «Пересмешника» (1789). Исследователи уже отмечали близость «Участи» к детективу; С. Сапожков назвал ее «первым образцом детективного жанра в отечественной литературе»<sup>4</sup>. Это определение грешит двумя неточностями: с одной стороны, новелла Чулкова — еще не вполне детектив. Если «Белое привидение» и «Перстень» — скорее протодетективы, то «Горькая участь» — детектив эмбриональный. Здесь мы не просто имеем дело с незрелой жанровой структурой, как у Баратынского, здесь весь детектив умещается в несколько абзацев, причем жан-

<sup>4</sup> Сапожков С. В. Чулков // Русские писатели, XVIII век: Библиограф. слов. / Ред. С. А. Джанумов, В. И. Коровин, С. Н. Травников и др. М.: Просвещение, 2002. С. 217. См. также публикацию, вышедшую уже после написания нашей статьи: Ситников К. Откуда есть пошел детектив русский... // Наука и жизнь. 2011. № 6. С. 128—134.

ровая схема выглядит гораздо более простой, чем в «Перстне». С другой стороны (возвращаясь к определению С. Сапожкова), это первый «эмбриональный» детектив не только в отечественной, но и в зарубежной литературе.

Даже читатель, не знакомый с «Горькой участью», не может не смутиться, сопоставив все вышесказанное хотя бы с названием чулковского рассказа. В самом деле, если исходить из того, что название формулирует поставленную писателем художественную задачу, тогда центральными частями произведения оказываются первая его половина, а также последние строки. Свойственный предромантизму интерес к «простому человеку» здесь доминирует. Горькая участь — это судьба крестьянина Сыся Дурносопова, разумеется, бедного, разумеется, сданного в солдаты в обход всех существовавших правил. Венчается повествование достойным финалом: «...несчастный воин, похоронив всю свою семью и употребив остатки имения на погребенье их, остался наследником двора своего родителя, без скота и хлеба, которых гораздо не великое количество им было найдено; а что всего еще более и бедному человеку чувствительнее, и без правой руки своей, без которой он не токмо целого, но и половины доброго и прилежного крестьянина составить не мог». Ради порядка снова опишем композиционную схему произведения.

Начинает Чулков с общей характеристики крестьянской «участи» и знакомства читателя с героем; упоминает и о богатых крестьянах — «съедугах», помыкающих бедняками. Далее следует рассказ о том, как «съедуги» решают сдать Сыся в рекруты, повествование о службе Сыся, его ранении (делающем его нетрудоспособным) и отставке. Чулков сразу после этих событий мог бы перейти к развязке. Но перед приведенными выше последними словами новеллы есть еще один эпизод — возвращение Сыся на малую родину. В этом заключительном эпизоде и уместился эмбрион детектива.

Вернувшись, Дурносопов обнаруживает, что все его родные зверски убиты — причем ворота во двор заперты изнутри. В контексте всего произведения это событие — последняя капля в чаше несчастий героя; подобное «крушение у входа в гавань» впоследствии переживет героя

«Тупейного художника». Но для такой цели эпизод избыточен: достаточно было бы просто погубить семью Сысоя — причем даже не прибегая к убийству. Чулков изобретает загадочное преступление, останавливаясь в полушаге от убийства в запертой комнате<sup>5</sup>.

Вообще в «Горькой участи» писатель словно забывает о своем писательском статусе: он, беллетрист, автор и бытовых, и сказочных, но всегда занимательных произведений, внезапно начинает рассказывать историю, более уместную в творчестве кого-то из представителей «высокой» литературы, не обязанной развлекать читателя. «Горькую участь» легче рассматривать в контексте «Отрывка из путешествия в И\*\*\* Т\*\*\*», «Путешествия из Петербурга в Москву», может быть, «Бедной Лизы», чем даже на фоне «Пригожей поварихи». Возможно, именно этим и объясняется резкий «поворот руля» незадолго до конца рассказа — Чулков словно спохватывается и вспоминает, что с него причитается занимательность, а не только и не столько правда жизни. Во всяком случае, появление «эмбрионального детектива» здесь по меньшей мере неожиданно, чтобы не сказать не мотивировано.

