ПОЭТИКА ЗАРУБЕЖНОГО КЛАССИЧЕСКОГО ДЕТЕКТИВА

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ИМ. А.М. ГОРЬКОГО

ПОЭТИКА ЗАРУБЕЖНОГО КЛАССИЧЕСКОГО ДЕТЕКТИВА

ОТВЕТСТВЕННЫЕ РЕДАКТОРЫ
К.А.ЧЕКАЛОВ,
М.Р. НЕНАРОКОВА

Москва
2019

ББК 83.3

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского фонда фундаментальных исследований
по проекту № 18-112-00276/18, не подлежит продаже

Ответственные редакторы:
К.А.ЧЕКАЛОВ,
М.Р. НЕНАРОКОВА

Рецензенты:
д.ф.н., профессор Э.Н. ШЕВЯКОВА
д.ф.н. А.В. ГОЛУБКОВ

Поэтика зарубежного классического детектива / Коллективный сборник. Ответственные редакторы: К.А.Чекалов, М.Р. Ненарокова; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького РАН, 2019. — 304 с. DOI: 10.22455/978-5-9208-0564-5

Настоящий сборник продолжает серию публикаций по проблемам массовой литературы, подготовленных учеными ИМЛИ РАН при участии специалистов из других научных учреждений. В книге анализируется поэтика неизменно пользующегося высокой популярностью у широкого круга читателей литературного жанра — детектива, причем в ранний период его развития (XIX — начало XX в.). На материале английской, американской, французской, итальянской, немецкой, норвежской и китайской литератур освещаются, наряду с классикой жанра, некоторые малоизвестные его памятники; анализируются взаимовлияния отдельных авторов и произведений. Особое внимание уделено пограничным явлениям, родственным детективному жанру жанрово-стилистическим образованиям (фантастика, криминальный и шпионский роман).

© ИМЛИ РАН им. А.М. Горького, 2019
© Коллектив авторов, 2019

ISBN 978-5-9208-0564-5

СОДЕРЖАНИЕ

М.Р. Ненарокова, К.А. Чекалов.
Введение 5

Е.В. Халтрин-Халтурина
От готики к детективу (Джейн Остен
и британские иронические расследования) 12

А.П. Уракова
«Что за песню пели сирены»: истоки и границы
детективного жанра в творчестве Эдгара Аллана По 25

А.Б. Танасейчук
«На полях» криптограмм, ребусов и… собственной
гениальности: о генезисе детективного жанра
в творчестве Э.А. По 49

О.Ю. Анцыферова
Кто стоял у колыбели детективной прозы? 65

Е.П.Зыкова
«Тайна Ноттинг-Хилл» — первый английский
детективный роман 86

М.Р. Ненарокова
Вторая жизнь «грошовых ужастиков»:
детективные рассказы Дика Донована 94

А.Б. Танасейчук
Сочинял ли Майн Рид детективы? 128

Т.Н. Амирян
Шпионский детектив: становление жанра. 142

В.Ф. Матющенко
Эмиль Габорио. Детектив, опередивший время. 154

В.Ф. Матющенко
Библиография произведений Э. Габорио 172

Н.Н. Кириленко
Цикл М. Леблана об А. Люпене:
полемика с шерлокхолмсовским каноном 182

Н.Т. Пахсарьян
Романная серия о «Фантомасе» в истории детективной литературы 201

К.А. Чекалов
Взаимодействие детектива и фантастики во французском романе «прекрасной эпохи» (Морис Ренар) 218

Ю.С. Патронникова
У истоков итальянского детектива: Франческо Мастриани 243

Н.В. Захарова
Детектив в Китае в начале XX в. 258

А.В. Коровин
Детективная фабула как средство психологического анализа в произведениях Стена Стенсена Бликера 269

ПРИЛОЖЕНИЕ

Геннадий Ульман
Зарождение детектива в Германии: введение в тему у истоков жанра 286

Об авторах этой книги. 302

ВВЕДЕНИЕ

Предлагаемый вниманию читателей сборник продолжает серию публикаций по проблемам массовой литературы, подготовленных Отделом классических литератур Запада и сравнительного литературоведения ИМЛИ РАН при участии ученых из других научных учреждений. Нынешняя книга посвящена одному из самых популярных у современных читателей жанру — детективу. При этом мы сразу же должны оговориться, что привлекали к рассмотрению только раннюю стадию развития жанра, то есть ограничились временными рамками XIX — начала XX веков. Для нас было важно прояснить логику появления детектива на свет; осветить, наряду с классикой жанра, и некоторые малоизвестные его памятники; проанализировать формирование жанрового канона и распространение жанра в разных регионах; осмыслить некоторые родственные детективу и отпочковавшиеся от него жанровые образования. Мы не рассматриваем созданные после 1920 года образцы жанра — своего рода временно́й границей стал для нас выход в свет первого романа Агаты Кристи «Загадочное происшествие в Стайлзе». После Первой мировой войны жанр развивался чрезвычайно бурно; собственно, «золотой век» детективного жанра — это период 1920–1940-х годов, и он остался за рамками нашего исследования. В целом рассмотренные в нашей книге произведения укладываются в рамки той категории, которую обычно (с подачи Ж.-П. Колена) именуют «архаическим» детективом. Впрочем, мы предпочитаем, подобно С.Н. Филюшкиной, именовать этот период «классическим».

Разумеется, авторы и составители данного сборника не стремились исчерпать всю связанную с жанром детектива проблематику. Тем более, что в нашей стране уже существует определенная традиция в его изучении — к счастью, детективу у нас повезло больше, чем другим жанрам массовой литературы. Правда, следует признать, что первопроходцами здесь выступили отечественные киноведы — например, Янина Маркулан, чья книга «Зарубежный кинодетектив» (1975) представляет немалый интерес совсем не только с точки зрения эволюции кинопроцесса. В дальнейшем у нас выходили в основном переводные работы по истории и теории жанра — «Черный роман» Б. Райнова (рус. пер. 1975), «Анатомия детектива» Т. Кестхейи (рус. пер. 1989), а также составленная нашим бывшим коллегой А.Ф. Строевым весьма полезная антология «Как сделать детектив» (1990). В девяностые годы отечественная

наука обогатилась углубленным исследованием Н.Н. Вольского «Загадочная логика. Детектив как модель диалектического мышления» (Новосибирск, 1996). В 2005 году издательство «Текст» опубликовало книгу израильского писателя Д. Клугера «Баскервильская мистерия. История классического детектива», которая, при явном налете беллетризма, удачно подытоживает существующую традицию изучения жанра. Ценный и чрезвычайно обширный материал по истории и теории детектива содержится в книге С.Н. Филюшкиной «Детектив и проблема культурной памяти. Атаки новаций и упрямство жанра» (Воронеж, 2012). После сдачи книги в печать была опубликована фундаментальная монография П.А. Моисеева «Поэтика детектива» (М., 2017).Мы перечислили лишь часть связанных с интересующим нас жанром работ, которые доступны широкому отечественному читателю.

И всё-таки в изучении истории детективного жанра до сих пор имеются существенные лакуны — в основном в том, что касается так называемых «малых» литератур (мы сознаем всю условность этого термина и пользуемся им только за неимением лучшего). К примеру, чрезвычайно мало написано о восточном детективе (индийском, китайском, тайском). Но даже и английская, американская, французская школы детектива (несомненно, интересующий нас жанр оформился благодаря взаимовлиянию именно этих литератур) пока что изучены неравномерно; акцент неизменно делается на лидерах, а творчество подражателей (к каковым принадлежал М. Ренар, которому посвящена публикуемая в сборнике статья К. Чекалова) остается в тени. Составители и авторы настоящего труда ставили себе целью сосредоточить внимание на некоторых такого рода лакунах, а также на теоретических проблемах дискуссионного характера, связанных с возникновением детективного жанра. Кроме того, нас интересовала начальная стадия процесса диверсификации жанра (психологический детектив, шпионский роман).

Как показано в публикуемых нами материалах, достойные внимания образцы детективной прозы развивались в Италии (статья Ю.В. Патронниковой), в Германии (статья Г. Ульмана) и на родине психологического детектива — в Скандинавии (статья А.В. Коровина). На рубеже XIX–XX веков европейский детектив, в основном английский и французский, начинают переводить в Китае, где прежде того интересующий нас жанр, по сути дела, не существовал вообще (статья Н.В Захаровой).

В книге затронуты также и проблемы терминологического свойства: не секрет, что интересующий нас жанр не сразу выработал собственное название; долгое время понятийный ряд носил довольно расплывчатый характер. В англоязычном пространстве присутствовали

такие жанровые номинации, как «мистери/история тайны», *a mystery story* (статьи Е.В. Халтрин-Халтуриной, М.Р. Ненароковой); применялось также понятие *tales of ratiocination*, «рациоцинации», то есть «логические истории/задачи» (статьи А.Б. Танасейчука, О.Ю. Анцыферовой). Позднее возникает понятие «детективная литература» — *detective fiction* (статьи Е.В. Халтрин-Халтуриной, О.Ю. Анцыферовой) или *crime fiction* (статья Т. Амиряна). Американская писательница Анна Катарина Грин, которую иногда называют «матерью детективной прозы» (статья О.Ю. Анцыферовой), в 1883 году впервые снабдила свой роман «X.Y.Z.» подзаголовком «A Detective Story». Во Франции с 1860-х годов использовался термин *roman judiciaire* — «судебный роман»; не исключено, что он был создан — в прагматических целях — газетным магнатом М. Мийо в связи с романом Э. Габорио «Дело Леруж»; затем здесь получил распространение громоздкий конструкт «роман судебной ошибки» (*roman de l'erreur judiciaire*). В дальнейшем, по аналогии с английским термином, жанр получил название *roman policier,* «полицейский роман» (статьи О.Ю. Анцыферовой, В.Ф. Матющенко). В Германии употреблялись термины *Kriminalgeschichte* (криминальная история), *Detektivroman* (детективный роман) или просто *Krimi* (статья Г. Ульмана). Сходная ситуация имела место в Дании: *kriminalroman* (криминальный роман) или *krimi* (статья А.В. Коровина), и это неудивительно: литературные связи Германии со Скандинавией всегда были весьма прочны. Окончательное же оформление соответствующего терминологического аппарата происходит только в 1880–1890-х годах.

Одна из проблем, которую хотелось бы прояснить авторам книги — с какого момента следует отсчитывать историю детективного жанра? Не хотелось бы руководствоваться вневременным подходом к нему, равно как и безбрежно расширять жанровые границы (как указывал Ф. Ривьер, в широком смысле слова детектив родился на свет вместе с человеком, и тогда первым детективным сюжетом можно считать историю Каина и Авеля[1]). Мы исходили из того, что полноценный детективный текст был впервые создан Эдгаром По в 1841 году. Однако и в других, более ранних образцах словесности XIX столетия присутствуют отдельные компоненты детективного нарратива — но именно отдельные, еще не сведенные в систему. Это прежде всего «Мадемуазель де Скюдери» Гофмана (1818) и «Записки Видока» (1828–1829). Между тем в новелле Гофмана отсутствует фигура сыщика (то есть существеннейший компонент жанра), а мемуары Видока (на которые,

[1] Rivière, François. La fiction policière ou le meurtre du roman // Europe, № 571–572, 1976. P. 10.

кстати, ссылается По в «Убийствах на улице Морг») скорее следует отнести к категории «судебных романов».

Конечно, в широком смысле слова предтечами детектива следует считать готические романы предромантической и романтической эпох, с присущей им гипертрофией «герменевтического кода», о чем писал в свое время Ролан Барт (статьи Е.В. Халтрин-Халтуриной, Е.П. Зыковой).

Для описания круга текстов, предвосхитивших интересующий нас жанр, нередко используется термин «протодетектив» (статья Е.В. Халтрин-Халтуриной). К «протодетективам» можно отнести, наряду с указанными выше произведениями, роман Бальзака «Темное дело», печатавшийся в журнале «Le Commerce» в январе-феврале 1841 года, то есть за пару месяцев до первой публикации «Убийств на улице Морг» Эдгара По. Но все-таки в указанных произведениях еще отсутствует полная сосредоточенность на криминальной загадке и ее последовательном разрешении. В классическом детективе загадка становится двигателем сюжетного действия; читатель перемещается от одной улики к другой, нередко увлекается на ложный путь и лишь в конце повествования оказывается перед неожиданным (иногда наименее вероятным из всех возможных) решением.

Очень значительную роль в становлении детектива сыграл фактически созданный Эженом Сю жанр «городских тайн» с его описаниями городских трущоб и жизни низов (статьи А.П. Ураковой, Ю.С. Патронниковой, В.Ф. Матющенко). Менее явным источником жанра оказывается женская сентиментальная проза (статья А.П. Ураковой), а ведь именно благодаря ей возник американский поджанр детектива — так называемая «домашняя детективная проза», которую писали в основном женщины (статья О.Ю. Анцыферовой).

Роль сыщика, зачастую внеположного по отношению к олицетворяющей собой Государство полиции (и потому гораздо более свободного в своих действиях, а значит, имеющего наибольшие шансы прийти к правильному решению загадки) оказывается в детективном повествовании ключевой. При этом образ сыщика претерпевает изменения в пределах изучаемого периода. В ранних детективах в роли сыщика может выступать страховой агент (статья Е.П. Зыковой), адвокат (статья О.Ю. Анцыферовой), военный (статья А.Б. Танасейчука); рассказчик, выполняющий функцию весьма успешного детектива-любителя (статья М.Р. Ненароковой); судья (статья А.В. Коровина), врач (статья Ю.С. Патронниковой). Наиболее успешен в раскрытии преступлений частный детектив (статьи Г. Ульмана, В.Ф. Матющенко, Н.Т. Пахсарьян). Анна Катарина Грин впервые наделяет функцией сы-

щика даму — наблюдательную и любопытную старую деву Эмили Баттерворт (статья О.Ю. Анцыферовой), предшественницу знаменитой мисс Марпл. Не так уж часто главным героем ранних образцов детектива становится собственно полицейский (статьи О.Ю. Анцыферовой, Н.Т. Пахсарьян) — гораздо чаще он, не владея надлежащей системой расследования, оказывается выставлен в комическом свете. Огромной популярностью до сих пор пользуется чрезвычайно точно найденный Морисом Лебланом образ «джентльмена-взломщика», сочетающего в себе черты преступника и сыщика (статья Н.Н. Кириленко) и способного — в отличие от Холмса — «смеяться и над самим собой».

Как показано в сборнике, обращение к иронии и юмору отнюдь не является привилегией зрелой стадии развития жанра — оно имело место уже в ранних его образцах (статьи Е.В. Халтрин-Халтуриной, А.П. Ураковой). Ярким примером комического детектива является рассказ Э.А. По «Ты еси муж, сотворивый сие», который на первый взгляд скорее предвосхищает «хоррор» XX столетия. И в более поздних детективах встречаются пародийные образы, удачно вписывающиеся в общую мрачную атмосферу повествования. Таков, например, «шерлокист» Тибюрс в романе М. Ренара «Синяя угроза», пародирующий знаменитого английского сыщика (статья К.А. Чекалова). Указанная особенность становится определяющей в такой разновидности жанра, как иронический детектив.

К концу XIX в. система образов, присущая произведениям детективного жанра, в целом сложилась; с легкой руки Конан Дойла весьма распространенным явлением становится «тандем»: всеведущий прозорливый сыщик оказывается «подсвечен» наивным, нередко впадающим в заблуждение, но порой и способным к озарениям помощником. Дуэт «Холмс-Уотсон» оказал большое воздействие на детективную литературу, в том числе и за пределами Европы (статья Н.В. Захаровой). В ситуации, когда в центре произведения оказывалось не противостояние Закона и преступника, а заговор против государства, главным героем становился тайный агент, и для описания его подвигов потребовалась новая разновидность детектива — шпионский детектив, который окончательно оформляется в начале XX столетия (статьи Т. Амиряна, Г. Ульмана).

Сыщик сродни охотнику, он в буквальном смысле «вынюхивает» истинного виновника преступления, и в этом смысле в его фигуре присутствует архаическое начало. Но, с другой стороны, сыщик — будь то Холмс, Рультабийль или профессор Ван Дузен, персонаж безвременно ушедшего американского писателя начала XX века Жака Фатрела — рассуждает исходя из неумолимой логики, мыслит научно (как бы

ни именовал он сам и автор книги соответствующий метод). Правда, математическая выверенность этого метода совершенно не исключает присутствия в алгоритме действий сыщика чисто эстетической, а то и эксцентрической, составляющей. Об этом писал, в частности, автор достаточно старой работы об интересующем нас жанре, Ф. Фоска, справедливо полагавший, что в детективном тексте важно присутствие определенного типа «эстетического сознания»[2]. И это не просто интеллектуальное «удовольствие от чтения». Иногда тайна в детективном романе по всем показателям предстает как результат вторжения сверхъестественного начала; но в большинстве случаев (не во всех!) сыщику удается выявить ее «материалистическое» происхождение. Случается, что решение детективной загадки как по форме, так и по содержанию сродни цирковому фокусу — это обстоятельство тонко почувствовали создатели экранной дилогии «Тайна Желтой комнаты» и «Аромат дамы в черном» по Г. Леру (2003–2005), обогатившие первоисточник в буквальном смысле слова цирковыми номерами.

В интересующий нас период «потребность в трупе», которую многие исследователи (включая и столь уважаемого, как Роже Кайуа) считают важным (а то и парадигматическим, как в случае с Ван Дайном) компонентом жанра, еще не сформирована — ведь в новеллах Конан Дойла о Холмсе и романах о Рультабийле Гастона Леру не так уж много убийств. Это обстоятельство отличает рассмотренные нами образцы детектива от продукции, выпущенной в период «золотого века».

Характерный для детективного жанра (и с особой силой заявивший о себе в период «прекрасной эпохи») повышенный интерес к достижениям науки и техники, использование новейших изобретений как расследующей инстанцией, так и самим преступником (статьи Е.В. Халтрин-Халтуриной, А.Б. Танасейчука, Н.Т. Пахсарьян), вошли во взаимодействие с изначальным, генетическим родством фантастического и детективного нарративов (статья К.А. Чекалова). Интересно, что как раз описания технических новшеств наряду с подробным изложением хода мыслей сыщиков сделали детективный жанр весьма привлекательным для китайского читателя (статья Н.В. Захаровой).

Детективный жанр развивался в тесном взаимодействии с бульварной журналистикой и криминальной хроникой — есть все основания говорить об их взаимной подпитке (статьи А.П. Ураковой, Н.Т. Пахсарьян, М.Р. Ненароковой, В.Ф. Матющенко). Практически все авторы ранних детективов писали для прессы или же являлись юристами. Для придания достоверности расследованию авторы детективов включают в текст повествования различные документальные свидетельства —

[2] Ibidem, p. 21.

семейную переписку, дневники, показания свидетелей, медицинские отчеты, газетные статьи, полицейские протоколы (статьи Е.П. Зыковой, О.Ю. Анцыферовой, В.Ф. Матющенко). Чарльз Феликс (автор первого английского детектива «Загадка Ноттинг-Хилла»), Эмиль Габорио, Анна Катарина Грин задолго до Конан Дойла и Гастона Леру стали вводить в текст своих произведений карты и схемы (статьи Е.П. Зыковой, О.Ю. Анцыферовой, В.Ф. Матющенко).

Подытоживая сказанное, нам хотелось бы отметить, что описание детективного жанра, как и массовой литературы в целом, требует особых подходов, не всегда совпадающих с методологией традиционного литературоведения. Как представляется, включенные в состав сборника очерки дают представление о многообразии индивидуальных исследовательских манер их авторов. Так, в приложении к книге печатается очерк о немецком детективе, подготовленный известным современным специалистом по массовой литературе Геннадием Ульманом (Нью-Йорк), склонным к популярной манере изложения. Материал имеет скорее информационно-библиографическую, нежели научно-аналитическую ценность.

М.Р. Ненарокова, К.А. Чекалов

Е.В. Халтрин-Халтурина

ОТ ГОТИКИ К ДЕТЕКТИВУ (ДЖЕЙН ОСТЕН И БРИТАНСКИЕ ИРОНИЧЕСКИЕ РАССЛЕДОВАНИЯ)

Когда речь идет об английской литературе «первого ряда», в качестве раннего образца «состоявшегося» детективного романа обычно называют произведение викторианской эпохи — «Лунный камень» (1868) Уилки Коллинса[1]. Однако детективные элементы присутствуют и в более ранних произведениях английских писателей, в числе которых — романы Джейн Остен рубежа XVIII–XIX вв.; мистификации шотландца Джеймса Хогга; журнальные рассказы[2] 1830–1840-х гг.; романы Ч. Диккенса (например, «Холодный дом», 1852–1853); сборник новелл «Дом с привидениями» (1859), написанный в соавторстве Ч. Диккенсом, У. Коллинсом, Э. Гаскелл и др. для журнала «Круглый год» («All the Year Round»).

Самым ранним образцом «протодетектива» считается «Вещи как они есть, или Калеб Вильямс» (1794) Уильяма Годвина[3] (роман также обладает чертами психологического триллера). Таким образом, в Англии фигура сыщика-любителя была подробно описана Годвином за полвека до того, как в США Эдгар По создал образ Огюста Дюпена. (При этом следует оговориться, что Дюпен исследовал множество преступлений, а Калеб Уильямс — всего лишь одно, сделав его делом своей жизни.) В романе «Калеб Уильямс» выведен персонаж, посвятивший многие годы разгадыванию тайны убийства и сбору фактов, которые могли бы доказать причастность к трагедии истинного преступника. Калеб использовал услуги тайной слежки за подозреваемым, а по ходу расследования неоднократно сталкивался с несправедливостью бри-

---

[1] См., например: *Hughes W.* The Maniac in the Cellar: Sensation Novels of the 1860s. Princeton: Princeton University Press, 1980. Ch. 5; *Adams E.J.* A History of Victorian Literature. Oxford: Blackwell Publishing, 2009. P. 272. («Blackwell History of Literature» Ser.)

[2] К примеру, исследователи не исключают, что рассказ англичанина Иванса Бёртона «Секретная камера» («The Secret Cell» by Evans Burton) о лондонском полицейском, разгадывающем дело о похищенной девочке, опубликованный в США в сентябре 1837 г., является одним из источников «Убийства на улице Морг» Э. По.

[3] *Murch A.E.* The Development of the Detective Novel. L.: Peter Owen, 1957. P. 27–35.

танской судебной системы. При этом сам он профессиональным сыщиком не являлся. В ранней молодости жизнь столкнула его с человеком, на темное прошлое которого указывали многие свидетельства — и Калеб, по зову совести, взялся восстанавливать справедливость.

Очевидно, что желание сделать тайное явным, раскрыть злодеяние и уличить преступника, обезвредив его или восстановив справедливость, старо как мир. В Великобритании эпохи Просвещения, когда художественная литература обогатилась образами, иллюстрирующими приемы рационального мышления, в изданиях нарождающейся массовой литературы, рассчитанной на средние слои населения (романы, литературные журналы, альманахи), начали появляться документальные зарисовки — своего рода вставные рассказы — о расследовании и приемах сыска. Герои романа, свидетели случившегося или прибывшая на место происшествия полиция, пытаются определить мотивы злодеяния и личность разбойника на основе логических построений. Многие подобные зарисовки были фрагментарны и возникали в тексте в качестве отступлений от основного сюжета. Однако важен сам факт их существования в довикторианской Британии. Такие фрагменты были рассыпаны даже по произведениям, не имеющим прямого отношения к протодетективам. К примеру, отдельные эпизоды из известных романов «Сентиментальное путешествие» (1768) Л. Стерна и «Мельмот Скиталец» (1820) Ч. Метьюрина давно обращают на себя внимание как «протодетективные»: не случайно они включены в известную 10-томную антологию 1909 г. «Классические новеллы-ми́стери и детективные рассказы», составленную Джулианом Хоторном[4].

Здесь надлежит сказать несколько слов об английских терминах для обозначения понятия «детектив»: «a mystery story» и более поздний — «detective fiction». В русском языке нет устоявшегося перевода термина «mystery» (букв. тайна, загадка). Обычно его переводят как «детектив», что оправдано современным пониманием слова. К примеру, серия телевизионных передач «Mystery!» (BBC for PBS), транслировавшаяся в 1980–2006 гг., состояла из спектаклей и фильмов, поставленных Би-Би-Си по классическим английским детективам. Жанр «ми́стери»[5] предполагает вовлеченность в расследование сыщика (профессионального, частного или любителя), красивые логические построения, но также не исключает и элемент мистики. К «ми́стери»

[4] См. антологию: The Lock and Key Library Classic Mystery and Detective Stories: In 10 vols. / Ed. by J. Hawthorne. New York: The Review of Reviews Co., 1909. Vol. 7: Old Time English. 313 p.

[5] Не следует путать этот термин с так называемыми «мистериями», для которых в литературоведении сейчас чаще употребляется термин «miracle-plays».

англичане относят и новеллу Э.Т. Гофмана «Мадемуазель де Скюдери. Хроника времён Людовика XIV», и рассказы Конан Дойла, и «Странную историю доктора Джекила и мистера Хайда» Р.Л. Стивенсона, и американские фильмы А. Хичкока, держащие зрителя в постоянном напряжении (прием «suspense»). Таким образом, «ми́стери» — более ёмкий синоним «детектива»; в современном английском это слово широко распространено. Распространено оно было и в XVIII–XIX вв., хотя в те времена применялось к повествованиям готического толка.

Непосредственной предшественницей детективных романов, повестей и рассказов в Великобритании принято называть литературу, полную сверхъестественных тайн и загадок: готику предромантической и романтической эпох[6], которая затронула все формы устной и письменной художественной речи: от легенд о привидениях, баллад и беллетристики до драматургии[7]. В Англии середины XIX в. в результате скрещения *готической литературы* рубежа XVIII–XIX вв. (где очень важен элемент фантастического, паранормального) с так называемым *нью-гейтским романом* 1820–1840 гг. (где романтизировались приключения и судьбы известных авантюристов и преступников, отбывавших срок заключения в Нью-гейтской тюрьме) появился новый вид романа — *сенсационно-детективный*, в котором сочетаются две поэтики: литературы «мистической» и литературы «криминальной».

Мастера классификаций дробят этот феномен на два жанра викторианской литературы: *сенсационный роман* и *детективный роман*. Найти четкий водораздел между ними трудно, хотя теоретически возможно. Это сделал, например, Патрик Брантлингер (P. Brantlinger) в серии статей и монографий 1980–1990-х гг. В частности, он отметил, что в центре сенсационного романа (например, в «Женщине в белом» У. Коллинса, 1859–1860 и «Больших надеждах» Ч. Диккенса, 1860–1861) непременно находятся «шокирующие» факты: жестокий поступок совершен неким лицом, принадлежащим к кругу благополучных, достойных людей. «Сенсация» связана с тем, что нарушителем порядка (иногда порядка неписаного) может оказаться совершенно невинный и безобидный с виду человек — «один из нас». Не случайно авторы сенсационных романов черпали материал для своего сюжета из периодики, где печаталась хроника чрезвычайных происшествий и престу-

---

[6] См., например: *Smajić S.* Ghost-Seers, Detectives, and Spiritualists: Theories of Vision in Victorian Literature and Science. Cambridge Univ. Press, 2010. XI+262 p.

[7] К последней относятся популярнейшие трагедии «Орра» и «Сон» Джоанны Бейли, вошедшие в ее цикл «Пьесы о страстях» (1798–1812). Пьесы эти многократно ставились на подмостках ведущих британских театров, в них блистала Сара Сиддонс.

плений. В детективном романе на первый план выходит не «сенсация», а особый логический ход рассуждений, распутывание загадки, увлекательное решение головоломки, «дедуктивный метод». Так называемый «научный подход» к расследованию преступлений был позаимствован беллетристами из медицинских и юридических сообщений, появлявшихся в периодике, а также из учебников по философии и математике. Имеется немало исследований о том, как в Британии интерес к математической логике и к принципам медицинской диагностики XVIII–XIX вв. отразились в сыскной практике и в литературе о сыщиках-детективах[8]. Хотя сенсационный и детективный роман в историях английской литературы разъединены, в действительности существуют произведения, сочетающие в себе черты обоих поджанров. Таковым и является знаменитый «Лунный камень» Коллинса.

Из сказанного ясно, что установить точную дату первых проникновений детективных мотивов в английскую литературу едва ли представляется возможным: подобного рода мотивы рассыпаны по огромному количеству произведений, создававшихся на протяжении столетий. А вот о становлении жанра детективного романа можно говорить более определенно: процесс этот завершился в Великобритании к 1860-м гг. В «Лунном камне» У. Коллинса была реализована модель, на основе которой в более поздние годы возникло множество объемных произведений детективного характера — детективных романов. (Ранняя модель детективного рассказа лучше всего, как известно, была реализована в творчестве американца Э. По.) Перечислим некоторые принципы построения «Лунного камня», которые были затем подхвачены зрелым британским детективом (начиная с 1860-х гг. и вплоть до середины XX в.) и обретшие парадигматический характер[9].

1. Место совершения преступления (убийства) — английский манор, тихое загородное поместье (иногда — очень ограниченное пространство: так называемая «запертая комната»).
2. Преступник — некто из тесного круга родственников и знакомых.
3. Подозреваемых несколько, многие из них имеют в обществе хорошую репутацию.

---

[8] См., например: *Rapezzi C., Ferrari R*, et. al. White Coats and Fingerprints: Diagnostic Reasoning In Medicine and Investigative Methods Of Fictional Detectives // British Medical Journal, Vol. 331, No. 7531 (Dec. 24–31, 2005), pp. 1491–1494; *Peckhaus V*. 19th Century Logic between Philosophy and Mathematics // The Bulletin of Symbolic Logic, Vol. 5, No. 4 (Dec., 1999), pp. 433–450.

[9] Составляя перечень, мы опирались как на текст романа, так и на ряд исследований о нем. См., например: *Milton H*. Sensation and Detection // A Companion to Sensation Fiction / Ed. by P.K. Gilbert. P. 516–527.

4. Описан опрос нескольких свидетелей.
5. Расследование ведет опытный и умный следователь (он может быть профессиональным сыщиком, а может быть человеком, не служащим в полиции).
6. На каком-то этапе к расследованию подключается полиция.
7. Следствию помогают или мешают ошибочные действия помощников следователя.
8. Следствие иногда сбивается на ложный след (так называемый прием *red herring*), что на нарративном уровне представлено перебивкой повествовательных ракурсов.
9. Процесс разгадывания тайны преступления описан весьма подробно и логично; ясность мысли торжествует вопреки запутанности истории.
10. В конце романа может произойти неожиданный поворот событий, ведущий к окончательной разгадке преступления.

Здесь мы описали структурные составляющие «классического» детектива — жанра более узкого, чем «ми́стери».

Существуют иные перечни признаков «канонического» детектива — уже не описательного, а предписательного характера. Как это часто бывает, развитие жанра влечет за собой и уточнение его формальных особенностей, поэтому в XX в. появлялись детальные дефиниции детектива, содержащие разнообразные наставления и ограничения. При этом указывалось, например, чего в детективе быть не должно (например, «расследующая инстанция» не должна дублировать роль преступника; обязательным видом преступления в детективе становится убийство и т.д.). Согласно таким дефинициям, то или иное произведение можно было причислить к детективному «канону» либо отвергнуть как «маргинальное». Известны перечни, составленные основателями британского Детективного клуба (1920-е гг.), американским автором Стивеном Ван Дайном, а также критические отзывы об этих перечнях знатоков и любителей детективного жанра.

Однако вернемся к романам-«ми́стери», готическим предшественникам детектива, в которых герой-расследователь узнает о чьей-то насильственной кончине и пытается добиться ясности: установить обстоятельства и причины гибели человека, найти и обличить виновного. Готические «протодетективы» отличались мистическим налетом, от которого авторы сенсационного романа и зрелого детектива постарались отмежеваться. Ведь в успешном расследовании должно торжествовать логическое мышление, а всё, что мешает выявлению разгадки (иррациональный характер происшедшего, вера в сверхъестественное) — требуется развеивать. Романы и новеллы Ч. Мэтью-

рина, Дж. Хогга, Р.Л. Стивенсона, помимо детективных элементов, содержали следующие мотивы: мотив сделки с дьяволом; мотив двойничества (*doppelgänger*); присутствие среди персонажей человека сильного, харизматичного, обладающего удивительными талантами, а то и паранормальными способностями; присутствие среди персонажей человека с особыми религиозными убеждениями; наличие необычных письменных свидетельств (писем, старых рукописей и пр.). Имелась у «протодетективов» еще одна общая особенность, которая — в отличие от перечисленных мистических составляющих — органично вписалась и в детективные романы: периодическое использование иронии.

Здесь мы подошли к любопытному факту, который практически никогда в работах об английском детективе не выступает на первый план. Среди непосредственных предшественников детектива была не просто готическая литература, которая заставляла переживать встречу со страшным, а *пародия на готику*.

Казалось бы, очевидно: один из способов развеять страхи, привнести ясность в толкование событий, рационализировать то, что кажется мистическим, — это снятие напряжения с помощью смешного. У героя открываются глаза на неожиданный факт, в результате чего всему пугающему находится простое логическое объяснение, и иллюзия действия сверхъестественных сил разрушается.

Этот прием часто используется в иронических детективах, всплеск популярности которых пришелся на середину XX в. — начало XXI в. Сегодня мы говорим об ироническом детективе как об одной из разновидностей более общего понятия «детективный жанр». Однако изучение британских романов начала XIX в. свидетельствует о том, что иронический детектив зародился отнюдь не в результате отпочкования от «серьезного» детектива; он развивался синхронно с «серьезной» разновидностью жанра. Ирония оказалась одним из решающих факторов, благодаря которому романы ужасов пресуществились в литературу об успешном сыске. Поэтому считать иронический детектив явлением периферийным и частным по отношению к «серьезному» представляется не вполне справедливым, по крайней мере, в отношении британской литературы. Иронический детектив и детектив «вообще» в зародыше своем — близнецы-братья.

Для иллюстрации обратимся к раннему образцу «протодетектива», роману «Калеб Уильямс» Годвина. Есть ли основания говорить о присутствии иронии в этом произведении? На наш взгляд, есть. В предисловии к роману, поясняя смысл книги, Уильям Годвин пародирует образы из «страшных» детских сказок, вызывая у читателя улыбку — и тем самым настраивая его на особый лад. Чтение психологически

тяжелого романа — романа о сложных расследованиях и социальной борьбе — не исключает, с точки зрения автора, присутствия юмора. У Годвина шутка и смех действуют как противоядие от предрассудков, обостряют мысль и чувство. Приведем отрывок из годвиновского предисловия.

> «I rather amused myself with tracing a certain similitude between the story of Caleb Williams and the tale of Bluebeard, than derived any hints from that admirable specimen of the terrific. Falkland was my Bluebeard, who had perpetrated atrocious crimes, which, if discovered, he might expect to have all the world roused to revenge against him. Caleb Williams was the wife who, in spite of warning, persisted in his attempts to discover the forbidden secret; and, when he had succeeded, struggled as fruitlessly to escape the consequences, as the wife of Bluebeard in washing the key of the ensanguined chamber, who, as often as she cleared the stain of blood from the one side, found it showing itself with frightful distinctness on the other». (Author's Latest Preface. London, November 20, 1832)[10]
>
> (Меня забавляла схожесть, которую я то и дело обнаруживал, между историей Калеба Уильямса и сказкой о Синей Бороде, хотя специально я не следовал по следам этого восхитительного образца ужасов. Фолкленд был моей версией Синей Бороды, — свершитель нечеловеческих преступлений, кои, будь они раскрыты, восстановили бы против него и подвигли к возмездию весь белый свет. Мой Калеб Уильямс выступил в роли жены Синей Бороды, которая вопреки предупреждению, настойчиво выведывала запретную тайну; и когда тайна наконец раскрылась, он безуспешно пытался избежать расплаты, подобно тому, как жена Синей Бороды напрасно отмывала ключ от окровавленной комнаты: едва она избавлялась от одного пятна, новое страшное пятно тут же отчетливо проступало с другого бока. *<Последнее предисловие автора. Лондон, 20 ноября 1832 г.; перевод мой. — Е.Х.-Х.>*

В том же ироническом ключе написана не одна сцена основного текста романа «Калеб Уильямс», датируемого 1794 г. Наводящий ужас сквайр Фердинанд Фолкленд в моменты негодования напоминает своей курьезностью диккенсоновские портреты членов Пиквикского клуба. Усмешка Годвина, разумеется, гораздо сдержаннее, чем в сатирах Диккенса, однако, она легко уловима.

---

[10] *Godwin W*. Caleb Williams, or Things as They are / Introduct by E.A. Baker. L., 1903.

Улыбка и ирония являются неотъемлемым свойством и других предшествовавших детективам романов ужасов. Для иллюстрации сказанного обратим внимание на очень известный в Великобритании 1820-х гг. текст. Это «Нортенгерское аббатство» (1803/1817) Джейн Остен — пародия на готический роман.

* * *

Романы нравов, вышедшие из-под пера Джейн Остен, в XX в. привлекли не одного исследователя протодетективов. Назовем, к примеру, работы Дж. Визенфарта (1967), Х. Чарни (1981), Р. Эйлвина (1983), Э. Белтон (1988), Л. Монка (1990)[11]. Наша современница, автор популярных детективов об Адаме Дэлглише и Корделии Грей англичанка Ф.Д. Джеймс (1920–2014) неоднократно подчеркивала в своих интервью: «Если бы Джейн Остен писала сегодня, то она почти наверняка сделалась бы величайшим мастером детективного жанра»[12].

В упомянутых трудах под знаком детектива более или менее детально рассмотрены все произведения Джейн Остен, включая воспитательный роман «Мэнсфилд-парк» (1811/1814). Правда, в «Мэнсфилд-парке» логика расследования представлена с меньшей выразительностью, чем в таких текстах как «Нортенгерское аббатство», «Чувство и чувствительность», «Гордость и предубеждение», «Эмма», «Доводы рассудка». Все романы Джейн Остен подчинены логике разгадывания неких «страшных тайн». Эллен Белтон (цит. соч., с. 45–46) предложила для краткого описания остеновских сюжетов следующую схему: героиня встречает молодого мужчину (своего суженого, о чем она пока не знает), с которым связаны страшные секреты, что первоначально действует на девушку отталкивающе. Постепенно смысл действий героя проясняется — и он превращается в глазах героини из негодяя в благороднейшего человека. Параллельно раскрывается и тайна другого мужского персонажа, сначала казавшегося исключительно приятным человеком, а на деле скрывающего дурные стороны.

---

[11] *Wiesenfarth J.* The Errand of Form: An Assay of Jane Austen's Art. N.Y.: Fordham Univ. Press, 1967; *Charney H.* The Detective Novel of Manners: Hedonism, Morality, and the Life of Reason. L.: Associated Univ. Press, 1981; *Alewyn R.* The Origin of the Detective Novel // The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory / Ed. G. Most, W. Stowe. N.Y.: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1983; *Belton E.* Mystery Without Murder: The Detective Plots of Jane Austen // Nineteenth-Century Literature. Vol. 43, No. 1. 1988. P. 42–59; *Monk L.* Murder She Wrote: The Mystery of Jane Austen's "Emma" // The Journal of Narrative Technique. Vol. 20, No. 3. 1990. P. 342–353.

[12] Woman of Mystery: P.D. James // Vis a Vis. Vol. 3, No. 5. 1989. P. 74.

Когда в начале истории завеса тайны слегка приоткрывается, и обнаруживаются факты, противоречащие представлениям героини о добрых и злых характерах, возникает интрига. У героини пробуждается интерес к расследованию — и она уподобляется сыщику-любителю, чтобы разузнать необходимую информацию и понять скрытую суть происходящего. Героине это необходимо для того, чтобы определиться с тактикой поведения и найти свое место в обществе.

«Страшной тайной» у Остен может быть непростительный поступок, совершенный кем-либо из персонажей, или низость, граничащая со злодеянием. Человекоубийство остеновская героиня заподозрила только в одном романе — «Нортенгерское аббатство», на котором я остановлюсь чуть подробнее, сфокусировав внимание на отрывке, который в упомянутых выше работах об остеновских протодетективах не обсуждался.

«Нортенгерское аббатство» было опубликовано посмертно, в 1817 г., хотя является одним из самых ранних произведений писательницы. Известно, что после 1803 г. (когда Остен пробовала отдать рукопись печатнику) коррекций в текст она не вносила. Роман отмечен характеристиками нескольких жанров: роман о воспитании и о взрослении героини (в начале истории Кэтрин Морланд исполняется 17 лет) соединился здесь с романом нравов, с комедией положений, с реминисценциями из Сервантеса (проявления донкихотства, импульсивность героини, правдоискательство без оглядки на действительность, полная погруженность в фантастические книжные сюжеты) и с пародией на готические романы ужасов. Любимым чтением Кэтрин были модные готические романы 1790-х гг., поэтому в сложных ситуациях, когда она гостит в старом замке семейства Тилни, и не знает, как себя вести и что предпринять, девушка подражает действиям героев романов А. Радклиф, М. Льюиса, Э. Парсонс, Маркиза де Гросса и др., отсылки к которым вплетены в канву повествования.