Почему мы называем «Горькую участь» *эмбриональным* детективом? Один из ответов очевиден: загадка и ее решение освещаются не во всем рассказе. Но это только во-первых.

Во-вторых, раскрытие загадки непосредственно к ней примыкает. Безусловно, новелла больше отвечает природе детектива, чем крупная форма. Но новелла все-таки подразумевает динамику. Читателя нужно заинтриго-

---

<sup>5</sup> В качестве источника сюжета рассказа специалисты иногда называют «Пестрые рассказы» Элиана. Эта точка зрения имеет, впрочем, и противников. Подробнее об этом см.: *Аллатов С. В. Varia Historia: Чулков «Горькая участь» vs Элиан «Пестрые рассказы» (XIII, 2) // Проблемы изучения русской литературы XVIII в. СПб.— Самара, 2009. Вып. 14. С. 270—277; Аллатов С. В. Житие, роман, мемуарат в системе фольклорно-литературных связей XIX—XX веков // От конгресса к конгрессу. Материалы Второго Всероссийского конгресса фольклористов. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2011. Т. 3. С. 56—63.*

вать — а для этого его надо потомить на медленном огне. Холмс или любой другой «великий сыщик» может решить загадку не сходя с места; но все же между рассказом о странном происшествии и объяснением должна возникнуть некоторая пауза, заполненная хотя бы восклицаниями вроде «Как это могло случиться?» или выдвиганием и опровержением ложных версий. Читая Чулкова, мы не успеваем «разогреться», как уже узнаем разгадку.

В-третьих, у Чулкова возникает сложность с фигурой следователя. Фигуры этой впоследствии не будет и у Баратынского (Дубровин пассивен, он сначала становится свидетелем странных событий, а потом узнает их объяснение), а у Загоскина сыщик, как уже говорилось, безлик. Но у Чулкова неоткуда взяться не только сыщико-функции Загоскина, но и Дубровину, который все-таки заинтересован в раскрытии тайны. Дурносопов — фигура не просто пассивная, а страдающая. Поэтому перед Чулковым открывались два пути: поменять героя прямо «на ходу», введя в повествование следователя (что привело бы к уходу сюжета «в сторону»), или свернуть расследование до нескольких строк. Именно этот последний вариант и предпочел писатель. О ходе расследования в «Горькой участи» нет и речи; не говорится и о том, как именно была раскрыта тайна (прием, который в детективе будет недопустим). Более того: не сообщаются даже имена и профессии сыщиков; они названы без затей — «люди ученые того времени». Мы (и не только мы) уже говорили о значимости фигуры великого сыщика; детективная загадка должна быть действительно в высшей степени мощной, чтобы компенсировать отсутствие Дюпена, Холмса, Фандорина, Пуаро, Бакунина<sup>6</sup> или мисс Марпл. Такую загадку мы находим, например, в «Лунном

---

<sup>6</sup> Антон Игнатьевич Бакунин — «великий сыщик», герой романов «Убийство на дуэли» и «Убийство на брачном ложе», автор которых скрылся под псевдонимом, совпадающим с именем персонажа. Серия, которая начала было выходить в 2004 году, должна была быть продолжена романом «Убийство в лаборатории», который, к сожалению, так и не был опубликован.

камне», у Инны Булгаковой, в некоторых романах Буало-Нарсежака.

В-четвертых, предлагаемое автором решение выглядит слишком сложным. Наиболее эффектными в детективном жанре являются сложные загадки с простыми объяснениями. У Чулкова загадка кажется скорее простой (мы можем не догадаться, какое значение имеет разнообразие способов убийства), а разгадка, напротив, оказывается сложной. Цепь событий, которую удается восстановить «ученым людям того времени», слишком причудлива и отчасти основана на случайности и совпадениях. У нас не возникает чувства озарения — «ну конечно, как же я сам не догадался!» — хотя мы не можем не восхищаться изобретательностью автора. У Чулкова была возможность сделать эту сложность менее заметной. Для этого ему надо было бы посвятить расследованию целую новеллу, еще лучше — повесть, а не две страницы. Авторы, сознательно (в отличие от Чулкова) работающие в жанре детектива, нередко прибегают к этому приему. Когда разгадка открывается нам постепенно, у писателя есть возможность рассредоточить совпадения и натяжки по пространству книги так, что они уже не режут глаз.