В начале романа, в сопровождении старших, Кэтрин Морланд отправляется на воды в Бат, где собирался весь цвет английского общества, устраивались балы и налаживались дружеские и семейные связи. Первые выходы героини в свет увенчались новыми знакомствами, в том числе и с состоятельным семейством Тилни. (Надо отметить, что отношение к Кэтрин некоторых знакомых меняется на протяжении романа в зависимости от того, какими сведениями они располагают о величине ее приданого.) Узнав о хорошем приданом, отец семейства Тилни, старый генерал и хозяин старинного готического замка Нортенгерское аббатство, устраивает так, чтобы его дети пригласили девушку погостить в аббатстве, находящемся в нескольких часах езды

от Бата. В тайне от всех генерал вынашивает план женить на Кэтрин своего сына, молодого священника Генри. Тем временем, Кэтрин, подружившаяся с Генри и его сестрой Элинор (незамужняя леди, на которой держится семейное хозяйство), вынашивает собственные планы: разобраться в тайне замка Нортенгерское аббатство. Тяжелый характер генерала, его почти тиранское отношение к домочадцам будят у Кэтрин подозрения, что несколько лет назад он сжил со света свою супругу. Кэтрин просит показать ей покои умершей госпожи Тилни, исследует дальние комнаты старинного дома, строит гипотезы о совершенных в Нортенгерском аббатстве преступлениях, попадает в ряд неловких ситуаций — и оказывается выдворена из замка генералом.

Позже, домой к Кэтрин, проехав более 70 миль, из Нортенгерского аббатства является Генри Тилни с предложением руки и сердца. Выясняется, что генерал Тилни получил сведения о том, что родители Кэтрин якобы разорены — и прервал знакомство с Морландами, запретив сыну думать о неравном браке с бесприданницей. Вопреки воле отца-тирана, Генри решил жениться на Кэтрин. Генерал позже все-таки дает разрешение на этот брак, разобравшись в истинном положении дел: состояние Морландов достаточно велико, хотя обладателями больших богатств назвать их нельзя.

Успешно решается и загадка предполагаемого убийства госпожи Тилни: подозрения Кэтрин, подпитанные ее увлечением готикой, оказываются безосновательны. Продиктованы они были пустыми фантазиями и незнанием людских характеров. Таким образом, в лице юной Кэтрин Дж. Остен вывела пародию на неумелого горе-сыщика: взявшись за расследование надуманного дела, героиня совершает массу комических ошибок и понимает значение происходящего позже, чем другие участники событий. Даже читатель, которого в зрелых детективах сыщик опережает на несколько шагов, в «Нортенгерском аббатстве» понимает смысл происходящего раньше, чем Кэтрин.

Остен описывает похождения своей героини в замке, то умело нагнетая напряжение («suspense»), то ослабляя его ироничными замечаниями. В качестве примера приведем отрывок из 11 главы романа, в которой Кэтрин глубокой ночью исследует уголки старинного бюро и находит некий таинственный свиток.

Один из излюбленных приемов Остен — углубляться в описание мелких деталей, чтобы среди избыточного нагромождения, как бы между прочим, сообщить очень важную деталь, до поры до времени скрытую от внимания читателя. В нужный момент (обычно во время окончательного объяснения героев) писательница напоминает эту деталь, извлекая ее, как джинна из бутылки. Вновь найденная, мелкая де-

таль творит чудеса: раскрывает секрет, долго мучивший героиню. Так построено повествование в «Гордости и предубеждении», в «Эмме», в «Доводах рассудка», да и в других остеновских сочинениях. Однако в цитируемом ниже отрывке множество деталей не содержит ничего, что серьезно повлияло бы на судьбы героев. Косвенная отсылка к запертым комнатам Синей Бороды — отсылка, осознаваемая героиней, — помогает создать атмосферу готического.

> «Поставив осторожно свечу на стул, она схватилась за ключ и дрожащей рукой попробовала его повернуть. Замок не отпирался несмотря ни на какие усилия. <…> Она снова взялась за ключ и, вращая его в обе стороны с отчаянием последней попытки, вдруг почувствовала, что дверца качнулась. Обрадованная одержанной победой, она распахнула обе створки. <…> Внутри Кэтрин увидела два ряда маленьких ящичков между более крупными ящиками сверху и снизу и маленькую дверцу посередине, также со вставленным в замочек ключом, прикрывавшую, очевидно, главное вместилище. <…> Она осмотрела все ящики до последнего, но ни в одном из них не нашла ровно ничего. <…> Оставалось необследованным только среднее отделение. <…> Прошло, однако, некоторое время, прежде чем ей удалось открыть дверцу, — внутренний замок оказался столь же капризным, как и наружный. В конце концов и он отомкнулся. И здесь ее поиски оказались не такими тщетными, какими были до сих пор. Жадный взор Кэтрин тотчас же заметил задвинутый в глубину, очевидно для лучшей сохранности, бумажный сверток — и ее чувства в этот момент едва ли поддаются описанию. Лицо ее побледнело, сердце трепетало, колени дрожали. Неверной рукой она схватила драгоценную рукопись, — одного взгляда было достаточно, чтобы различить на бумаге письмена <…>. Мерцание свечи заставило ее со страхом оглянуться. Свеча не могла скоро погаснуть — ее должно было хватить на несколько часов. И чтобы избегнуть всяких помех, кроме затруднений при чтении старинного текста, Кэтрин поспешно сняла с нее нагар. Увы, при этом она ее погасила. <…> Лоб ее покрылся холодной испариной, сверток выпал из рук. <…> Рукопись, найденная при таких необычайных обстоятельствах, такое странное совпадение с утренним разговором, — какое этому могло быть дано объяснение? Что она содержала, к кому была обращена? Каким образом она так долго оставалась незамеченной? И как раз на долю Кэтрин выпало ее найти!»
>
> (*Перевод И.С. Маршака.*)

Кэтрин производит тщательнейший обыск запретного пространства в надежде найти важные свидетельства, которые подтвердили бы ее подозрения касательно мрачной истории замка или, напротив, развеяли бы их. Дополнительное напряжение создает мерцающая свеча, заставляя героиню остро почувствовать меру времени, ощутить, что на расследование отпущено мало часов (которые полностью истекли в момент наступления мрака). Обнаружив рукопись, Кэтрин сопоставляет итоги своих розысков с утренней беседой, которая здесь имеет силу «показаний очевидцев». Остен отмечает в этом отрывке и важную роль случая: некоторые свидетельства «сыщик» может обнаружить именно благодаря удаче. Подробное описание процесса поисков и сопоставления фактов, представленное здесь, отчасти напоминает детективное повествование.

Прочесть рукопись героине удается лишь с наступлением утра (глава 12). Солнечные лучи прогоняют ночные страхи. А рукопись, рисовавшаяся в воспаленном воображении страшным документом, вещающим о преступном прошлом, превращается в обычные бытовые бумаги. Остен не жалеет иронии:

> «Жадным взглядом впилась она в одну из страниц. То, что она увидела, ее ошеломило. Могло ли это быть на самом деле или чувства ее обманывали? Перед ней был всего лишь написанный современными корявыми буквами перечень белья! Если можно было верить глазам, она держала в руках счет от прачки! <…> Еще два листка, исписанных той же рукой, содержали столь же незначительные статьи, как-то: пудру для париков, шнурки для ботинок и пуговицы для штанов, а самый большой листок, в который были завернуты все остальные, судя по первой корявой строке: «За примочки гнедой кобыле», был счетом от коновала. Вот чем оказался бумажный сверток (по-видимому, очутившийся там, где его нашла Кэтрин, из-за небрежности прислуги), который вызвал у нее такую игру воображения и столько страхов, наполовину лишив ее ночного отдыха! Она чувствовала себя совершенно уничтоженной».
>
> (Перевод И.С. Маршака.)

Обманутое ожидание (и героини, и читателя), резкое снижение стиля (от возвышенно-ужасного к обыденно-живописному[13]) прида-

[13] Остен являлась мастером живописного портрета. О значении живописных эффектов в ее романах см., напр.: *Халтрин-Халтурина Е.В.* Английская эстетика «живописного» и «Барышня-крестьянка» А.С. Пушкина // Михайловская пушкиниана: Материалы научно-музейных Михайловских Пушкинских чтений «1825 год» (август 2005) и научной конференции «Пуш-

ют картине ироничный тон, что, в конечном итоге, помогает вернуть повествование в русло здравого смысла, где над эмоциями торжествует бесстрастная логика.

Заметим также, что Джейн Остен прибегает к интересному приему вербализации мыслей героини: в романе получают звучание только мысли Кэтрин, которые временами сливаются с голосом «всезнающего рассказчика» (ср. изображение мысленного процесса сыщиков в детективных романах). Голоса других персонажей «Нортенгерского аббатства» звучат лишь в письмах и диалогах — и никогда не сливаются с голосом автора.

Разумеется, по отношению к романам Остен можно говорить лишь о «протодетективных» элементах, ни о какой сложившейся жанровой системе здесь речи не идет. Расследование «преступления» у Остен всегда преображается в рассуждения о людских характерах. Как удачно подметила Эллен Белтон (цит. соч., с. 47–48), остеновские романы не дают ответа на характерный для готической литературы вопрос («Что именно произошло?»), равно как и на вопрос современных образцов детектива («Кто совершил злодеяние?»); Остен интересует вопрос, скорее достойный психолога: «Что сие означает?».

Хотя «Нортенгерское аббатство» Джейн Остен (1798/1817) принято характеризовать как пародию на готический роман, иронические отрывки из него звучат в унисон с детективными повестями Р.Л. Стивенсона о похождениях принца Флоризеля («Новые сказки 1001 ночи», 1878), в которых обыгрывается контраст между предполагаемым и реальным, а также с гораздо более поздними ироническими детективами Шарля Эксбрайя, Иоанны Хмелевской и их продолжателей.

кин и британская культура. Пушкинский круг чтения» (декабрь 2005). — Вып. 41. — Сельцо Михайловское; Псков, 2006. — С. 151–167.

А.П. Уракова

«ЧТО ЗА ПЕСНЮ ПЕЛИ СИРЕНЫ»: ИСТОКИ И ГРАНИЦЫ ДЕТЕКТИВНОГО ЖАНРА В ТВОРЧЕСТВЕ ЭДГАРА АЛЛАНА ПО

Эдгар По, как хорошо известно, считается прародителем или отцом детективного жанра. Отсылка к По является обязательной в посвященных детективу монографиях, тогда как ее отсутствие, напротив, вызывает недоумение и протест, как если бы забыли указать копирайт или держателя патента. У признанной репутации такого рода есть, безусловно, свои преимущества, но есть и недостатки: говоря о детективном рассказе По как о чем-то самоочевидном, историки жанра нередко упускают из внимания специфику конкретных текстов. Дюпеновский цикл приводится как образец новой жанровой формации, невзирая на то, что все три рассказа, его составляющие, никак нельзя назвать «образцовыми» детективами в современном понимании: они являются основополагающими для традиции и вместе с тем стоят особняком. В настоящей работе мы предлагаем обратить внимание на неустойчивость, подвижность, текучесть жанровых границ в корпусе произведений По, и для этого обратимся не только к трем знаменитым рассказам об Огюсте Дюпене, но и, например, к «“Ты еси муж, сотворивый сие”», тексту значительно менее известному, но не менее важному для истории детектива, а также к другим рассказам, в которых присутствуют отдельные детективные элементы и приемы. Наконец, мы коротко поговорим о современных По литературных традициях, которые оказали влияние на формирование одного из самых востребованных жанров популярного чтения.

I

Первый рассказ дюпеновского цикла «Убийства на улице Морг» («The Murders in the Rue Morgue») был опубликован в 1841 г.; вслед за ним вышла «Тайна Мари Роже» («The Mystery of Marie Rogêt», 1842) и спустя два года «Похищенное письмо» («The Purloined Letter», 1844). В том же, 1844 г., уже за рамками цикла, был написан рассказ «“Ты еси муж, сотворивый сие”» («“Thou Art the Man”»). Собственно, эти четы-

ре рассказа и составляют корпус детективных текстов По, каждый из которых заслуживает отдельного внимания.

«Убийства на улице Морг» — рассказ, положивший начало жанру классического детектива — интересен, прежде всего, как первый опыт в новом жанре. В самом деле, в нем присутствуют все обязательные компоненты классического детектива: преступление; разноречивые показания свидетелей; таинственные улики; гениальный сыщик, который успешно раскрывает преступление; недалекий, идущий по ложному следу префект полиции; «наивный» повествователь, до кульминационного финала не подозревающей о разгадке. Рассказ отличается от ранее написанных произведений По — в первую очередь, от его готической прозы — своей избыточной, порой нарочитой дискурсивностью: как не раз отмечалось в критике, Огюст Дюпен в «Убийствах» и других рассказах цикла злоупотребляет вниманием читателя, вдаваясь в пространные рассуждения о своем методе. Если в готических рассказах По все работало на создание «единого» эффекта, сравнимого с музыкальным и поэтическим, в логических рассказах монологи Дюпена выполняют функцию саспенса; По нащупывает «рычаг» нового жанра и вовсю его эксплуатирует. Следует также отметить, что здесь По выставляет на обозрение — казалось бы, вопреки собственным художественным принципам — все «колеса и шестерни» своего метода[1]. В «Убийствах на улице Морг» особенно ощутим элемент сделанности: перед нами — своего рода «модель для сборки», работу которой демонстрирует при помощи пары рассказчик-Дюпен автор-виртуоз. Знаменательно, что По хорошо осознавал эту особенность новоизобретенного жанра. В письме Филипу Куку он писал: «Где здесь изобретательность (ingenuity) — в распутывании паутины, которую сам же запутал для того, чтобы распутать? Эти логические рассказы (tales of ratiocination) популярны, потому что они суть нечто новое. Я не хочу сказать, что они неизобретательны — но люди думают, что они более изобретательны, чем они на самом деле есть — на основании метода и ощущения метода (*air* of the method)»[2].

Примером нарочитого схематизма (запутать с целью распутать), безусловно, является знаменитая сцена опубликованных свидетельских показаний. Каждый из свидетелей слышал два спорящих друг с другом голоса предполагаемых убийц матери и дочери Л'Эспане,

---

[1] По неоднократно сравнивал произведение искусства с механизмом, которое при желании собирается и разбирается на «шестерни» и «колеса», но эти детали не должны быть заметны в ущерб производимому им эффекту. *По Э.* Маргиналия // По Э. Избранное: В 2 т. Т. 2. М.: ТЕРРА, 1996. С. 545.

[2] *Poe E.A.* The Letters of Edgar Allan Poe. Ed. T.O. Mabbott. 3 vols. Vol. 2. New York: Gordian Press, 1966. P. 328.

один хриплый, принадлежащий французу (практически все свидетели различали слова «sacré » и «diable»); другой визгливый, на котором говорил иностранец. Первый свидетель полагает, что «скорее всего язык испанский»; второй — что «визгливый голос… принадлежал итальянцу»[3]; третий, уроженец Амстердама, не говорящий по-французски, убежден, что это француз. Четвертый уверен, что «не англичанин. Скорее, немец… Сам он по-немецки не говорит». Наконец, еще один свидетель, итальянец, предполагает, что убийца говорил «по-русски»: «с русскими говорить ему не приходилось» (392–395). Во всех показаниях наблюдается закономерность, которой спешит воспользоваться Дюпен (свидетель предполагает, что убийца изъясняется на иностранном языке, на котором он сам не говорит), но эта закономерность оборачивается гротеском; перед нами своего рода языковая игра или головоломка, построенная вокруг семантических пар: француз — итальянский, голландец — французский, итальянец — русский. Автор придумывает своему персонажу идеальную логическую задачу, основанную на преувеличении, избыточности и абсурде. Что за язык может звучать одновременно как итальянский, французский, немецкий, испанский и русский? И как представители сразу нескольких национальностей оказались соседями семьи Л'Эспанэ — что это, намек на космополитизм французской столицы или художественная условность, уступка сюжету?

Не менее замечательна гендерная неопределенность «визгливого голоса», в котором кому-то из свидетелей слышится мужской тембр, а кому-то женский. Как и в случае с непроясненностью языка, она уже содержит в себе разгадку: убийца не мужчина и не женщина точно так же, как он не испанец, не француз, не немец и не русский, иными словами, не человек. К визгливому и сбивчивому голосу невидимого убийцы хорошо подходит слово «queer», причудливый, странный, необычный, который в современном употреблении указывает в том числе на трансгендерность и гомосексуальность; именно таким голосом («queer» во всей многозначности семантики) обладают маньяки и социопаты По, как это было недавно показано Стивеном Рэкменом[4]. Представляется любопытным, что преступник самого первого детектива в истории жанра является существом, трангрессирующим все привычные представления о том, каким может или должен быть преступник.

---

[3] Здесь и далее все цитаты из рассказов По будут приведены по изданию: *По Э.А.* Полное собрание рассказов. М.: Кристалл, 2000. Страницы будут даны в тексте статьи в круглых скобках.

[4] *Рэкмен С.* Насилие и голос: слушая социопатов По // По, Бодлер, Достоевский: Гений и нищета национального гения. Под ред. С. Фокина и А. Ураковой. М.: НЛО, 2017. С. 117–131.

Собственно, в «Убийствах на улице Морг» и нет никакого преступника: убийцей оказывается животное, убившее мать и дочь Л'Эспанэ непредумышленно, в силу одной только природной жестокости. Можем ли мы осуждать орангутанга-убийцу и тем более наказывать его за его преступление? Как верно замечает Шон Розенхайм, «несмотря на то, что "Убийства на улице Морг" положили начало детективной литературе, в XX веке многих фанатов жанра отвращает тот факт, что По своевольно нарушает имплицитные нарративные конвенции. Меньше всего доверия внушает обезьяна, потому что ни один читатель не станет включать животных в список предполагаемых убийц»[5]. Предполагаемым «соучастником» убийцы, обладателем хриплого голоса, оказывается владелец обезьяны, мальтийский матрос, который тоже не несет никакой ответственности за ужасное злодеяние. Более того, в конце он даже не остается в накладе: «Спустя некоторое время сам хозяин поймал его и за большие деньги продал в Jardin des Plantes» (415). Орангутанг попадает в зверинец, иными словами, за решетку; но именно там — в зверинце — он и должен был находиться с самого начала. Зверинец отнюдь не эквивалентен тюрьме, будучи «естественной» средой обитания дикого зверя в условиях городской жизни (в противном случае Париж превращается в джунгли, где царит жестокость и насилие, что впоследствии окажется топосом французского популярного романа: Париж-джунгли).

Общим местом в американском литературоведении последних лет стал расовый подтекст рассказа. Поскольку чернокожие рабы в «довоенной» (antebellum) Америке часто сравнивались с приматами, эта версия представляется оправданной если не на уровне авторской интенции или мистификации, то на уровне проявления коллективного бессознательного. В бунте орангутанга против своего хозяина, в его агрессивной жестокости по отношению к двум белым женщинам с легко прочитываемыми эротическими коннотациями нашли воплощение, по мнению исследователей, коллективные страхи перед восстанием рабов (во многом вызванные восстанием Нэта Тернера)[6]. Однако попытки такой — заметим, весьма убедительной — аллегоризации неизбежно приводят к очеловечиванию образа убийцы матери и дочери Л'Эспанэ в то время, как По, уже на уровне рассеянных по тексту ключей к разгадке, стремился, напротив, предельно дегуманизировать своего преступника.

---

[5] *Rosenheim Sh*. Detective Fiction, Psychoanalysis, and The Analytic Sublime // The American Face of Edgar Allan Poe. Eds. Sh. Rosenheim and S. Rachman. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1995. P. 153.

[6] Из многочисленных исследований По и расовых стереотипов его времени можно привести Romancing the Shadow: Poe and Race. Eds. J.G. Kennedy and L. Weissberg. N.Y.: Oxford Univ. Press, 2001.

Так, Дюпен приводит доводы о том, что преступник не говорит ни на одном иностранном языке, который можно было бы опознать, обладает сверхчеловеческой силой и отсутствием какой-либо мотивации (он не взял денег), и спрашивает рассказчика: «Какой же напрашивается вывод? Какой образ возникает перед вами?» «Меня прямо-таки в жар бросило от этого вопроса. — Безумец, совершивший это злодеяние, — сказал я, — бесноватый маньяк, сбежавший из ближайшего сумасшедшего дома. — Что ж, не так плохо, — одобрительно заметил Дюпен, — в вашем предположении кое-что есть. И все же выкрики сумасшедшего, даже в припадке неукротимого буйства, не отвечают описанию того своеобразного голоса, который слышали поднимавшиеся по лестнице. У сумасшедшего есть все же национальность, есть родной язык, а речи его, хоть и темны по смыслу, звучат членораздельно. К тому же и волосы сумасшедшего не похожи на эти у меня в руке. Я едва вытащил их из судорожно сжатых пальцев мадам Л'Эспанэ. Что вы о них скажете? — Дюпен, — воскликнул я, вконец обескураженный, — это более чем странные волосы — они не принадлежат человеку!» (407–408) Данный пассаж замечателен тем, что проводит четкую разграничительную линию между маньяком и не-человеком. Какой бы социальной трансгрессией ни было сумасшествие, у сумасшедшего есть хотя бы национальность и язык, членораздельная речь, отмечает Дюпен. Ничего подобного нет и не может быть у орангутанга. По здесь опирается на философов Просвещения, которые определяли человечность (humanity), в первую очередь, через язык[7]. Он вводит в рассказ готический мотив, подводя рассказчика (а вместе с ним и читателя) к мысли о том, что перед ним *нечеловеческое*, а, следовательно, мистическое, сверхъестественное существо, чтобы затем раскрыть банальную истину, которая была бы комической (обезьяна подражает бреющемуся хозяину — сюжет газетного анекдота), если бы речь не шла о кровавом убийстве. Таким образом, убийца-орангутанг обозначает предел жанровых возможностей детектива: в центре таинственной истории — пустота, отсутствие преступного замысла, наконец, комическое гримасничание обезьяны. По пишет первый в истории жанра детектив, и этот детектив, с одной стороны, предлагает готовую формулу, схему, модель для последующих сюжетов, с другой — оказывается нетипичным образцом только что изобретенной жанровой формы, ее же трансгрессирующим.

Сюжет «Тайны Мари Роже» — второго рассказа дюпеновского цикла и сиквела «Убийств на улице Морг» — казалось бы, в большей степени соответствует тому, что мы привыкли понимать под клас-

[7] Rosenheim, op. cit. P. 158.

сическим детективом. Рассказ содержит все необходимые элементы детективной истории: убийство молодой табачницы, круг подозреваемых лиц и предлагаемую разгадку. При этом убийцей оказывается не орангутанг, а человек — любовник Мари, движимый преступными мотивами, хотя сразу же заметим, что и выбор преступника, и обоснование преступления и его мотивов чрезвычайно туманны; бóльшую часть рассказа занимает скрупулезный анализ имеющихся улик, а выводы, сделанные Дюпеном на их основе, далеко не бесспорны. «Тайна Мари Роже» — уникальный рассказ-эксперимент, решающий не только литературные задачи, и одно это ставит его особняком в традиции развития детективного жанра. Если в «Убийствах на улице Морг» на первый план выходит логическая загадка, изящная головоломка, под которую подстраивается воображаемая реальность парижской жизни (о которой у По были весьма приблизительные сведения), повествование в «Тайне Мари Роже», напротив, слепо следует за реальным расследованием реального убийства, конструируя своего рода параллельную реальность.

По берет в качестве сюжета нашумевшую историю — загадочную смерть нью-йоркской продавщицы табака Мэри Роджерс, при этом он не только не пытается видоизменить или скрыть прото-сюжет, но, напротив, играет на его сенсационности. Рассказу предшествует эпиграф из Новалиса: «Есть идеальные сочетания событий, которые разворачиваются параллельно фактически происходящим. Совпадают они редко. Люди и обстоятельства, как правило, искажают идеальную последовательность событий…» (416). Идеальная последовательность событий в рассказе — это воображаемая история Мари Роже, которая (очень важное для По обстоятельство) должна была раскрыть тайну смерти нью-йоркской продавщицы и продемонстрировать гениальные дедуктивные способности самого автора. Именно так сам автор писал о своем рассказе, предлагая его бостонскому редактору Джорджу Робертсу: «Моя основная цель, тем не менее, как Вы легко можете увидеть, это анализ истинных принципов, которые должны руководить расследованием подобных случаев. Учитывая природу предмета, я чувствую, что статья (the article) привлечет внимание и я подумал, что Вы можете захотеть приобрести ее для следующего номера “Маммот ноушн”. В ней будет 25 страниц размера “Грэмз мэгэзин” и я, как обычно, хотел бы за нее 100 долларов»[8].

История Мэри Рождерс в самом деле была резонансной. Тело Мэри Сесилии Роджерс было выловлено в Гудзоне в июле 1841 года; посколь-

[8] *Edgar Allan Poe.* Complete Works. Ed. T.O. Mabbott. Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1978, 719.

ку Мэри была хорошо известна в Нью-Йорке, прежде всего, своей красотой, это печальное событие тотчас попало на первые полосы газет, которые смаковали ужасные детали ее смерти и строили различные гипотезы от убийства на почве ревности до группового изнасилования[9]. История создания и публикации рассказа По хорошо известна. Рассказ был опубликован в трех номерах нью-йоркского «дамского» журнала «Сноуденз ледиз компэньон». Первые две части вышли в ноябре и декабре 1842 года, но третья часть, которая должна была увидеть свет в январе 1843-го, была отложена до февраля. Это обстоятельство было связано с тем, что 18 ноября «Нью-йорк трибьюн» опубликовал заметку, где говорилось о предсмертном признании некой миссис Лосс (у По — мадам Делюк) в том, что Мэри не была убита, а умерла от неправильно сделанного аборта. Как доказал Джон Уолш, именно по этой причине серийная публикация была отложена: По был вынужден отправиться на поиски дополнительных сведений в Нью-Йорк, но вернувшись с пустыми руками, сделал концовку двусмысленной и туманной, чтобы хоть как-то выйти из сложившейся ситуации[10]. Лора Солтц убедительно возражает Уолшу: новая версия — аборт — никак не отражена ни в этой, ни в последующей публикации рассказа в 1845 году[11]. По продолжает упорствовать, что убийца — морской офицер (naval officer) и это якобы подтверждает признание самого преступника, о чем автор пишет в письме Джорджу Эвелету — что, как было доказано биографами, было откровенной мистификацией с его стороны[12]. В сноске к рассказу он также указывает, что «показания двух лиц (одно из них соответствует мадам Делюк), сделанные независимо друг от друга и много времени спустя после опубликования рассказа, полностью подтвердили не только общий вывод, но и абсолютно все основные предположения, на которых был этот вывод построен». Разумеется, это откровенная ложь: признание Лосс-Делюк доказывало то, что никакого убийства не было, был аборт и попытка скрыть его следы.

Есть некая ирония в том, что состава преступления нет ни в первом детективе дюпеновского цикла, ни во втором: «убийство мадам и мадемуазель Л'Эспанэ не является преступлением, так как убий-

---

[9] См. об этом, например, в *Srebnick A.G.* The Mysterious Death of Mary Rogers: Sex and Culture in the Nineteenth-Century New York. N.Y.: Oxford Univ. Press, 1995.

[10] Qtd. in Edgar Allan Poe. Complete Works, op.cit. P. 719.

[11] *Saltz L.* (Horrible to Relate!) // The American Face of Edgar Allan Poe. Eds. Sh. Rosenheim and S. Rachman. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1995. P. 241.

[12] *Mabbott*, op. cit. P. 784.

ца — обезьяна; аборт в 1840-е годы однозначно не считался преступлением»[13]. Малоубедительные старания Эдгара По настоять на своей версии можно рассматривать как отчаянную попытку «спасти» детективный сюжет; тем более, что к моменту выхода разоблачительной публикации уже была напечатана бóльшая часть рассказа и отступать было некуда: По стал заложником собственного эксперимента. Как известно, местами дословно цитируя американские газеты и выдавая их за французские, По искажал и «подправлял» факты, фикционализируя реальность[14]. В то же время сам характер выбранного материала обязывал его следовать фактам и корректировать сюжет в соответствии с новой информацией; «Тайна Мари Роже» читалась в контексте сенсационных публикаций на эту тему и была интересна именно как правдивая, а не вымышленная история. Итак, перед нами детективный рассказ, в котором по большому счету сыщик терпит поражение: это понимал читатель-современник, прочитавший «Нью-йорк трибьюн» до того, как была издана третья часть рассказа. Но это понимает и современный читатель, которого мало интересуют подробности ушедшей в прошлое истории и который остается в недоумении и от обилия газетных цитат, и от неуверенного тона в финале. «Тайна Мари Роже» заставляет задуматься о металитературной природе детективного жанра: стоит реальным фактам вмешаться в «идеальную» последовательность событий, как начинаются длинноты, многословие, избыточные детали, досадные ошибки и неувязки. Реальность, вторгаясь в ход расследования, искажает его запланированный ход. Желая сыграть на сенсации, писатель выбрал опасный путь. Несмотря на то, что рассказ призван продемонстрировать метод расследования детективной истории и описывает вымышленную ситуацию (все же Мари — это не Мэри или не совсем Мэри, что особо оговаривается в начале), по жанру он гораздо ближе к газетной статье, чем к «short story». Неслучайно газетные публикации занимают столь значительную часть текстовой ткани. Рассказ словно «зависает» между вымыслом и документом или же между литературой и журналистикой, изменяя и той, и другой.

Наконец, последний рассказ-сиквел цикла, «Похищенное письмо» — рассказ не об убийстве, а о политическом преступлении-шантаже. Следовательно, в нем нет кровавых и леденящих душу сцен, описания трупов и пр. В «Похищенном письме» звучит выстрел, но это всего лишь трюк, который был специально подстроен Дюпеном, чтобы отвлечь внимание министра и незаметно украсть письмо. Насилие (кровавое убийство, расправа и пр.) вытеснено из основного текста и смещено в

[13] *Saltz*, op. cit. P. 249.

[14] См., например, *Mabbott*. P. 778.

цитату из трагедии Проспера Кребийона-старшего «Атрей и Фиест» (1707), которой Дюпен подписывает подложное факсимиле и которая дана в тексте рассказа на французском: «...Un dessein si funeste // S'il n'est digne d'Atrée, est digne de Thyeste» […Такой пагубный план достоин если не Атрея, то Фиеста]. Сюжет трагедии отсылает к мифу о кровной вражде братьев-Пелопидов: Фиест соблазняет жену Атрея; Атрей приглашает Фиеста на пир, где подает ему блюдо из его зарезанных детей; Фиест насылает проклятие на род Атрея, которое в дальнейшем падает на Агамемнона и Ореста. В рассказе, таким образом, лишь звучит отголосок страшных (мифологических, литературных) злодеяний, и не более того.

Тем не менее, по композиции и стилистике «Похищенное письмо» больше напоминает «Убийства на улице Морг», чем «Тайну Мари Роже». Здесь, как и в «Убийствах», мы имеем дело с предельно замкнутым пространством: если в первом рассказе цикла оно сжимается до размеров комнаты на улице Морг, где убивают мать и дочь Л'Эспанэ, то в «Похищенном письме» основное действие разворачивается в кабинете министра (в ретроспективном изложении Дюпена). В «Тайне Мари Роже», напротив, убийство совершается вне дома, на улице, хотя детектив По и остается «диванным фланером» (armchair flaneur)[15], читающим газеты. Можно также отметить, что «Похищенное письмо» — самый камерный рассказ цикла, и это делает его идеальным материалом для интеллектуальных прочтений и интерпретаций (прежде всего, психоаналитических). Кроме того, между первым и третьим рассказами цикла существует немало смысловых пересечений и параллелей: игра в шахматы/игра в чет-нечет как метафоры аналитического метода; имя Проспера Кребийона, которое упоминается в «Убийствах» и цитируется в «Похищенном письме» и т.п. Наконец, здесь, как и в «Убийствах», Дюпен блестяще справляется с логической задачей, которая отличается несравненно бóльшим изяществом. По воплощает в рассказе свою любимую мысль: загадка лежит на поверхности; очевидное оказывается самым надежным шифром, потому что ускользает от нашего внимания: «И вот еще… вы когда-нибудь замечали, какая из уличных вывесок более всего привлекает внимание? — Никогда об этом не думал, — сказал я. — Существует игра в загадки — продолжал Дюпен, — в нее играют над картой. Одна сторона загадывает слово — название города, реки, государства или империи — словом, любое слово из тех, что напечатаны на пестрой и разнокалиберной поверхности карты, другая должна его отгадать. Новичок обычно старается сбить

[15] См. об этом статью о «Тайне Мари Роже»: *Towslee T.* The Armchair Flâneur // Deciphering Poe: Subtexts, Contexts, Subversive Meanings. Ed. Alexandra Urakova. Bethelem, PA: Lrhigh University Press, 2013. P. 87–97.

противников с толку, задумывая названия, напечатанные самым мелким шрифтом, но игрок опытный выбирает слова, которые крупными литерами тянутся через всю карту. Эти слова, так же как вывески и объявления, ускользают от нашего внимания именно потому, что они слишком на виду» (482).

В то же время «Похищенное письмо» отличает нехарактерный для детективного нарратива финал. Как неоднократно подчеркивалось в критике, в конце рассказа из беспристрастного детектива Дюпен превращается в двойника преступного министра Д., становится, как Атрей из трагедии Кребийона, преступным братом, вовлеченным в жестокую братоубийственную месть. Он не только действует на стороне закона, как полагается сыщику (работает на префекта полиции), но и сводит личные счеты с министром, возвращая ему один должок (an evil turn). Это использовал в своем знаменитом анализе рассказа Жак Лакан, показав, как Дюпен в финале встает на уязвимую позицию министра тем, что по-женски ему мстит[16]. Момент двойничества, удвоения или раздвоения в рассказе становится принципиальным для полемической концепции Деррида[17]. В самом деле, имена персонажей начинаются на одну и ту же букву, Дюпен и Д. Оба обладают раздвоенной идентичностью. В «Убийствах на улице Морг» рассказчик так характеризует своего друга: «Наблюдая его в эти минуты, я часто вспоминал старинное учение о двойственности души и забавлялся мыслью о двух Дюпенах: созидающем и расчленяющем». Дюпен говорит о Д.: «Я хорошо его знаю — он *и то, и другое*. Как математик и поэт он должен рассуждать хорошо; будь он только математиком, он не умел бы рассуждать вовсе и находился бы таким образом во власти префекта» (477–478). Д. созидает и расчленяет, как и Дюпен: пишет о дифференциальном исчислении — и в то же время является поэтом, как его отсутствующий, но упоминаемый в рассказе брат.

Таким образом, в «Похищенном письме» По деконструирует жанр, который еще даже не получил своего названия и тем более не успел стать формульным. Во-первых, превратившись в мстящего брата-двойника, Дюпен в последнем рассказе цикла перестает существовать в качестве сыщика. Детектив на наших глазах превращается в рассказ о мести; не случайно именно к этому жанру писатель обращается в дальнейшем (новеллы «Бочонок Амонтильядо» и «Прыг-Скок»). Во-вторых, образ сыщика как двойника преступника предвосхищает

[16] *Лакан Ж.* Семинары. Книга 2. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. М.: Гнозис, Логос, 1999. С. 290–291. С. 290.

[17] *Деррида Ж.* Носитель истины // Деррида Ж. О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только Мн.: Современный литератор, 1999. С. 697–705.

сюжетную коллизию не классического, но постмодернистского детектива, который намеренно деконструирует классические жанровые конвенции. По-видимому, неслучайно именно «Похищенное письмо» стало «культовым» текстом постструктуралистской философии — предметом анализа и полемики таких мэтров «высокой теории», как Лакан, Деррида и Барбара Джонсон[18]. Как и «Убийства на улице Морг» и «Тайна Мари Роже», «Похищенное письмо» истощает возможности жанра, выходя за его пределы, но делает это другим, отличным от прежних способом.

Итак, мы имеем: (1) рассказ о двойном убийстве, в котором отсутствует преступник; (2) рассказ о (несуществующем) убийстве, где сыщик идет по неверному следу; (3) рассказ о политическом шантаже, где сыщик перестает быть сыщиком, сводя счеты с преступником и оказываясь его двойником. Разумеется, во всех трех заложена формула, которая будет воспроизводиться впоследствии: запутанная, имеющая криминальный характер логическая задача, подлежащая распутыванию и разъяснению; наконец, знаменитая пара Дюпен-рассказчик «породит», как хорошо известно, не менее знаменитый тандем Холмс-Уотсон. И тем не менее, можно утверждать, что Эдгар По — отец детектива — не написал в рамках дюпеновского цикла ни одной детективной истории, которая была бы безупречным прообразом классического whodunit.

По иронии, такой образцовый текст все же был написан, но за пределами дюпеновской трилогии; это уже упоминаемый комический детектив «“Ты еси муж, сотворивый сие”». Рассказ занимает весьма скромное, если не сказать, маргинальное место в каноне По и в то же время, по верному замечанию Т.О. Маббота, невероятно важен (outstandingly important) для истории литературы[19]. Во-первых, это первый в истории жанра комический детектив; во-вторых, (по словам Винсента Буранелли) — «шаг вперед в психологии детективной истории», предвосхищающий детективы, «которые вплоть до развязки скрывают преступника потому, что он неотличим от обычных людей»[20]; в рассказе убийца — друг убитого, который к тому же сам участвует в расследовании преступления. Как сказал известный биограф По, А.Х. Куинн, «рассказ По сам по себе не очень хороший; но,

---

[18] См. об этом The Purloined Poe: Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading. Ed. J.P. Miller and W.J. Richardson. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1988. Также см. нашу статью *Уракова А.П.* Приключения Эдгара Аллана По // Культ как феномен литературного процесса: автор, текст, читатель. Под ред. М.Ф. Надъярных, А.П. Ураковой. М., 2011. С. 281–286.

[19] *Mabbott*, op. cit. P. 1042.

[20] Qtd in Mabbott, ibid.

возможно, мы бы так не думали, если бы не ожидали столь многого от автора "Похищенного письма"»[21]. Вместе с тем, кажется неслучайным, что он был написан в один год с «Похищенным письмом». «"Ты еси муж, сотворивый сие"» заметно уступает «Похищенному письму», с точки зрения художественных достоинств, но с точки зрения жанра, это в самом деле «шаг вперед». Основополагающая для «Похищенного письма» идея — тайна лежит на поверхности — воплощается здесь в готовой формуле, которая будет многократно воспроизводиться в последующих детективных нарративах: убийца — тот, кто вызывает меньше всего подозрений.

Правда, стоит отметить, что автор рассказа играет в двойную игру, с самого начала повествования выставляя напоказ улики и то и дело подмигивая читателю: уж мы-то с тобой знаем, кто настоящий преступник. Чарли Душкинс (Goodfellow) описывается как честнейший человек в округе; его «глаза всегда глядят прямо на вас, словно говоря: "У меня совесть чиста, мне бояться некого, и, уж во всяком случае, ни на какую низость я не способен"» (756). Одновременно нам рассказывают, что о прошлом Душкинса ничего неизвестно, что он проявлял крайнюю заинтересованность в убитом мистере Челноуке (Shuttleworthy), одном из самых состоятельных жителей города. Та же самая «нарочитость», которая позволила Дюпену найти письмо в кабинете министра, должна навести читателя на верный след: Душкинс, как мы узнаем в итоге, не только оказывается коварным убийцей, но и пытается свалить совершенное им преступление на племянника жертвы и его единственного наследника.

Герой-рассказчик разоблачает убийцу и делает это весьма эффектно — еще одно новшество По в области детективного жанра: у детектива должна быть эффектная и неожиданная концовка. Рассказчик отправляет Душкинсу труп убитого в ящике шато-марго. «Меня попросили поднять крышку, и я, разумеется, согласился с величайшей охотой. Я всунул в щель долото и только успел несколько раз легонько стукнуть по нему молотком, как вдруг доски отскочили и в тот же миг из ящика стремительно поднялся и сел прямо перед хозяином, весь покрытый пятнами и запекшейся кровью, уже начавший разлагаться труп убитого мистера Челноука; секунду-другую он пристально и скорбно глядел своими потухшими, тронутыми тлением глазами в лицо мистера Душкинса, потом медленно, но отчетливо и выразительно проговорил: "Ты еси муж, сотворивый сие!" и, словно до конца удовлетворенный своим деянием, перевалился через край ящика, разметав по столу руки» (767–768). Труп встает из ящика, благодаря кито-

[21] Qtd in Mabbott, ibid.