Из всего сказанного очевидно, что русские писатели постепенно продвигались к открытию формулы детективного жанра и остановились, подойдя к этому открытию вплотную.

В заключение скажем несколько слов о том, что объединяет четырех героев настоящей статьи.

Видимо, не случайно то, что детектив был зачат предромантиком Чулковым, выношен романтиками Баратынским и Загоскиным, а рожден — романтиком По. Общеизвестно, что предромантики и романтики реабилитировали занимательность в литературе. Не менее известна склонность последних к необычным, парадоксальным героям и ситуациям. Нужно отметить, что на связь детектива с романтическим направлением указывала О. Анцыферова в статье «Детективный жанр и романтическая художественная система». Несмотря на некоторые некорректные утверждения (восходящие,

впрочем, к Тибору Кестхейи) вроде того, что элементы детектива можно обнаружить в Библии и «Тысяче и одной ночи», с главной идеей статьи нельзя не согласиться. В частности, исследовательница писала: «...конститутивные признаки детективного жанра, такие, как:

- нормативность и жесткость жанровых законов,
  - малый (новеллистический) объем,
  - строгая выверенность сюжета и внимание к событийной его стороне,
  - сочетание невероятного с правдоподобным,
  - ведущее значение категорий таинственного (в сочетании с его рациональным анализом), безобразного и ужасного,
  - замкнутость и условность хронотопа,
  - особая структура образа главного героя,
- восходят к романтической эстетике, в той ее модификации, которую она приобрела в литературной теории и практике Эдгара Аллана По»<sup>7</sup>.

Ко всем перечисленным исследовательницей чертам романтической философии искусства мы можем добавить еще одну: как мы уже говорили, представляется возможным усмотреть связь между детективом и романтической иронией. По крайней мере, эту связь мы видим у Баратынского и Загоскина, где детективный, рациональный подход к загадке совпадает с разоблачением романтиками романтических же штампов «готического» толка (привидения, проклятия и пр.).

Уместно вспомнить и концепцию парадигм художественности, предложенную В. И. Тюпой. Именно в эпоху предромантизма и романтизма происходит, по мнению исследователя, «эстетическая революция художественного мышления», в результате которой «искусство» перестает отождествляться с «наукой»... начиная рассматриваться в качестве *творчества*. «Произведение искусства... мыслится субъективной “новой реальностью”... творческого

<sup>7</sup> Анцыферова О. Ю. Детективный жанр и романтическая художественная система // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX—XX веков. Иваново: ИвГУ, 1994. С. 21—36.

воображения»<sup>8</sup>. В контексте интересующей нас темы важно, что детектив, во-первых, не связан напрямую с воспитательными или идеологическими задачами, «отмененными» в сфере искусства как раз в период предромантизма. Во-вторых, изобретение новых загадок, составляющее смысл развития детективного жанра, хорошо вписывается в концепцию искусства как творчества. Таким образом, мы видим, что детектив не менее характерен для смены эстетической парадигмы, чем, например, жанры баллады или лиро-эпической романтической поэмы.

С другой стороны, сложность и неоднородность романтической эстетики привела к тому, что некоторые исследователи, улавливая связь детектива с романтизмом, умудрялись находить эту связь там, где ее не было, тем самым изрядно запутывая проблему.

Например, сопоставив новеллы Чулкова, Баратынского, Загоскина и По, легко убедиться в ошибочности тезиса Майкла Коэна, полагающего, что эстетическим обоснованием детектива является знаменитое эссе Томаса де Квинси «Убийство как одно из изящных искусств». Коэн пишет:

«Де Квинси приглашает нас “рассматривать его [убийство. — *Авт.*] как эстетическое явление”.

В иронической манере этого очерка де Квинси призывает критиковать реальные убийства, а не литературу или другую разновидность письма. Однако лектор у де Квинси по ходу очерка творит вымышленное убийство, и, что особенно примечательно, “убийство” философа Баруха Спинозы. Лекцию читает критически настроенный и “болезненно добродетельный” человек, ставящий целью разоблачить банду опасных людей — “Общество знатоков убийства”; он предполагает, что общество существует, чтобы поощрять убийство»<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Теория литературы. В 2 тт. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. Т. 1. М.: Академия, 2004. С. 96.

<sup>9</sup> *Cohen M.* Introduction: Murder Considered as One of the Fine Arts // <http://campus.murraystate.edu/academic/faculty/mike.cohen/murderintro.htm>. Предисловие цитируется в нашем переводе, размещенном на сайте: <http://detective.gumer.info>

Достаточно даже этого краткого отрывка из пересказа эссе, сделанного самим исследователем, чтобы убедиться: к теории детектива де Квинси никакого отношения не имеет. Он, как и многие другие романтики, расширяет границы категории эстетического, доказывая, что безобразное в жизни (в данном случае — убийство) может доставлять эстетическое удовольствие, будучи объектом изображения художника. Пример, который приводит сам де Квинси в качестве возможного сюжета художественного произведения, убеждает нас в том, что «Убийство...» является эстетическим обоснованием скорее триллера, чем детектива. Характерно уже то, в какой манере лектор у де Квинси начинает излагать историю об убийствах на Ратклиффской дороге: «В анналах всего христианского мира не найти записи о деянии, осуществленном совершенно изолированным индивидом и вселившим в людские сердца необоримый ужас, деянии, которое могло бы сравниться с ошеломляющим преступлением Джона Уильямса: зимой 1812 года, на протяжении часа, он опустошил целых два дома, истребив подчистую оба семейства, чем и утвердил свое непререкаемое главенство над всеми потомками Каина»<sup>10</sup>.

В двух произведениях из четырех, которые мы рассматриваем в данной статье, убийство отсутствует в принципе («Перстень», «Белое привидение»), причем в двух случаях из трех никакое другое преступление тоже не совершается. В двух случаях из пяти («Горькая участь» и «Убийство на улице Морг») имеет место жестокое убийство (интересно, что в обоих случаях описывается гибель целой семьи, причем неясным остается, как убийца выбрался с места преступления). Однако и Чулков, и По описывают убийство «не по де Квинси», точнее, — вообще не описывают убийство как таковое. Вместо того, чтобы изобразить крадущегося убийцу и трепещущую жертву, как русский, так и американский писатели дают

<sup>10</sup> *Квинси Т. де.* Убийство как одно из изящных искусств / Перевод С. Л. Сухарева // *Квинси Т. де.* Исповедь англичанина, любителя опиума. М.: Ладомир; Наука, 2000. С. 259.



скорее «отражение» убийства, его итог. Было бы большим заблуждением думать, будто Чулков и По считали, что недосказанность больше впечатлит читателей, чем прямое изображение убийства. В жанре триллера создан ряд шедевров, которые демонстрируют правоту де Квинси: сопереживание жертве в тот момент, когда ее судьба висит на волоске, может служить источником сильных ощущений и даже чувств. Чулков и По тем не менее предпочитают создавать «косвенную» картину убийства. Причина в том, что они ставили себе целью заинтриговать читателя загадкой; жестокость убийства (необъяснимая в рамках здравого смысла) усиливает загадочность (мы уже указывали на это, рассматривая различия между «Убийством на улице Морг» и «Белым привидением»). Поэтому не только в работе Коэна, но и в статье Анцыферовой спорным кажется установление прямой связи между детективной поэтикой и романтической эстетизацией безобразного и ужасного.

Тем не менее с тезисом о романтическом генезисе детектива не согласиться нельзя, равно как — в свете всего вышесказанного — нельзя игнорировать факт несомненного участия русских писателей в создании детективного жанра.