вому усу, который рассказчик предварительно воткнул в его глотку, а речь произносит сам рассказчик, владеющий искусством чревовещания. Чревовещание — аллюзия к «Виланду» Чарльза Брокдена Брауна, популярнейшему американскому готическому роману с данным мотивом. Одновременно финал поражает своей поистине гротескной зрелищностью. Сходную картину — на грани дурного вкуса и китча — мы встречаем в раннем рассказе По «Береника», где страдающий мономанией рассказчик в беспамятстве вырывает зубы у своей погребенной заживо возлюбленной. По очевидно ориентировался здесь на вкусы современной ему публики и на традицию т.н. «сенсационной прозы», которая в 1840-е годы входила в моду. Целью такой литературы было эмоциональное потрясение читателя, зачастую довольно грубое. Например, в сенсационном романе Джорджа Томпсона «Бостонская Венера» (1850) вероломный слуга убивает, по наущению преступной хозяйки, преданного слугу и прячет его труп в бочонке с вином. После того как хозяйка отказывает убийце в обещанных любовных услугах, он потчует ее и ее любовника вином из этого бочонка. Макабрическое сближение вина и смерти — сквозной мотив в творчестве самого По, от «Короля Чумы» и «Тени» до знаменитого «Бочонка Амонтильядо».

Таким образом, «“Ты еси муж, сотворивый сие!”» — единственный детективный рассказ По, который можно было бы назвать формульным или классическим; тем не менее, это именно *комический* детектив и должен читаться как таковой. Очевидно, что данный рассказ не в меньшей, если не в большей степени, чем дюпеновский цикл, оказал влияние на последующее развитие жанра, но в то же самое время его постигла участь большинства комических рассказов По: прямолинейный юмор далеко не всегда вызывает смех, многие пародийные и игровые элементы не воспринимаются вне контекста, а рассчитанные на эффект гротеск и преувеличение оскорбляют вкус. Вместе с тем, этот парадокс заставляет задуматься о том, почему лучшие образцы жанра — включая самые первые, написанные По, — не укладываются в заданные этим жанром рамки, тогда как рассказы, чьи художественные достоинства не столь безусловны, безупречно «отрабатывают» его приемы и конвенции.

II

Говоря о По как о создателе детектива, важно не забывать, что кроме четырех рассказов, относимых к этому жанру, среди его наследия есть тексты, граничащие с детективом. Прежде всего, это, конечно, «Человек толпы» (1840), рассказ, написанный за год до дюпеновского

цикла, который Вальтер Беньямин справедливо назвал «рентгеновским снимком» детективного рассказа[22]. По сюжету, герой-рассказчик замечает в толпе странного старика и тотчас проникается к нему подозрительностью. «Пока я пытался за краткий миг моего первого взгляда хоть как-то разобраться в полученном впечатлении, в голове моей парадоксально возникли представления об осторожности, обширном уме, нищете, скряжничестве, хладнокровии, злобности, кровожадности, злорадстве, веселости, крайнем ужасе, бесконечном — глубочайшем отчаянии. Я почувствовал несказанную взволнованность, изумление, одержимость. Я почувствовал несказанную взволнованность, изумление, одержимость. “Что за безумная повесть...”, — сказал я себе, — начертана в этом сердце!» (376–377). Вид старика, в самом деле, способен внушить подозрение. «Одежда его была вся перепачкана и в лохмотьях; но когда время от времени попадал под яркий свет фонаря, я видел, что рубашка его, хотя и засалена, но из тончайшей материи; и, если только зрение меня не обманывало, то сквозь прореху в его roquelair’e, застегнутом на все пуговицы и, видимо, с чужого плеча, в который он был завернут, я мельком заметил бриллиант и кинжал» (377). Бриллиант и тем более кинжал — знаки-детали, которые вполне могут быть уликами таинственного преступления. Кем мог быть старик? Мошенником, одевшимся в картинные лохмотья, но в действительности скопившим изрядный капитал (бриллиант)? Скупцом, оберегающим свое богатство? Вором и убийцей (бриллиант и кинжал), скрывающимся от полиции? Переодетым в нищего аристократом?

Рассказчик пускается вслед за стариком по лондонским улицам, охваченный неистовым желанием узнать его тайну. В какой-то момент он даже надевает каучуковые галоши, чтобы казаться бесшумным, и повязывает рот платком (якобы потому, что застарелая лихорадка дает о себе знать). Беньямин прав, когда говорит, что в рассказе «осталась одна арматура: преследователь, толпа, неизвестный, двигающийся по Лондону так, чтобы все время оставаться в гуще толпы», а «оболочка, какой в детективе является преступление, в ней отсутствует»[23]. В результате безуспешного преследования герой так и не узнает о старике ничего, что хотел бы узнать, но, тем не менее, приходит к следующему заключению: «Старик, — сказал я себе, — олицетворенный дух глубокого преступления. Он отказывается быть один. *Он — человек толпы*. Тщетно было бы следовать за ним, ибо я не узнаю большего ни о нем,

---

[22] *Беньямин В.* Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма // Беньямин В. Маски времени. СПб.: Symposium, 2004. С. 97.

[23] Беньямин, указ. соч. С. 97–98.

ни о его делах» (381). Рассказчик убежден, что старик — преступник, но не приводит никаких доказательств и улик.

Иными словами, в рассказе есть тайна, возможно тайна, связанная с преступлением, но нет ее разгадки; это детектив *sui generis* и все-таки еще не детектив. В то же время хотелось бы указать на весьма примечательный факт: до того, как Эдгар По изобрел детективный жанр, он написал прото-детектив, который одновременно можно назвать анти-детективом по своему замыслу. «Человек толпы» учит нас тому, что есть тайны, которые не только невозможно раскрыть, но и не следует раскрывать. «Худшее сердце на свете — книга более гнусная, нежели “Hortulus Animae...”, и, быть может, лишь одно из знамений великого милосердия божия — то, что “es lässt sich nicht lesen”» (381). В «Человеке толпы» По исходит из идеи непрозрачности мира и ускользания его смысла от самого страстного искателя истины — в противоположность основной установке детектива, согласно которой темный мир всегда уступает свету разума, а справедливость непременно торжествует.

Другим «пограничным» текстом является «Золотой жук» (1843): как и дюпеновские истории, по жанру это логический рассказ (a tale of ratiocination). Ядро рассказа составляет интеллектуальное расследование логической загадки. Уильям Легран, как и Дюпен, страдает «раздвоением» личности: «Я увидел, что он отлично образован и наделен недюжинными способностями, но вместе с тем заражен мизантропией и страдает от болезненного состояния ума, впадая попеременно то в восторженность, то в угрюмость» (605). В «Золотом жуке», как и в дюпеновских рассказах, выдержан саспенс: читатель вместе с рассказчиком (который, как и рассказчик дюпеновского цикла, не обладает достаточной гениальностью, чтобы самому решить задачу) недоумевает, в чем дело, всю первую часть рассказа и едва ли не начинает верить в то, что Легран — безумец. Эффект саспенса ощущался читателями-современниками тем больше, что рассказ был напечатан в двух номерах «Филадельфия доллар ньюспейпер» (загадка и разгадка). Рассказывая, как он пришел к решению задачи, Легран ведет себя в точности, как Дюпен; он болтлив, многословен и позволяет себе делать отступления, зная, что читатель непременно все стерпит, сгорая от любопытства узнать тайну.

И все же «Золотой жук» — это не детектив в классическом смысле: здесь есть тайна, но это тайна клада, а не преступления. Любопытно, однако, что клад непосредственно связан с преступлением — и это еще один «пограничный» момент рассказа. «Через пять-шесть секунд он отрыл два человеческих скелета, а вернее, груду костей, перемешанных

с обрывками полуистлевшей шерстяной материи и металлическими пуговицами. Еще два удара лопатой — и мы увидели широкое лезвие испанского ножа и несколько монет, золотых и серебряных» (621–622). Как объясняет Легран, таким образом Кидд расправляется со своими сообщниками. «— Теперь все ясно. Ответьте еще на последний вопрос. Откуда взялись эти скелеты в яме? — Об этом я знаю не больше вашего. Тут допустима, по-видимому, только одна догадка, но она предполагает дьявольскую жестокость. Понятно, что Кидд — если именно он владелец сокровища, в чем я совершенно уверен, — не мог обойтись без подручных. Когда они, выполнив все, что им было приказано, стояли внизу в яме, Кидд рассудил, наверно, что не нуждается в лишних свидетелях. Два-три удара ломом тут же решили дело. А может, и целый десяток — кто скажет?» (638)

Этим объяснением По завершает и рассказ Леграна, и свой собственный рассказ, делая на нем тем самым дополнительный акцент. Разумеется, мы знаем, что Легран, у которого, как у Кидда, было два спутника, рассказчик и негр Юпитер, не убивает сообщников, но делится добычей. В то же время прав и Анри Жюстен, увидевший в этой истории намек на вторую, преступную натуру Леграна, страдающего раздвоением личности (bi-part soul). Когда Легран находит клад, рассказчик замечает, что он «казалось, изнемогал от волнения (appeared exhausted with excitement) и почти не разговаривал с нами» (622). Перечитывая рассказ, пишет Жюстен, мы наконец понимаем, что Легран боролся с собой, изнемогая от искушения убить своих спутников[24]. Убийство в рассказе, с одной стороны, отнесено в далекое прошлое — жизнеописание легендарного пирата, которому и положено совершать преступления, с другой стороны, присутствует в рассказе как зловещая возможность, намек на иное развитие событий. Наконец, можно сказать, что Легран вместе с кладом выносит на поверхность (в буквальном смысле) и преступление Кидда, но это еще не делает рассказ детективом: убийство никому не интересно за давностью, более того, Легран только выдвигает гипотезу, которую, при всем ее правдоподобии, нельзя назвать истинной: «Об этом я знаю не больше вашего».

Кроме «Человека толпы» и «Золотого жука», можно увидеть детективные элементы и в готических рассказах По с мотивом тайны. Например, в «Уильяме Уилсоне» (1839) вслед за Иланой Шлох[25], где тайна второго Уилсона раскрывается во время поединка в финале; здесь же

[24] *Justin H.* No Kidding: “The Gold-Bug” Is True to Its Title // Deciphering Poe: Subtexts, Contexts, Subversive Meanings. P. 98.

[25] *Shloh I.* The Double, The Labyrinth, and The Locked Room. Metaphors of Paradox in Crime Fiction and Film. N.Y.: Peter Lang, 2011.

присутствует мотив преследования преступника его «совестью» и фигура удвоения или лабиринта, основополагающая для детектива. В самом деле, детектив построен на удвоении: сыщик распутывает специально для этих целей запутанную историю; эта структура наиболее очевидна в «Похищенном письме», где Дюпен вынужден в точности повторить преступный жест Д., чтобы вернуть похищенное письмо и где, как упоминалось выше, сыщик и преступник оказываются в конечном счете двойниками. Дидактический аспект «Уильяма Уилсона» тоже знаменателен: один двойник плохой, другой хороший, один совершает неблаговидные поступки, другой пытается им воспрепятствовать и т.д. Эта же двойственность будет воспроизводиться в формульных детективах: «хороший» сыщик должен отождествить себя с «плохим» преступником, но одновременно возвышается над ним, благодаря своим безупречным моральным качествам. Не будучи детективом, «Уильям Уилсон» содержит в себе важный моральный/моралистический элемент, без которого непредставим классический детектив и который довольно слабо присутствует и в дюпеновском цикле, и в логическом рассказе «Золотой жук»: Дюпен, хотя и служит благому делу, работает, прежде всего за хорошее вознаграждение; деньги — главная цель «Золотого жука», который был написан самим По для газеты с символическим названием (Philadelphia *Dollar* Newspaper) с целью получить приз в сто долларов, объявленный редакцией.

Повествование другого рассказа года «Длинный ларь» (“The Oblong Box”, 1844) строится вокруг тайны багажа путешествующего на пакетботе художника. Его друг, рассказчик, подозревает, что в ларе или ящике (box) — «Последняя вечеря» Леонардо, но в действительности в нем оказывается труп скоропостижно скончавшейся молодой жены художника. В рассказе нет криминального сюжета: художник провозил тело умершей на пакетботе втайне от других пассажиров, но с согласия капитана и, разумеется, никак не был причастен к ее смерти. В то же время мотив трупа в ящике неожиданно сближает этот рассказ с написанным в тот же год «“Ты еси муж, сотворивый сие”». В одном случае все думают, что в ящике — шато-марго, в другом — багаж, знаменитый шедевр. Если в комическом рассказе По труп, выскочивший, как черт из табакерки, свидетельствует против убийцы, в «Длинном ларе» тайна художника оказывается погребена на дне моря. Но история, которую узнает рассказчик от капитана, это одновременно и свидетельство безумной любви художника к умершей, и посрамление проницательности рассказчика. В качестве сыщика должен был в данном случае выступить читатель, которому автор услужливо предоставил все необходимые улики — от странного поведения художника до размеров

и формы ларя. Самой главной уликой, которую все еще не понимает рассказчик, является простой физический факт: ларь с привязанным к нему художником тонет в море. «— А вы заметили, капитан, как быстро они пошли ко дну? Не правда ли, удивительно? Признаться, когда я увидел, что он привязал себя к ларю и отдался на волю океана, я все еще надеялся, что его удастся спасти. — Немудрено, что они пошли ко дну камнем, — отвечал капитан. — Они вскоре всплывут, конечно, но не раньше, чем растает вся соль. — Соль! — вскричал я» (743). Будь на месте рассказчика проницательный сыщик, он бы догадался, что соль используется для перевозки трупов. Несмотря на то, что «Длинный ларь» — это, конечно же, не детектив, в нем моделируется то, что Карло Гинзбург назвал «уликовой парадигмой». Перед нами — знаки или улики, которые необходимо правильно расшифровать и интерпретировать.

Наконец, у По есть рассказы о преступниках и преступлениях, которые формально не являются детективами потому, что выдержаны в жанре исповеди. Есть преступление, но нет тайны: убийца сам рассказывает нам с большой охотой о своем преступном замысле и его исполнении; исповедь и детектив — диаметрально противоположные жанровые структуры. Речь идет о четырех известнейших рассказах: «Сердце-обличитель» (1843), «Черный кот» (1843), «Бес противоречия» (1845), «Бочонок Амонтильядо» (1846). Все они, что характерно, были написаны параллельно с дюпеновским циклом или через несколько лет спустя. Во всех четырех, за исключением «Черного кота», где герой убивает жену случайно, в пылу гнева, мы имеем дело с тщательно продуманным и изощренным убийством (впрочем, случайность убийства в «Черном коте» компенсируется изощренным способом укрытия трупа).

Особенно любопытен в этом отношении «Бес противоречия»: «Никакой поступок не мог быть взвешен с большей точностью. Недели, месяцы я обдумывал способ убийства. Я отверг тысячу планов, ибо их выполнение влекло за собою вероятность случайного раскрытия. Наконец, читая какие-то французские мемуары, я обнаружил в них описание того, как мадам Пило была поражена почти фатальным недугом при посредстве отравленной свечи. Идея эта мгновенно привлекла меня. Я знал, что тот, кого я наметил в жертвы, имел привычку читать в постели. Знал я также, что его комната тесна и плохо проветривается. Но нет нужды докучать вам излишними подробностями. Нет нужды описывать нехитрые уловки, при помощи которых я подменил свечу из шандала в его спальне другою, сделанною мною самим. На следующее утро его нашли мертвым в постели, и заключение коронера гласило: “Смерть от руки

божией”» (839). Преступление не просто продумано и тщательно взвешено: «рецепт» убийства взят из книги, что подчеркивает его книжный, металитературный характер, предлагая нам еще один ключ к природе вновь изобретенного детективного жанра. Перед нами — смерть читателя, который платит жизнью за пристрастие к чтению. Читая, он погибает от свечи, но на самом деле — от книги, из которой преступник черпает сведения о безупречном убийстве.

Наконец, по замечанию Дэна Файнмена, По проводит параллель между «Бесом противоречия» и «Похищенным письмом» в следующем фрагменте «Беса противоречия» (в самом начале): «В рассмотрении способностей и наклонностей — prima mobilia человеческой души — френологи не уделили места побуждению, которое хотя по всей очевидности и существует как одно из врожденных, изначальных, непреодолимых чувств, но в равной степени было упущено из виду (overlooked) и всеми моралистами, их предшественниками. По чистой гордыне разума все мы упустили его из виду (overlooked it)» (835). Повторение слова «overlook», по Файнмену, отсылает к идее разгадки, лежащей на поверхности, к трюку с названиями на карте или вывесками на улице[26]. Противоречивость человеческой натуры — это столь очевидное и универсальное свойство, что мы его попросту не увидели, не заметили, проглядели. В рассказе оно служит prima mobilia к убийству, но одновременно и к саморазоблачению. Преступник выступает в двойственной ипостаси — как тот, кто совершает преступление и тот, кто его разоблачает в суицидальном порыве, запутывает и распутывает повествовательную паутину.

По тому же принципу устроен рассказ «Сердце-обличитель» с единственным отличием: разоблачителем становится сердце убитого старика, которое неожиданно начинает стучать из-под половиц, где погребен расчлененный труп; традиционно считается, что рассказчика «выдает» его собственное бессознательное, которое он тщательно пытается заглушить рассудительной речью. «Сердце-обличитель» интересен в контексте нашей темы как рассказ, исследующий психологию преступника, в котором можно увидеть прообраз маньяка или серийного убийцы XX в. Именно так его интерпретирует, например, Стивен Кинг. Говоря о «Сердце-обличителе» как о «первом произведении в жанре криминальной социопатии», Кинг отмечает, что гениальность рассказа «в здравом, на первый взгляд, голосе рассказчика. Рассказчик не назван по имени, и это правильно, поскольку мы понятия не имеем, как он выбрал свою жертву и что подтолкнуло его на

[26] *Fineman D.* Poe and Perversity // Deciphering Poe: Subtexts, Contexts, Subversive Meanings. Ed. A. Urakova. Bethlehem: Lehigh University Press, 2013. P. 71.

преступление <…> Кроме всего прочего, это убедительный рассказ о безумии, которому По не дает никаких объяснений. И не должен. Веселый смех повествователя <…> говорит нам все, что нам нужно знать <…> Что, однако, возвышает этот рассказ над другими историями в этом жанре и делает его пророческим, так это то, что По смог предсказать темноту (darkness) грядущих поколений. Например, нашего»[27]. Можно обратить внимание и на намерение автора «Сердца-обличителя» написать рассказ с двойным дном, следуя все той же «уликовой парадигме». Пережимы в рассказе повествователя, его страстное желание продемонстрировать свое здравомыслие — лежащие на поверхности знаки того, что он на самом деле безумен. По предлагает читателю внимательнее слушать персонажа, обращая внимание не на то, что он говорит, а на то, что стоит за его словами, он предлагает слушать его тело, как это будут делать психоаналитики позднее, на рубеже XIX и XX вв. В «Сердце-обличителе» читатель с самого начала знает, кто убийца, но в то же самое время он должен понять, по разбросанным в тексте знакам-уликам, что этот убийца не тот, за кого он себя выдает.

Рассмотренные выше «пограничные» рассказы — *еще не* детективы или *не совсем* детективы — прежде всего, указывают на неустойчивость, подвижность границ жанра, который не успел окончательно выкристаллизоваться. В них мы встречаем отдельные элементы — расследование преступления, которое нельзя раскрыть; разгадку некриминальной тайны; психологию убийцы, который сам исповедуется в содеянном; повествование с двойным дном — приближающие эти рассказы к жанру, но, тем не менее, не делающие их детективами. Вместе с тем, многие из этих приемов впоследствии войдут в тезаурус детективного жанра, что в очередной раз убеждает нас, что говоря о По как об отце детектива, мы должны учитывать его творчество в целом, а не отдельные образцы изобретенной им жанровой формы. Наконец, подвижность, неустойчивость границ говорит о богатом жанровом потенциале текстов По: в рамках его творческого наследия можно увидеть историю детектива в миниатюре, от прото-детектива, схемы, рентгеновского снимка, до деконструкции жанра.

III

В последней части статьи коротко перечислим основные литературные и окололитературные традиции, оказавшие влияние на формирование детективного жанра у По. Прежде всего, это, разумеется,

[27] *King S.* “The Genius of ‘The Tell-Tale Heart’” // In the Shadow of the Master, ed. M. Connelly. New York, 2009. Pp. 189–190.

готическая литература, от которой ведется генеалогия детектива. Показательно, что именно в 1840-е годы По отходит от так называемой «немецкой готики»[28], с которой было тесно связано его творчество в предшествующее десятилетие. В это время он пишет меньше «темных» мистических историй, адаптируясь к тому, что было востребовано в журналах и газетах. Традиционно считается, что детектив соединил иррациональное начало готической литературы с идущим от Просвещения рационализмом; матрица детективного сюжета — таинственная история получает рациональное объяснение. Собственно, По в данном случае опирается не на немецкую, а на английскую, т.н. «объясненную готику» (explained Gothic) в духе Энн Рэдклифф, которая объясняла каждое загадочное происшествие правдоподобными обстоятельствами. (Впрочем, как полагают некоторые исследователи, данная традиция заявляет о себе и в «немецких» рассказах[29].) В детективных рассказах По неслучайно содержатся рудименты готических сюжетов, начиная с того, что Дюпен и рассказчик живут в доме, «давно покинутом хозяевами «из-за каких-то суеверных преданий» и клонящемся к упадку и предпочитают выходить на улицу только в ночное время. Заключительная сцена рассказа «“Ты еси муж, сотворивый сие”» — хороший пример «объясненной готики»: восставший из гроба труп-изобличитель — частый персонаж готической прозы, но китовый ус и чревовещание предлагают рациональное объяснение сверхъестественному (как и в «Виланде» Брауна, предшественнике По, работавшем в традиции английской готики).

Как уже говорилось выше, финал «“Ты еси муж, сотворивый сие”» отвечал вкусам того времени, пристрастию современников По к сенсациям. Сенсационная или городская литература — литература тайн и ужаса, описывающая городские трущобы и черпающая материал из криминальных хроник, — также оказала влияние на детективную прозу По. Популярные в Америке «Парижские тайны» Эжена Сю (роман, который По читал и даже рецензировал) предлагали новую концепцию урбанистического пространства, проецируя образность готических замков и подземелий на привычную городскую среду. Дюпеновский цикл — это, прежде всего, городской цикл или цикл рассказов о Париже, где По никогда не был. В «Убийствах на улице Морг» — это странный космополитический город, многонациональный и многоязыкий, каменные джунгли, где орангутанги прыгают по карнизам и забирают-

---

[28] Различается английская и немецкая готические традиции. В немецкой традиции мистическое событие не получает рационального объяснения.

[29] В частности, *Thompson G.R.* Edgar Poe. Romantic Irony in Gothic Tales. Madison: Wisconsin Univ. Press, 1973.

ся в самые уединенные дома. В «Тайне Мари Роже» Париж и Нью-Йорк меняются местами; это город, в котором одинокую молодую женщину подстерегают на каждом шагу опасности, где орудуют банды негодяев и замышляются убийства. Тема города как пространства сексуальной угрозы будет развита у таких американских мастеров сенсационного романа, как Джодж Липпард и Джордж Томпсон: их героини попадают в руки сластолюбивых либертенов, им то и дело угрожает соблазнение или насилие. И даже в «камерном» «Похищенном письме» город заявляет о себе ружейным выстрелом и испуганными криками толпы, «работая» на Дюпена и его остроумный замысел.

Не в последнюю очередь в становлении жанра сыграли криминальные хроники и бульварная журналистика, о чем мы упоминали выше в связи с «Тайной Мари Роже», чье «убийство» было сфабриковано газетами. Читая газеты того времени, самой одиозной из которых был «Нью-Йорк геральд» Джеймса Гордона Беннета, невозможно не обратить внимание на смакование подробностей и излишний натурализм деталей. Например, мертвое женское тело откровенно эротизировалось, что хорошо видно на примере освещения убийства проститутки Хелен Джуитт: «Он [префект полиции] приоткрыл ужасный труп… Отличная фигура — изящные члены — прекрасное лицо — полные руки — красивая грудь — все — все превосходство Венеры Милосской»[30]. Сенсационные публикации, вызванные смертью Мэри Роджерс, отличала другая риторика — осквернения и скандала. Репортеры подробно останавливались на следах причиненного насилия: «лоб и лицо были… превращены в бесформенную массу»; «глаза так заплыли на распухшем лице, что, казалось, были с силой выдавлены из глазных впадин»; «рот был растянут настолько, насколько позволяли связки, и придавал сходство с мертвецом, умершим от удушья или задушенным»[31]. Все это, безусловно, объясняет натуралистические описания трупов в детективах По. Важнее, однако, был подогреваемый газетами интерес к тайне и ее расследованию, вовлекающий читателя в паутину догадок и гипотез: не поддающаяся контролю реальность становилась поводом для ребуса, логической задачи и головоломки.

Наконец, к наименее очевидным источникам детективов По относится женская сентиментальная проза. Не стоит забывать, что «Похищенное письмо» было опубликовано в сентиментальном рождественском альманахе «Гифт», а «Тайна Мари Роже» вышла в «Сноуденс лэдиз компэньон». Сегодня, говоря о творчестве американских романтиков,

---

[30] Qtd in Bergmann H. God in the Streets: New York Writing from the Penny Press to Melville. Philadelphia: Temple Univ. Press, 1995. 29.

[31] Qtd in Srebnick, op. cit. P. 76-77.

мы подчас забываем, что они публиковались по соседству с сентиментально-назидательными рассказами и стихотворениями, представлявшими литературный мейнстрим. По был весьма далек от сентиментальной стилистики, однако его детективные рассказы отличает «женское» внимание к деталям, незначительным, ускользающим от обычного взгляда подробностям. Вот как, например, Дюпен рассказывает о своем осмотре письма в кабинете министра: «Как только я увидел это письмо, я тотчас решил, что его-то я ищу. Конечно, выглядело оно совсем иначе, чем то, подробное описание которого читал нам префект. На этом письме стояла огромная черная печать с монограммой Д., на том — небольшая красная с гербом герцога С. Адресовано это письмо было Д. мелким женским почерком, там же на конверте стояло имя некой августейшей особы, выведенное смело и размашисто; лишь размером они походили одно на другое. Но *нарочитость* этого контраста, которая была чрезмерной; грязь; захватанный, рваный вид, столь явно противоречащий *истинным* привычкам Д. к методичности и заставляющий предположить некий умысел… все это, повторяю, весьма способно было навести на подозрение того, кто явился сюда, весьма к подозрению *склонным*… Разглядывая края письма, я заметил, что они были *смяты* больше, чем, строго говоря, то было необходимо. Так выглядит плотная бумага, если ее сложить, прижав прессом, а потом развернуть и сложить под тем же сгибом в другую сторону… Мне стало ясно, что письмо вывернули, словно перчатку, наизнанку, написав на нем новый адрес и заново напечатав» (483–484). Для сравнения, в опубликованном в 1839 году альманахе «Гифт» рассказе Марии Гриффит «Старая валентинка» («The Old Valentine»), героиня исследует валентинку, полученную от поклонника: «здесь есть какая-то тайна — помилуйте, когда он ее написал? Казалось бы, недавно, здесь указан 1839 год, и все же — подождите — я утверждаю, что дата была стерта, ибо я вижу наверху 5 или 6 над цифрой 7, и смотрите, “Гифт” выведено более бледными чернилами: отсюда было вымарано слово. Мне не приходило это в голову прежде, но и бумага не такая белая, как конверт»[32]. Разумеется, герои По и Гриффит преследуют разные цели, но они демонстрируют схожий метод — внимание к сгибам, краям, чернилам, цвету бумаги и размеру печати, всем тем мелочам, которые равно незаменимы для сыщика и для влюбленной девицы. В этом контексте мы предлагаем еще раз перечитать эпиграф из Томаса Брауна

[32] M[aria] Griffith, “The Old Valentine,” in The Gift: A Christmas and New Year’s Present for 1839, ed. [Eliza] Leslie. Philadelphia: E.L. Carey and A. Hart, 1838. P. 50. Также об этом см. нашу статью *Urakova A.* “The Purloined Letter” in the Gift-Book: Reading Poe in a Contemporary Context // *Nineteenth-Century Literature,* 64.3 (December 2009): 323–346.

к «Убийствам на улице Морг»: «Что за песню пели сирены или каким именем назывался Ахилл, скрываясь среди женщин, — уж на что это, кажется, мудреные вопросы, а какая-то догадка и здесь возможна». «Ахилл, скрывающийся среди женщин», — деталь, на которую обратил внимание Жак Лакан — указывает на андрогинность знаменитого сыщика По; мужчина, переодетый женщиной, временно изменивший пол, — не совсем женщина, но и не совсем мужчина. Дюпен с его двойственной душой, чей «голос, сочный тенор, срывался на фальцет» в моменты отрешенности — подобно визгливому «голосу» орангутанга-убийцы — трансцендирует все возможные различия, в том числе и гендерные. При надобности он, как Ахилл, занимающийся рукоделием, способен разглядеть мельчайшие детали, доступные взгляду женщины, привычной к мелкой ручной работе.

Как показывают эти примеры, рождение детективного жанра было на редкость своевременным — как в творчестве По, так и в литературной истории XIX века. В то же время мы имеем дело именно с «новизной сочетаний», если воспользоваться любимой метафорой самого изобретателя: «Могут сказать: “Однако ж мы воображаем грифона, а ведь он не существует”. Да, сам он, разумеется, не существует, но существуют его части. Он — всего лишь сочетание уже известных частей тела и свойств»[33].

[33] *По Э.* Американские прозаики: Н.-П. Уиллис. — … // Эстетика американского романтизма. М.: Искусство, 1977. С. 107.

А.Б. Танасейчук

«НА ПОЛЯХ» КРИПТОГРАММ, РЕБУСОВ И… СОБСТВЕННОЙ ГЕНИАЛЬНОСТИ: О ГЕНЕЗИСЕ ДЕТЕКТИВНОГО ЖАНРА В ТВОРЧЕСТВЕ Э.А. ПО

Утверждение, что об Эдгаре Аллане По, обстоятельствах его жизни и творчества, написано много, во-первых, банально, а во-вторых, совсем не точно. Потому что написано о нём не просто много, а поразительно много. В этом смысле, великий американский поэт, прозаик, теоретик литературного творчества и журналист, — конечно, уникальное явление, почти не имеющее аналогов. Но, написанное о нём, сомасштабно тому влиянию, которое он оказал на развитие мировой словесности XIX–XX столетий. Внес свою лепту и автор настоящих строк, опубликовав в 2015 году биографию писателя в серии «Жизнь замечательных людей»[1]. Идей и соображений «на полях» этой большой работы возникло, разумеется, немало. Некоторыми из них есть смысл поделиться.

Заслуг у Эдгара По много. Перечислять их едва ли стоит, тем более что список будет все равно неполон: время (и исследователи) энергично его увеличивают, открывая все новые и новые грани наследия великого американца. Много в связи с этим возникает и неизбежных дискуссий. Но существует одна сфера, в которой критики удивительно единодушны: Эдгар По — родоначальник детективной литературы. Разумеется, данный постулат совершенно не исключает разночтений в содержательной его части.

Текстов, с которых начинался современный детектив, немного: кто-то говорит о четырех новеллах писателя, иные утверждают, что их, все-таки, пять, другие настаивают, что всего три.

Не вызывают никаких сомнений у диспутантов только три рассказа: «Убийства на улице Морг» (*The Murders in the Rue Morgue*, 1841), «Тайна Мари Роже» (*The Mystery of Marie Roget*, 1842) и «Золотой жук» (*The Gold-Bug*, 1842). Они считаются «классическими». «Похищенное письмо» (*The Purloined Letter*, 1844) уже вызывает полемику. Какой же это детектив, если в нём отсутствует убийство? А без убийства, — ну, что же это за детектив? Да и расследование, как таковое, не ведется,

[1] *Танасейчук А.Б.* Эдгар По: Сумрачный гений / Андрей Танасейчук. — М.: Молодая гвардия, 2015. — 448 с.

предлагается только его результат. Примерно так звучит главный аргумент. Еще больше сомнений порождает история под названием «Ты еси муж, сотворивший сие» (*Thou Art the Man*, 1844). В нём убийство в наличии, но общий несерьезный (юмористический) тон повествования, а также мистический «антураж» (вроде чревовещателя в роли повествователя) порождают у многих сомнения. Впрочем, находятся и такие, кто отважно зачисляет в детективный канон Э. По «Падение дома Ашеров», «Чёрный кот», «Бочонок амонтильядо» и т.д.

Автор настоящих строк придерживается упомянутого «классического перечня» и мог бы привести аргументы в его пользу, но в данном случае цели и задачи у нас иные, а именно, — обстоятельства и истоки генезиса детектива в творчестве Эдгара По.

Нельзя сказать, что данная проблема относится к числу наиболее актуальных и серьезно волнует современных исследователей. Считается, что обсуждать здесь особенно нечего, поскольку, по мнению научного сообщества, серьезные англоязычные биографы (от Дж. Ингрэма до А.Х. Квинна) давно установили, что к сочинению детективных (Э. По назвал их “tales of ratiocination”, т.е. «логические») новелл писателя подтолкнуло чтение мемуаров Э.Ф. Видока, с которыми он познакомился в конце 1830-х гг.[2] Более того, Ю.В. Ковалев полагал, что здесь вообще не о чем дискутировать, как, впрочем, и о том, как и почему именно По «изобрел» детектив. «Детективный рассказ и роман, — утверждал исследователь, — возникли бы и в том случае, если бы По не написал своих знаменитых рассказов о Дюпене. Возможно, это случилось бы несколько позже, и первые образцы жанра имели бы несколько иные очертания, но это случилось бы непременно, ибо, как говорится, приспело время»[3].

С одной стороны, трудно не согласиться с мнением маститого ученого. Но, с другой, просто «поверить на слово» мешает одно обстоятельство: «время приспело» очень уж с большой задержкой. «Убийства на улице Морг» Эдгара По от первых «детективных» сочинений Эмиля Габорио и Уилки Коллинза отделяет, по меньшей мере, четверть века, а то и больше (не говоря о признанном наследнике Дюпена — Шерлоке Холмсе Конан Дойля). Кстати, и действительность к тому времени обрела совершенно иные очертания. В годы, когда великий американец «вывел в свет» своего проницательного француза, о частном сыске в англосаксонском мире и слыхом не слыхивали, и представлений не

---

[2] См.: *Quinn A.H.* Edgar Allan Poe. A Critical Biography. — Baltimore — L., 1998. — P. 310 — 311.

[3] *Ковалев Ю.В.* Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт / Ю.В. Ковалев. — Л.: Худож. лит., 1984. — С. 205.

имели. А в 1860-е, после принятия британским парламентом знаменитого *Matrimonial Causes Act* 1857 года, профессия частного сыщика стала вполне обычной, даже распространенной. Но, все же, стоит заметить: Кафф у Коллинза — недавний полицейский, а Лекок у Габорио и вовсе действующий агент полиции, а не «любитель», как Огюст Дюпен. Время непрофессионалов придёт и того позже — только к концу столетия, с появлением самого яркого из них — великолепного Шерлока Холмса. Нельзя не обратить внимания и вот на какое обстоятельство: ранние образцы детектива (1860–1870-х гг.) — вотчина исключительно романной прозы. Поначалу детектив — роман, а не рассказ. Детективная новелла как особая жанровая модификация окончательно формируется много позднее — в 1890-е годы, сначала в британской журнальной традиции, а затем оттуда проникает в американскую и западноевропейскую.

Так что едва ли стоит говорить о временнóй обусловленности генезиса детектива. Эдгар Аллан По, все-таки, опередил свое время, и опередил его изрядно, — предугадав (и наметив!) основные черты поэтики жанра. Феномен загадочного преступления и необходимость его раскрытия, «дедуктивный метод» расследования и герой — гениальный сыщик, неразрешимые загадки и тайны, финальное «рациональное» их объяснение — все это, по отдельности, встречалось и прежде. Эдгар По первым соединил их вместе, сформировав жанровый канон, отталкиваясь от которого, развивая и совершенствуя, шли (и идут по сей день!) бесчисленные ряды последователей великого американца.

Так какие же обстоятельства породили жанр, поклонников у которого уже полтора столетия многие миллионы по всему свету?

Сторонники «чистого искусства» рубежа XIX–XX вв. на Западе и в России, восторгавшиеся Э. По, апеллируя к авторитету Шарля Бодлера, утверждали: художественные открытия Э. По — суть «озарения», порожденные его гениальностью. Как бы ни избегали углубляться в данную тему современные интерпретаторы жизни и творчества поэта, парадигма эта продолжает жить. Ни Ю.В. Ковалев, ни А.М. Зверев[4], ни Э.Ф. Осипова[5], ни авторы последних по времени англоязычных жизнеописаний По — П. Акройд[6] и Н. Барнз[7] не подвергают ее сомнению. По сути, они с ней солидарны. Тем не менее, хотя природа творческой одаренности (а тем более, гениальности!) так и остается *terra incognita*

[4] *Зверев А.М.* Эдгар Аллан По // История литературы США. — Т. III: Литература середины XIX века (поздний романтизм). — М., 2000. — С. 172–221.

[5] *Осипова Э.Ф.* Загадки Эдгара По: исследования и комментарии. — СПб., 2004.

[6] *Акройд П.* Эдгар По: Сгоревшая жизнь. — М., 2012.

[7] *Barnes N.* A Dream within a Dream: The Life of Edgar Allan Poe. — L., 2009.

для современной науки, разумеется, даже гений творит не в «безвоздушном пространстве». Его тексты — не только следствие поразительного дара, но времени и места, определенных представлений и эстетических взглядов, авторских стратегий и тактик, обусловленных теми обстоятельствами, в которых он существует. Всё это, разумеется, связано и с генезисом детективного жанра.

Как известно, «Убийства на улице Морг», первый детективный рассказ Э. По, был опубликован в апрельском номере «Журнала Грэма» за 1841 год. Это первая публикация поэта на страницах журнала, который он редактировал около полутора лет. Она совпадает с началом самого продуктивного и успешного периода деятельности По-новеллиста. А.Х. Квинн предлагал искать истоки сюжета рассказа в «Мемуарах» Видока, указывая на то, что поэт должен был прочитать их, сотрудничая в журнале Бёртона[8]. Действительно, фрагмент воспоминаний под названием «Неопубликованные страницы из “Жизни Видока, французского министра полиции”» печатались в «Журнале для джентльменов Бёртона» с сентября по ноябрь 1838 года. Э. По приступил к редактированию упомянутого журнала не раньше июня 1839 года[9]. Но ничто, разумеется, не препятствовало ему познакомиться с предшествующими публикациями — хотя бы для того, чтобы отчетливее представлять политику издания. Интересно, что был и еще один текст, имеющий непосредственное отношение к предмету — новелла под названием «Тайное узилище». Автором ее был У. Бёртон, владелец журнала (на досуге он «баловался» литературой). Он опубликовал свою историю в сентябрьском номере за 1837 год. Коль скоро Эдгар По читал Видока (а это — очевидный факт), он не мог пропустить и опус «хозяина». Кстати, его вполне можно считать одним из ранних образчиков детективной прозы. В ней лондонская полиция ведет расследование о похищенной девушке и разыскивает тех, кто ее украл. Едва ли рассказ претендует на особенные художественные достоинства, но и он мог стать одним из «кирпичиков», легшим в фундамент жанра.

Однако имелись и иные обстоятельства, которые представляются нам куда более важными. Именно они, главным образом, и предопределили рождение детектива.

Прежде всего, мы должны представлять ситуацию, в которой находился поэт в конце 1830-х гг. А она была непростой. Покинув в начале 1837 года *Southern Literary Messenger* — работа на Т. Уайта практически не оставляла времени на собственное творчество, — Э. По решил со-

---

[8] *Quinn A.H.* Op. cit., p. 310.

[9] *Thomas D., Jackson D.* The Poe Log: A Documentary Life of Edgar Allan Poe, 1809–1849. Boston: G. K. Hall & Co., 1987. P. 262.

средоточиться на сочинительстве. Еще в Ричмонде, следуя совету литературных знакомых и издателей, утверждавших, что только роман сулит коммерческий успех и известность (и в том, и в другом поэт отчаянно нуждался), он взялся за большой текст и написал «Приключения Артура Гордона Пима». Книга была опубликована, но долгожданного успеха (в том числе материального) она не принесла. Стремясь заработать, По взялся за «Начальную книгу конхиолога». Она дала неплохой доход, но скандал, сопровождавший издание[10], отвратил Э. По от «легких» заработков подобного рода. Необходимость на что-то существовать привела его в уже упоминавшийся журнал Бёртона. Условия предложили выгодные. В письме владельца издания поэту мы находим следующее:

> «Давайте остановимся, скажем, на 10 долларах в неделю... Два часа в день, за отдельными исключениями, будет, я полагаю, вполне достаточно для той работы, что требуется, кроме тех случаев, когда речь пойдет о вещах Вашего собственного сочинения. Так или иначе, Вам всегда легко удастся найти время для любого другого необременительного для Вас занятия — при условии, что Вы не станете использовать Ваши таланты в пользу каких бы то ни было иных изданий, стремящихся помешать успеху Д.М.»[11].

Это был «странный брак» — союз совершенно разных людей, в котором каждый действовал, исходя из собственных интересов, не считая необходимым в полной мере посвящать в свои планы противоположную сторону. Бёртон не нуждался в ком-либо, чтобы управлять журналом: с его поразительной энергией и работоспособностью он с успехом совмещал функции владельца, редактора и даже автора. Однако его темперамент и энергетика имели и оборотную сторону: он быстро загорался, но, добившись успеха, быстро остывал. Тем более что вовсе не считал издательско-редакторскую деятельность своим призванием. Он был лицедеем, паяцем по призванию и теперь устремился в другое русло — решил подчиниться «зову сердца» и вернуться в театр. «Себе на уме» был и Э. По. Во-первых, ему необходимы были средства к существованию. В этом смысле малосимпатичный журнал Бёртона был находкой. Во-вторых, он тоже видел в журнале только «временную пристань». Уже в июне 1839 года писатель заключил предварительное соглашение с фирмой «Ли энд Бланшар» об из-

---

[10] См.: *Танасейчук А.Б.* Эдгар По: Сумрачный гений / Андрей Танасейчук. М., 2015. С. 229–235.

[11] Цит. по: *Poe E.A.* The Complete Works: Vol. XVII. N.Y., 1902. P. 45–46.

дании двухтомника своих рассказов и значительную часть времени посвящал его подготовке. В частности, нуждаясь в благоприятных отзывах (чтобы «украсить» самыми авторитетными) и «готовя почву» к выходу сборника, Э. По завязал обширную переписку и должен был ее поддерживать. И, наконец, в 1840-м году он собирался дать старт своему собственному проекту — «идеальному журналу», — который и издавать, и редактировать планировал самостоятельно. Много времени и сил он отдавал этому проекту: с присущей ему тщательностью составлял проспект будущего издания, постоянно переделывая и переписывая, обдумывая его «контуры». Поэтому, конечно, он не собирался, что называется, «вкладывать душу» в работу, чего, несмотря на, вроде бы, более чем щадящий график присутственных часов в редакции, от него все-таки ожидал Бёртон. Недоразумения и размолвки между ними начались чуть ли не тотчас же по водворению По в журнале. Владелец бывал в Филадельфии, главным образом, наездами, но частенько не заставал По в редакции и нередко обнаруживал дела запущенными. Не в восторге он был и от тех публикаций, что помещал в журнале его помощник. Ему вообще не нравилась проза поэта — по его мнению, слишком причудливая, нервная, исполненная мрачных фантазий. Тем не менее, Бёртон терпеливо сносил регулярное появление рассказов По (и платил гонорары) на страницах «ДМ». Большинство из них, кстати, принадлежало к числу лучших его сочинений (например, в сентябре это был рассказ «Падение дома Ашеров», в октябре — «Вильям Вильсон», а в декабре 1839-го — «Разговор Эйрос и Хармионы»). Очевидное отторжение у владельца вызывала литературная критика Эдгара По. Причем, даже не столько содержательная сторона, выбор авторов, произведений и т.п., но тональность выступлений. Бёртон полагал, что как литературный критик и обозреватель По излишне резок в суждениях и слишком категоричен в оценках. Он не хотел ввязываться в привычные для его сотрудника журнальные войны, полагая скандалы пагубными для репутации истинно «джентльменского» издания.

Несмотря на постоянные трения с Бёртоном, в службе на благо «ДМ» для Эдгара По оказалось немало положительного. Прежде всего, он обрел определенную финансовую устойчивость. Важно и то, что журнал не слишком мешал По сочинять. К тому же, «щадящий график» давал возможность писать не только для своего журнала, но для других изданий. В этом ряду особое место занимает *Alexander's Weekly Messenger*. В нем Э. По сотрудничал в период работы в «ДМ» регулярно, публикуясь (с декабря 1839 по май 1840 г. включительно) чуть ли не в каждом еженедельном выпуске газеты.

Бёртон смотрел на этот побочный «промысел» без восторга, но и особенно пенять писателю не мог, поскольку сам печатал свой журнал в предприятии Ч. Александера[12]; да и те материалы, что публиковались в еженедельнике, он едва ли хотел видеть на страницах своего журнала. Основной массив этих публикаций принято обозначать прилагательным *Miscellaneous*, т.е. «смешанное», «разнообразное» или, что по смыслу в данном случае точнее, — «всякая всячина». За этим понятием скрываются разнообразные тексты. Напрасно мы станем искать информацию о них в «классических» биографиях поэта. Г. Аллен, А.Х. Квинн и другие исследователи предвоенной поры, не имея доступа к материалам *Messenger* 1839–1840 гг. могли только гадать о содержательной части этих публикаций. Благодаря усилиям К. Бригэма, отыскавшего необходимые выпуски издания, мы можем о них судить[13]. Архивист разыскал, атрибутировал и напечатал большинство публикаций поэта в газете. На первый взгляд, *Miscellaneous* писателя в *Messenger* не стоят особого внимания: они разнообразны, но довольно поверхностны. Среди них есть размышления о перспективах возделывания сахарной свеклы; рассказы о том, что такое дагерротипия (эта тема весьма интересовала «научно-ориентированного» писателя и по поводу «праматери» фотографии он выступал неоднократно); имеются также рассуждения о собаках породы «кубинский бладхаунд», о черных кошках, их повадках и о суевериях, с ними связанных, и т.д., и т.п. Видимо, поэтому они не привлекали внимания исследователей и позднее. Едва ли в них видели нечто большее, нежели средство заработка вечно нуждавшегося поэта. Собственно, последнее обстоятельство, видимо, им поначалу и руководило. Но почти с самого начала сотрудничества По с *Messenger* возникла тема, которая по-настоящему увлекла писателя — это криптография.

Уже в декабре 1839 года он опубликовал заметку «Таинственное и загадываемое» ("*Enigmatical and Conundrum-ical*"), в которой утверждал, что все — любой шифр, тайнопись, криптограмма и т.п., — созданное одним человеком, может быть разгадано другим. Заявление спровоцировало дискуссию, письма в газету, предложения заключить пари — словом, вызвало самый живой интерес у читателей. Об этом два года спустя, уже в «Журнале Грэма», вспоминал сам Э. По[14].

Что подвигло писателя на такое заявление — можно только гадать. Поначалу, скорее всего, вполне понятный журналистский задор. Как

---

[12] *Quinn A.H.* Edgar Allan Poe. Op. cit., p. 298.

[13] *Brigam C.* Edgar Allan Poe's Contributions to Alexander's Weekly Messenger // American Antiquarian Society. April, 1942, pp. 45–125.

[14] Ibid., p. 47.

бы там ни было, «ответ пришлось держать»: в редакцию посыпались зашифрованные послания. По, естественно, немедленно познакомился с присланным и заявил, что берется расшифровать любое, разумеется, если оно «содержит смысл», т.е. не является «набором символов — букв, цифр, слов и т.п., его лишенных». Вызов не остался без ответа и… поэту пришлось заняться криптографией. Результаты своих дешифровок он начал публиковать в газете уже в январе 1840 года.

По подсчетам К. Бригэма, в газете Ч. Александера Э. По опубликовал, по меньшей мере, пять материалов с результатами разгадок, присланных ему шифров и дешифровал 36 посланий[15]. Скорее всего, и публикаций поэта, и присланных задач было все-таки больше, — не все номера *Messenger* исследователю удалось разыскать. Сам Эдгар По позднее вспоминал: «Всего я получил около ста шифрованных посланий. И среди них только одно я не смог разгадать сразу. Но это только потому, что шифр, как выяснилось позднее, являл собою набор произвольных символов, не имеющих какого-либо общего смысла»[16]. При этом часть шифров содержали одновременно слова из разных языков. «Рекордсменом» оказалась тайнопись, в которой была закодирована информация сразу на семи языках. Но По разгадал и эту криптограмму.

Это было не только интересно[17] — поэт явно открыл в себе дар, который он полагал «особым»: некое совершенно индивидуальное свойство сознания, дарующее способность видеть то, что сокрыто от глаз обычных людей. Но это вполне органично сочеталось как с романтическими представлениями об уникальности поэтического дара вообще, так и с убежденностью в особой природе собственного сознания — в частности.

В одной из новелл По можно найти такие слова: «Я родом из тех, кто отмечен силой фантазии и пыланием страсти. Меня называли безумным, но вопрос еще далеко не решен: не есть ли безумие высший разум и не проистекает ли многое из того, что славно, и все, что глубоко, из болезненного состояния мысли, из особых настроений ума, вознесшегося ценой утраты разумности. Тем, кто видит сны наяву, открыто многое, что ускользает от тех, кто грезит лишь ночью во сне»[18].

Эти слова произносит герой рассказа. Разумеется, персонаж истории и ее автор не тождественны. Но разве можно сомневаться, что

---

[15] Ibid., p. 48.

[16] *Thomas D., Jackson D.* Op. cit., p. 336.

[17] Одни из первых слов, прозвучавших в первой детективной истории: «… для человека, особенно одаренного в этом смысле, дар анализа служит источником живейшего наслаждения» — конечно, не случайность!

[18] *По Э.А.* Полное собрание рассказов. М., 1970. С. 341.

подобные мысли и переживания были свойственны и поэту? Его дарование, его отношения с другими людьми (и отношение к нему окружающих!), его восприятие мира, да, в конце концов, его тексты — поэзия, проза, литературная критика — все это, разумеется, только утверждало поэта в мысли о собственной уникальности. А особенности характера и мироощущения, очевидная «девиантность» могли лишь подтвердить это.

В мае 1840 г. По расстался с Бёртоном, продавшим журнал Джорджу Грэму. Тогда же прекратилось сотрудничество поэта и с газетой Ч. Александера. Но увлечение криптографией на этом не закончилось, о чем свидетельствуют две публикации Эдгара По уже в «Журнале Грэма»: *A Few Words on Secret Writing* и *Secret Writing* (в июльском и в декабрьском номерах журнала за 1841 год соответственно)[19]. Статьи весьма обширны (каждая занимает по нескольку страниц в одну восьмую листа в два столбца мелкого убористого шрифта) и содержат подробный рассказ о дешифровке присланных поэту закодированных посланий. Нетрудно заметить: Э. По, объясняя «условия задачи» и рассказывая, как он двигался к ее решению, испытывает явное удовольствие, демонстрируя могущество своего ума, воображения и интуиции.

Обе публикации были в свое время весьма обстоятельно проанализированы У. Уимсетом в статье под названием «Что Эдгару По было известно о криптографии». Исследователь сравнил их также с публикациями в *Messenger* и пришел к выводу, что шифры, разгаданные поэтом в «Журнале Грэма», по уровню сложности значительно превосходят те, которые он разгадывал в газете Ч. Александера[20]. Это красноречиво свидетельствует о том, что поэт не только не утратил интереса к криптографии с уходом из газеты, но был по-настоящему увлечен предметом, изучал и совершенствовал свои навыки в этой области и — как криптограф — развивался и совершенствовался в эти годы (1839–1841).

Напомним, что в апрельском номере «Журнала Грэма» за 1841 год Эдгар По опубликовал свой первый детективный рассказ. Случайно ли такое совпадение? Автор настоящих строк убежден: не случайно. Именно интенсивные занятия криптографией, шифрами, тайнописью, а также страстное желание добиться известности (ну, и финансовые обстоятельства, разумеется) подтолкнули писателя к поиску новых возможностей короткого прозаического жанра, к новым темам и геро-

---

[19] С текстом первой можно познакомиться на сайте *The Edgar Allan Poe Society of Baltimore* по адресу: http://www.eapoe.org/works/essays/fwsw0741.htm.

[20] См.: *Brigam C.* Op. cit., p. 48–49.

ям. Напомним, кстати, и о том, что именно тогда — в 1840–1841 гг. — Э. По готовился представить издателям из «Ли и Бланшар» дополненный и «улучшенный» вариант двухтомника «Гротески и арабески», в который включил «Убийства на улице Морг» (это он отметил в письме особо) и другие написанные в этот период новые рассказы[21]. Не следует забывать и о том, что именно в это время он готовил *The Penn Magazine* — свой «идеальный журнал» и, конечно, был увлечен поисками новых сюжетов и коллизий.

Если бы первым из детективных рассказов Э. По оказался «Золотой жук», то нам едва ли пришлось бы искать истоки сюжета за пределами биографии поэта. Здесь все «на поверхности». Действие развивается на острове Салливана. В 1827–1828 гг. Эдгар По служил в артиллерийской части, расквартированной в форте Моултри на этом острове. Легран — добровольный изгнанник. И свою службу писатель расценивал как изгнанничество[22]. Правда, Легран — аристократ, но и По полагал, что с его «корнями» не все ясно, да, к тому же, и дедушка у него, вроде, был «генералом». Легран родом из «романтического» Нового Орлеана. Но «аристократичный» (в сознании современников По) южный Ричмонд — ничем не хуже. А уж что касается сокровищ капитана Кидда, слухи о том, что легендарный пират зарыл их на одном из многочисленных прибрежных островов, тогда (и сейчас) ходили во множестве. Ведь сокровищ никто не нашел. Но главное, конечно, не это, а то, что центральной темой повествования является расшифровка найденного пергамента. «Золотой жук», человеческий череп, прибитый к дереву, «трактир епископа на чёртовом стуле», козлёнок и т.п. — лишь дополнения, своеобразные красочные аксессуары к центральному эпизоду новеллы: дешифровке пергамента. Напомним:

> «Легран разогрел пергамент и дал его мне. Между черепом и козленком, грубо начертанные чем-то красным, стояли такие знаки:
>
> 53##+305))6*;4826)4#.)4#);806*;48+8||60))85;;]8*;:#*8+83(88)5*+;46(;88*96*?;8)*#(;485);5*+2:*#(;4956*2(5*=4)8||8*;4069285);)+8)4##;1#9;48081;8:8#1;48+85;4)485+528806*81(#9;48;(88;4(#?34;48)4#;161;:188;#?;».

Для человека неискушенного, разумеется, абракадабра. Потому рассказчик и отвечает: «За все алмазы Голконды я не возьмусь решать подобную головоломку». Но для Леграна она «не столь трудна, как мо-

[21] *Quinn A.H.* Edgar Allan Poe. Op. cit., p. 289.

[22] См.: *Танасейчук А.Б.* Эдгар По: Сумрачный гений / Андрей Танасейчук. М., 2015. С. 109–121.

жет показаться. Эти знаки, конечно, — шифр, — замечает он. — Кидд, насколько мы можем о нем судить, не сумел бы составить истинно сложную криптограмму». А потому герой сразу решил, что перед ним «примитивный шифр», «притом такой, который незатейливой фантазии моряка должен был показаться совершенно непостижимым». «Вы сумели найти решение?» — изумляется собеседник. На что Легран отвечает: «С легкостью! В моей практике встречались шифры в тысячу раз сложнее. Я стал заниматься подобными головоломками благодаря обстоятельствам моей жизни и особым природным склонностям и пришел к заключению, что едва ли разуму человека дано загадать такую загадку, которую разум другого его собрата, направленный должным образом, не смог бы раскрыть».

Нетрудно заметить, приведенный пассаж почти слово в слово повторяет рассуждения поэта в статье *Enigmatical and Conundrum-ical* из декабрьского номера (1839 г.) *Alexander's Weekly Messenger*, воспроизведенные затем (в расширенном виде) в публикации «Несколько слов о тайнописи» уже в «Журнале Грэма».

Затем Легран заявляет: «Прямо скажу, если текст зашифрован без грубых ошибок и документ в приличной сохранности, я больше ни в чем не нуждаюсь; последующие трудности для меня просто не существуют»[23]. А далее, на нескольких страницах, очень подробно рассказывает, как он расшифровал пергамент.

Эти несколько страниц серьезно снижают общую динамику повествования, отрицательно влияют на то, что Эдгар По называл «единством впечатления» (*unity or totality of effect*)[24], придерживаться которого он призывал коллег-новеллистов, да и сам всегда стремился. Но о каком «эффекте» может идти речь, когда Легран (по сути, *alter ego* автора) повествует о таком увлекательном деле, как криптография? Да и как еще продемонстрировать исключительность собственного сознания, поразительного могущества данного ему волей Всевышнего ума?

Разумеется, пути авторского сознания неисповедимы. Его «химия» и траектории «топографии» причудливы и поддаются анализу с трудом. Однако, как мы видим, имеются веские основания считать, что истинным прототипом Леграна из «Золотого жука» был, все-таки, никто иной, как сам автор.

«Золотой жук» — третья по счету из опубликованных к тому времени детективных новелл. Она была напечатана в июне 1843 года. Существуют сомнения по поводу даты ее написания. Поэтому новеллу

---

[23] Пер. А. Старцева.

[24] См.: *По Э.А.* Новеллистика Натаниела Готорна / Э.А. По / Эстетика американского романтизма. М., 1977. С. 130.

нередко датируют 1842 годом. И это справедливо, поскольку известно, что Э. По продал этот рассказ Дж. Грэму для публикации в журнале не позже (а может быть и раньше) марта 1843 года[25]. «Золотому жуку» предшествовали два «детектива»: «Убийства на улице Морг» и «Тайна Мари Роже». В обоих в роли героя, расследующего преступления, выступает Огюст Дюпен.

Можем ли мы утверждать, что прототипом великого сыщика тоже является автор?

Что касается новеллы «Тайна Мари Роже», то здесь все вполне ясно — в том числе, благодаря множеству собственных комментариев писателя.

Предыстория этого текста такова. Окрыленный успехом первого детективного рассказа, писатель принимается за продолжение «похождений» Огюста Дюпена и сочиняет вторую «детективную» новеллу — «Тайна Мари Роже». На этот раз По взялся за разгадку вполне реального, но загадочного для современников события — убийства девицы Мэри Роджерс, случившегося в Нью-Йорке за год до этого, в июле 1841 года. Поскольку преступление еще не было раскрыто (до ноября 1842 года), писатель, основываясь на анализе многочисленных газетных публикаций (а газеты пристально следили за ходом расследования и выдвигали многочисленные версии), решил предложить свою собственную. Однако, видимо, не желая рисковать репутацией проницательного аналитика и собираясь создать, прежде всего, хорошо продаваемый текст (не забудем — ему нужно было кормить семью!), он написал рассказ, событийная канва которого до мельчайших подробностей совпадала с реальными событиями, но действие развивалось не в Нью-Йорке, а в Париже.

В реальности дело заключалось в следующем. Тело 21-летней Мэри Роджерс было обнаружено 28 июля 1841 года неподалеку от Нью-Йорка, в устье Гудзона. При жизни это была красивая, очень живая, кокетливая девушка. Она работала продавщицей в табачной лавке на Бродвее и потому была знакома многим местным журналистам и писателям. Они нередко заглядывали в лавку не только чтобы прикупить табаку, но и пофлиртовать с бойкой красавицей. Поэтому событие оказалось в центре внимания местных газет: они ежедневно публиковали отчеты о расследовании и выдвигали свои версии по поводу личности преступника/преступников и мотивов преступления. Сначала подозрение пало на владельца лавки, но у него имелось алиби; затем на жениха покойной, потом на некоего таинственного смуглого красавца-моряка; следом — на ватагу хулиганов и т.д. Но преступление

[25] *Thomas D., Jackson D.* Op. cit., p. 409.

не было раскрыто, а преступник[и] — не был[и] найден[ы]. Интригу в расследование вносил и тот факт, что за три года до этого, в 1838 году, Мэри уже исчезала, но через неделю вернулась, не рассказав никому (вероятно, кроме матери), что с ней происходило и где она пропадала.

Вполне возможно, что, если бы к тому времени писатель издавал собственный журнал, то, стремясь увеличить тираж, он, скорее всего, оставил бы всё как есть — и Мэри Роджерс, и других героев истории, — и изящно распутал тайну. Но поскольку перед Э. По стояла другая задача, он, взявшись расследовать дело, укрылся за фигурой уже известного читателю Огюста Дюпена, действие перенес во Францию, время — на несколько лет назад. Гудзон стал Сеной, Мэри Роджерс превратилась в Мари́ Роже́, поменяли имена на французские и другие персонажи. Симптоматично, что в письмах того времени По не только не скрывает, но, напротив, специально указывает на источник своей истории, справедливо полагая, что это в его интересах.

Вот, например, в письме Дж. Сноррассу (редактору еженедельника из Балтимора) от 4 июня 1842 года он пишет:

> «Под предлогом описания того, как Дюпен разгадывает тайну убийства Мари, я фактически чрезвычайно скрупулезно исследую реальную трагедию в Нью-Йорке. Не упуская никаких деталей, последовательно анализирую мнения и доводы наших газетчиков по этому делу и показываю (я надеюсь, убедительно), что к раскрытию преступления никто еще и близко не подходил. Газеты пошли по совершенно ложному следу. Я полагаю, что не только продемонстрировал ошибочность версии гибели девушки от рук банды, но и выявил убийцу»[26].

Тем же днем он пишет письмо Джорджу Робертсу (*Roberts*), издателю журнала из Бостона и, среди прочего, сообщает:

> «Я только что закончил рассказ, который назвал “Тайна Мари Роже” — его можно считать продолжением “Убийств на улице Морг”. История основана на убийстве Мэри Сесили Роджерс, что несколько месяцев назад породило огромное возбуждение в Нью-Йорке. Таким образом, я изобрел нечто совершенно новое в литературе. Я задумал целую серию подобных историй, действие которых развивается в Париже. Молодая гризетка, некая Мари Роже, была убита при точно таких же обстоятельствах, что и Мэри

[26] Цит. по материалам сайта *The Edgar Allan Poe Society of Baltimore*. См.: http://www.eapoe.org /works/letters/p4206041.htm.

> Роджерс. Я, показывая, как Дюпен (герой "Убийств на улице Морг") распутывает тайну смерти Мари, в действительности, произвожу собственный всесторонний и строгий анализ нью-йоркской трагедии. Воспроизведены все обстоятельства, ничего не упущено. Одни за другими, я исследую версии и аргументы, прозвучавшие в прессе, и доказываю, что выводы, к которым пришло следствие, *необоснованны*. Думаю, что, на самом деле, я не только продемонстрировал ущербность основной версии — что девушка стала жертвой банды хулиганов, — но *указываю на убийцу* с тем, чтобы придать новый толчок расследованию. Тем не менее, моя главная задача, как вы, видимо, уже поняли, — разработка верных принципов расследования, которые станут механизмом раскрытия сходных случаев»[27].

О какой «серии подобных историй, действие которых развивается в Париже», что писатель «задумал», можно гадать. Однако большая доля вероятности в том, что новелла «Похищенное письмо» (героем которой является Дюпен, и действие развивается в Париже) как раз из числа «задуманных». Что касается остальных… можно только строить версии: замыслы так и остались замыслами.

Из писем Эдгара По весны-лета 1842 г. известно, что он предлагал свой рассказ чуть ли не десятку разных изданий в Нью-Йорке, Бостоне, Балтиморе. Нет ничего необычного в этом торге. Жизнь профессионального литератора заставляла быть практичным. Тем более, в условиях, когда для него уже не существовало проблем с публикацией: репутация писателя достигла такого уровня, что он мог выбирать. Проблема заключалась только в величине гонорара. В конце концов, По опубликовал «Тайну Мари Роже» в журнале *Snowden's Ladies' Companion* двумя выпусками: в ноябре и декабре 1842 года. К этому времени следствие по делу о смерти Мэри Роджерс было возобновлено, и уже в ноябре 1842 г. установили, что непосредственной причиной смерти несчастной стал криминальный аборт. Виновник — тот самый «смуглый морской офицер», на которого недвусмысленно указывал поэт. Он был любовником женщины. По-расследователь оказался прав — все «ниточки» тянулись к моряку: он не убивал, но (ребенок был его) устроил аборт, отвел Мэри к коновалу; а когда несчастная девушка умерла от потери крови, избавился от тела, сбросив в воду. «Эффект» получился несколько «смазанным»: к тому времени, когда окончание новеллы было опубликовано, «тайна Мэри Роджерс» была раскрыта. Но автор, конечно, должен был испытать немалое удовлетворение от того, что он раскрыл преступление прежде нью-йоркской полиции, продемонстрировав возможности

[27] Ibid., http://www.eapoe.org/works/letters/p4206040.htm. Курсив Э. По.

«дедуктивного метода» и собственные незаурядные способности разгадывать головоломки, основываясь на логике и внимании к деталям.

А теперь вернемся к первой детективной новелле писателя, к «Убийствам на улице Морг».

Признаемся сразу: никаких прямых и бесспорных указаний на то, что на рождение сюжета оказало влияние увлечение писателя криптографией, нет. Как, разумеется, отсутствуют и доказательства, что Огюста Дюпена Эдгар По «лепил» с себя. Косвенных же — предостаточно. Прежде всего, — обширная преамбула к истории, в которой автор рассуждает об аналитических способностях ума, о достоинствах шахмат и игры в вист для их развития. Есть там и слова о «наслаждении», что испытывает «аналитик». Автор утверждает:

> «Так называемые аналитические способности нашего ума сами по себе малодоступны анализу. Мы судим о них только по результатам. Среди прочего, нам известно, что для человека, особенно одаренного в этом смысле, *дар анализа служит источником живейшего наслаждения*. Подобно тому, как атлет гордится своей силой и ловкостью и находит удовольствие в упражнениях, заставляющих его мышцы работать, так *аналитик радуется любой возможности что-то прояснить или распутать*. <…> Он *обожает загадки, ребусы и криптограммы*, обнаруживая в их решении проницательность, которая уму заурядному представляется чуть ли не сверхъестественной. Его решения, рожденные существом и душой метода, и в самом деле кажутся чудесами интуиции». «*Всякая*, хотя бы и нехитрая задача, *высекающая искры из его таланта*, ему *приятна*». А «*человек с* подлинно *богатым воображением*, как правило, *склонен к анализу*»[28].

Да и сам рассказ, утверждает автор, служит «для читателя своего рода иллюстрацией к приведенным соображениям», ключевые из которых мы воспроизвели.

Очевидны и черты сходства между Шарлем Огюстом Дюпеном и автором рассказа. Дюпен «еще молодой человек». По — едва за тридцать. Он «потомок знатного и даже прославленного рода», а наш герой любил «напустить туман» по поводу собственного происхождения, да и в самом деле полагал, что в его жилах течет благородная кровь. Дюпен, как мы помним, «испытал превратности судьбы и оказался в обстоятельствах столь плачевных, что утратил всю свою природную энергию», и живет, «придерживаясь строжайшей экономии, …кое-как

[28] Курсив наш. Перевод Р. Гальпериной.

сводя концы с концами». В этом смысле Эдгар По и Дюпену «даст форы». Подлинная страсть Дюпена — книги, характерная черта — «обширная начитанность». К тому же, он — «не от мира сего», да еще, ко всему прочему, и… поэт.

Впрочем, мы совершенно не ставим задачу доказать, что Ш. Огюст Дюпен суть литературная «реинкарнация» Эдгара Аллана По. Кто только не пытался делать это, видя в «безумном Эдгаре» то героя «Падения дома Ашеров», то «Бочонка амонтильядо», то «Лигейи», то «Маски Красной Смерти» и т.д., и т.п. Идея эта очень стара. Она возникла еще при жизни писателя с подачи пресловутого Руфуса Грисуолда и реанимировать ее бессмысленно и не продуктивно. Наша цель была иной: показать, что одним из «генетических» источников детектива (и, пожалуй, самым важным из них!) стало увлечение Эдгара По криптографией. И если бы он по-настоящему не увлекся ею, не проявил незаурядного таланта (истинного или мнимого — не важно) в области дешифровки, не уверовал в свои способности, то ни Леграна, ни Дюпена, скорее всего, не случилось бы. И, возможно, не Эдгар По стал бы родоначальником современного детектива, а кто-нибудь другой. И не родился бы этот жанр в самом начале 1840-х годов в Америке, а появился значительно позднее и, скорее всего, где-то в другом месте. Возможно, в Великобритании или во Франции. Но тогда история этого — столь важного и заметного — сегмента массовой литературы была бы совсем иной.

О.Ю. Анцыферова

КТО СТОЯЛ У КОЛЫБЕЛИ ДЕТЕКТИВНОЙ ПРОЗЫ?

Имя американской писательницы Анны Катарины Грин (1846–1935) ныне, кажется, полностью забыто, а ее многочисленные книги, выложенные в свободном доступе в интернете, не впечатляют частотой скачивания. В недавно завершенном шеститомном издании «Истории американской литературы», подготовленном ИМЛИ РАН, ее имя даже не упоминается. Не повезло ей и с русскими переводами: единственная доступная русскоязычному читателю новелла А.К. Грин «Женщина, которая ходила во сне»[1] оставляет впечатление набившей оскомину вторичности (как, впрочем, и большинство других текстов, включенных в антологию «Не только Холмс: детектив времен Конан Дойла»: оригинальные находки и изобретения авторов антологии давно уже стали топосами детективного жанра, многократно повторенными и потерявшими обаяние новизны)[2]. Кроме того, новелла — жанр, не слишком характерный для А.К. Грин, чье представление о жанре-расследовании находило гораздо более адекватное выражение на пространстве романа.

Вместе с тем, разговор об истории и становлении детективного жанра (любой степени подробности и полноты) не обходится без упоминания имени этой писательницы.

Во всех исследованиях жанра указывается, что само слово «детектив» (detective), столь прочно укоренившееся для обозначения криминального расследования в литературе, впервые было использовано не Эдгаром По, который, как известно, свои новеллы о расследованиях преступлений определял как «рациоцинации», а забытой ныне Анной Катариной Грин, которую порой называют «матерью детективной прозы»[3]. Ее имя и творческое наследие (тридцать четыре романа, три сбор-

---

[1] Не только Холмс: Детектив времен Конан Дойла: Антология/ Сост. А. Борисенко, В. Сонькин. М.: Иностранка, 2009.

[2] Уже после подготовки этой статьи к печати издательство «Клуб семейного досуга» выпустило в свет русские переводы романов А.К. Грин «Дело Ливенворта» и «X.Y.Z.» (*Прим. ред.*).

[3] См.: *Maida P.D.* Mother of Detective Fiction. The Life and Works of Anna Katherine Green. Bowling Green (Ohio): Bowling Green State Univ. Popular Press, 1989. 113p.; *Mallory M.* The Mother of American Mystery: Anna Katharine Green// Mystery Scene. 2006. # 94. http://mysteryscenemag.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1867:the-mother-of-american-mystery-anna-katharine-green&catid=20:articles&Itemid=191

ника рассказов, поэзия, драма) достойно изучения, во всяком случае, в его детективной ипостаси, по целому ряду причин. Во-первых, для того, чтобы определить место столь знаковой фигуры в истории детектива. Во-вторых, чтобы разобраться в причинах феноменального успеха, выпавшего на ее долю в конце девятнадцатого века («Дело Ливенвортов» стало первым национальным бестселлером, распроданным в количестве 750.000 экземпляров за 15 лет, а к концу жизни писательницы эта цифра достигла миллиона экземпляров[4]), — и безнадежно угасшего в двадцатом, когда ее имя было вытеснено именами ее последователей и последовательниц. В-третьих, литературная судьба А.К. Грин представляет значительный интерес в общем контексте резко возросшей активности и популярности женщин-писательниц в литературе США второй половины XIX века — авторов бестселлеров, отважно и удачно конкурировавших в борьбе за читательский успех с серьезными писателями «первого ряда». Для характеристики общей ситуации на литературном рынке США небезынтересно будет вспомнить, как Натаниэль Готорн в письме своему издателю в середине 1850-х годов сетовал на поразительную плодовитость своих коллег слабого пола — «damned mob of scribbling women» («треклятой орды писак в юбках»)[5], а начинающий литературный критик Генри Джеймс в рецензии на «сенсационные романы» чрезвычайно популярной тогда Мэри Элизабет Брэддон (одной из предшественниц А.К. Грин) отмечал, что та явно эксплуатирует успех Уилки Коллинза, открывшего своей «Женщиной в белом» жанр «романа домашних тайн» (the novel of domestic mystery), где ужасное и таинственное «в наш прозаический век» переместилось из таинственных замков в Апеннинах в «приветливые сельские усадьбы и многоквартирные дома Лондона». Однако, если романы У. Коллинза близки к научным сочинениям и представляют собой сложную и скрупулезно разработанную конструкцию, для создания которой требовались и предварительные размышления и записные книжки, то в книгах своей популярной соотечественницы Джеймс, по всей видимости, не находил следов подобной подготовительной работы и относил ее успех за счет умения потрафить вкусу невзыскательной публики к неожиданному, исключительному, сенсационному: «Двоеженство, убийства и поджоги явно выходят за рамки обыденного. Мисс Брэддон рассыпает подобные коллизии щедрой рукой и тем завоевывает внимание своих читателей»[6].

---

[4] *Anna Katharine Green* [Obituary]// Publishers Weekly. N 127. 20 April 1935. P. 1599.

[5] Цит. по: *Mott F.L.* Golden Multitudes: The Story of Bestsellers in the United States. New York: McMillan, 1947. P. 122.

[6] *James H.* Mary Elizabeth Braddon// James H. Literary Criticism. Essays on Literature. American Writers. English Writers. The Library of America, 1984.

Однако, как это часто бывает, время меняет критическую перспективу, и нынешняя ситуация в литературоведении с его возросшим интересом к социологии литературы и ее гендерным аспектам благоприятствует более пристальному и дифференцированному подходу к вкладу женщин-писательниц в литературную жизнь США второй половины XIX века и рубежа XIX—XX вв.

Долгое время каноническая история детективного жанра в США, беря отсчет с имени Эдгара Аллана По, чьи «рациоцинации» появились в начале 1840-х годов, была отмечена неким пятидесятилетним зиянием — вплоть до публикации в США произведений Артура Конан Дойла о Шерлоке Холмсе в начале 1890-х. Однако новейшие исследователи[7], более чуткие к явлениям преходящей популярности, не ограничиваются явлениями первого ряда и смело деконструируют патриархатные каноны. Они настаивают, что американские литераторы, начиная, по крайней мере, с 1860-х годов, активно экспериментировали со структурными компонентами жанра, заложенными Эдгаром По. Причем самая активная роль в этих экспериментах принадлежала, как ни странно, женщинам. В эти годы в американской литературе складывается особое жанровое образование, которое К.Р. Никерсон предлагает называть «домашней детективной прозой» (domestic detective fiction). По в своих «рациоцинациях» удачно соединил описание работы человеческого интеллекта с исследованием природы ужасного. «Женщины-писательницы восприняли и в полной мере реализовали плодотворность этой комбинации знания с ужасом, опираясь в то же время на устоявшуюся традицию женских повествований об опасностях, воспринятых с позиций женского опыта, — к ним относились женская готическая проза, “сенсационные романы”, истории соблазненных и покинутых, а также недавно оформившиеся “романы домашнего очага”»[8]. К этому они добавили фигуру детектива и особую сюжетную структуру, изобретенную Эдгаром По.

Цветан Тодоров в своей книге «Поэтика прозы» отмечал двойственность повествовательной структуры любого детектива: «Каждый из них содержит не одну, а две истории: историю преступления и историю

P. 745. (P. 741–746).

[7] См., например: *Nickerson C.R.* The Web of Iniquity: Early Detective Fiction by American Women. N.C.: Duke univ. press, 1998. 275 p.; *Le Roy Lad Panek*. The Origins of the American Detective Story. Jefferson, N.C: Mac Farland, 2006; The Cambridge Companion to American Crime Fiction / Ed. by C.R. Nickerson. N.Y.: Cambridge univ. press, 2010. 190 p.

[8] *Nickerson K.R.* Women Writers before 1960// The Cambridge Companion to American Crime Fiction / Ed. by C.R. Nickerson. N.Y.: Cambridge univ. press, 2010. P. 29.

расследования»[9]. По наблюдению К.Р. Никерсон, романы о расследовании преступлений, написанные женщинами в XIX веке, имеют некую особенность, связанную с ее «готическими корнями»: «Когда расследование преступления, совершенного в семейном кругу, набирает силу, в его орбиту попадают всевозможные скрытые ранее тайны — постыдные, болезненные, криминальные. По разным причинам, невиновные персонажи и даже сами детективы хотят сохранить над ними покров секретности. Иногда эти тайны образуют побочные сюжетные линии, на первый взгляд, не имеющие отношения к преступлению, но, в конечном итоге, они почти всегда обнаруживают свою связь с ним»[10]. Эта своеобразная «разветвленность» сюжета женских детективов восходит к готической традиции образца М.Э. Брэддон и сестер Бронте: «Женская готика всегда повествует об ужасных вещах, приключающихся с женщиной в замкнутом домашнем пространстве. Дома с привидениями и всякого рода ограничения свободы внутри дома (в самом зловещем варианте — погребение заживо) становятся мощными метафорами опасностей и несчастий, которыми изобилует хваленая “женская доля”». При этом женская готика запечатлела не только виктимизацию женщин, но и поиски решения проблем, попытки познать себя и преодолеть собственные страхи. Иными словами, страх имеет здесь эпистемологический компонент[11]. По наблюдению историка детектива А.Э. Мерч, в романах М.Э. Брэддон центральная тайна действительно всегда замешана на преступлении (это может быть шантаж, убийство, мошенничество), и разные герои стараются раскрыть ту часть тайны, которая затрагивает лично их. Однако Брэддон никогда не возлагает миссию расследования на кого-то одного из персонажей, никто из них не рассматривает загадку в целом, не собирает и не анализирует относящиеся к ней материалы, как это сделал бы настоящий сыщик[12].

По результатам новейших исследований, приводимым в «Кембриджском путеводителе по американской криминальной прозе», прямой продолжательницей По стала совсем не Анна Катарина Грин, а Луиза Мэй Олкотт (1832–1888), больше известная у нас как автор серии детских книг «Маленькие женщины» (Little Women, 1868), «Хорошие жены» (Good Wives, 1869) и т.п. В 1865 г. под псевдонимом она опубли-

---

[9] *Todorov Tz.* The Poetics of Prose. Ithaca (N.Y.) Cornell University Press, 1977. P. 42–52.

[10] *Nickerson K.R.* Women Writers before 1960 // The Cambridge Companion to American Crime Fiction / Ed. by C.R. Nickerson. N.Y.: Cambridge univ. press, 2010. P. 30.

[11] См.: Ibid. P. 30–31.

[12] См.: *Murch A.E.* The Development of the Detective Novel. London: Peter Owner Ltd, 1958. P. 156.

ковала новеллу «В. В., или заговоры и контрзаговоры» (V. V., or Plots and Counterplots), в которой впервые после Э.А. По (и отчасти пародируя его) ввела фигуру частного расследователя преступлений. В том же ключе были написаны две книги Меты Фуллер Виктор (1831–1885), писавшей под псевдонимом Сили Реджестер, — «Потерянное письмо» (The Dead Letter, 1867) и «Цифра восемь» (Figure Eight, 1869). В них сюжетные схемы, изобретенные По, впервые разворачиваются до романных масштабов. В этих сочинениях уже заявлены все топосы «домашней детективной прозы»: зверское преступление совершается в благополучном богатом доме; некое лицо, связанное эмоциональными узами с семейством, в котором произошла трагедия, берет на себя задачу расследовать преступление, либо помогая полицейским, либо исправляя их ошибки. В нарушение одного из «двадцати правил настоящего детектива», которые будут провозглашены в 1928 году С.С. Ван Дайном, в этих прото-детективах важное значение имеют душевные привязанности героев, их тайные и явные влюбленности, — и это останется неотъемлемым атрибутом «домашней детективной прозы» и в дальнейшем. Для автора и героев этих романов чрезвычайно релевантны вопросы классовых различий и социального неравенства, карьерного роста и нарождающегося профессионализма.

Таким образом, право Грин носить звание «матери детективной прозы» существенно поколеблено в исследованиях последнего десятилетия. Что, в сущности, только подтверждает справедливость наблюдений Ц. Тодорова о специфическом соотношении уникального и универсального в массовой литературе: «Как правило, литературный шедевр нельзя отнести к какому-то определенному жанру — он сам создает этот жанр. Однако, что касается шедевра популярной литературы, то тут мы имеем дело с прямо противоположным: это всегда будет книга, наилучшим образом соответствующая требованиям своего жанра <…> Если мы примем это во внимание, описывая жанры популярной литературы, то для понятия «шедевр» просто не останется места. Все популярные романы сделаны по одному рецепту; и лучшим будет тот, про который нечего сказать (и который ничем не выделяется)»[13]. Если учесть также суждение Тодорова о специфике эстетического измерения в популярной литературе, то сопоставляя вклад авторов в развитие детективного жанра, вполне объективно можно говорить только о некоторых хронологических приоритетах, о различной адресации произведений и о степени профессионализма автора, причем для сочинителя детектива профессионализм будет в большой мере складываться не только из бел-

[13] *Todorov Tz.* The Poetics of Prose. Ithaca (N.Y.) Cornell University Press, 1977. P. 42–52.

летристического дара, но и из осведомленности в работе правоохранительных органов и криминалистической грамотности.

Отметим, что обе писательницы, о которых шла речь выше, — и Л.М. Олкотт, и М.Ф. Виктор — писали детективные опусы, скрывая свое настоящее имя под псевдонимом, что, как мне кажется, свидетельствует о том, что сочинение детективов им обеим не представлялось делом престижным и предназначалось для наименее взыскательной части читающей публики. В своей монографии «В паутине беззакония: ранняя детективная проза американских писательниц» Кэтрин Росс Никерсон находит поразительные совпадения между романами М.Ф. Виктор и «Делом Ливенвортов» А.К. Грин, позволяющие ей сделать предположение о прямых заимствованиях. То, что очевидный для К.Р. Никерсон «плагиат» не был замечен ранее, исследовательница объясняет именно несовпадением читательских аудиторий[14]. Если М.Ф.Виктор писала «dime novels», то именно А.К. Грин суждено было не только дать название новому жанру, но и перевести повествование о криминальном расследовании в ранг респектабельного чтения для образованных читателей. Не случайно именно с ней хотел встретиться (по другим данным — успешно встретился[15]) Артур Конан Дойл в Буффало во время своего путешествия с туром лекций по Америке в 1894 году.

Анна Катарина Грин происходила из семьи адвоката, и бесконечные домашние разговоры о судах, о только что учрежденной городской нью-йоркской полиции, повлияли на круг ее интересов. Кроме того, она получила хорошее образование, закончив частный женский колледж Рипли в Вермонте в 1866 г. — что было достаточно редким явлением по тем временам. Она происходила из семьи с пуританскими корнями и всю жизнь принадлежала к пресвитерианской церкви, что, безусловно, наложило отпечаток на представление Грин о справедливости, раскаянии и возмездии.

Она мечтала стать поэтессой, переписывалась с Р.У. Эмерсоном. Для того чтобы заработать деньги на издание собственных стихотворений, Грин принялась писать детективный роман, над которым тайком работала шесть лет. Литературный дебют тридцатидвухлетней А.К. Грин имел феноменальный успех, который объяснялся, конечно, тем, что выход в свет «Дела Ливенвортов» (The Leavenworth Case: ALawyer's Story, 1878) пришелся на время растущей популярности детективного жанра.

[14] *Nickerson C.R.* The Web of Iniquity: Early Detective Fiction by American Women. Duke University Press, 1998. P.64.

[15] См.: *Merrihew K.* Review of *The Leavenworth* Case by A.K. Green // Mostly Fiction Book reviews. Aug. 6, 2010. http://bookreview.mostlyfiction.com/2010/the-leavenworth-case-by-anna-katherine-green/

Успеху способствовал и удачный выбор издателя: Джон Патнем сотрудничал с женщинами–писательницами и отстаивал ценности викторианской морали, которой неукоснительно следовала Грин. Кроме того, именно Грин первой стала активно осваивать Нью-Йорк, сделав его местом действия большинства своих произведений. Вслед за У. Коллинзом и Э. Габорио, она чаще всего обращалась к жизни высших классов, и это стало еще одним фактором читательского успеха. Ее целевой аудиторией был средний класс («читатели газет», как она сама говорила), и она замешивала свои детективы на двух наиболее горячо любимых газетных разделах: светская хроника и судебная хроника. На страницах своих книг Грин впускала своего демократического читателя в гламурные особняки нью-йоркской элиты на Пятой авеню.

Первый детективный роман А.К. Грин привлек внимание Уилки Коллинза, который писал в 1893 году: «Она обладает уникальной изобретательностью: у нее богатое воображение, а главное — она абсолютно верит, в то, что она говорит (для нашего искусства это и есть самое важное достоинство)… Читая роман “Дело Ливенвортов”, я множество раз останавливался, не в силах сдержать восхищения перед ее неиссякаемой изобретательностью, тонким владением криминальным материалом и проницательностью в исследовании влияния преступления на психологию персонажей»[16]. Своих соотечественников автор «Дела Ливенвортов» так поразила своей осведомленностью в юридических вопросах, что этот роман использовали на факультете права Йельского университета для демонстрации того, на какой ложный путь может завести следователя опора на косвенные улики[17].

Роман начинается с драматического известия о смерти нью-йоркского миллионера Хорейшо Ливенворта, которое получает его молодой адвокат Эверетт Рэймонд. От лица последнего ведется повествование в большей части романа. Ливенворта утром находят застреленным в библиотеке его шикарного особняка на Пятой авеню. Таким образом, коллизия преступления в романе строится по принципу «убийства в запертом доме». Её впервые использовал Э. По в «Убийствах на улице Морг» (The Murders in the Rue Morgue, 1841), а позже и А. Конан Дойл и др. Возможности этого хронотопической коллизии виртуозно и парадоксально использовал в «Тайне улицы Биг Боу» (“The Big Bow Mystery”,

---

[16] Цит. по: *Maida P.D.* Mother of Detective Fiction. The Life and Works of Anna Katherine Green. Bowling Green (Ohio): Bowling Green State Univ. Popular Press, 1989. P. 4.

[17] *Mallory M.* The Mother of American Mystery: Anna Katharine Green// Mystery Scene. 2006. # 94. http://mysteryscenemag.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1867:the-mother-of-american-mystery-anna-katharine-green&catid=20:articles&Itemid=191

1892) Израэль Зангвилл, настойчиво вводивший в литературный обиход нуарную коллизию “killer inside me”[18].

Проявляя незаурядные познания в баллистике, А.К. Грин описывает, как следователь по углу вхождения пули в голову доказывает, что смерть Ливенворта не могла быть самоубийством. Под подозрения попадают все находившиеся в ту ночь в доме — его обитатели или частые гости. Все двери и окна особняка были заперты всю ночь; пистолетом, который Ливенворт хранил в своей тумбочке, кто-то недавно воспользовался и затем торопливо почистил его; Ливенворт знал и доверял тому, кто убил его, т.к. он даже не повернул голову на звук приближающихся шагов. Под подозрением оказываются прежде всего две племянницы (приемные дочери) Ливенворта — Мэри и Элинор, его секретарь Джеймс Трумен Харуэлл, гость из Англии Генри Клеверинг и целая группа слуг-ирландцев, среди которых особенно приметны сующий всюду свой нос дворецкий Доуэрти, повариха Кейт Мэллоун и горничная Молли О’Флэннагэн[19].

Своеобразной психолого-поэтологической доминантой романа становится раздвоенность сознания Эверетта Рэймонда, потрясенного несоответствием увиденного им в доме Ливенвортов его ожиданиям. Эта расщепленность восприятия задается в начале второй главы, и в данном произведении в ней можно видеть некое художественно-психологическое оправдание «эстетики двоичности», в высшей степени характерной для прозы Грин: «По мере того, как контрастные черты сцены, представшей моим глазам, начали отпечатываться в моем сознании, я испытал нечто вроде ощущения внутренней раздвоенности, схожего с воздействием эфира, которое мне пришлось испытать за несколько лет до этого. Как и тогда, я, казалось, проживал одновременно две жизни: в двух местах, параллельно, развертывались два хода событий; и теперь мое сознание разделилось на два несовместимых потока: с одной стороны — великолепный особняк с его изысканным убранством, сохранившиеся отблески вчерашней спокойной жизни — пианино с музы-

[18] «Убийца внутри меня» (1952) — роман-нуар американского писателя Джима Томпсона (1906—1977), название которого представляется нам чрезвычайно удобным для обозначения повествований о преступлениях, в которых, в конечном итоге, сам расследователь оказывается убийцей (см. также «Обманутая виселица» (Cheating the Gallows, 1893) И. Зангвилла, «Убийство Роджера Экройда» (The Murder of Roger Ackroyd, 1926) А. Кристи).

[19] В связи с ирландским происхождением прислуги в доме стоит вспомнить, что Грин не только умело закручивает интригу, но и чутко воспроизводит атмосферу своего времени. Это сказывается, к примеру, в ирландском происхождении слуг (что связано с волной иммиграции из Ирландии, пострадавшей от голода); или в том, что мистер Ливенворт установил в своих покоях газовые лампы, в то время, как остальные помещения в доме освещаются парафиновыми свечами.

кальным альбомом, который придерживал дамский веер. И все это так же занимало меня, как и заполнившие сегодня дом неуместные в нем любопытствующие»[20].

Внутренний разлад, ощущаемый Рэймондом, еще больше усугубляется, когда он случайно подслушивает разговор между двумя сестрами. Находясь перед дверью спальни, куда он готов постучать, чтобы пригласить одну из девушек на процедуру дознания, проходящую на первом этаже дома, он слышит женский голос, произносящий: «Я не виню твои руки, хотя я знаю, что это не может быть делом ничьих других рук; но твое сердце, твоя голова, твоя воля — вот что я не могу не обвинять, по крайней мере, в глубине моей души; и ты должна знать это!» (LC). Открыв двери спальни, Рэймонд совершенно сражен. Во-первых, вместо того, чтобы увидеть двух убитых горем сирот, он становится свидетелем пафосного и непримиримого выяснения отношений. Во-вторых, как это позже выяснится, он неверно идентифицирует ту девушку, которая произносит эти слова. В отличие от полицейского инспектора Эбенезера Грайса, адвокат имеет доступ к частной жизни Ливенвортов, к тому же он тайно влюбляется в Элинор — все это обусловливает личную заинтересованность Рэймонда в судьбе сестер и в раскрытии степени их причастности к преступлению. Элинор приглашают дать показания после секретаря Харуэлла. Тот свидетельствует, что она обращалась к нему с просьбой научить ее пользоваться пистолетом, который ее дядя хранил в тумбочке. Следователь хочет услышать от нее разъяснения еще по ряду вопросов: почему она приказала слугам убрать тело из библиотеки до прибытия полиции; почему носовой платок с ее монограммой, испачканный оружейным маслом, обнаружен под одной из диванных подушек в библиотеке; и как именно она относится к тому факту, что дядя сделал ее сестру Мэри своей единственной наследницей. То высокомерие и вызов, с которым Элинор держит себя во время допроса, навлекает на нее еще большие подозрения. Дело усугубляется тем, что офицер, которому поручено приглядывать за Элинор, поднявшись вслед за ней наверх, обнаруживает, что в своей спальне она пытается спрятать в каминном пепле пропавший ключ от библиотеки, где было совершено убийство. И вот уже газеты публикуют сенсационную информацию о том, что Элинор является главной подозреваемой, и это окончательно формирует решимость Рэймонда защитить благородную девушку от несправедливых (на его взгляд) обвинений. В конце первой

[20] *Green A.K.* The Leavenworth Case (1878). Ebook. Release Date: January 8, 2010 (Ebook #4047). Last updated: February 7, 2013. http://www.gutenberg.org/files/4047/4047-h/4047-h.htm Далее ссылки на это издание см. в тексте статьи с указанием в скобках (LC).

книги он возвышенно и торжественно провозглашает это: «И когда тем вечером я шел по авеню, ощущая себя смельчаком-путешественником, который в минуту отчаяния в поисках последней опоры ступил на узкую дощечку, перекинутую через бездну, откуда-то из мглы мне явилась моя главная задача: как, в отсутствие какого-либо иного ключа, кроме моей внутренней убежденности в том, что Элинор Ливенворт укрывает кого-то ценой своего доброго имени, мог я разбить предубеждение мистера Грайса против нее, отыскать настоящего убийцу мистера Ливенворта и вызволить невинную женщину из-под гнета подозрений, которые, правда, не без основания, на нее обрушились» (LC).

Очевидность и незыблемость улик, указывающих на Элинор как единственную подозреваемую, далее умело развенчиваются автором. К Рэймонду в офис приходит за юридической консультацией англичанин Генри Клеверинг, недавно прибывший в США и вхожий в дом Ливенвортов. Адвокат знает, что вечером накануне убийства Клеверинг приходил к Элинор и что дворецкий не может сказать со всей определенностью, покинул ли Клеверинг дом Ливенвортов в ту роковую ночь. Между тем, Клеверинг рассказывает Рэймонду историю одного своего знакомого, англичанина, тайно женившегося на американке. Брак был заключен священником (ныне покойным) и засвидетельствован другом невесты и человеком, приглашенным на свадьбу священником, — свидетелем, найти которого не представляется возможным. Невеста настаивала, чтобы жених сразу после свадьбы покинул США, сохранял брак в тайне и вернулся только после того, как невеста сочтет возможным предать свой замужний статус огласке. Клеверинг спрашивает у юриста, может ли такой брак считаться законным и накладывает ли он какие-то обязательства на супругов. Рэймонд подтверждает законность такого брака, но предупреждает, что у его друга могут возникнуть осложнения в суде, если жена откажется признать церемонию бракосочетания состоявшейся. Рэймонд (как и читатель) понимает, что таинственный англичанин в этой истории— сам Клеверинг. По просьбе последнего, адвокат записывает свое суждение о легитимности брака и отдает ему эту бумагу. Однако, к удивлению юриста, англичанин возвращает свидетельство обратно с советом не только вспомнить о нем в тот день, когда адвокат поведет свою любимую к алтарю, но и задаться вопросом: «Уверен ли я, что рука, которую я сжимаю с такой страстью, свободна?» (LC). После ухода Клеверинга, Рэймонд не может избавиться от мысли, что тот дает ему понять, что Элинор является его тайной супругой. Затем Клеверинг уплывает в Англию, а Грайс сообщает Рэймонду, что Элинор не только пыталась спрятать ключ в камине, но и одновременно хотела сжечь некое письмо, которое она вынесла с места преступления. Повре-

жденное огнем письмо в пятнах крови разорвано на полоски. Рэймонду удается скомпоновать полоски в нужной последовательности и установить смысл письма. Оно было написано Генри Клеверингом Хорейшо Ливенворту первого марта, за три дня до убийства, и содержит жалобу на одну из его племянниц. Интересно, что первые издания романа содержали факсимиле обрывков письма с тем, чтобы читатель сам мог, наряду с героем, погадать над его содержанием. Процесс реконструкции письма Рэймондом дает отчетливое представление о том, что Клеверинг как-то связан с одной из племянниц, а сильно поврежденное состояние письма свидетельствует о том, что кто-то хочет скрыть этот факт и его связь с убийством. Замечено, что Грин охотно и умело использует письменные свидетельства в своих романах —хорошо сохранившиеся и нарочито поврежденные, достоверные и поддельные. И их реконструкция и верификация представляет важнейшую часть одной из двух конститутивных сюжетных линий детектива — линии расследования.

Благодаря умелой оперативной работе помощников Грайса Рэймонд получает подтверждение, что Клеверинг действительно состоит в матримониальных отношениях с одной из племянниц Ливенворта, но его тайной супругой является не Элинор, а Мэри. Теперь именно Мэри становится главной подозреваемой: вместе с супругом Клеверингом она могла подготовить и совершить убийство дяди. Параллельно инспектор Грайс продолжает поиски Ханны Честер — одной из служанок Ливенвортов, которая исчезла в ночь убийства. Полицейские получают информацию, что Ханна может скрываться (или ее задерживают) в сельской местности, в Саратога Спрингс, в доме некой миссис Эми Бельден — скромной и добродетельной швеи, предоставляющей кров людям, обделенным жизнью. Рэймонд поселяется там под видом квартиранта и ведет активное наблюдение над бытом этого идиллического дома — оплота ценностей, проповедуемых «романами домашнего очага». Повествователь подспудно разрушает видимость домашней идиллии, а автор деконструирует жанровые конвенции «романа домашнего очага», обнажая ложь, лицемерие, обман, жестокость, которые могут скрываться за ними. Исходя из предположения, что идиллический странноприимный дом миссис Белден может оказаться гнездом тайного заговора, Рэймонд ищет свидетельства, связывающие его с делом Ливенвортов. И обнаруживает их: это и чулок с монограммой H (Hanna) в рабочей корзинке миссис Белден, и нацарапанное в обратном порядке имя Мэри Ливенворт на подоконнике. Проникнувшись доверием к Рэймонду, хозяйка просит у него юридического совета. В ее распоряжении оказались документы, принадлежащие двум молодым леди. По договоренности, она может уничтожить или предать огласке

эти документы только с согласия обеих. Но именно в этот день она получила приказ от одной из леди уничтожить бумаги. Рэймонд советует хозяйке сохранять документы и дальше, на какие бы чрезвычайные обстоятельства ни ссылалась ее корреспондентка. Рэймонду, конечно, хочется познакомиться с этими бумагами, уничтожить которые, как он справедливо полагает, просит Мэри Ливенворт (позже мы узнаем, что это свидетельство о браке Мэри и Клеверинга, несколько писем последнего и страницы, вырванные из дневника Элинор, где она описывала ухаживания и свадьбу своей сестры). Помощник Грайса сыскной агент Q, ведущий через окно наблюдение за Ханной Честер, выманивает миссис Белден из дома, чтобы Рэймонд мог поговорить с Ханной. Взломав дверь, адвокат обнаруживает ее мертвой. Это второе убийство романа по эмоциональному воздействию на Рэймонда превосходит убийство Ливенворта и заставляет его (и читателя) ужаснуться жестокости безжалостного душегуба, поднявшего руку на бедную служанку. Между тем, Q сообщает адвокату, что он видел, как Ханна перед сном приняла изрядную дозу какого-то лекарства (яда?). Рэймонд предполагает, что Ханна покончила жизнь самоубийством. К тому же, рядом с ее телом он обнаруживает безграмотно написанную прощальную записку, которая должна поддержать это впечатление. Однако, по внимательном изучении, эта записка оказывается кем-то сфабрикованной; она написана на бумаге, похожей на которую нет в доме миссис Белден. Грайс заключает, что тайна убийства Ливенвортов теперь сводится к обнаружению человека, написавшего поддельную записку Ханны: «Найдите, из чьего стола или портфеля взята бумага, на которой написана записка, и вы найдете двойного убийцу» (LC). Искомая бумага обнаруживается в столе Мэри Ливенворт, что окончательно подтверждает: именно она замыслила или совершила убийство дяди, чье завещание было аннулировано ее браком с англичанином (дядя, по ряду личных обстоятельств, испытывал ненависть к англичанам).

Прежде чем выдать ордер на арест Мэри Ливенворт, Грайс, подобно умелому режиссеру, инсценирует окончательное обвинение девушки. В качестве места действия он выбирает мрачную мансарду особняка, в которую выходят многочисленные двери. Вентиляторы над этими дверями сравниваются с глазами мумий, что придает несомненную готическую атмосферу происходящему. За каждой из дверей Грайс размещает кого-то из причастных к убийству, и произносит пафосную речь, заканчивая ее обвинением Мэри Ливенворт в двойном убийстве. В этот момент из-за одной из дверей раздается сдавленный вопль, и оттуда выбегает секретарь покойного Трумен Харуэлл с криком: «Я убил мистера Ливенворта! Я! Я! Я!» (LC).

В своем признании, написанном позже в тюрьме, Харуэлл сообщает о своей безответной любви к Мэри Ливенворт, которая и стала причиной двух убийств, им совершенных, — Хорейшо Ливенворта, написавшего письмо своим адвокатам о лишении Мэри наследства, и Ханны — служанки, влюбленной в Харуэлла. Ханна случайно встретила секретаря в ту роковую ночь и поняла по его виду, что он только что совершил страшное преступление. Финал романа выдержан вполне в духе сентиментальной дамской прозы. Обе сестры оправданы. Рэймонд собирается жениться на Элинор. Мэри отказывается от своего наследства в пользу сестры, однако Элинор не может принять деньги, запятнанные кровью, и сестры отдают полученное наследство на благотворительные нужды.

Итак, в романе расследование находится в руках не только влюбленного адвоката Эверетта Рэймонда, но и профессионального детектива Эбенезера Грайса — мрачноватого полицейского пятидесяти с лишком лет, человека ничем не выдающейся внешности, да еще и страдающего ревматизмом. Этот герой, чьей единственной примечательной особенностью является манера избегать прямого визуального контакта с собеседником, абсолютно лишен элемента незаурядности, которым отмечен романтический детектив Дюпен у Эдгара По и которым через десять лет в полной мере будет наделен Шерлок Холмс. Лишен Грайс и элемента этнической инаковости, существенного для образа Эркюля Пуаро у Агаты Кристи. Образ Грайса словно бы создается в полемике с уже заявившими о себе детективными штампами. Так, адвокат Рэймонд комментирует: «И позвольте мне отметить, что мистер Грайс был совсем не похож на худощавого, жилистого индивидуума с пронзительным взглядом, которого вы, конечно же, вообразили себе при слове “детектив”. Наоборот, мистер Грайс был полноватым, уютным персонажем, а взгляд его не только никого не пронзал, но даже ни на ком и не задерживался» (LC).

Обладающий недюжинной проницательностью в сочетании со способностью понимать людей и сочувствовать им, сдержанный герой А.К. Грин не делает шоу из своих профессиональных и человеческих качеств. На звучащий неоднократно вопрос о том, кто же преступник, он уклончиво отвечает: “Everyone and nobody” — «Все и никто». Его образ четко социально детерминирован — он происходит из среднего класса и защищает его ценности, нравственные и религиозные. Ему неуютно в кругу нью-йоркских аристократов, и он наделен своего рода комплексом социальной неполноценности, прекрасно понимая, что ни он, ни кто-то другой из его коллег «не смогут сойти за джентльмена» (LC). Поэтому Рэймонд и становится неофициальным помощником Грайса в расследовании, в том числе беря на себя переговоры с социально недо-

ступными для него людьми. Грайс и Рэймонд периодически обмениваются соображениями по делу и сопоставляют свои версии, что, кстати, свидетельствует о несомненной творческой смелости писательницы: одно дело, когда автор детектива излагает одну по видимости убедительную версию, чтобы потом ошеломить читателя ее абсурдностью. Другое дело — когда сочинитель развенчивает сразу несколько таких версий и не теряет при этом читательского доверия и внимания. Эту модель представления на читательский суд нескольких равноправных версий преступления Грин будет использовать во всех своих романах. Позже за доверие читателя будут конкурировать версии Грайса и любознательной старой девы Эмили Баттерворт — см., например, роман «Преступление по соседству» ("That Affair Next Door", 1880).

Грайс также использует услуги платного сыскного агента, скрывающегося под инициалом Q (от Query — информатор). Тот обладает непревзойденными способностями в добывании информации, а также в изменениях внешности и переодеваниях. (В одном из эпизодов романа Q, переодетый старухой-нищенкой, неузнанным заговаривает с Рэймондом.) Как резюмирует А.Э. Мерч, «с помощью мистера Рэймонда в великосветских кругах и при помощи мистера Q в более приземленных вопросах Грайс успешно справляется с делом. Он с равной степенью осведомленности может судить об огнестрельном оружии и о теории вероятностей, обладает хорошими техническими знаниями в таких вопросах, как разные сорта писчей бумаги и различные типы пепла, которые остаются после ее сожжения. Он одинаково хорошо разбирается как в тонкостях бизнеса, так и в хитросплетениях человеческой природы»[21]. Его цель — не столько поймать преступника, сколько восстановить закон и порядок.

Все персонажи первого романа Грин обрисованы выпукло и психологически достоверно. В этом плане вполне убедителен избранный тон повествования от лица влюбленного молодого человека. Замечательно выстроена этическая двусмысленность, которой окутаны образы Элинор и Мэри: попеременно то та, то другая попадают под подозрение. В свое время Агата Кристи будет восхищаться тем, как изображены две сестры — блондинка и брюнетка — и как умело Грин переносит подозрения с одной на другую[22].

При несколько старомодной паратекстуальной композиции (каждая из глав предваряется эпиграфом, а то и двумя), действие развивается чрезвычайно стремительно. В конце каждой главы Грин удается ошело-

---

[21] *Murch A.E.* The Development of the Detective Novel. London: Peter Owner Ltd, 1958. P. 162.

[22] *Christie A.* An Autobiography. New York: Dodd, Mead, 1977. P. 147.

мить читателя неожиданным поворотом событий. Замысловатый сюжет включает самые разнообразные коллизии: это и тайный брак, и измены, и потерянный ключ, и исчезновение служанки, и таинственный незнакомец с усами, и ложная исповедь, и обрывок письма с угрозами в адрес жертвы, и имя, нацарапанное на подоконнике, и переодевания, и подслушивания. Грин искусно использует целую серию разнообразных отвлекающих маневров. Грайс, со свойственными ему усердием и неторопливостью, распутывает все интриги и докапывается до правды. В финале он расставляет ловушку, в которую попадается настоящий убийца. Этический пафос финальной сцены разоблачения станет матрицей всех гриновских финалов. Если, скажем, Эмиль Габорио также заканчивал свои произведения очной ставкой и разоблачением, то для религиозной Грин, происходящей из семьи с пуританскими корнями, не менее важно продемонстрировать торжество справедливости и нравственности. Поэтому раскаяние преступника становится необходимым элементом развязки всех ее произведений. Так, «Дело Ливенвортов» заканчивается саморазоблачением убийцы, а, скажем, в финале романа «Ребенок-миллионер» (Millionaire Baby, 1905) главный злодей-похититель доктор Пул усыновляет бездомного сироту … Как напишет через несколько десятилетий У. Х. Оден, задача детектива не только решить загадку, но и вернуть в мир божественную благодать[23].

Грин никогда не писала о преступниках-психопатах и маньяках. Продолжая, в сущности, готорновские традиции, она полагала и старалась внушить своему читателю, что почвой, которая рождает преступления, является эгоцентризм, замкнутость на себе самом. В статье «Почему люди интересуются преступлениями» она так и писала: человеческая природа от века неизменна, и никакой технический прогресс ее не может улучшить, и главные пороки всегда связаны с эгоцентризмом[24].

Детективы Грин во многом опираются на романтическую поэтику контрастов и бинарных оппозиций, которая, ввиду своей очевидности и видимой простоты, была благополучно усвоена и клишировано популярной литературой. Конструируя сюжет, систему образов и хронотоп своего первого романа, Грин опирается на систему двойничества. В «Деле Ливенвортов» — два убийства (Хорейшо Ливенворта и Ханны Честер); две главных подозреваемых (Элинор и Мэри Ливенворт); два сыщика (Грайс и Реймонд); два места действия (Нью-Йорк и Саратога Спрингс). Это система двойничества на всех структурных уровнях ста-

[23] *Auden W.H.* the Guilty Vicarage. Notes on the Detective Story, by an Addict // Auden W.H. The Complete Works: In 5 v. / Ed. By E. Mendelson. Princeton univ. press, 2002. V. 2. 1939–1948. P. 267 (261–269).

[24] *Green A.K.* Whe Human Beings Are Interested in Crimes // The American Magazine. # 87. February 1919. P. 38–39, 82–86. (Цит. по: *Maida P.* Op. cit. P. 78).

новится фирменным знаком детективной прозы Грин, как и обязательные переодевания. Так, кульминацией повести "XYZ: A Detective Story" (1883) становится сцена маскарада, устроенного владельцем богатого особняка в небольшом новоанглийском городке. Сквозной темой этой детективной повести становится искусно обыгрываемая на всех уровнях художественной структуры тема подлога, подделки, переодеваний, измененных идентичностей — всего того, что включает в себя ключевое понятие повести *counterfeit.*

Было бы преувеличением видеть в Грин изобретательницу новых литературных приемов и мотивов, но, если положиться на мнение автора единственной монографии, посвященной писательнице, Патрисии Майда, в поле зрения которой попадает творчество Грин во всем объеме, то писательнице удалось вдохнуть новую жизнь и наполнить собственным, особым содержанием два литературных мотива — мотив дома и мотив механических приспособлений. С одной стороны, неудивительно, что концепт дома оказывается ключевым в «домашней детективной прозе». Восходящий к готическому хронотопу замка, образ дома очень часто определяет выбор гриновских названий: «Дом в дымке» (The House in the Mist, 1905), «Заброшенная гостиница» (The Forsaken Inn, 1890), «Старый каменный дом» (The Old Stone House, 1891), «Дом шепчущих сосен» (The House of the Whispering Pines, 1910). С другой стороны, писательница, с ее вниманием к среде, тесно увязывает концепт дома с американской действительностью и значительно варьирует его: это может быть и нью-йоркский роскошный особняк, и скромный сельский коттедж, и таинственный садовый домик, пусть и лишенный привидений, но сохраняющий такие рудименты готического, как потайные лестницы — «Лестница в "Сердечной усладе"» (The Staircase at the Heart's Delight", 1900); «Ступенька лестницы» (A Step on the Stair, 1923); подземные переходы между домами — «Жена мэра» (The Mayor's Wife, 1907), тайные подвалы («Ребенок-миллионер» (The Millionaire Baby, 1905).

Грин проявляла не совсем обычный для женщины интерес к техническим изобретениям. Это отчасти связано с биографическими обстоятельствами. С мужем и детьми она жила в Буффало — городе, где впервые начали использовать электричество в промышленных целях. Ее муж, ставший инженером-механиком, тоже отдал дань изобретениям, среди которых были электрические кастрюли и часы с необычным механизмом. Грин явно была в курсе технических новинок и часто задействовала в своих книгах и электрические приборы —«Убийство в круглой комнате» (The Circular Study, 1900), и аэропланы —«Только первые буквы» (Initials Only, 1911), и сигнальные механизмы — «Бронзовая

рука» (The Bronze Hand, 1897). Писательница даже сама изобретала на страницах своих книг некие виртуальные приспособления для убийства. К слову, несмотря на сопровождавшие эти изобретения иллюстрации, они порой вызывали сомнения коллег и читателей своей недостоверностью. Так, в романе «Ажурный шарик» (The Filigree Ball, 1903) груз, прикрепленный к тайному блоку над камином в гостиной, опускался на голову жертве и убивал ее, не оставляя следов.

Итак, с одной стороны, Грин стала несомненной продолжательницей национальной традиции. Воспроизводя, как и другие сочинительницы «домашней детективной прозы», отдельные структурные элементы новелл По, она, вместе с тем, уже в первом своем романе обрела собственный голос. От патриарха американского детектива ее отличало очевидное предпочтение романного жанра новеллистическому; как сами преступления, так и их расследования были у нее локализованы в Америке, а не во Франции. Биограф Грин Патрисия Майд даже считает, что отдельный вклад Грин в американскую литературу состоит еще и в том, что она расширила литературную карту США, сделав Нью-Йорк столь же привычным местом таинственных преступлений, как Париж с Лондоном[25].

Как и По, Грин использовала переходящий из произведения в произведение образ сыщика. Однако она не дает ему в сопровождающие исполненного восхищения хроникера, не начинает повествования с анекдотов, иллюстрирующих его незаурядные способности. У Эбенезера Грайса, которому А.К. Грин дала жизнь, конечно, есть своя литературная родословная, но восходит она, пожалуй, не к Эдгару По. С одной стороны, свойский, внешне вполне заурядный американский полицейский ничем не походит на французского аристократа Дюпена с выдающимися интеллектуальными способностями. С другой стороны, сам комплекс социальной неполноценности, которым наделяет Грин Грайса, вовсе не был характерен для служителей правосудия в демократических Соединенных Штатах. Об этом, в частности, пишет А.Э. Мерч, со ссылкой на мемуары первого американского сыщика Алана Пинкертона[26], и связывает это с французским влиянием. В этом плане Грин ближе к французскому автору Эмилю Габорио (1832—1873), чьи книги были переведены в США незадолго до её литературного дебюта.

Габорио и стал для Грин главным образцом для подражания. Его роман “L’ affaire Lerouge” («Дело Леруж»), увидевший свет в 1863 году,

[25] *Maida P.D.* Mother of Detective Fiction. The Life and Works of Anna Katherine Green. Bowling Green (Ohio): Bowling Green State Univ. Popular Press, 1989. P. 47.

[26] *Murch A.E.* The Development of the Detective Novel. London: Peter Owner Ltd, 1958. P. 161.

очень скоро появился в США в пиратских изданиях. Габорио работал судебным репортером и привносил неприкрашенную правду жизни в свои «уголовные романы». В них он умело переплетал семейные скандалы, переодевания и убийства с криминалистическим анализом, отдавая должное современным научным открытиям. Все это мы обнаруживаем и у Грин. Кроме того, для Габорио очень важен был композиционный прием ретроспекции (*flashback).* Грин прибегает к нему постоянно (а вслед за ней его подхватил и А. Конан Дойл в «Этюде в багровых тонах» (A Study in Scarlet, 1887) и в «Знаке четырех» (The Sign of the Four, 1890). При этом она разрабатывает этот прием более досконально и использует, быть может, более искусно, слой за слоем открывая тайны прошлого, умело встраивая их в свой сюжет. Неслучайно отмечают, что у Грин подчас средние главы романов самые интересные. У Габорио все тайны прошлого раскрываются сразу, одномоментно. Скорее всего, именно у Габорио Грин переняла манеру дополнять текст планом помещения, где происходит действие, что позволяет говорить об «интермедиальности» их текстов. Быть может, важнейшее сходство обоих авторов состоит в том, что детективы у них принадлежат к полицейским (государственным) структурам. Возможно, именно подражая Габорио, Грин тщательно следовала американским полицейским и законодательным процедурам. И этот «инсайдерский» взгляд на работу полиции во многом способствовал коммерческому успеху ее книг у массового читателя. Разновозрастную пару детективов, отличающихся по степени опытности, мы также находим у обоих писателей. У Габорио это молодой Лекок и опытный Жевраль; у Грин — опытный Грайс и молодой адвокат Рэймонд или начинающий сыщик Свитуотер в «Доме шепчущих сосен» или в «Тайне поспешной стрелы» (The Mystery of the Hasty Arrow, 1917)[27].

Габорио, как известно, давал своим романам подзаголовок: le roman judiciare. То же самое сделала и Грин, дав роману «Дело Ливенвортов» подзаголовок «Lawyer's Story» — «Рассказ адвоката». В следующем романе Грин «Странное исчезновение» (A Strange Disappearance, 1880) повествование начинается с упоминания успешного «Дела Ливенвортов» и идет уже от лица молодого детектива Q, и, следовательно, — это уже и есть настоящая Detective's Story — рассказ детектива, или детективная история. Подзаголовки, которые Грин давала своим первым произведениям — это, думается, не только дань Габорио, но, может быть, и желание паратекстуально выделить свои тексты на фоне множества «женских романов».

---

[27] О преемственности Грин по отношении к Габорио см.: *Grost, Michael.* Anna Katherine Green. http://mikegrost.com/green.htm

Ныне исследования, посвященные Грин, так или иначе затрагивают проблему их гендерной атрибуции, т.е. рассматривают жизнь и творчество писательницы в контексте социального самоопределения женщин и их борьбы за гражданские права. Бесспорно, однако, что, произведя очевидный прорыв в развитии детективной прозы, считавшейся традиционно мужским жанром, Грин сторонилась суфражисток и феминисток, предпочитая замкнутое существование в лоне семьи. В 1884 г. Грин вышла замуж за актера Чарльза Ролфса. Он был на семь лет моложе супруги, и та настолько превосходила его известностью, что он говорил, что женился на «Деле Ливенвортов»[28]. В семье родилось трое детей, однако материнские обязанности не мешали Грин каждый день методично садиться за письменный стол. Для нее литература была профессией, а не хобби.

Характерным образом, Грин стала одной из первых создательниц образа женщины-детектива. В романе «Преступление по соседству» (That Affair Next Door, 1897) и еще в двух романах позже — «Тропа исчезающих путников» (Lost Man's Lane, 1898) и «Случай в круглой комнате», в дополнение к Эбенезеру Грайсу, она вводит образ Эмили Баттерворт — любопытной и наблюдательной старой девы неопределенного возраста. Та выступает в качестве повествовательницы в первых двух романах и тем самым активно формирует свой образ в читательском восприятии. Она сообщает о себе, что корни ее семьи «уходят в колониальное прошлое», и сама она является «не самым незначительным членом светского общества»[29].

Ее сильной стороной является умение находить общий язык с женщинами всех возрастов. Она выдвигает свои версии, конкурирующие с версиями Грайса. Хотя предположения Эмили порой грешат излишним мелодраматизмом и некоторой сентиментальностью, она реально помогает Грайсу своими женскими наблюдениями. Так, она подмечает, что шляпка убитой девушки, хотя и сильно попорченная, была надета впервые: она была проколота булавкой только в одном месте («Преступление по соседству»). К тому же, Эмили вхожа в круги, куда Грайсу в силу его социального положения доступа нет. В этом романе автор и чрезвычайно позитивно настроенная повествовательница (по совместительству — сыщик-любитель) впервые гендерно совпадают, что порождает спорадические блёстки самоиронии, которая станет столь характерной приметой всей позднейшей женской детективной прозы, начиная с Ага-

[28] *Maida P.D.* Mother of Detective Fiction. The Life and Works of Anna Katherine Green. Bowling Green (Ohio): Bowling Green State Univ. Popular Press, 1989. P. 23.

[29] *Green A.K.* That Affair Next Door. New York: A.L. Burt Company, Publishers, 1897. The Project Gutenber EBook.

ты Кристи и заканчивая Иоанной Хмелевской, Татьяной Устиновой и иже с ними. Как к автору А.К. Грин, так и к ее героине можно отнести наблюдения А.Э. Мерч о женских детективных расследованиях, основанных на сочетании житейской проницательности со здравым смыслом, на остром желании удовлетворить любопытство и способности мгновенно подмечать столь важные детали, как слова испуганного ребенка, как немотивированные перемены в домашнем укладе или неожиданные изменения в наборе предметов на подносе с завтраком для инвалида. Их мастерство состояло в умении в полной мере оценить значение странных обстоятельств или неожиданной человеческой реакции[30].

В 1915 году Грин знакомит читателя с еще одной женщиной-детективом. Ею становится Виолетта Стрейндж в сборнике из девяти новелл "The Golden Slipper". Она молода (принадлежит к поколению детей Грин) и занимается сыском уже профессионально — ведет частные расследования по заказу богатых нью-йоркских семейств, которые не хотят по каким-либо соображениям прибегать к официальной помощи полиции. Однако новая героиня не принесла обновления идейно-художественного оснащения. Становилось все очевиднее, что манера подачи материала и стиль, которые казались новаторским в 1878 году, в 1915 безнадежно устарели. Популярность Грин стала падать. Ее продолжали читать только преданные поклонники.

Стиль Грин удивительно архаичен даже для прозы XIX века. Его отличает немыслимая выспренность, мелодраматизм, неестественная формальность тона. Это чувствовали уже читатели-современники. Так, в рецензии на роман «Темная дыра» (Dark Hollow, 1914) журнал «Бостон Транскрипт» писал: «Зловещая серьезность тона, длинные предложения и ходульные фразы, которые романистка вкладывает в уста своим героям, начисто лишают роман правдоподобия»[31]. Манера изъясняться и у автора и персонажей не просто старомодна. В то время, как современники Грин — М. Твен, У.Д. Хоуэллс, Г. Джеймс, Т. Драйзер и др. — стремились к тому, чтобы речь их персонажей была социально, этнически и культурно маркирована, Грин продолжала тиражировать то ли восходящую к сентиментализму мелодраматическую манеру дамских романов с их неизменными амплуа и речевыми шаблонами, то ли современный ей юридический дискурс, столь же далекий от живого языка, как далек он от него и сегодня. Чем дальше, тем больше, этот архаический дискурс приходил в противоречие с изобретательно выстроенным сюжетом

[30] См.: *Murch A.E.* The Development of the Detective Novel. London: Peter Owner Ltd, 1958. P. 166.

[31] Цит. по: *Maida P.D.* Mother of Detective Fiction. The Life and Works of Anna Katherine Green. Bowling Green (Ohio): Bowling Green State Univ. Popular Press, 1989. P. 53.

и ослаблял то напряжение, под действие которого попадает читатель. О «единстве эффекта» в понимании Эдгара По здесь, конечно, речи идти не может… Иногда кажется, что напряженность действия (*suspense*) для Грин не главное. Вернее, она относится к ней двойственно. С одной стороны, она четко сознает важность саспенса для читательского успеха, и вот Эбенезер Грайс в «Странном исчезновении», интригуя, сулит своим слушателям-читателям «еще один поворот винта» (“another twist to the screw”). С другой — эмоциональную палитру гриновских романов, пожалуй, неплохо выражает стон души одной из героинь «Дела Ливенвортов»: “Sorrow I can bear, but suspense is killing me” («Я вынесу любую скорбь, но напряжение неизвестности убивает меня»). Вот и для самой Грин не менее значимым, чем повороты детективного сюжета, был тот мелодраматический накал эмоций, который их сопровождал. Поэтому, наравне с аналитическими рассуждениями, к разгадке преступления в книгах Грин могут привести, скажем, сны. Чем дальше, тем в ее романах появляются все более объемные куски, когда никакой загадки уже нет. Так, в романе 1917 года «Тайна поспешной стрелы» (The Mystery of the Hasty Arrow) достаточно задолго до финала становится понятным, по чьей вине погибла девочка, сраженная случайной стрелой (!) в зале нью-йоркского музея. Но страница за страницей автор продолжает раскрывать и разъяснять тайны прошлых обид и страстей, которые привели к загадочному и экзотическому преступлению.

Видимо, есть своя закономерность в том, что, опубликовав в 1923 году свой роман «Ступенька лестницы», Грин перестала печататься. Со времени ее литературного дебюта динамично развивавшаяся детективная проза резко изменилась. Романы о расследованиях теряли популярность, уступая место новелле — жанру более компактному и более пригодному для журнального чтения, к которому все больше склонялся массовый читатель. Под напором новых исторических событий вышел из моды «домашний очаг» как центр, к которому тяготели основные события (в том числе и преступления) в «домашней детективной прозе» и многих викторианских романах. На рубеже XIX–XX вв. приоритет в сочинении детективов переходит к мужчинам, превосходящим современниц и по уровню образования, и по уровню профессионализма. Такие авторы, как дипломированные хирурги Артур Конан Дойл и Ричард Остин Фримен, могли описать научные эксперименты и новейшие методы расследования со знанием дела и профессионализмом, недоступным для женщин. Наступала эра научного детектива.

Е.П. Зыкова

«ТАЙНА НОТТИНГ-ХИЛЛ» — ПЕРВЫЙ АНГЛИЙСКИЙ ДЕТЕКТИВНЫЙ РОМАН

Роман «Тайна Ноттинг-Хилл» («The Notting-Hill Mystery») был впервые опубликован в 1862–63 гг. восемью отдельными частями в журнале «Once a Week», т.е. выходившем «раз в неделю», анонимным автором, скрывшимся под псевдонимом Чарльз Феликс. Иллюстрации к роману (восемь гравюр, представляющих самые драматичные эпизоды) были созданы Джорджем ДюМорье, дедом известной писательницы Дафны ДюМорье. При жизни автора псевдоним раскрыт не был, и лишь в середине XX в. было установлено, что это Чарльз Уоррен Адамс (1833–1903), юрист, опубликовавший несколько романов под псевдонимами. Очевидно, основная профессия этого автора-любителя повлияла на его интерес к раскрытию преступлений и подсказала приемы представления материала. «Тайна Ноттинг-Хилл» была переиздана в книжной форме вскоре после газетной публикации в 1865 г., в 1945 г. она вышла в Лондоне в антологии «Романы тайны викторианской эпохи»[1] вместе с произведениями Шеридана Ле Фаню, Уилки Коллинза и Роберта Луиса Стивенсона. В последние годы роман был еще несколько раз переиздан: в форме аудиокниги и в форме обычной книги в 2011 и 2014 гг., причем в издании 2011 г. воспроизведены и иллюстрации Джорджа ДюМорье.

Роман Чарльза Феликса демонстрирует многие основные признаки детективного жанра: в нем есть странные, загадочные смерти, есть преступник, повинный в этих смертях; есть детектив, кропотливо расследующий запутанное преступление; приводятся собранные им многочисленные свидетельские показания, которые в своей совокупности изобличают преступника. Джулиан Саймонс в исследовании «Кровавое убийство: от детективной истории к криминальному роману»[2] утверждает приоритет «Тайны Ноттинг-Хилл» как первого детективного романа, позже заслоненного романами Коллинза и Габорио. Цель настоящей статьи — определить жанровые истоки этого романа, рас-

[1] Novels of Mystery from the Victorian Age. Four complete unabridged novels by J. Shridan Le Fanu, Anon., Wilkie Collins, R.L. Stevenson. London: Pilot Press, 1945.

[2] *Symons, Julian*. Bloody Murder: from the detective story to the crime novel. London, 1972

смотреть подробнее характеристики его как детектива и определить причины того, почему он оказался в тени романов Коллинза и Габорио.

Роман Чарльза Феликса демонстрирует очевидную связь с предшествующей традицией, романтической и готической, и даже с традицией романа в письмах XVIII в. Если подойти с точки зрения повествовательной формы, его можно охарактеризовать именно как роман в письмах: он целиком состоит из писем страхового агента Ральфа Хендерсона, которые адресованы руководителям страховой компании. Герой-повествователь выполняет поручение проверить правомерность выплаты страховки по случаю смерти некоей мадам Р., однако, задание оказывается сложнее, чем предполагалось. Агент сопровождает свои подробные отчеты собранными им документами: семейной перепиской тридцатилетней давности, отрывками из дневников, письменными показаниями свидетелей, заметками врачей, отчетами лабораторных исследований и т.д. Частные письма и личные дневники соседствуют с официальными отчетами и свидетельскими показаниями, написанными различными людьми по просьбе героя-повествователя, исполняющего роль детектива, и в ответ на поставленные им вопросы. Таким образом, и личные письма и дневники приобретают новый статус, статус документального свидетельства. Письма же самого страхового агента носят деловой характер, что было совершенно не характерно для романа в письмах предшествующего столетия.

Готические и романтические мотивы романа связаны прежде всего с фигурой главного отрицательного героя, человека, представляющегося как барон Р* (его права на этот титул сомнительны). Он иностранец (что также характерно для многих злодеев английского готического романа), скорее всего немец. Этот человек занимается месмеризмом и лечит таким способом пациентов, а также является химиком-любителем. Он невысок ростом, плотен, но его выделяет пронзительный взгляд зеленых глаз, который наводит страх на его пациентов — типичная примета романтического героя байронического типа. Однако если у байронического героя взгляд, которого не могли выдержать окружающие, скрывал гордую и возвышенную душу, теперь это некая примета сильной личности с криминальными наклонностями, черта сенсационного романа.

Месмеризм, который практикует барон Р*, предполагает присутствие в нем животной силы, некого животного магнетизма, позволяющего ему подчинять себе волю других людей, внушать им определенные мысли и желания и даже лечить их. Это явление, с одной стороны, рассматривается как научная гипотеза, с другой стороны, остается загадочным, непонятным: ряд героев романа утверждает, что они не

верят в месмеризм, однако на жертвы барона Р* его внушение действует безотказно. Месмерические способности барона Р*, таким образом, сближают его с наделенным таинственными возможностями злодеем готического романа.

Помимо образа главного героя, образ слабой героини-жертвы связывает «Тайну Ноттинг-Хилл» с готическим романом: здесь две таких героини — болезненные и впечатлительные сестры-близнецы, одну из которых в шестилетнем возрасте похитили цыгане, так что одна сестра выросла в дворянской семье и благополучно вышла замуж, вторая же была продана в цирк, танцевала на канате, а затем была выкуплена у директора цирка бароном Р* и сделалась его помощницей под именем Розали.

Сестры-близнецы отличаются, как и барон Р*, необычным свойством: с раннего детства между ними проявляется столь выраженная симпатия, что болезнь одной приводит к появлению признаков болезни у другой — безо всяких к тому причин. Здесь тоже можно увидеть рецидив романтического мотива родства душ, но переведенный в медицински верифицируемую форму. Одна из этих сестер, та, которая была украдена, оказывается еще и лунатичкой, она ходит во сне. И лунатизм, и необычная симпатия, связывающая давно разлученных сестер, так же, как и месмеризм, вносят атмосферу сверхъестественного и загадочного в роман, что также характерно для готического повествования.

Однако эстетика готического романа предполагает, что читатель (тем более читательница) отождествляет себя с жертвой, переживает за нее, пугается вместе с нею всего того сверхъестественного, что встречается на пути героини. Ничего подобного «Тайна Ноттинг-Хилл» не предполагает. Интерес романа чисто интеллектуальный, читатель никому из героев не сочувствует, он полностью озабочен тем, чтобы понять, что происходит, он до самого конца лишь догадывается о главных событиях, но полное понимание приходит после разъяснения всех обстоятельств дела Хендерсоном, выстраивающим все события в хронологическом порядке. К тому же сверхъестественные способности и свойства героев (месмеризм, лунатизм) поданы в наукообразной форме, как явления, еще не до конца познанные, но уже попавшие в сферу внимания науки и, стало быть, их можно рассматривать также и как вполне реальные.

Уже в поэтике готического романа, на наш взгляд, немало черт массовой литературы, еще более ее в поэтике детектива, в том числе ролевое распределение персонажей (злодей, детектив, жертва) и чисто эмоциональный в одном случае и чисто интеллектуальный в другом читательский интерес.

Нетипичной чертой детектива является в романе «Тайна Ноттинг-Хилл» то, что главный злодей или преступник очевиден в романе сразу — это барон Р*. Только он мог быть заинтересован в смерти своей жены, застраховав предварительно ее жизнь в страховой компании на максимальную сумму в 5000 фунтов. Однако это не делает расследование менее напряженным или интересным. Подобное положение дел редко, но встречается: например, у Конан Дойла в рассказе «Пестрая лента», где сразу очевидно, что в смерти падчериц мог быть заинтересован только их отчим доктор Ройлот, но как именно было совершено преступление, остается совершенно неясным. В романе же «Тайна Ноттинг-Хилл» по ходу расследования сначала повышаются денежные ставки (страховой агент узнает, что барон застраховал жизнь своей жены еще в четырех компаниях, находящихся в разных городах Англии, так что общая сумма страховки достигает уже 25000 фунтов), затем к расследованию одной смерти присоединяется расследование еще двух смертей (Андертона и его жены, которую лечил барон Р* при помощи месмеризма) и новая мотивировка всех действий преступника (для чего приходится обратиться к семейному архиву Андертонов, описывающему жизнь предшествующего поколения). Конечной целью барона Р*, разумеется, являются деньги, а именно, состояние, нажитое в Индии, которое дальний родственник оставил матери двух девочек-близнецов, умершей при родах.

Жена барона умерла от того, что она в припадке лунатизма ночью спустилась в химическую лабораторию мужа и выпила содержимое одной из банок, в которой находился яд — сурьма. Страховой агент вспоминает, что год назад умерла со всеми признаками такого же отравления сурьмой некая миссис Андертон, в ее смерти был обвинен ее муж, который совершил самоубийство, не дождавшись конца следствия, между тем оно дало отрицательные результаты: никакого яда в теле погибшей не было найдено, и муж был оправдан. Когда же агент Хендерсон узнает, что барон Р* лечил миссис Андертон при помощи месмеризма и считался другом семьи, он начинает самое тщательное расследование.

Излагая результаты своего расследования директорам страховой компании, повествователь не стремится проследить весь ход своей мысли, логику распутывания преступления, что в дальнейшем будет составлять одну из самых интересных черт детектива как жанра. Однако само преступление в этом романе оказывается таким необычным, многоступенчатым и запутанным, что, даже пытаясь изложить события в относительно хронологическом порядке, детектив-повествователь постоянно держит читателя в интеллектуальном напряжении.

Этому во многом способствует манера повествователя предоставлять подлинные документы: письма, дневники, показания свидетелей, медицинские отчеты и т. п. Эти документы составлены самыми разными свидетелями — сиделками, служанками, соседями, попутчиками, докторами, полисменами, чей интеллектуальный уровень, память, способность описания и связного рассказа, даже владение орфографией весьма различны. Эти люди как правило не подозревают о преступлении и простодушно отвечают на вопросы, поставленные Хендерсоном. Их показания следуют одно за другим, лишь изредка перемежаясь объяснениями повествователя. Читателю поначалу предоставляется самому оценить степень их достоверности, правдоподобия, даже просто их отношение к делу, то, насколько они проясняют происшедшее. Документы отчасти перекрывают друг друга, иногда противоречат друг другу в деталях. Тогда повествователь сравнивает сведения и высказывается по поводу их предполагаемой достоверности.

Комментаторы отмечают, что прием введения документов — дневников, писем, письменных свидетельских показаний, медицинских отчетов, схемы расположения комнат, — впервые опробованный в этом романе, авторы детективов возьмут на вооружение лишь несколько десятилетий спустя. Установка на документальность принципиальна и выдерживается повествователем до мелочей. Так, он представляет обрывок письма, полученного преступником, вначале воспроизводя его, так сказать, факсимильно, написанным от руки на французском языке, затем приводит тот же неполный текст, набранный типографским шрифтом, после чего предлагает свою версию восстановления полного текста.

Повествование от лица героя, расследующего преступление, и использование почти не комментируемых документальных свидетельств имеют, с точки зрения увлекательности повествования, свои положительные и отрицательные стороны. Выигрывая в достоверности и объективности изложения материала, автор проигрывает в возможности обратить внимание читателя на способности и неординарность мышления самого детектива. Ральф Хендерсон, в отличие от Шерлока Холмса, имеющего хроникера своих побед, доктора Уотсона, кажется, нисколько не стремится к славе и скромно позиционирует себя, как добросовестно выполняющего свои обязанности страхового агента, всего лишь честно собравшего большой документальный материал. Однако, если читатель вспомнит хотя бы о том, что он сам, догадываясь о цели преступления, без объяснений рассказчика так до конца и не понял хитроумного плана убийцы, ему

станет ясно, что агент Хендерсон обладает отнюдь не дюжинными способностями.

Почти такими же недюжинными способностями обладает и преступник. Помимо его необычных месмерических дарований, его действия осторожны и, с точки зрения окружающих, весьма благородны и совершенно невинны. Он превосходный психолог и умело манипулирует людьми.

Узнав от четы Андертонов об оставленном сестрам состоянии, увидев, как реагирует миссис Андертон на его месмерические пассы, проводимые в присутствии и при содействии его помощницы Розали, он догадывается, что эта девушка и есть украденная цыганами сестра. Наведя справки и удостоверившись в этом, он женится на Розали. Воля этой девушки, по-видимому, совершенно подавлена его волей. Теперь ему нужно, чтобы миссис Андертон, ее муж, а затем и Розали умерли, при этом, чтобы жена не умерла раньше своей сестры, иначе он не сможет считаться наследником. Допуская, что его жена может умереть первой, он страхует ее жизнь на ту самую сумму, которую он предполагает получить по наследству. Затем он, поселившись в провинции, где его никто не знает, заставляет жену при помощи своих месмерических способностей принимать малыми дозами яд сурьму, в результате чего не только она, но и ее сестра заболевает безо всяких видимых причин с теми же признаками отравления. Яд принимается с интервалом в две недели по субботам, так как именно в этот день барон остается в занимаемом им доме наедине с женой и ее сиделкой, на которую он легко наводит сон. Хендерсону удается проследить по датам в дневнике миссис Андертон и записям врача мадам Р*, что приступы болезни у одной и другой совпадают. Поскольку здоровье миссис Андертон слабее, чем у ее сестры, она умирает первой. После чего барон прилагает все усилия, чтобы здоровье жены временно восстановилось.

Барон Р* всюду проявляет необычайную осторожность и недюжинное знание человеческих слабостей. Так, чтобы болезнь его жены не вызвала подозрений, он нанимает служанку, уволенную из почтенного семейства за воровство. Он утверждает, что хочет дать ей шанс исправиться, сам же провоцирует ее на кражу и когда, наконец, застает за тем, что она пробует мармелад с хозяйского стола, уличает ее и грозит выгнать без рекомендации. Девушка, естественно, умоляет его не увольнять ее за кражу, и тогда он, как бы идя ей навстречу, обещает, что уволит ее за другой, менее важный проступок. Таким образом он заставляет ее при докторе сознаться, что это она подложила сурьму в еду мадам Р*. Болезнь жены объяснена, а он, как хороший муж, немедленно увольняет ненадежную служанку.

Читатель узнает об этих событиях из письменного рассказа прежних хозяев служанки и из показаний самой служанки, которая, естественно, ничего не знает о намерениях и целях барона Р*, но простодушно сообщает о том, что он пожалел ее. Хендерсон даже запрашивает новую хозяйку девушки, и та подтверждает, что довольна ее работой и поведением, таким образом, показания служанки обретают больший вес.

Устранить Андертона оказывается для барона просто и без применения сверхъестественных способностей. Несколько намеков доктору и сиделке, случайно оброненная в комнате больной наклейка от бутылки с ядом, и расследование против Андертона начато. Зная, насколько этот человек дорожит честью своей семьи и болезненно переносит подозрения в свой адрес, барон вместо сообщения о том, что он оправдан, говорит ему, что будет вынесено обвинение, и, уходя, «случайно» забывает у него свой врачебный чемодан с лекарствами, в том числе и ядами.

Проведенное страховым агентом Хендерсоном полное расследование при сопоставлении всех фактов, дат, показаний, изобличает барона Р*. Но, разумеется, это разоблачение можно считать доказанным только при условии, что читатель верит в наличие у барона особых месмерических способностей и в возможность использования им этих способностей в криминальных целях, а также в возможность воздействовать ядом на сестру-близнеца отравленной женщины. Этот элемент паранормального в сюжете романа делает преступление барона Р* почти неподвластным реальному судебному разбирательству. Хендерсон и заканчивает свое повествование о проведенном расследовании сомнением в том, что суд присяжных вынесет свой вердикт против барона.

Думается, что именно присутствие в романе мотивов сверхъестественного (месмеризма, лунатизма, особой симпатической связи между близнецами), было причиной того, что романы Коллинза и Габорио в свое время затмили роман Чарльза Феликса. Ведь если нет твердой уверенности в том, что подобные явления реально существуют, все доказательства виновности преступника рассыпаются. А для становления детектива как жанра была важна абсолютная логическая и фактографическая доказанность преступления.

Однако те же самые паранормальные мотивы, очевидно, способствовали и возвращению интереса к роману «Тайна Ноттинг-Хилл» в последнее время. Теперь, когда жанр прочно завоевал позиции, когда определились его разновидности, появилась потребность в инновациях, когда существует определенная часть читающей публики, охотно

верящая в подобные паранормальные явления, «Тайна Ноттинг-Хилл» вновь оказалась востребованной.

В свое время «Тайну Ноттинг-Хилл» сопоставляли с «Лунным камнем» (1858) и «Женщиной в белом» (1860) Коллинза, а также с романом «Ист Линн» (1861) Эллен Вуд (East Lynne by Ellen Wood), и «Секрет леди Одли» (1862) М.Е. Брэддона (Lady Audley's Secret by M.E. Bradley). В этих ранних детективных произведениях или произведениях с элементами детектива преступление тщательно скрыто и замаскировано под несчастный случай, смерть от естественных причин, расследование же ведется не профессионалом, а обычным человеком, заинтересованным в выяснении истины. В сравнении с ними сюжет «Тайны Ноттинг-Хилл» более четко структурирован как детективное расследование, а страховой агент Хендерсон выглядит профессионалом при сопоставлении с обычными героями-джентльменами. Однако наличие мотивов сверхъестественного (тайна Лунного камня, губящего незаконных владельцев и т.п., преступление под воздействием опиума, о котором человек не помнит, придя в себя, и т.п.) сближает эти ранние произведения детективного жанра.

«Тайна Ноттинг-Хилл» Чарльза Уоррена Адамса, сохраняя преемственную связь с готическим романом в обрисовке персонажей и использовании паранормальных явлений, демонстрирует основные черты, характерные для детективного романа: набор персонажей, включающий преступника, жертву и детектива, сюжет, построенный как расследование преступления, многочисленные свидетельские показания. Поэтому его можно характеризовать как первый в английской литературе детективный роман. Более того, этот роман уже обнаруживает черту, которая в дальнейшем станет характерна именно для английской традиции детектива: хитроумную усложненность и запутанность преступления, которое способен раскрыть только такой же изощренный ум, как и ум самого преступника.

М.Р. Ненарокова

ВТОРАЯ ЖИЗНЬ «ГРОШОВЫХ УЖАСТИКОВ»: ДЕТЕКТИВНЫЕ РАССКАЗЫ ДИКА ДОНОВАНА

Вспоминая свое детство и любовь к страшным историям, «королева детективного жанра» Агата Кристи писала: «Почему мне *нравилось* пугаться? Какую инстинктивную нужду удовлетворяет ужас? <…> Не потому ли это происходит, что в душе что-то восстает против слишком уж *безопасной* жизни? Не нуждаются ли люди в том, чтобы их жизни была присуща некая степень опасности? <…> Нет ли у вас инстинктивной потребности с чем-то сражаться, что-то преодолевать, доказать самому себе, если можно так выразиться, что ты чего-то стоишь? Однако, как и во многих других случаях, вам хочется испугаться немного, — но не слишком сильно»[1]. Потребность в «ужасах», скрашивающих серые будни «слишком уж безопасной жизни», вполне удовлетворяется чтением детективной литературы, которая во времена детства Агаты Кристи, в конце XIX в., была представлена многими разновидностями. Создавались, например, биографии или мемуары сыщиков, реальных и воображаемых, писались романы с полностью вымышленными героями, короткие истории в газетах и журналах. Эти-то короткие истории и были, пожалуй, самым массовым чтением из всей детективной литературы, рассчитанной на массового читателя. Изначально они были связаны с журналистикой и с прессой.

В 1-й половине XIX в. получили распространение дешевые издания, рассчитанные на самую широкую аудиторию, на весьма невзыскательные вкусы. Во Франции в 30-е гг. они были названы *feuilletons*[2] — «романы-фельетоны», продолжающиеся издания, в которых публиковались истории, полные всяких ужасов, основанные как на выдумке, так и на фактах. Основным содержанием этих изданий были описания преступлений, причем эти истории стали выходить сериями, так чтобы читатель, покупая один номер газеты или журнала, с нетерпением ожидал следующего.

Успех французских авторов дешевых детективов, особенно Эжена Сю с его «Парижскими тайнами», породил волну подражания в Британии. Одним из первых писателей, пошедших тем же путем, был

[1] *Christie A.* An Autobiography. London, 1977. Pp. 54–55.

[2] *Charles J.* Rzepka. Detective Fiction. Cambridge, 2005. P. 63.

Джордж Рейнольдс (1814–1879), одновременно и писатель, и журналист. Его роман «Тайны Лондона» издавался с 1844 г. в течение 12 лет[3] как небольшой еженедельный журнал, в котором было 8 страниц и текст печатался в две колонки. Такой журнал стоил один пенни и расходился миллионными тиражами. Поскольку это издание, как и многие другие, рассчитанные на то, чтобы забавлять малообразованные и малокультурные слои населения, в основном, рабочих, было посвящено описанию различных преступлений и ужасов, такого рода литература получила название *penny dreadfuls*[4] — «грошовые ужастики».

Отношение образованных людей к «грошовым ужастикам» было однозначно отрицательным: «нечистая литература», «заразный мусор», книги, «отвратительные видом и ощущениями, которые они вызывают», «если принять во внимание сильнодействующую и одновременно опасную природу их содержания, самой замечательной чертой этих книжонок является их крайне небольшой объем»[5].

Однако это была хорошо реализующаяся печатная продукция. Насколько такое чтение затягивало неразвитые умы, показывает следующий пример: в 1876 г. некий Альфред Сондерс предстал перед судом по обвинению в воровстве. Он украл деньги у своего отца, чтобы покупать журналы, «рассказывающие о приключениях грабителей и разбойников»[6], иными словами, «грошовые ужастики».

С «грошовыми ужастиками» пытались бороться, создавая литературные журналы, где печатались бы произведения детективного жанра, проходившие отбор с точки зрения их литературных достоинств, определявшиеся как *healthy*[7], то есть и «полезные в нравственном отношении», и «разумные», и «безопасные для неокрепших умов». Таков, например, был журнал *The Strand*, где печатался А. Конан Дойл; задачей этого журнала было распространение культуры, принятой в гостиных, то есть вкусов образованного, «приличного», общества, «на кухню и ... под лестницу»[8], то есть в те части дома, где жили слуги, заведомо воспринимаемые, как читатели «нездоровой» литературы.

Тем не менее, окончательно победить массовое чтиво не удавалось. С течением времени, ближе к концу XIX в., «грошовые ужастики» уже не в виде историй с продолжением, детективных романов, а в виде

---

[3] Op. cit. P. 64.

[4] *Pittard Chr*. From Sensation to the *Strand* //A Companion to Crime Fiction. Ed. Charles J. Rzepka, Lee Horsley. Oxford, 2010. P. 105.

[5] Op. cit. P. 106.

[6] Op. cit. P. 106.

[7] *Pittard Chr*. From Sensation to the *Strand* //A Companion to Crime Fiction. ed. Charles J. Rzepka, Lee Horsley. Oxford, 2010. P. 109.

[8] Op. cit. P. 109.

коротких рассказов снова становятся весьма популярными. В своих мемуарах А. Конан Дойл объяснял появление таких рассказов следующим образом: «Когда я размышлял об этих различных журналах с их историями, не имеющими между собой никакой связи, мне пришла мысль, что один и тот же герой, появляющийся в серии рассказов, привяжет читателя к тому или иному отдельно взятому журналу. С другой стороны, уже долгое время мне казалось, что обычный роман с продолжением может стать скорее помехой для процветания журнала, чем подспорьем в нем, поскольку рано или поздно читатель пропустит очередной номер и после этого потеряет к роману всякий интерес. Ясно, что в идеале можно было бы достигнуть компромисса таким образом: герой продолжал бы переходить из выпуска в выпуск, но в то же время каждый из отдельных выпусков был бы завершенным произведением, так что покупатель будет всегда чувствовать уверенность в том, что он сможет целиком и полностью насладиться содержанием журнала»[9]. В Британии спрос на подобные рассказы был порожден экономическим подъемом и строительным бумом 80–90-х гг. XIX в. Росли Лондон и другие промышленные города, строились новые городские районы, аналог «спальных районов» современных городов. Объем текстов диктовался временем, которое средний британец затрачивал на то, чтобы проделать путь на работу или домой — из пригородов в центр города и обратно[10].

Одним из очень популярных авторов 90-х гг. XIX в., подвизавшимся в самых разных видах детективной литературы, в том числе писавшим и «грошовые ужастики» нового типа, был Джойс Эмерсон Престон Маддок, проживший долгую и очень насыщенную жизнь. Родился он в 1842 г., умер в 1934 г. в весьма достойном возрасте, ему был 91 год. Как и упоминавшийся выше Джордж Рейнольдс, Маддок был одновременно и журналист, и писатель, в свое время довольно известный. Так, он рассказывает о своем романе «Бескрылый ангел», который попал к королеве Виктории. Маддок со скромной гордостью отмечает: «Ее Величество королева Виктория изъявила удовольствие, получив от меня экземпляр романа»[11]. Конечно, в подобных обстоятельствах было совершенно невозможно открыть публике тот неприличный факт, что Маддок под псевдонимом «Дик Донован» писал детективы, причем не только «благородные» романы, но и короткие рассказы, которые по-

---

[9] *A.Conan Doyle, sir*. Memories and Adventures. Oxford; New York, 1989. Pp. 95–96.

[10] *Charles J*. Rzepka. Detective Fiction. Cambridge, 2005. P. 112.

[11] *Donovan, Dick*. Pages from an Adventurous Life. L.: T. Werner Laurie , 1907. P. 143.

являлись в различных газетах, например, в еженедельной газете *The Dundee Weekly News*, а позже были переизданы в виде сборников[12], в свое время пользовавшихся необычайным успехом. Вот, например, какие отзывы о сборниках рассказов «Дика Донована», взятые из статей литературных обозревателей 90-х гг. XIX в., были напечатаны на авантитуле его же романа «Выследить, чтобы осудить» (1896): «Пожалуй, если мы исключим цикл о неподражаемом Шерлоке Холмсе, истории Дика Донована, без сомнения, возглавляют современную детективную литературу» (*Scottish Leader*), «Читатели, которые наслаждаются выпытыванием строго охраняемых секретов, расследованием преступлений и поимкой отчаянных преступников ... получат от этой книги огромное удовольствие» (*Academy*), «Если мистер Донован и не является первым по значению среди английских авторов детективного жанра, то он стоит в первом ряду и, пожалуй, больше всех приближается к Габорио и Буагобею... Он пишет весьма легко и естественно и непрерывно удерживает интерес читателей с начала истории до конца» (*Derbyshire Advertiser*), наконец, лестное мнение: «Некоторые вскользь брошенные замечания обнаруживают прекрасное знание человеческой натуры и создают впечатление, что автор раскрывает не только преступления, но и великие нравственные истины» (*Literary World*)[13]. И, тем не менее, репутация детективного жанра была такова, что Маддок молчал о своей причастности к подобной литературе: «... годами я крепко хранил тайну, что я был Диком Донованом»[14].

В последней главе автобиографии Маддок-Донован открывает читателям свой секрет, но, как кажется, лишь потому, что «Теперь довольно хорошо известно, что многие мои книги вышли в свет под псевдонимом “Дик Донован”»[15]. Псевдоним был выбран не случайно: «я взял имя Боу-стрит-раннера, который в XVIII веке в течение некоторого времени преуспевал [в своем деле]»[16]. Почему же тайну псевдонима надо было хранить столь свято? В автобиографии Маддок сообщает,

---

[12] *Durie, Bruce*. Foreword // Dick Donovan The Glasgow Detective. Ed. Bruce Durie. Edinburgh 2012. P. iv. // эл. ресурс: http://books.google.ru/books?id=k-5boAwAAQBAJ&pg=PR4&lpg=PR4&dq=The+Manhunter+%281888%29&source=bl&ots=THFYcnMw6M&sig=ASgBAvUdd91d-_RzZheV1K-0WrK0&hl=en&sa=X&ei=omBNVI3_JOTHygO9jIDgBA&ved=0CBwQ6AEwAA#v=onepage&q=The%20Manhunter%20%281888%29&f=false

[13] *Donovan, Dick*. Tracked to Doom. A Story of A Mystery and its Unravelling. L., 1896. P. 1 (foretitle|).

[14] *Donovan, Dick*. Pages from an Adventurous Life. L.: T. Werner Laurie, 1907. P. 331.

[15] Op. cit. P. 331.

[16] Op. cit. P. 331.

что, как настоящий английский джентльмен, он был членом клуба, причем его клуб, Сэвидж-клуб, хотя не особенно старинный (основан в 1857 г.), объединял людей благородного происхождения, связанных интересом к науке, искусству, литературе, музыке и христианскому просвещению. Автора «грошовых ужастиков» вряд ли приняли бы там с пониманием. Маддок, известный в клубе как писатель, передает свой разговор с одним из членов клуба, своим близким приятелем Генри ван Лоном, в то время известным литератором и лингвистом. Увидев, что ван Лон достает из кармана книгу, на обложке которой стояло имя «Дик Донован», Маддок, не раскрывая причин своего интереса, спросил, что его друг думает о такого рода литературе. Об авторе ван Лон выразился совершенно определенно: «...кто этот идиот, который пишет под таким именем?»[17] Собеседник на вопрос не ответил. О самой книге ван Лон высказал столь же категоричное суждение: это «ненавистный вид литературы»[18], «чушь»[19], «мусор»[20]; «такую ужасную макулатуру, как эта, не следовало бы публиковать. Была бы моя воля, я бы приказал городскому палачу сжечь все книги такого рода»[21]. Впрочем, и сам Маддок невысоко ценил свои «грошовые ужастики», для него они были лишь способом быстрого заработка: «Меня ввела в соблазн чековая книжка. Я открыто признаюсь в своей слабости и надеюсь на прощение»[22].

Названия книг, написать которые Маддока, или Дика Донована, побудила «чековая книжка», говорят сами за себя: «Охотник за людьми» (*The Man-hunter*, 1888), «Наконец-то пойман! Страницы из записной книжки детектива» (*Caught at Last! Leaves from the Notebook of a Detective*, 1889), «Кто отравил Хетти Дункан? и другие детективные истории» (*Who poisoned Hetty Duncan? and other detective stories*, 1890), «Выслежен и арестован: детективные очерки» (*Tracked and Taken: Detective Sketches*, 1890), «Победы детектива» (*A Detective's Triumphs*, 1891), «Звено за звеном. Детективные истории» (*Link by Link: Detective Stories*, 1893), «От улики до ареста: цикл захватывающих детективных историй» (*From Clue to Capture. A series of Thrilling Detective Stories*, 1893), «Разбуженные подозрения» (*Suspicion Aroused*, 1893), «Пойман и скован. Цикл захватывающих детективных историй» (*Found and Fettered. A series of Thrilling Detective Stories*, 1894), «Темные дела» (*Dark Deeds*, 1895), «Разгаданные загадки» (*Riddles Read*, 1896). В названиях сборни-

[17] Op. cit. P. 332.
[18] Op. cit. P. 332.
[19] Op. cit. P. 332.
[20] Op. cit. P. 332.
[21] Op. cit. P. 332.
[22] Op. cit. P. 331.

ков «грошовых ужастиков» есть некоторая претензия на художественность: их отличают ритм и аллитерация, помогающие запоминанию.

В автобиографии по понятным причинам Маддок не много сообщает о том, что он думает о детективной литературе, как писатель, тем не менее, он дает краткое определение жанру: это истории разной протяженности, смысл которых состоит в «распутывании сложных преступлений»[23]. Кроме того, он включает в свои воспоминания и записи об уголовных делах, основанные на публикациях в прессе, на беседах с полицейскими, на собственных разысканиях. Как журналист, Маддок сталкивался в своей жизни с такими реальными событиями, которые по неожиданности сюжета далеко превосходили известную ему художественную литературу. Так, об одном уголовном деле он пишет: «Это был захватывающий роман (*romance*) из реальной жизни, который полностью затмевал художественную литературу (*fiction*), но я всегда утверждал, что такого явления, как художественная литература, не существует»[24]. По мнению Маддока, события реальной жизни гораздо более интересны, чем вымыслы, которые должны лежать в основе произведения художественной литературы, но на самом-то деле даже наиболее изощренному вымыслу дает начало реальное событие.

Рассказывая в своей автобиографии о некоторых уголовных делах, Маддок по отношению к расследованиям фактически оказывается в положении читателя. Он наблюдает действия полицейских, не имея права или возможности участвовать в их работе, получает только те данные, которые ему считают нужным сообщить его собеседники, а если хочет узнать больше, то должен прибегать к хитростям. Можно сказать, что эти записи представляют собой «скелеты» возможных детективных рассказов. Например, в 1876 г. Маддоку, как журналисту газеты «Час» (*The Hour*), было поручено освещать вторичное следствие по так называемому «делу Браво»[25]. Записи Маддока по этому уголовному делу состоят из двух слоев. Один слой представляет собой исходный материал, из которого при желании можно создать качественный «грошовый ужастик». Маддок записывает все необходимые сведения о каждом из действующих лиц, определяет их взаимоотношения, что помогает представить, кто из названных лиц может стать жертвой, кто — убийцей, а кто может помочь спланировать преступление.

Записи по «делу Браво» начинаются с предложения, в котором уже содержится намек на возможный конфликт: «Мистер Чарльз Делони

---

[23] *Donovan, Dick*. Pages from an Adventurous Life. L.: T. Werner Laurie, 1907. P. 331.

[24] Op. cit. P. 120.

[25] Op. cit. Pp. 120–129.

Тёрнер Браво, сын купца “Вест-Индской” компании, был лондонским юристом; ему не исполнилось еще 30 лет, когда он повстречал очаровательную молодую вдову, некую миссис Флоренс Риккардо, вдову капитана Риккардо, алкоголика»[26]. Далее подробно, но достаточно бесстрастно описывается жизнь миссис Риккардо, и из этого описания следует, что упоминание порока, который свел в могилу ее мужа, не случайно. Она изображается морально неустойчивой личностью, легко поддающейся чужому влиянию, к тому же и сама пьет. Рядом с миссис Риккардо оказываются два человека, каждый из которых, а то и оба сразу, при благоприятных обстоятельствах могут сыграть роль злого гения, толкающего безвольную и безответственную женщину на преступление. Оба эти человека — любовник миссис Риккардо и ее подруга — изображаются как бы объективно и беспристрастно, однако выбор слов позволяет читателю подозревать их в каких-то злых умыслах. Вот что становится известно читателю о подруге и компаньонке миссис Риккардо, которая будет присутствовать на ужине, когда мистер Браво будет убит — отравлен. Миссис Кокс появляется в доме вдовы Риккардо, когда та «стала алкоголичкой»[27], как и ее покойный муж: «...таинственная личность, некая миссис Кокс, вышла на сцену в качестве компаньонки молодой вдовы, на которую она, казалось, оказывала большое влияние. <...> Миссис Кокс жила на Ямайке, в доме старшего мистера Браво, и познакомилась с [его сыном] на этом острове. Она послужила посредницей [*букв*. инструментом] для знакомства мистера Чарльза Браво и миссис Риккардо в Брайтоне, где между ними возникла близость»[28]. На первый взгляд изложение в достаточной степени нейтральное, но некоторые детали — алкоголизм миссис Риккардо, появление именно в этот момент миссис Кокс и ее влияние на миссис Риккардо, ее посредничество при знакомстве молодых людей на курорте — вместе с упоминанием «таинственности» этой женщины наводят читателя на мысль, что миссис Кокс могла вынашивать некие преступные планы по отношению к семье Браво, еще живя на Ямайке, и приступила к их осуществлению в качестве компаньонки миссис Риккардо. Отсюда недалеко до заключения, что миссис Кокс либо подговорила молодую женщину отравить мужа, либо сама добавила яд в вино, выпитое за обедом мистером Браво. Однако и для Маддока, и для читателя это всего лишь предположение, основанное на немногих доступных им фактах.

---

[26] Op. cit. P. 120.

[27] *Donovan, Dick*. Pages from an Adventurous Life. L.: T. Werner Laurie, 1907. P. 121.

[28] Op. cit. P. 121.

Упоминая о женитьбе мистера Браво, будущей жертвы преступления, на молодой вдове с вредными привычками, Маддок приводит причины, по которым этот брак был обречен с самого начала. Язык его остается в достаточной степени нейтральным. Читатель получает неприкрашенные факты: неприязнь между мистером Браво и миссис Кокс, положение которой в доме миссис Браво должно неминуемо измениться после свадьбы хозяйки дома, продолжающееся присутствие в жизни миссис Браво ее любовника, алкоголизм миссис Браво. Каковы были отношения между мужем и женой в период между заключением брака и убийством мужа, не раскрывается, хотя предложение-связка, соединяющее эти два события, несет в себе весьма много возможностей для писательского и читательского воображения: «Прошло примерно пять месяцев, и дела в Аббатстве [название поместья. — *М.Н.*] все ухудшались»[29].

Преступление описывается лаконично: «Наконец наступил роковой день, 18 апреля 1876 года. Браво обедал со своей женой и миссис Кокс в Аббатстве, ему прислуживал дворецкий. За обедом Браво пил бургундское, и вскоре после того как обед закончился и со стола убрали, у Чарльза Браво внезапно открылась таинственная болезнь, ярким симптомом которой была жесточайшая рвота»[30]. Указывается и вещество, при помощи которого был отравлен мистер Браво: это сурьма, в маленьких дозах лекарство, в больших — смертельный яд, что заставляет читателя задуматься о роли во всем происходящем любовника миссис Браво, врача по профессии. Загадочна роль дворецкого, о присутствии которого упомянуто вскользь. Если у него и не было явного мотива, чтобы желать смерти хозяину, то возможность добавить яд в вино, очевидно, была. Отбор деталей в описании трагедии таков, что и перед читателем, и перед писателем открываются большие творческие перспективы: можно строить любые предположения, которые приведут к нескольким вполне правдоподобным версиям происшедшего.

Пересказ информации, полученной Маддоком как корреспондентом журнала «Час» из вторых, а то и третьих рук, составляет наиболее лаконичную и в то же время многообещающую часть записей. Применение правил риторики к скелету повествования могло бы привести к созданию детективной истории с уликами, которые могут указывать на тот или иной вариант развития событий.

Второй слой записей представляет собой наблюдения очевидца — самого Маддока, которому приходится пойти на хитрость, чтобы присутствовать при эксгумации тела, поскольку Министерство Вну-

---

[29] Op. cit. P. 123.

[30] Op. cit. P. 123.

тренних Дел запретило журналистам появляться на кладбище. Сцена на кладбище описывается поначалу как бы со стороны: летний день, группа людей с заступами и лопатами направляется к могиле: «Один из работников был сутулый мужчина в потрепанной одежде. Его руки были обнажены, на левом запястье он носил кожаный ремешок. Он курил короткую глиняную трубку и нес свои инструменты так, как если бы он занимался этим всю жизнь»[31]. Откуда же Маддок может наблюдать за происходящим так, чтобы разглядеть внешность рабочего до мелких деталей? Объяснение находится быстро: «Этим человеком был я, и следующий отрывок из моей статьи... подтвердит, что мои попытки присутствовать при эксгумации увенчались полным успехом»[32]. Как говорилось выше, вся предварительная информация по делу Браво была изложена по возможности нейтральным языком, но Маддок-очевидец мог позволить себе некоторую художественность. Он изображает летний кладбищенский пейзаж, который, с одной стороны, резко контрастирует с описанием трупа, пролежавшего в земле одиннадцать недель, с другой, содержит некие пророческие знаки, которые должны подсказать читателю, что же на самом деле произошло с несчастным мистером Браво: «В целом это была странная сцена с налетом таинственности. Дул сильный ветер, и, казалось, листья деревьев непрерывно пели печальную погребальную песнь. Огонь в жаровне слесаря дымился и горел около палатки, и вокруг были разбросаны разнообразные инструменты, необходимые для этой жуткой работы [извлечения гроба из могилы. — *М.Н.*], в то время как в нескольких футах от нас зияла пустая побеленная гробница. Цветы там были в изобилии, и высокие мраморные колонны резко белели на фоне ярко-зеленой травы. Высоко над головой на почти безоблачном небе стояло солнце, оно сияло и припекало, и птицы наполняли щебетанием воздух. При этом имел место особый пророческий случай: один из рабочих ненамеренно поставил около гроба большую банку с карболовой кислотой[33]. На банке была этикетка, на которой ярко-красными буквами было напечатано: “Яд”»[34]. В этой картине, начинающейся печальным шелестом листвы и щебетанием птиц, с введением ярких контрастных цветов (белый мрамор колонн, ярко-зеленая трава) по-

---

[31] *Donovan, Dick*. Pages from an Adventurous Life. L.: T. Werner Laurie, 1907. P. 125.

[32] Op. cit. P. 125.

[33] В медицине карболовая кислота применяется для промывания ран, дезинфекции рук, инструментов, как профилактическое средство против отравления трупным ядом. Приводит к летальному исходу при приеме внутрь.

[34] *Donovan, Dick*. Pages from an Adventurous Life. L.: T. Werner Laurie, 1907. Pp. 126–127.

степенно нарастает напряжение, которое подготавливает читателя к взрыву цвета (ярко-красные буквы этикетки) и столь же неожиданному поступлению важной информации. Кульминацией отрывка становится зловещее слово «Яд» на банке с карболкой. Конечно, после такого умелого риторического воздействия читатель, без сомнения, разделит точку зрения автора касательно того, что случилось с мистером Браво: несчастный не просто умер в результате отравления, что могло бы быть и случайностью, нет, он жестоко и подло убит.

Как известно, в жизни от трагического до смешного один шаг, а Маддок считает, что литература должна отражать реальность. Поэтому трагическое звучание истории об эксгумации трупа, дойдя до высшей точки, резко меняется: «произошел случай, имевший в себе примесь юмора»[35]. Маддок «заметил, что из-за надгробного камня, стоящего вертикально, подобно игрушке на пружинке, которая выскакивает из коробочки, лишь только откроешь крышку, постоянно высовывалась и пряталась обратно голова, покрытая шапкой густых спутанных рыжеватых волос»[36]. Мало того, что сравнение с детской игрушкой в сочетании с надгробием вносит комическую нотку в происходящее; при ближайшем рассмотрении внешность нового действующего лица может вызвать только смех: «бедно одетая, черноглазая личность разгульного вида, нос которой видом и цветом напоминал вареную свеклу»[37]. На поверку оказывается, что это коллега Маддока: репортер из бульварной газетенки «Полицейские новости», скорее всего, тоже автор «грошовых ужастиков», но самого низкого пошиба.

Расследование преступления должно завершаться вердиктом суда, так и отчет о расследовании необходимо завершается заключением, подводящим его итоги. Не было сомнения, что мистер Браво был отравлен, но не всегда удается доказать вину преступника: «загадка остается неразрешенной до сего дня»[38]. Как бы там ни было, автор произведения детективного жанра, будь то роман, короткий рассказ или «грошовый ужастик», обязан сообщить читателю обстоятельства, при которых дело переходит в разряд закрытых.

Записи уголовных дел, которые Маддок, включил в свою автобиографию, практически не тронуты в художественном отношении, они позволяют представить, в каком виде фактический материал находился на подготовительной стадии перед тем, как начиналась его литера-

---

[35] Op. cit. P. 127.

[36] Op. cit. P. 127.

[37] *Donovan, Dick*. Pages from an Adventurous Life. L.: T. Werner Laurie, 1907. P. 127.

[38] Op. cit. P. 129.

турная обработка, как группировалась информация о действующих лицах, как выстраивалась последовательность событий, какой композиции произведения необходимо было достичь, чтобы оно удовлетворяло требованиям жанра. В автобиографии писатель не останавливается на том, как необработанная информация дает начало образам, а схема превращается в захватывающее повествование. Здесь могут помочь свидетельства коллег Маддока по перу, чьи книги остаются эталоном жанра до сих пор. О начале работы над произведением детективного жанра А. Конан Дойл писал так: «Невозможно прокладывать курс, если не знаешь, куда направляешься. Первым делом нужно представить себе замысел будущего рассказа. Когда основная мысль обдумана, следующая задача автора состоит в том, чтобы спрятать ее и уделить особое внимание всему, что может способствовать иному объяснению фактов»[39]. Так работа детективиста должна выглядеть «изнутри». То, что должно быть при этом видно читателю, выразила в своей автобиографии Агата Кристи: «Весь смысл *хорошей* детективной истории состоял в том, чтобы было очевидно, кто преступник, но в то же время по какой-то причине, читатель вдруг обнаружит, что это *не* очевидно, что этот персонаж не мог совершить преступление. Хотя на самом деле, конечно, он его *совершил*»[40]. Двигателем сюжета, по ее мнению, становилась «изящная, маленькая, умело введенная улика»[41].

Анализ готовых, опубликованных «грошовых ужастиков» может показать, какие художественные средства могли использоваться при создании произведений такой разновидности детективного жанра.

Одним из сборников рассказов, которые можно рассматривать как «грошовые ужастики» нового типа, является сборник «Пойман и скован. Цикл захватывающих детективных историй» (*Found and Fettered. A series of Thrilling Detective Stories*, 1894). Название сборника двучастно. На обложке напечатана первая часть названия «Пойман и скован», в оригинале *Found and Fettered*, словосочетание, отличающееся ритмом и аллитерацией. На титульном листе появляется и подзаголовок, «Цикл захватывающих детективных историй», определяющий жанр сборника, а также традиционный список произведений автора, сопровождающий его имя. Как кажется, здесь этот список и служит рекламой творчеству Донована, и ставит новую книгу в ряд более ранних произведений, стоящих не по порядку написания, а случайно или намеренно образующих самостоятельный текст, который представляет

---

[39] *A. Conan Doyle, sir*. Memories and Adventures. Oxford — New York, 1989. P. 106.

[40] *Christie A*. An Autobiography. London, 1977. P. 255.

[41] Op. cit. P. 210.

собой схему детективного произведения: «От улики до ареста», «Человек из Манчестера», «Выследить, чтобы осудить», «Кто отравил Хетти Дункан?», «Наконец-то пойман!», «В тисках закона», «Его разыскивает полиция», «Из полученной информации», «Победы детектива», «Звено за звеном», «Эжен Видок». Как кажется, особенностью более дешевого издания сборника является отсутствие в его общей структуре раздела «Содержание». Читатель не может установить, какие рассказы в него включены и вынужден либо листать его, чтобы найти рассказ, название которого вызовет у него особый интерес, либо читать все подряд.

В автобиографии Маддок высказывал свое мнение об отношении литературы и жизни. В одном из рассказов сборника, «Долгий след» (*A Long Trail*), его мысли на этот счет изложены более подробно. Как и в автобиографии, Маддок противопоставляет жизнь и художественную литературу, причем его словоупотребление подчеркивает тот факт, что литература основана на вымысле: «Меня часто поражало сильное сходство жизни некоторых людей с характерами, созданными искусством писателя (*the art of the fiction writer*)»[42], «правда удивительнее вымысла (*fiction*)»[43]. Жанр литературы, к которому относятся его произведения, Маддок называет *romance*, понимая это слово как «произведение, рассказывающее о необыкновенных приключениях», а не как, например, «любовный роман». По мнению Маддока, источником вдохновения для писателя является «реальная жизнь»[44], это «единственная школа, где он может найти типы, с которых он бы лепил героев своего воображения»[45]. Он также упоминает «две основные обязанности писателя»: «заинтересовывать своих читателей» и «усиливать образность [повествования] (*the picturesque side*), исключая вульгарность (*the vulgar*)»[46].

Писатель утверждает, что описывает только те случаи (*cases* — одновременно и «случай/происшествие/история», и «судебное дело»), которые «несут в себе ярко выраженные элементы интереса»[47]. Для самого Маддока «элементы интереса» выражаются словами *riddle* и *mystery*. В автобиографии писатель прямо признается, что ему нравятся «тайны»[48] (*mysteries*). *Riddle* — «загадка» — понимается как «во-

---

[42] *Donovan Dick*. Found and Fettered. A Series of Thrilling Detective Stories. L., [1894]. P. 166.

[43] Op. cit. P. 166.

[44] Op. cit. P. 166.

[45] Op. cit. P. 166.

[46] Op. cit. P. 166.

[47] Op. cit. P. 166.

[48] *Donovan, Dick*. Pages from an Adventurous Life. L.: T. Werner Laurie, 1907. P. 252.

прос, утверждение или описание, предназначенное для того, чтобы побудить человека усиленно думать, чтобы получить ответ»[49], тогда как *mystery* — «тайна» — толкуется как «нечто/некое явление, причина или происхождение которого скрыты или же их невозможно понять»[50]. Иными словами, «загадку» всегда можно разгадать, если приложить определенные усилия, раскрыть или понять «тайну» можно далеко не всегда, здесь многое зависит от везения. Писателю, а вместе с ним и его читателям, приходится делать следующее: *to solve*[51] — «найти решение/ответ», «объяснить» (*a mystery* — «тайна», *a case* — «уголовное дело», *a riddle* — «загадка») и синонимичное *to unravel*[52] — «распутать» (*a mystery* — «тайна», *a case* — «уголовное дело»), подчеркивающее бóльшую трудность поставленной задачи (первое значение *to unravel* — «отделять одну от другой спутанные нити»). Словоупотребление с большой точностью определяет и точку зрения автора, и состав сборника «Пойман и скован».

В сборник вошло одиннадцать рассказов, достаточно разнообразных по содержанию. Большую часть из них можно отнести к «загадкам», часть — к «тайнам», все, однако, рассказывают о преступлениях. Открывает сборник рассказ «Захват Трескина, русского террориста» (*The Taking of Treskin, The Russian Assassin*). В пару ему в сборнике есть рассказ «История анархистского заговора и его предотвращения» (*The Story of An Anarchist Plot And How it Was Frustrated*). В центре этих рассказов — политика, а не обычные убийства или ограбления. Герой не раскрывает собственно преступления, а ведет розыск преступников, активно действовавших вне Британии. Большинство рассказов посвящено планируемым или совершенным преступлениям, не обязательно убийствам, и их раскрытию. Таковы, например, «Бесплодные усилия. История преступного замысла, который потерпел неудачу» (*Labour Lost. The Story of A Scheme that Miscarried*), «Дело Мертвякова Болота» (*The Deed of Dead Man's Moor*), «Человек с лицом грифа» (*The Vulture-Faced Man*). Преступления совершают не только темные крестьяне или закоренелые преступники, но и люди высокообразованные, причем в их собственных глазах их злодеяния таковыми не являются: это поиск идеальной красоты («Хенгельд Мечтатель», *Hengald The Dreamer*) или научный эксперимент («Странный арендатор», *The Strange Tenant*). В рассказе «Скелет Миссис Виньятт. Психологиче-

---

[49] *Hornby A.S.* Oxford Student's Dictionary of Current English. Oxford, 1982. P. 551.

[50] Op. cit. P. 412.

[51] Op. cit. P. 623.

[52] Op. cit. P. 714.

ский этюд» (*Mrs Wynniatt's Skeleton. A Study in Psychology*) жертва сама провоцирует преступление, а потом приглашает главного героя с тем, чтобы он нашел выход из сложившейся ситуации, причем не раскрывает ему все обстоятельства дела. Чаще всего, преступление расследуется в Британии, но в одном рассказе действие происходит за границей («Преступление Пустынных Болот. Странная Параллель к Делу Ардламонта» (*The Crime of the Lonely Marshes. A Strange Parallel to the Ardlamont Case*)), а еще в двух герою приходится уехать из Англии, чтобы завершить поиски («Долгий след», (*A Long Trail*); «Человек с лицом Грифа» (*The Vulture-Faced Man*)). Наконец, последний рассказ сборника «Мир белой смерти», *The World Of White Death,* трудно назвать детективной историей в прямом смысле этого слова: преступление ограничено кругом семьи, общество видимым образом не страдает, если герои и нарушают закон, то, скорее, Божий, чем человеческий. Жертва, сирота, чьи деньги растратил опекун, становясь любовницей своего обидчика, сама грешит против законов морали и при этом способствует еще большему нравственному падению своего сообщника. Полиция начинает интересоваться растратой только тогда, когда преступники уже покинули Англию и пытаются скрыться от преследования Закона в Италии. По поручению полиции главный герой отправляется в погоню, не может догнать беглецов, но их все равно настигает наказание — Божий суд: они гибнут в Альпах при сходе лавины («Мир белой смерти», *The World Of White Death*). На первый взгляд рассказы помещены в книгу в произвольном порядке, но примечательно, что первый и последний из них имеют много общих черт и являются до некоторой степени зеркальным отражением друг друга. Преступления, описанные в них, связаны с семьями преступников, но если Егор Трескин становится террористом вынужденно, спровоцированный гонениями властей («Захват Трескина, русского террориста», *The Taking of Treskin, The Russian Assassin*), то герои «Мира белой смерти» идут на преступление, подчиняясь порочности своей натуры («Мир белой смерти», *The World Of White Death*). Убийце Трескину автор сочувствует, находит оправдания для его злодеяний против общества (самое главное из оправданий — ущемление личной свободы), но в то же время считает, что его соотечественники, поправшие законы нравственности, наказаны свыше совершенно справедливо. Так или иначе, цикл рассказов о преступлениях и злодеяниях начинается судом человеческим, а заканчивается судом Божиим.

Как уже говорилось выше, записи об уголовных делах, сохранившиеся в автобиографии Маддока, включают в себя несколько элементов. Сначала излагаются все факты, известные писателю о людях,

имеющих отношение к преступлению, обрисовываются реальные и возможные отношения между ними, причем выбираются детали, которые позволяют реконструировать степень участия в преступлении каждого лица; затем описывается само преступление. Затем читатель следит за ходом расследования; ему сообщается о способах, при помощи которых детективы (полицейские или сыщик-любитель) стараются установить истину, об истинных или ложных ключах к разгадке. Наконец, в случае если преступление раскрывается, злодеи несут наказание, если же разгадка по какой-то причине невозможна, читателю также становится об этом известно. Безусловно, такой порядок изложения диктуется самой жизнью, но литературное произведение должно отличаться от конспекта полицейского отчета, и Маддок старается внести разнообразие в художественное оформление своих рассказов.

Старание пробудить интерес читателя можно увидеть уже в выборе названий рассказов. Некоторые названия построены по традиционной схеме: *The Taking of Treskin, The Russian Assassin* — «Захват Трескина, русского террориста», *The Crime of the Lonely Marshes. A Strange Parallel to the Ardlamont Case* — «Преступление Пустынных Болот. Странная Параллель Дела Ардламонта», *The Deed of Dead Man's Moor* — «Дело Мертвякова Болота». Другие вводят читателя в заблуждение, которое можно рассеять, только прочитав рассказ, или должны вызывать у него литературные ассоциации. Например, если попытаться представить, о чем пойдет речь в рассказе *Mrs.Wynniatt's Skeleton. A Study in Psychology* — «Скелет миссис Виньятт. Психологический этюд», то скорее всего читатель предположит, что речь идет об убийстве этой дамы, о том, как и где был обнаружен ее скелет, как именно было установлено, что найдены останки именно миссис Виньятт, и каким образом было раскрыто это страшное убийство. Читатель доверчиво следует за сюжетными поворотами, надеясь, наконец, наткнуться на упомянутый скелет, вслед за главным героем путешествует ночью по лондонским трущобам, попадает даже в притон курильщиков опиума и только на последних страницах, когда рассказ почти прочитан, узнает, что никакого настоящего скелета ему не покажут! В названии рассказа обыгрывается известная английская пословица *There is a skeleton in every cupboard* — У каждого есть своя тайна [букв. В каждом шкафу есть скелет], а интрига заключается в том, что дама, миссис Виньятт, обратившись к главному герою — сыщику-любителю — за помощью, делает все, чтобы скрыть от него свою тайну (свой «скелет»), но он, будучи опытным психологом, все равно догадывается, в чем дело.

Название, вызывающее литературные ассоциации, соответствует наиболее художественно разработанному тексту. Рассказ *Labour Lost.*

The Story of A Scheme that Miscarried — «Бесплодные усилия. История преступного замысла, который потерпел неудачу» заставляет вспомнить комедию Шекспира «Бесплодные усилия любви» (*Love's Labour's Lost*). В обоих произведениях герои предпринимают множество усилий, чтобы осуществить задуманное, причем одни следят за другими, но все их планы терпят крах. В детективной истории есть и любовная линия, но женщина, влюбленная в преступника, использует свое чувство во зло: она не старается наставить своего возлюбленного на путь истинный, напротив, она принимает самое активное участие в организации преступления, но вместе со своими сообщниками попадает в тюрьму, и, таким образом, усилия ее любви также оказываются бесплодны.

Действие рассказа *The Crime of the Lonely Marshes. A Strange Parallel to the Ardlamont Case* — «Преступление Пустынных Болот. Странная Параллель Дела Ардламонта» — происходит в Австрии, и дело расследует австрийский детектив, но английского читателя можно увлечь историей, произошедшей в далекой стране, если напомнить ему, что за год до выхода в свет сборника «Пойман и скован» (1894), в который вошел этот рассказ, похожее преступление произошло в Шотландии, где на охоте погиб молодой аристократ, незадолго до гибели застраховавший свою жизнь на крупную сумму денег, причем страховка была выписана на имя жены домашнего учителя погибшего молодого человека. Вину учителя, сопровождавшего своего ученика на охоту, доказать не удалось, но дело было настолько громкое, что в 1894 г., в год публикации сборника, восковая фигура предполагаемого убийцы была установлена у дверей музея Мадам Тюссо в Лондоне[53]. Это событие вызвало еще один судебный процесс, поэтому, конечно, любой намек на «Дело Ардламонта» должен был немедленно пробудить у читателя любопытство.

Описанный выше скелет повествования одевается плотью текста и разрастается до размеров 15–20 страниц. Одним из обычных способов нарастить объем текста и в то же время доставить удовольствие читателю были описания, например, пейзажи. В рассказе «Мир белой смерти» описывается снежная буря, во время которой приходится путешествовать и преступникам, и преследующему их главному герою, и в то же время сообщается, как выглядят те же места летом: «... От метели стало темно, как в сумерки; ветер выл, как рычащий лев; был сильный мороз. <…> Летом воздух благоухает от запаха сена, взор услаждает красочное великолепие диких цветов, все чувства убаюкиваются ощущением мира и сонным позвякиванием коровьих колокольчиков на горных склонах. Но зимой, да в снежную бурю, с которой

[53] http://en.wikipedia.org/wiki/Ardlamont_murder#Investigation_and_trial.

мне пришлось столкнуться, путешествие запоминается надолго. Мело так сильно, что дорога почти исчезла под снегом, и мы продвигались вперед с величайшим трудом…»[54]. Описание бури на море становится символической кульминацией расследования, соответствуя характеру преступления, совершенного человеком с помутившимся рассудком: «Темное море было приведено в неистовство силой могучего гнева; водяная пена, летя, орошала судно, которое отважно сражалось с ветром огромной силы и с бескрайним морем, и ливень всхлипывал, создавая мрачный и скорбный ритм, так что поистине казалось, что земля преисполнилась стонов страдания, криков боли и воплей злобы!»[55] («Человек с лицом грифа»). В рассказе «Бесплодные усилия. История преступного замысла, который потерпел неудачу» довольно поэтично, хотя и несколько шаблонно изображаются окрестности горного озера: «Если бы мы заказали погоду по своему вкусу, мы бы не получили ничего лучшего, чем тот образчик, которым нас побаловали в тот чудесный день. Несколько пушистых облачков, которые больше всего напоминали длинные волокна белой шерсти, испещряли бледно-голубое небо, и воздух был ясным, как зеркальное стекло, — с таким не часто сталкиваешься в северных областях королевства. Пылкие жаворонки взмывали ввысь со всплеском мелодии, которая, казалось, изливалась потоком, наполняя дрожащий воздух; с их песней смешивалось ритмическое журчание текущей воды, в то время как чувства убаюкивал аромат благоуханного ветерка, который летел над широкими просторами полей и лесов»[56], и эта мирная картина контрастирует с мрачным городским пейзажем: «Бесчисленные высокие трубы изливали густые удушающие облака черного дыма, который грязнил и марал все, и висел над округой, подобно покрову смерти, собственно, он таковым и был; и то, что не успевал отравить дым, дополняли химические мануфактуры. <> Это была улица несообразностей. На ней были огромные фабрики с их дымящими колоннообразными трубами; зияющие пространства пустырей, которые сделались хранилищем всякого рода мусора и площадками для игр жалких, полуголых беспризорников и несчастных детей, которые кишели по соседству; также на этой улице было несколько ветхих лачуг, где нашли пристанище покрытые ворсом, пахнувшие химикалиями, бледные рабочие ткацких фабрик; было здесь и множество полуразрушенных деревянных сараюшек, которые использовались как место хранения тележек, фургонов и разного рода

[54] *Donovan Dick*. Found and Fettered. A Series of Thrilling Detective Stories. L., [1894]. Pp. 188–189.

[55] Op. cit. P. 164.

[56] Op. cit. P. 25.

ненужных вещей»[57]. Конечно, пейзаж у озера был фоном для мирного, творческого отдыха, поскольку друг Дика Донована был художником-любителем, и даже для проявлений нежных чувств, хотя бы и между преступниками. Городской пейзаж немедленно наводил читателя на мысль, что поблизости готовится преступление.

Глазами главного героя читатель видит обстановку притона курильщиков опиума[58] («Скелет миссис Виньятт. Психологический этюд»), лабораторию ученого-химика и результаты его ужасных экспериментов («Странный арендатор»)[59], гостиную светской дамы («Скелет миссис Виньятт. Психологический этюд»)[60] и богатого джентльмена, поклонника изящного искусства («Хенгельд Мечтатель», *Hengald The Dreamer*)[61]. Выслеживая с ним злодеев-анархистов, читатель перемещается по знакомым ему улицам Лондона («История анархистского заговора и его предотвращения»), причем автор называет места, где легко прогуляться после прочтения рассказа — район Лейстер Сквер, который называется «Французским Лондоном», поскольку там часто селятся выходцы из Франции, там «Воздух оглашался французской речью, и французские порядки были весьма *en evidence*[62], когда проходишь кафе или ресторан, оттуда подчас распространялся резкий запах чеснока»[63], район Ислингтон, «около Сельскохозяйственного Колледжа»[64], окраины Лондона[65], доки Лондонского порта[66].

Отдельную группу описаний составляют портреты действующих лиц, причем главный герой не только описывает внешность своих героев, но и подчеркивает в ней такие черты, которые наводят его — и читателя вместе с ним — на умозаключения касательно характера собеседника. Так, первое впечатление, которое производит на героя миссис Виньятт, в достаточной степени положительно: «Она была высокая, величавая женщина за сорок, все еще красивая, с манерами, полными достоинства, которые сначала способны создать у собеседника впечатление, что она была высокомерна, сурова даже. Но это впечатление быстро рассеялось, когда ее сдержанность исчезла во время беседы, и я пришел

---

[57] Op. cit. P. 35.
[58] Op. cit. P. 97.
[59] Op. cit. Pp. 151–152.
[60] Op. cit. P. 86.
[61] Op. cit. Pp. 59–60.
[62] На виду (*фр.*).
[63] *Donovan Dick*. Found and Fettered. A Series of Thrilling Detective Stories. L., [1894]. P. 124.
[64] Op. cit. P. 132.
[65] Op. cit. P. 135.
[66] Op. cit. P. 135–136.

к заключению, что она очаровательна и привлекательна, несколько тщеславна, несколько безвольна»[67]. Продолжая наблюдать за собеседницей во время разговора, герой приходит к иной оценке ее личности: «Это было в высшей степени подвижное лицо, способное на множество изменений, и в моем сознании запечатлелась мысль, что она могла быть особенно скрытной, когда это отвечало ее целям»[68]. Эта оценка окажется более правильной, поскольку в прошлом миссис Виньятт скрывается тайна, следствием которой и становятся события, описанные в рассказе. В одном из эпизодов рассказа *Labour Lost. The Story of A Scheme that Miscarried* — «Бесплодные усилия. История преступного замысла, который потерпел неудачу» описывается случайная встреча главного героя с мужчиной и женщиной, которых окружающие воспринимают как мужа и жену. Героя настораживают детали внешности пары, которые заставляют его подозревать, что эти люди не принадлежат к приличному обществу и даже, возможно, являются «врагами упорядоченного общества»[69]. Так, «стиль одежды» мужчины описывается как «крикливый и вульгарный»[70], и это выражается в деталях: «ярко-алый шейный платок»[71], «кольца на пальцах... их было гораздо больше, чем любой человек с утонченным вкусом захотел бы носить»[72], «по его безвкусному пестрому жилету протянулась массивная цепь якорного плетения, на которой висело множество брелоков»[73]. Сочетание этих деталей позволяет главному герою подозревать, что этот человек «не испытывал уважения к законам *meum* и *tuum*»[74], то есть принадлежал к криминальной среде. Очень быстро обнаруживается, что умозаключения главного героя абсолютно верны: вульгарно одетый мужчина оказывается известным фальшивомонетчиком, замышляющим дерзкое ограбление.

Немаловажным средством увеличить объем текста являются рассуждения автора на самые разные темы, которые, как кажется, в большой степени призваны создавать у читателя определенное мнение на то общее, частным случаем которого является описываемое в рассказе преступление. Так, например, рассказы «Захват Трескина, русского террориста» и «История анархистского заговора и его предотвращения» начинаются пространными введениями, написанными весьма напыщенным языком. Во введении к первому рассказу дается оценка политического

---

[67] Op. cit. P. 86.
[68] Ibidem.
[69] Op. cit. P. 26.
[70] Ibidem.
[71] Ibidem.
[72] Ibidem.
[73] Ibidem.
[74] Ibidem.

устройства России и показывается, что власти сами провоцируют свое население на терроризм, нарушая его гражданские свободы[75]. Введение ко второму рассказу содержит яростные обличения анархизма, перечисляет теракты, которые анархисты совершали при помощи динамита в разных городах Европы (в рассказе затрагивается и тема контрабанды динамита из Англии на Континент), а также сетует на то, что большинство стран старается закрывать свои границы для подозрительных личностей, тогда как Англия принимает на жительство преступников всех мастей[76]. Этот способ построения текста отсылает внимательного читателя к риторической традиции и даже заставляет вспомнить средневековые *exempla*, состоявшие из некого положения, моральной истины, и текста, ее иллюстрирующего. В XIX в. такие тексты создавались в школах, где основу программы все еще составляли древние языки и чтение греческих и римских авторов, и оставались элементом гомилетических произведений. Иными словами, с такой структурой текста, целью которого было преподать нравственный урок читателю (например, «победа Добра над Злом»), и писатель, и его читатель знакомились в детстве, и это знакомство укреплялось в течение всей жизни при посещении воскресных богослужений. Например, рассказ «Странный арендатор» (*The Strange Tenant*) начинается рассуждением о том, что понять человека чрезвычайно трудно, практически невозможно: «Изучение Человека до некоторой степени захватывает исследователя. Оно так же сложно, как астрономия, так же полно таинственных неожиданностей и не менее безгранично. Тому, кто, неустанно бодрствуя, наблюдает человека, постоянно открываются темные и таинственные глубины, пока не задашься вопросом, а может ли человеческий разум охватить или понять бесконечные возможности человеческого ума. “Человек, познай себя” есть философское изречение, но можно усомниться в том, может ли человек познать себя, даже если он приложит к этому все старания. Осмелюсь думать, что как отвлеченная идея это высказывание содержит в себе великую истину. Во всяком случае природа человеческая есть настолько изменчивая величина, что в то время как подумаешь, что ты решил ее задачу, все твои выкладки полностью опровергаются неким неожиданным фактором»[77]. Этот отрывок соединяется с продолжением истории при помощи предложения: «Это краткое вступление соответствует истории, которую я должен рассказать»[78].

---

[75] *Donovan Dick*. Found and Fettered. A Series of Thrilling Detective Stories. L., [1894]. Pp. 5–6.

[76] Op. cit. P. 119–123.

[77] Op. cit. P. 141.

[78] Op. cit. P. 141.

Еще одним способом развлечь читателей, с одной стороны, охарактеризовать персонажей, с другой, а также удлинить повествование, были диалоги. Тут Маддоку пригодился и опыт, накопленный за годы странствий (писатель путешествовал по Австралии, жил в Китае, Индии, много времени провел во Франции и Швейцарии, побывал даже в России), и работа журналиста, и несомненная лингвистическая одаренность. Речь персонажей часто отражает их низкий социальный статус или национальность, что не столь сложно, поскольку в диалоги вводятся неправильные грамматические формы, жаргонизмы, просторечия, фиксируется иностранный акцент. Так, например, разговаривает некий «отпетый бандит»[79], с которым главному герою приходится свести знакомство, чтобы попасть в притон курильщиков опиума: «Да нету тебе резона идти до той хазы[80], кореш, ежели у тебя нет нескольких шайбочек[81], так и тогда Старый Ванг и его чертовка не пустят тебя, ежели не смалкуешь[82]. Вишь, боятся они, что их васильки[83] заметут[84]»[85]. Произношение хозяина притона, китайца Ванга, резко отличает его от англичан, даже оказавшихся на дне общества.

"You all wellee proper?"

"Yes", I answered", I'm not going to blow on you".

"You want to makee big smoke; two or three days, eh?"

"Yes".

"You got muchee money?"

"I've got two pounds".

He made an exclamation in Chinese; then added in his pigeon English:

"Two pounds wellee little; you rnakee more?"

"I can't, I have no more. You can take that or leave it", I said sullenly.

"All right; me takee; givee me"[86].

«Твая цистая?»

«Да», ответил я, «Я вас не сдам».

«Твая хоцит делать болсая дыма, две или тли дни, э?»

«Да».

«Твая есть многа денезек?»

«У меня есть два фунта».

Он воскликнул по-китайски, затем добавил на своем ломаном английском:

«Две фунты оцень мала, есё несёс?»

«Не могу, у меня больше нет. Либо бери, что есть, либо разойдемся», сказал я угрюмо.

«Холосо, мая белёт, давай».

---

[79] Op. cit. P. 95.

[80] Притон.

[81] Монета.

[82] Подать условный знак.

[83] *Bluebottles* — «синие мундиры полиции», «полиция».

[84] Арестовать.

[85] *Donovan Dick*. Found and Fettered. A Series of Thrilling Detective Stories. L., [1894]. P. 95.

[86] Op. cit. P. 96

А вот друг главного героя, член одного с ним клуба, выражается высоким штилем, и его речь должна подчеркнуть и уровень образования, и принадлежность к дворянскому сословию:

"I say, Dick, old fellow, what are you going to do to-day?"

"Loll and dream, for I am tired", I answered.

"Bosh", said he, with his wholesome laugh. "You'll do nothing of the sort. I shall carry you off somewhere".

"No, you won't, dear boy, I'm in for a day's laziness".

"You are in for a day's outing," he returned. "The balmy atmosphere and bright blue sky woo one to Nature's bosom. That touches you? Eh?"[87]

«Послушай, Дик, старина, что ты собираешься сегодня делать?»

«Лениться и мечтать, потому что я устал», ответил я.

«Вздор!», сказал он со смехом, который всегда действовал на меня благотворно. «Ничего такого ты делать не будешь. Я похищу тебя и куда-нибудь увезу».

«Нет, не похитишь. Мне предстоит День лени».

«Тебе предстоит День прогулки», возразил он мне. «Благорастворенная атмосфера и ярко-голубое небо манят нас на лоно природы. Это тебя трогает? Э?»

Частным случаем диалога становится допрос свидетеля или любого человека, который может сообщить детективу ключ к разгадке тайны, реконструкции картины преступления или поимке самого преступника. Так, в рассказе «Скелет миссис Виньятт. Психологический этюд» Дику Доновану предстоит найти мистера Джулиана, которого миссис Виньятт выдает за своего брата. Беседуя со слугой исчезнувшего мистера Джулиана, Донован узнает о некой «странности» в поведении этого человека: мистер Джулиан носит на шее медальон с портретом молодой красивой девушки[88]. Эта деталь становится приметой, по которой Донован узнает в грязном бродяге, спящем в притоне курильщиков опиума, пропавшего мистера Джулиана[89].

Все перечисленные выше способы удержать внимание читателя задействуют фонетический и лексический уровни текста, а также реализуют веками проверенные правила составления определенных видов текстов — описаний, бесед, отступлений. Как и для всей художественной литературы, для детективного жанра характерно и употребление тропов. Самыми важными тропами для него являются метонимия, обозначающая целое при помощи части, и метафора, в основе кото-

---

[87] Op. cit. P. 24.

[88] *Donovan Dick*. Found and Fettered. A Series of Thrilling Detective Stories. L., [1894]. P.91.

[89] Op. cit. P. 98.

рой лежит сходство двух явлений, причем и метафора, и метонимия не только украшают текст на языковом уровне, но и в большой степени становятся двигателями сюжета, ибо в детективе обе они соответствуют способам раскрытия преступления — «метонимической реконструкции»[90] и «метафорической интуиции»[91].

Улики, ключи, символизирующие либо некое действие, либо самого преступника, что вполне соответствует определению метонимии, необычайно важны для процесса расследования, ибо с их помощью детектив находит преступника и восстанавливает картину преступления. В центре повествования в рассказе «Хенгельд Мечтатель» (*Hengald The Dreamer*) находится неожиданная смерть молодой и очень красивой женщины, миссис Фельстед. Однажды утром горничная миссис Фельстед обнаружила ее мертвой: «она была потрясена, увидев даму лежащей на столе, который был устлан цветами. <…> миссис Фельстед не подавала никаких признаков жизни»[92]. И полиция, и Донован тщательно обыскали комнаты миссис Фельстед, установили, что она погибла от большой дозы хлороформа, но самого этого вещества в ее вещах не нашли. Полиция отбыла, не обнаружив ничего для пользы расследования, а Донован заметил на полу «большой белый шелковый носовой платок, который был намочен хлороформом, в этом не было ошибки; когда он был найден, он был уже сухой. <…> В углу платка были инициалы “С.Х.”, красиво вышитые бледно-желтым шелком»[93]. В отличие от полицейских он сразу понял, что перед ним «бесценная улика». Именно этот платок помог Доновану обнаружить преступника[94].

Аналоговое, метафорическое, мышление часто помогает детективу оценить характер собеседника и предположить, какую роль он мог бы сыграть в происходящем. Так, посетив семью Стаффлеров, Донован соотносит свои наблюдения с определенными типами людей, с которыми он сталкивался ранее («Странный арендатор», *The Strange Tenant*). Касательно миссис Стаффлер он заключает: «Ее платье показывало, что она занимала достойное положение в обществе, и во всем ее облике было нечто, решительно указывавшее на чекан Истинной Леди»[95]. Пообщавшись с дочерью миссис Стаффлер и, видимо, сравнив ее с некими образцами, в первую очередь, с ее матерью, Донован

---

[90] *Charles J.* Rzepka. Detective Fiction. Cambridge, 2005. P. 160.

[91] Op. cit. P. 160.

[92] *Donovan Dick*. Found and Fettered. A Series of Thrilling Detective Stories. L., [1894]. Pp. 52–53.

[93] Op. cit. P. 55.

[94] Ibidem.

[95] Op. cit. P. 141.

приходит к выводу, что при всей своей внешней привлекательности девушка была «тщеславной, скрытной, слабовольной и склонной к нездоровой чувствительности»[96]. Неудивительно, что вскоре она стала жертвой преступления.

Классическая «формула»[97] детектива подразумевает определенный состав действующих лиц. Насколько каждый герой должен был соответствовать своей собственной «формуле», чтобы оправдывать ожидания читателей, отмечают коллеги писателя: «марионетки»[98] (А. Конан Дойл), «стереотипны[е] создании[я]...»[99] (Агата Кристи). Маддок и Конан Дойл были современниками и едва ли не соперниками за звание лучшего детективиста, набор действующих лиц, соответствующий «традиции Шерлока Холмса»[100], как позже определила ее Агата Кристи, только складывался. Тем не менее, уже можно было заметить, что в произведениях детективного жанра 80–90-х гг. XIX в. часто повторялись следующие персонажи: «эксцентричный детектив, его глуповатый помощник и сыщик Лестрейдовского типа из Скотланд Ярда»[101]. Если обратиться к рассказам Дика Донована, мы найдем там и детектива-любителя, противопоставленного преступнику или преступникам, с одной стороны, и полиции, с другой, а также разношерстную группу людей, ставших жертвами преступлений. Некоторые из них страдают безвинно, других объединяет то, они часто идут на поводу у своих страстей и слабостей и потому бессильны перед лицом опасности.

Сыщик, раскрывающий преступление, является, пожалуй, самым главным персонажем произведений детективного жанра. Собственно, и сам жанр начал оформляться тогда, когда он был введен в число действующих лиц. Каждый автор создавал своего сыщика. Конан Дойл сделал Шерлока Холмса похожим на своего старого учителя, акцентировав «его сверхъестественную способность подмечать детали. Если бы он был детективом, он, конечно, превратил это захватывающее, но беспорядочное дело в нечто, подобное точной науке»[102]. Агата Кристи видела Эркюля Пуаро своей противоположностью — «педантичным,

---

[96] Op. cit. P. 141.

[97] *Charles J.* Rzepka. Detective Fiction. Cambridge, 2005. P. 12.

[98] *A. Conan Doyle, sir*. Memories and Adventures. Oxford; New York, 1989. P. 75.

[99] *Christie A*. An Autobiography. London, 1977. P. 282.

[100] Op. cit. P. 282.

[101] Ibidem.

[102] *A. Conan Doyle, sir*. Memories and Adventures. Oxford; New York, 1989. Pp. 74–75.

очень аккуратным»[103] и тоже, прежде всего, подчеркивала в характере своего героя качества, необходимые для успешного раскрытия преступлений: «Мне он виделся аккуратным маленьким человеком, все время наводящим порядок, любящим, чтобы все вещи были парами, любящим квадратные вещи вместо круглых. И он должен быть очень умным — у него должны быть “маленькие серые клеточки мозга”[104]. Тем не менее, герои детективов 80–90-х гг. XIX в. отличались от Пуаро большей схематичностью: так, например, по мнению Конан Дойла, характер Шерлока Холмса «не допускает светотени. Он — вычислительная машина, и все, что вы бы ни добавили к этому, ослабляет эффект»[105], и это при том, что писатель стремился создать своего героя «жизнеподобным»[106].

Как кажется, для Маддока главным в любом его произведении, будь то детективный роман (например, уже упоминавшийся «Выследить, чтобы осудить»[107]) или «грошовый ужастик», была загадка и процесс ее разгадывания, а система действующих лиц и пространство, где происходило действие, были декорацией, выполненной с разной степенью разработки. Поэтому и выдуманный им сыщик, Кальвин Сагг («Выследить, чтобы осудить»), подпадает под определения, данные героям детективов Конан Дойлом и Агатой Кристи. Сагг в высшей степени стереотипен: он «замечательный человек — в отношении физической формы, внешности и ума»[108], «казалось, Природа воплотила в нем идеального детектива»[109]. С точки зрения своей физической подготовки Сагг — «атлет, натренированный до совершенства»[110]. Его отличают необычайная способность «очень сильно сосредоточиваться на каком-либо предмете»[111], «воля, которую было невозможно сломить»[112], «поразительная память на детали, даты, мелочи»[113]. Его образованность и умственные способности могут вызвать лишь изумление:

---

[103] *Christie A*. An Autobiography. London, 1977. P. 256.

[104] Op. cit. P. 256.

[105] *A. Conan Doyle, sir*. Memories and Adventures. Oxford; New York, 1989. P. 108.

[106] Op. cit. P. 99.

[107] *Donovan, Dick*. Tracked to Doom. A Story of A Mystery and its Unravelling. L., 1896.

[108] *Donovan Dick*. Found and Fettered. A Series of Thrilling Detective Stories. L., [1894]. P. 11.

[109] Op. cit. P. 11.

[110] Op. cit. P. 11.

[111] Op. cit. P. 12.

[112] Ibidem.

[113] Ibidem.

«мало было того, чего бы он не знал»[114], вдобавок он «свободно говорил на шести иностранных языках, и хорошо знал еще несколько»[115].

Если обратиться к сборнику «Пойман и скован», то повествование в них ведется от первого лица, более того, из диалогов действующих лиц становится ясно, что «Дик Донован» и есть главный герой-рассказчик. Самохарактеристики Дика Донована читатель не найдет, но внимательное чтение рассказов позволяет обнаружить множество деталей, указывающих на соответствие этого центрального персонажа существовавшему стереотипному представлению о сыщике-любителе. Так, например, мы узнаем, что Донован — «светский человек»[116], получивший хорошее образование, ценящий поэзию (может к месту цитировать известных в его время поэтов, например, Теннисона[117]), бегло говорящий по-французски и по-немецки[118], знающий латынь настолько, насколько ее должен знать английский джентльмен. Он отлично играет в шахматы[119], что говорит о развитом логическом мышлении. Его интересы чрезвычайно широки — от системы государственного управления Российской империи до итальянской архитектуры. У него необычайная память, его «мозг наполнен бесчисленными фотографиями людей, которых [он] видел и знал давным-давно»[120]: если он хоть один раз видел человека, он запоминает его лицо и имя навсегда. Все рассказы сборника подчеркивают изобретательность Донована в поисках преступников, его решимость идти до конца в расследовании, наконец, его несомненный актерский талант. Детективу часто приходится следить за подозреваемыми переодетым, и он, человек совсем другой среды, легко перевоплощается в матроса или бродягу[121]. О своей физической подготовке рассказчик не говорит ничего, но тот факт, что, раскрывая преступления, он отправляется в Бразилию[122], Индию[123], в Северную Америку и Канаду[124], Швейцарию[125] и далеко не всегда путешествует по населенной местности, заставляет думать

---

[114] *Donovan Dick*. Tracked to Doom. A Story of A Mystery and its Unravelling. L., 1896. P. 12.

[115] Op. cit. P. 12.

[116] *Donovan Dick*. Found and Fettered. A Series of Thrilling Detective Stories. L., [1894]. P. 86.

[117] Op. cit. P. 24.

[118] Op. cit. P. 17.

[119] Op. cit. P. 14.

[120] Op. cit. P. 27.

[121] Op. cit. P. 94.

[122] Op. cit. P. 146–148.

[123] Op. cit. P. 164–165.

[124] Op. cit. Pp. 174–181.

[125] Op. cit. P. 187–192.

о нем, как об «атлете». Наконец, как и детектив Сагг[126], Донован может «с чувством глубокого удовлетворения»[127] сказать о себе, что он «способствовал»[128] поимке многих опасных преступников — грабителей, убийц, даже террористов.

О тех чертах образцового детектива, о которых Донован не может говорить по отношению к себе, иначе он не сможет считаться «светским», воспитанным человеком, мы узнаем из его рассказа о прославленном австрийском частном сыщике Карле Радноски (*The Crime of the Lonely Marshes. A Strange Parallel to the Ardlamont Case* — «Преступление Пустынных Болот. Странная Параллель Дела Ардламонта»). Однако Донован часто проговаривается, демонстрируя свою начитанность и широту интересов, так что читатель сам может применить к нему определение, которое главный герой дает Карлу Радноски: «ходячая энциклопедия такой информации, которая редко вся хранится в одной голове»[129]. Его готовность помочь всем, кто к нему обращается, также позволяет провести параллель между английским детективом-любителем и знаменитым австрийцем: это был «один из наиболее гуманных и добрых людей, всегда готовый помочь тем, кто не мог помочь себе сам, и его замечательные способности детектива всегда служили тем, кто желал защитить обиженных или отстоять дело справедливости и порядка»[130].

Поддержанием в обществе «справедливости и порядка» занимается также и полиция. В рассказах Дика Донована полицейские чаще всего появляются как некая безликая и недалекая масса — *police*, уделом которой оказываются в лучшем случае усердные, но безрезультатные действия. Так, после смерти миссис Фельстед полицейские — *police*[131] — тщетно ищут в доме хлороформ, тогда как детектив-любитель сразу находит важную улику, лежавшую на самом виду в комнате, где умерла миссис Фельстед, — платок, который был смочен хлороформом[132] («Хенгельд Мечтатель», *Hengald The Dreamer*). В лучшем случае государственная структура охраны порядка, «некая государственная [имеется в виду — юридическая] контора»[133], как

[126] *Donovan Dick*. Tracked to Doom. A Story of A Mystery and its Unravelling. L., 1896. P. 12–13.

[127] *Donovan Dick*. Found and Fettered. A Series of Thrilling Detective Stories. L., [1894]. P. 144.

[128] Op. cit. P. 144.

[129] Op. cit. P. 76.

[130] *Donovan Dick*. Found and Fettered. A Series of Thrilling Detective Stories. L., [1894]. P. 76.

[131] Op. cit. P. 55.

[132] Op. cit. P. 55.

[133] Op. cit. P. 28.

таинственно называет ее главный герой, может предоставить Донованy лишь приблизительную информацию о том, где находится преступник в данный момент[134], но предотвращают преступление не доблестные полицейские, а сам детектив-любитель («Бесплодные усилия. История преступного замысла, который потерпел неудачу», *Labour Lost. The Story of A Scheme that Miscarried*). В худшем случае полиция ничего не делает, бездарно упуская время, и сам «главный инспектор»[135] полиции маленького городка заявляет потерпевшему, что «были посланы телеграммы, а кроме этого трудно было что-либо сделать, потому что у них [у полиции] не было никаких описаний внешности преступников»[136]. По словам Донована, несчастному ничего не осталось, кроме как «немедленно телеграфировать мне в Лондон, с просьбой, если возможно, приехать следующим поездом»[137], а ехать нужно было достаточно далеко — на север Англии, в Йоркшир. Конечно же, сыщик немедленно приезжает, верный своему принципу защищать обиженных и восстанавливать справедливость, и раскрывает сложное преступление («Дело Мертвякова Болота», *The Deed of Dead Man's Moor*). Но не только английские полицейские таковы. Австрийская полиция действует столь же непрофессионально, и «так называемые эксперты»[138], расследуя явное убийство, не придают значения «ранам графа и позе, в которой он лежал»[139], и объявляют его смерть «чистой случайностью»[140]. Только вмешательство частного сыщика Карла Радноски помогает спасти от казни невиновного и наказать настоящего убийцу («Преступление Пустынных Болот. Странная Параллель Дела Ардламонта», *The Crime of the Lonely Marshes. A Strange Parallel to the Ardlamont Case*). Если английская полиция все же признает авторитет Донована, обращается к нему в запутанных случаях, даже выдает ему ордер на арест сбежавших преступников, таким образом, признавая его превосходство[141], то от местной, швейцарской, полиции добиться помощи оказывается гораздо труднее: «Швейцарский представитель Закона ... упрямый, самоуверенный осел, который будет пускать табачный дым Вам в лицо и спорить до хрипоты, чтобы доказать, что Вы глупы, а он — воплощенная мудрость» («Мир белой смерти», *The World Of White Death*).

---

[134] Op. cit. P. 28.
[135] Op. cit. P. 106.
[136] Ibidem.
[137] Ibidem.
[138] Ibidem..
[139] Op. cit. P. 74.
[140] Ibidem.
[141] Op. cit. P. 186.

Детектив-любитель, на деле оказывающийся настоящим профессионалом, с одной стороны, и некомпетентная и несколько ленивая полиция, с другой, противостоят Злу, угрожающему спокойной жизни «миссис Гранди»[142], олицетворению мирных обывателей, вечно пекущихся о приличиях.

Как свидетельствует Агата Кристи в своей автобиографии, у преступника «должна была быть черная борода, что казалось [ей] в то время (конец 10-х гг. XX в. — *М.Н.*) весьма зловещим»[143]. Кроме того, согласно ее же записям, у преступника «всегда самый интересный характер во всей книге»[144]. «Интересный» характер, вероятно, следует понимать, как «хорошо проработанный», «увлекательно прописанный».

Преступники в изображении Дика Донована по большей части отвечают ожиданиям читательской аудитории. Так, в самом начале романа «Выследить, чтобы осудить» появляется странный незнакомец, угрожающий молодой красавице-актрисе, будущей жертве преступления: «Это был смуглый человек, примерно среднего роста, с пышными усами без бакенбард, с коротко подстриженными волосами. Его обветренное лицо покрывал загар, как если бы он много путешествовал заграницей, и его темные беспокойные глаза, казалось, выдавали страстную, мстительную и вспыльчивую натуру»[145]. В этом описании «темного незнакомца» стоит отметить две черты — жизнь за пределами Англии, поскольку злодей либо не англичанин по рождению, либо много путешествовал, и выразительные глаза, наследие романа-сенсации, которые у Донована в прямом смысле слова расцениваются как «зеркало души». В сборнике «Пойман и скован» два героя отвечают определению «темного незнакомца». Один из них террорист Сципионе Рокка, поэтому его описание: «смуглый, глаза и волосы черные»[146], — воспринимается, как нечто само собой разумеющееся, как внешность типичного итальянца, каким его представляет обывательское сознание («История анархистского заговора и его предотвращения», *The Story of An Anarchist Plot And How it Was Frustrated*).

Другой преступник, по рождению английский джентльмен, также отвечает описанию «темного незнакомца»: «кожа его была желтоватого цвета ... его волосы были очень темными, а его глаза почти неестествен-

---

[142] Op. cit. P. 184.

[143] *Christie A*. An Autobiography. London, 1977. P. 255.

[144] Op. cit. P. 311.

[145] *Donovan Dick*. Tracked to Doom. A Story of A Mystery and its Unravelling. L., 1896. P.2.

[146] *Donovan Dick*. Found and Fettered. A Series of Thrilling Detective Stories. L., [1894]. P. 121.

но блестящими»[147]. Как кажется, образ мистера Стефена Хенгельда принадлежит к романтической традиции («Хенгельд Мечтатель», *Hengald The Dreamer*). Он противопоставляет себя серому, обыденному миру, ища Совершенную Красоту. В поисках ее он много путешествовал по свету, причем довольно долгое время провел в Италии. С обычными людьми он старается не встречаться, не разрешает слугам допускать кого-либо в его дом, отказывается сдать дом, принадлежащий ему и расположенный рядом, только чтобы не соприкасаться с повседневностью в лице жильцов и их мелочных забот, далеких от цели его жизни. Описание его внешности появляется в рассказе трижды, причем два раза один из героев, художник Питерфилд, видит мистера Хенгельда лишь мельком. Тем не менее, портрет странного человека достаточно подробен: «лицо принадлежало к такому ярко выраженному типу, что его нельзя было забыть. Его черты, казалось, были изящно вырезаны из мрамора, подобно старинной статуе. Рот скрывали закрученные усы, глаза горели, как острия отполированного эбенового дерева, и казалось, что [у незнакомца] было сардоническое выражение лица. Он был очень смугл..., среднего роста, со стройной фигурой и змеиной грацией движений»[148]. Описание внешности мистера Хенгельда появляется в рассказе в третий раз, когда Донован попадает к нему домой, чтобы допросить его об обстоятельствах смерти миссис Фельстед. Те же детали портрета отмечает и детектив: «смертная бледность» лица, оттенявшаяся «темными волосами, струившимися на высокий лоб и темными, висячими усами»[149]. Глаза, «зеркало души», остались незамеченными, поскольку автор вводит в описание своего героя деталь, которая может расцениваться как иной символ души, без сомнения, указывающий на внутреннюю сущность мистера Хенгельда: «Я увидел поразительное зрелище. Из складок его роскошного халата показалась голова змеи, имевшая удивительную расцветку, — как позже оказалось, это была южноамериканская ковровая змея. Ее сверкающее красками тело постепенно показалось из ее убежища [на груди хозяина], затем она положила свою голову, подобную драгоценному камню, на щеку хозяину»[150]. Возможно, здесь содержится аллюзия на рассказ А. Конан Дойла «Пестрая лента», опубликованный в журнале *The Strand* в 1892 г.

Можнопредположить, что изображения итальянцев или людей, как-либо связанных с Италией, в качестве злодеев и преступников

---

[147] Op. cit. P. 51.

[148] Op. cit. P. 51.

[149] Op. cit. P. 60.

[150] *Donovan Dick*. Found and Fettered. A Series of Thrilling Detective Stories. L., [1894]. P. 60.

должны напоминать читателям об одном из первых злодеев-иностранцев в английской детективной литературе, — о графе Фоска из романа Уилки Коллинза «Женщина в белом» (1860). Однако Донован не щадит также французов, бельгийцев и немцев. Внешность террориста Шабо говорит сама за себя: «У него было лицо злого человека. Физические черты его лица сами по себе предполагали в его характере низость, но его горящие, беспокойные, свирепые глаза, казалось, безошибочно объявляли его жестоким, кровожадным, безжалостным»[151], причем автор наделяет своего героя неприятной привычкой: «его пальцы были обезображены ногтями, обкусанными до мяса, и я заметил, что он редко вынимал кончики пальцев изо рта. Он все время кусал и грыз ногти»[152]. Встретив сообщника Шабо, немца Фальбера, Донован отмечает: «то же безжалостное выражение глаз, то же злодейское лицо»[153] («История анархистского заговора и его предотвращения», *The Story of An Anarchist Plot And How it Was Frustrated*).

К преступникам-иностранцам принадлежат и китайцы. Хозяин притона, торгующий опиумом, изображен, как «негодяй со злыми глазами, его желтое лицо было сильно изрыто оспой»[154] («Скелет Миссис Виньятт. Психологический этюд», *Mrs.Wynniatt's Skeleton. A Study in Psychology*).

Внешность преступников-англичан зависит от их социального положения. Часто о дурных склонностях англичанина можно догадаться не по чертам лица и его выражению, а по поведению, манере держаться. Так, мистер Фриленд, главный кассир банка, организатор преступления, с первого взгляда не кажется расположенным к злодейству, он «даже по-своему изыскан»[155], однако в его манерах есть черты, позволяющие думать о скрытых пороках: «он явно гордился своими большими усами, привлекательной внешностью и красивой одеждой»[156]. Внешность его подручных, туповатых деревенских парней, воплотивших его преступный замысел в жизнь, сообщает о них гораздо больше: «Оба они были прекрасными образчиками неотесанных мужланов, только мускулы и выносливость, и необработанный материал для "пушечного мяса". Весь их облик не был ничуть отмечен чертами тюремного сидельца или закоренелого преступника. Казалось, они в гораздо большей степени были дураками, чем негодяями»[157] («Дело

[151] Op. cit. P. 129.
[152] Ibidem.
[153] Op. cit. P. 130.
[154] Op. cit. P. 96.
[155] Op. cit. P. 112.
[156] Ibidem.
[157] Op. cit. P. 116.

Мертвякова Болота», *The Deed of Dead Man's Moor*). Патриотизм Донована не настолько силен, чтобы лишать британских преступников свойственных злодеям черт, их портреты гораздо ближе к зарисовкам с натуры, чем к образам, продиктованным романтической традицией, хотя ее влияние не изжито до конца. Главный преступник рассказа «Бесплодные усилия. История преступного замысла, который потерпел неудачу» (*Labour Lost. The Story of A Scheme that Miscarried*), валлиец по национальности, изображается, как «смуглый мужчина с угрюмым лицом»[158], «не моложе сорока лет»[159], «Его лицо было нехорошо. Его темным глазам была свойственна некоторая лисья хитрость, и особое сочетание черт лица, которое нелегко описать, настойчиво намекало на злобный ум, погруженный в недобрые замыслы»[160]. «Отпетый бандит»[161] из рассказа «Скелет Миссис Виньятт. Психологический этюд» (*Mrs. Wynniatt's Skeleton. A Study in Psychology*) не просто некрасив, но и вызывает физическое отвращение, почти как террорист Шабо с его обгрызенными ногтями: «отвратительный и ужасный»[162], при виде денег «его глаза стали круглыми, как шары, и от жадного предвкушения на подбородок потекли слюни»[163], «он был толстый, жирный, лоснящийся, как морская свинья, и его мучила одышка»[164].

Частью «сыщицкой команды»[165], как определила главных положительных героев детективного жанра Агата Кристи, является не только детектив, но и его «глуповатый помощник»[166], «друг, представляющий собой род мишени для насмешек или добровольного помощника, над которым подсмеиваются»[167]. Создав доктора Уотсона, друга, собеседника и биографа Шерлока Холмса, Конан Дойл положил начало традиции, которая была еще достаточно привлекательна, когда Агата Кристи начинала писать свои книги («В то время я все еще основательно погружена в традицию Шерлока Холмса»[168]). Донован же писал свои рассказы, когда система персонажей, позже ставших типичными для детективного жанра, только складывалась, поэтому он мог позволить себе не соблюдать некоторые формальности. Однако это не значит, что

---

[158] Op. cit. P. 25.

[159] Ibidem.

[160] *Donovan Dick*. Found and Fettered. A Series of Thrilling Detective Stories. L., [1894]. Pp. 25–26.

[161] Op. cit. P. 94.

[162] Ibidem.

[163] Op. cit. P. 95.

[164] Ibidem.

[165] *Christie A*. An Autobiography. London, 1977. P. 282.

[166] Op. cit. P. 282.

[167] Op. cit. P. 254.

[168] Op. cit. P. 254.

у него нет собеседника. Его слушателем является читатель, причем тот факт, что он взял в руки сборник рассказов Донована и, таким образом, сам сделал себя собеседником детектива, человека по определению необыкновенного, образованного, проницательного, постигающего тайны человеческих душ, отделяет читателя от уже упоминавшейся «миссис Гранди», символизирующей общество обывателей, возвышает его над толпой, заставляет его почувствовать себя литературным персонажем. Такой человек не может быть мишенью для насмешек, детектив обращается к нему, скорее, как старший к младшему, к равному не по возрасту, но по широте интересов. Точно так же с самим Донованом разговаривает знаменитый австрийский сыщик Карл Радноски, рассказывая ему подробности расследованных им дел с ощущением, что встретил достойного собеседника[169] («Преступление Пустынных Болот. Странная Параллель Дела Ардламонта», *The Crime of the Lonely Marshes. A Strange Parallel to the Ardlamont Case*).

Выработав определенную схему повествования, определив для себя необходимые художественные средства и систему образов, Донован не видел необходимости что-либо менять и продолжал издавать более или менее однотипные сборники своих детективных историй. Однако в период между Англо-Бурской (1899–1902) и Первой мировой войнами изменились и жизнь, и читательская аудитория. «Ужастики» Донована стали терять привлекательность для читателей уже с 1907 г., и потому к 1914 г., к началу Первой мировой, он вообще перестал их писать.

Причина внезапного падения интереса к творчеству Дика Донована кроется, как кажется, в том, что его тексты были изначально рассчитаны на людей, принадлежащих к культуре «готового слова», к риторической традиции, которая в литературных произведениях первого ряда изжила себя к середине XIX в. К 80-м гг. XIX в. эта традиция еще жила в низовой, «грошовой», литературе, в том числе и в детективах, но наиболее талантливые писатели-детективисты уже ощущали ее несоответствие современности, избегая, например, говорящих имен или описаний внешности, прямо указывающих на моральные качества героев.

Что касается Дика Донована, то сам словарь его говорит о его укорененности в традиции «готового слова», язык писателя изобилует лексикой высокого стиля, причем выражения, которые он употребляет, явно предназначены для того, чтобы щадить нравственность читателей. Действие не называется, а описывается иносказательно. Такой способ изложения, с одной стороны, перегружает текст, с другой, ве-

---

[169] *Donovan Dick*. Found and Fettered. A Series of Thrilling Detective Stories. L., [1894]. P. 66.

дет совсем не к тому эффекту, которого добивался автор: у читателя, также хорошо знакомого с традицией «готового слова», принадлежащего к той же культуре, может разыграться воображение, и он будет представлять себе действия своих героев, руководствуясь собственным культурным уровнем. Кроме того, повествование в рассказах Донована ведется от первого лица, а в роли недалекого слушателя, почтительно внимающего многомудрому сыщику, оказывается читатель. Поэтому «ужастики» Дика Донована стали восприниматься как литература ушедшей эпохи.

Если вспомнить объявленное литературными критиками соперничество между Донованом и Конан Дойлом за пальму первенства в авторстве детективов, то оказывается, что удержать читательский интерес Конан Дойлу удалось во многом потому, что он смог вовремя отказаться от уходящей литературной традиции. Его рассказы отличают и более сдержанный, нейтральный язык, и бóльшая жизненность персонажей. Немаловажно и то, что повествование ведется от третьего лица, читатель перестает быть спутником и собеседником сыщика, он становится невидимым свидетелем происходящего, получает возможность самостоятельно оценивать ход расследования. Доктор Уотсон, литературный герой, занявший в системе персонажей Конан Дойла то же место, что и читатель Донована, также играет несколько иную роль: Уотсон не собеседник, молча внимающий великому человеку, он ближайший и надежный помощник, с которым на равных обсуждают сложные случаи. Даже если Шерлок Холмс и остается «мыслящей машиной», как заявлял Конан Дойл в своих мемуарах, слова эти он вложил в уста доктора Уотсона, который не очень наблюдателен. Между тем, некоторые привычки Шерлока Холмса могут навести читателя на мысль, что герой не так прост, как кажется: что он скорее скрывает свои чувства, чем не имеет их, что он очень талантливый человек, но все же человек. Благодаря этим особенностям детективные рассказы Конан Дойла до сих пор не потеряли своего читателя, в то время как «грошовые ужастики» Дика Донована воспринимаются как памятник давно ушедшей эпохи.

А.Б. Танасейчук

СОЧИНЯЛ ЛИ МАЙН РИД ДЕТЕКТИВЫ?

У Томаса Майн Рида (*Mayne Reid*, 1818–1883) — необычная и весьма драматичная писательская судьба. Один из зачинателей того, что мы называем беллетристикой, создатель важного жанрового регистра — приключенческого романа для подростков, очень популярный при жизни автор, вскоре после кончины он быстро очутился в литературном забвении. Элизабет Рид публикацией воспоминаний о супруге — сначала одна[1], а затем при помощи соавтора[2] — пыталась реанимировать интерес к его сочинениям со стороны читателей и издателей, но… тщетно: в англоязычном мире его быстро и прочно позабыли. На смену пришли иные кумиры. Прежде всего, — в Западной Европе и в Америке. В нашей стране сложилось по-другому. Трудно представить соотечественника, которому не известно имя писателя. Его популярность в России поразительна. Книги Майн Рида на русском языке читают уже полторы сотни лет, они востребованы и сейчас. «Всадник без головы», «Оцеола, вождь семинолов», «Квартеронка», «Морской волчонок», «Отважная охотница» — кому из нас не знакомы эти заглавия? Его романы сопровождают нас с детства, открывая мир удивительного и прекрасного, мир захватывающих приключений, экзотических стран и благородных героев.

В то же время все эти годы Майн Рид оставался фигурой изрядно мифологизированной. Что говорить о «рядовом читателе», если даже в профессиональном филологическом сообществе писателя до недавнего времени нередко отождествляли с его героями, приписывая удивительные приключения и путешествия по всему свету. И хотя подобные недоразумения в изрядной части удалось снять[3], с изучением творчества писателя дело обстоит значительно сложнее. Если не считать в основном неглубоких (и часто недостоверных) многочисленных предисловий и послесловий к переизданиям произведений, публикаций в Сети интернет (обычно мифологического свойства), лапидарных энциклопедических статей, единственными, по сути, источниками об

---

[1] *Reid E.* Mayne Reid. A Memoir of His Life. L., 1890.

[2] *Reid E., Coe C.* Captain Mayne Reid. His Life and Adventures. L., 1900.

[3] См.: *Танасейчук А.Б.* Майн Рид: жил отважный капитан / А. Танасейчук. М.: Мол. гвардия, 2012. 388 с.

особенностях творчества Майн Рида на настоящий момент являются упомянутая биография писателя и монография американки Джоан Стил[4], вышедшая в 1978 году.

Первая нацелена на выяснение весьма запутанных обстоятельств жизни писателя. Разумеется, автор обращался к текстам, довольно подробно рассказывая о тех или иных произведениях писателя — сюжетах, героях и прототипах; об обстоятельствах их написания и т.п.; но задача у него, все-таки, была иной. Д. Стил, напротив, во главу угла ставила тексты беллетриста, но цели перед собой ставила локальные: изучить, какое место занимает творчество беллетриста в викторианской литературе, как романы писателя повлияли на развитие английской литературы для детей — вообще и на формирование «рынка» приключенческой беллетристики для подростков, в частности. Интересовал ее и творческий метод Рида. Большое место исследовательница уделила пересказу сюжетов романов (особенно ранних). Понять ее можно: в отличие от русскоязычного читателя, современный англичанин (американец) текстов писателя не знает.

Таким образом, упомянутые источники указывают на ряд важных обстоятельств, характеризующих творчество Майн Рида.

Первое. Очень важную роль в создании того или иного сюжета играл личный опыт писателя. Опыт этот разнообразен: от собственных впечатлений до почерпнутого из книг (прежде всего, документальных: мемуаров, дневников и путевых записок, отчетов об экспедициях, трактатов натуралистов) и общения с людьми, обладателями уникальных впечатлений. Если на раннем этапе (в 1840–1850-е гг.) доминировал первый подход, то уже в 1860-е личных впечатлений стало не хватать, и Рид начал активно обращаться к заёмному материалу, что совпало с успехом романов писателя на британском рынке литературы для подростков, и ему постоянно требовались все новые и новые сюжеты.

Второе. Майн Рид прекрасно чувствовал рыночную конъюнктуру и успешно к ней приспосабливался. В литературу он вошел в эпоху, когда в Америке особенным спросом пользовались так называемые *travel books* — основанные на реальных событиях истории об экзотических путешествиях. Это было время, когда стирались последние «белые пятная» с карты планеты, а писатель обладал собственным, во многом уникальным, опытом солдата и путешественника. По приезде в Англию, он быстро адаптировался к викторианскому книжному рынку, переработав в роман свою первую книгу, и оказался у истоков набиравшей популярность жанровой модификации — так называемого *hunt-and-chase novel*. Поначалу Рид сочинял только для взрослой

[4] *Steele J.* Captain Mayne Reid / Joan Steele. Boston: Twayne Publ., 1978.

аудитории, но затем, направляемый уверенной рукой издателей, стал одновременно писать и для подростков-мальчишек. Он писал для английского читателя и для американцев, умело подстраиваясь под аудиторию и ее запросы: сокращая и увеличивая объемы текстов, вводя или убирая сюжетные линии, меняя имена героев и т.п. Создавал викторианские «трехпалубники» и (нередко почти одновременно) «десятицентовые романы» для американского издательского дома *Beadle and Adams*. Следует оговориться: писательская гибкость ни в коем случае не подразумевала беспринципности. Майн Рид всегда оставался человеком стойких демократических убеждений, последовательным оппонентом имперской Британии и сторонником либеральных взглядов, противником рабства и расизма. Идеи эти реализуются во всех — без исключения — романах. Не случайно герои его произведений — люди свободолюбивые, свободные от сословных предубеждений, бесстрашно отстаивающие свои идеалы.

И, наконец, третье. Майн Рид как художник-беллетрист эволюционировал и постоянно развивался. Расширялся творческий диапазон, возникали новые темы и сюжеты, развивались и углублялись ставшие привычными. Судите сами: он пришел с темой американо-мексиканской войны (*Sketches by a Skirmisher*, 1848; *War Life*, 1849; *The Rifle Rangers*, 1850); развивая тему, обратился к реалиям Северной Мексики — региона, который хорошо знал (*The Scalp Hunters*, 1851; *The Desert Home*, 1852), и возвращался к нему неоднократно в дальнейшем (*The War Trail*, 1857; *The Guerilla Chief*, 1867; *The Lone Ranche*, 1871; *The Free Lances: A Romance of the Mexican Valley*, 1881; *The Lost Mountain: A Tale of Sonora*, 1882). Затем пришла «северная тема» (северо-запад США) — он и там бывал (*The Hunter's Feast*, 1855); следом — американский Юг (*The Quadroon*, 1856 *Oceola*, 1859; *The Headless Horseman*, 1865) и т.д. Еще обширнее топография в романах для подростков. Здесь приключения в Южной Америке (*The Forest Exiles*, 1854; *Afloat in the Forest*, 1865; *The Land of Fire: A Tale of Adventure*, 1883), в Гималаях (*The Plant Hunters*, 1857; *The Cliff Climbers*, 1864), в южных (*Ran Away to Sea*, 1858; *The Flag of Distress*, 1875) и в северных морях (*The Chase of Leviathan*, 1881), в Африке (*The Bush Boys*, 1855; *The Young Yagers*, 1856; *The Giraffe Hunters*, 1867), Юго-Восточной Азии (*The Castaways: A Story of Adventure in the Wilds of Borneo*, 1870) и т.п.

Если в ювенильном романе Рид последовательно «нагнетал» экзотику (этого требовал рынок и, следовательно, издатели), расширяя топографию приключений, то в произведениях для взрослых «параметры» сюжета обусловливали два обстоятельства: актуальность темы и литературный контекст эпохи, а именно — востребованность опреде-

ленного типа дискурса. И в первом, и во втором можно убедиться без труда. Пока у британцев был жив интерес к событиям американо-мексиканской войны 1846–1848 гг., основной для Рида оставалась «мексиканская» тема. Напряженность в Южной Африке стимулировала серию романов о молодых бурах (что характерно: симпатии писателя на стороне последних, а не британцев). Дискуссия о мормонах[5] породила антимормонский «разоблачительный» роман «Отважная охотница»; политическая напряженность в США, приближение и начало гражданской войны между Севером и Югом — серию антирабовладельческих произведений (*The Quadroon*, 1856; *Despard the Sportsman*, 1861; *The Maroon*, 1862; *The Ocean Waifs*, 1863; *The Headless Horseman*, 1865 и др.). Важную роль, разумеется, играли литературные тенденции и предпочтения эпохи. Последним обстоятельством, прежде всего, объясняется появление исторических романов Рида (*The White Gauntlet*, 1864; *No Quarter!*, 1883 и др.), в значительной мере — функционирование готических мотивов (особый интерес в этом аспекте представляют романы *Oceola*, 1859; *The Wild Huntress*, 1861; *The Headless Horseman*, 1865; *The Planter Pirate: A Souvenir of the Mississippi*, 1868) в творчестве писателя. Последнее показалось Д. Стил настолько важным, что она несколько страниц своего исследования посвятила интерпретации «Оцеолы» как готического дискурса, выстроенного писателем на нетипичном для готики материале[6]. В этой связи необходимо отметить, что готические мотивы характерны не только для этого произведения. «Готика» пронизывает и некоторые другие тексты, например, «Остров дьявола» и «Беспомощная рука» (оба 1868 г.). Да и самый известный в России роман писателя «Всадник без головы» не свободен от «готических» интонаций. Впрочем, разве могло быть иначе в эпоху, когда викторианская литература переживала своеобразный «неоготический ренессанс»[7]? Не избежал Рид и «сенсационного» поветрия, безусловно, связанного с возрождением интереса викторианцев к готике[8]. Налет

---

[5] Д. Стил, специально изучавшая данный аспект, отмечает также: «Антимормонская тема разрабатывалась многими британскими романистами и авторами путевых заметок, писавшими об Америке». Цит. по: *Steele J.* Captain Mayne Reid. Boston, 1978. P. 72.

[6] Ibid. Pp. 81–83.

[7] См.: *Purchase S.* Key Concepts in Victorian Literature. N.Y.: Macmillan, 2006. P. 78–81.

[8] Из относительно недавних публикаций, посвященных этому социокультурному и литературному явлению викторианской эпохи, его истокам, проявлениям и специфике, выделим весьма содержательное исследование *Diamond M.* Victorian Sensation. L.: Anthem Press, 2003. Собственно «сенсационному роману» посвящена одна из глав монографии (The “Sensation Novel”, Pp. 188–217).

«сенсационности» свойственен многим сочинениям Рида, но действительно сенсационный роман у него один — «Жена-дитя» (*The Child Wife: A Tale of the Two Worlds*). Роман автобиографический и очень политизированный. Вероятно, поэтому успеха у современников он не снискал: британским джентльменам (и леди) свободолюбивое бунтарство главного героя (капитана Мэйнарда) не было близко.

Сенсационный роман, двигателем сюжета которого является совершенное преступление (преступления), насыщенный тайнами и насилием, неизбежно, развиваясь, должен был превратиться в нечто, родственное детективу: тайна нуждалась в разгадке, и кто-то должен был ее разгадать. Что же удивляться тому, что одни из первых его образцов — знаменитые «Женщина в белом» и «Лунный камень» — принадлежат самому успешному «сенсационнику» среди литераторов викторианской эпохи Уилки Коллинзу. Поскольку Майн Рида едва ли можно отнести к числу «художественных единомышленников» Коллинза, логично предположить, что беллетрист был далек от детективных схем.

В то же время, преступления и загадки, с ними связанные, — постоянный элемент «взрослых» (да и некоторых ювенильных) романов Рида. Более того, его героям постоянно приходится разгадывать эти тайны и загадки. Обстоятельства и причины исчезновения Мэриен и Лилиен, личность злодея Джошуа Стеббинса и его жертвы — Хикмена Холта выясняет герой «Отважной охотницы». Преступление Желтого Джека и странное поведение индианки Хадж-Ева в романе «Оцеола» изучает Джордж Рэндольф, его главный герой. Вынужден устанавливать истину и Морис Джеральд в романе «Всадник без головы». Ряд этот можно продолжать долго: едва ли не в каждом произведении есть место тайне, злодеям и преступлениям, попыткам героев распутать загадки. Но, что характерно, истина открывается не в результате расследования (как положено в детективе), а в результате (обычно) стечения обстоятельств. То же самое и с наказанием злодея. Как правило, оно наступает совсем не потому, что преступник изобличен, а в результате преследования, погони, да и того же — нередко, чудесного — стечения обстоятельств. Можно (и, видимо, следует) рассуждать: происходит это потому, что герои Майн Рида существуют вне правового пространства — на просторах, где закон не работает, а полиция и суд как институты отсутствуют. В таких условиях изобличение злодея вовсе не подразумевает его наказания. Решает перевес в силе. Отсюда погони, преследования и т.п. Впрочем, для Майн Рида сила всегда заключена в *правде*. «Правда» превращает недавних врагов (если они были искренни в своем неведении и заблуждениях) в союзников и это приводит к победе над злодеем и рушит его преступные замыслы.

Таким образом, вопрос, казалось бы, решен: несмотря на присутствие некоторых элементов детективного дискурса в повествованиях Майн Рида, детективов как таковых он не сочинял. Но, оказывается, не все так однозначно. Как мы указали (на наш взгляд, это самоочевидно) реализация детективного сюжета возможна в рамках определенной социокультурной парадигмы с развитыми в достаточной степени институционально-правовыми отношениями. За единичными исключениями, сюжеты писателя развиваются вне сферы таких отношений. Но исключения, все-таки, есть. К ним мы отнесем несколько «американских» повествований «для взрослых» («Despard the Sportsman», «The Planter Pirate» и «The Helpless Hand»), романы «Белая перчатка» и «Без пощады», а также «Жена-дитя» и «Гвен Уинн». Первые три относятся к антирабовладельческим сочинениям писателя, вторые два — исторические. В каждом есть элементы сыска и расследования, каждый допускает (хотя бы теоретически) преследование и наказание преступника в рамках обозначенной социокультурной парадигмы, существующих институтов и процедур. Но у автора при этом, разумеется, не было намерения сочинить детектив. В антирабовладельческих текстах он стремился показать аморальную сущность рабовладения. В исторических — пагубность и обреченность монархическо-сословного уклада. «Жена-дитя» — роман не только сенсационный, но и злободневно политический (и автобиографический, к тому же). Среди действующих лиц представлены чины полиции. Но роль их отнюдь не в защите справедливости. Напротив, они ее попирают, выступая в роли политических ищеек и провокаторов, верных слуг властей предержащих. Остается «Гвен Уинн». И вот об этом тексте следует поговорить подробнее.

Написан роман был в 1875–1876 годах, создавался — нехарактерно для Рида — довольно долго и был опубликован под названием «*Gwen Wynn: A Romance of the Wye*» в 1877 году. В одной из публикаций автор настоящих строк отмечал, что «Гвен Уинн» был создан писателем под влиянием литературных успехов У. Коллинза, и определил его жанр как «криминально-мистический»[9].

Роман явно занимает особое место в творческом наследии писателя. Это не только роман «для взрослых» (таких у Рида предостаточно). Это роман для британцев и о Британии, и в центре сюжета не просто преступление, а настоящий заговор. Поскольку произведение в отличие от множества иных сочинений писателя, малоизвестно и не знакомо широкому кругу читателей, имеет смысл напомнить его фабулу.

---

[9] См.: *Танасейчук А.Б.* Майн Рид: жил отважный капитан. М., 2012. С. 368.

Как обычно у Рида, история начинается с топографии места разворачивающихся событий. Местность хорошо знакома автору — река долины Уай, неподалеку от городка Герефорд. Это юго-западная Англия, почти на границе с Уэльсом. Здесь писатель жил с лета 1875-го по осень 1882 года. Он знал и любил эти места, и эта любовь отчетливо видится в тексте романа. Затем читатель знакомится с главными положительными героями: сначала с женской половиной — мисс Гвендолин Уинн, белокурой красавицей, юной владелицей обширного поместья; затем с мужской — отважным капитаном Райкрофтом, только что вернувшимся из Индии. Разумеется, юная леди влюблена в капитана, который имеет привычку кататься на лодке по Уаю и ловить в реке рыбу. Капитан не представлен ей, но вынужден познакомиться при исключительных обстоятельствах: на девушку, решившую прокатиться на лодке с компаньонкой, нападают хулиганы. Отважный капитан спасает красавицу, и… любовь уже взаимна. Теперь на сцену выходят «силы зла»: отрицательные персонажи. В пределах прямой видимости — только переплыть реку — есть еще одно поместье. В отличие от владений мисс Уинн, там все в запустении и печали. Земля давно продана, дом заложен и перезаложен, хозяин мрачен, живет в долг, бедствует и даже… временами голодает. Его имя Льюин Мердок, он кузен мисс Уинн: его покойная мать — родная сестра покойного отца красавицы. В коттедже вместе с ним живет его жена-француженка, Олимпия Рено, в прошлом дама полусвета.

«Странно видеть такую внешность на берегу Уая; женщина совершенно не похожа на местных жительниц; она, скорее, родилась на берегах Сены и выросла на парижских бульварах... На фоне старинного английского дома она кажется совершенно неуместной… Физически это привлекательная женщина, несмотря на некоторый урон, причиненный ее внешности возрастом и, возможно, преступлениями. Высокая и смуглая, как все дочери латинской расы, с красивым в прошлом лицом — оно все еще способно привлечь тех, кого не отталкивает обманчивая внешность порока».

Так ее характеризует автор. Как тут не вспомнить знаменитую картину Ренуара! Видимо, и Рид рассчитывал на определенные ассоциации. Едва ли ее фамилия случайна — она так похожа на фамилию знаменитого французского живописца, к творениям которого в викторианской Британии отношение было, мягко говоря, не однозначно.

Но главный злодей романа, конечно, отец Роже. Вот как его характеризует автор:

«Отец Роже — священник-француз того типа, который хорошо известен по всему миру. Он иезуит. Худой, с тонкими губами, с плотно

натянутой, как поверхность барабана, смуглой кожей, он с головы до ног напоминает Лойолу. Он никогда не смотрит собеседнику в глаза. Он либо опускает глаза вниз, либо смотрит по сторонам, но не в робком замешательстве, а как уличенный преступник. И если бы не его одеяние, он вполне мог бы сойти за преступника; однако даже эта одежда и всегдашний вид святоши не ослабляют подозрения, что перед вами волк в овечьей шкуре, а, скорее, усиливают его. Он такой и есть — истинный фарисей, инквизитор до мозга костей, жестокий и подозрительный»[10].

Затем на сцену выходят персонажи второго ряда — положительные и отрицательные. Рид не спешит — он пишет большой роман, и, соответственно, речь его нетороплива: герои и события описываются обстоятельно, подробно. Персонажей много (что необычно для Рида, но типично для викторианского романа) и отношения между ними весьма запутаны, потому читать необходимо внимательно и не спеша, как и подобает относится к сочинению викторианской эпохи.

Мир романа четко разделен на благородных героев и злодеев. Первых мы назвали (мисс Гвендолин и Райкрофт). Главные «злодеи»: отец Роже и Олимпия. Они, как и полагается, иностранцы, да, к тому же, еще и французы, более того, — паписты. Отец Роже — иезуит, Олимпия — падшая женщина. Что тут хуже — решать читателю. Мердок тоже злодей, но англичанин. Он сбился с пути и скорее жертва, нежели закоренелый преступник.

И герои, и «злодеи» имеют союзников и пособников. Среди первых наиболее яркие — Джек Уингейт, лодочник и рыбак (он сопровождает Райкрофта), его возлюбленная Мэри Мертон. Из последних наиболее колоритен Дик Дэмпси по прозвищу «Коракл Дик». Ему предстоит сыграть важную роль в сюжете. Разумеется, есть и «любовные треугольники» (у Рида сей компонент обязателен — почти неизбежен). Их три. Первый: в мисс Гвендолин влюблен весьма достойный молодой человек, сын соседского сквайра Джордж Шенстон, а она сама влюблена в капитана (капитан отвечает ей взаимностью). Второй: Мэри Мертон любит Джека Уингейта, простого, но честного человека, но в нее влюблен (точнее, охвачен преступной страстью) браконьер и контрабандист Дик Дэмпси. Осложняет историю то обстоятельство, что мать Мэри является прихожанкой отца Роже, а Дик в подручных у иезуита. Третий: Олимпия — любовница отца Роже. Мердок, разумеется, не подозревает о вероломстве супруги. То, что у священника отталкивающая внешность, к тому же, он католик (т.е. давал обет безбрачия), только усугубляет глубину падения «злодеев».

---

[10] Пер. Д. Арсеньева.

Негодяи вынашивают план — завладеть имуществом мисс Гвендолин. Если девушки не станет, то всем будет владеть ее кузен Мердок, супруг Олимпии. Сделать это можно, только убив Гвен, но Мердок не способен на убийство. Пока злодеи думают, как осуществить преступление, погибает Мэри Мертон. Это несчастный случай, но подстроил его Дик Дэмпси, узнав, что девушка встречается с Уингейтом. Она тонет в ручье. Свидетелем оказывается отец Роже. Далее события развиваются следующим образом. Гвен исполняется 21 год, по этому поводу устраивается бал. Шенстон признается в любви и просит руки девушки. Та признается, что помолвлена и демонстрирует кольцо — его подарил Райкрофт. Но на балу капитан и девушка ссорятся. Капитан уезжает, а Гвен похищают. Прибывает коронер, полиция, начинается следствие, подозрение падает на капитана. Коронер приказывает доставить офицера. Райкрофт тем временем во Франции, гостит у своего армейского товарища. Шенстон в сопровождении полиции отправляется, чтобы арестовать военного. Капитан, узнав о том, что произошло, сам возвращается в Герефорд на берега Уая, и здесь обвинения с него снимаются. А тут обнаруживают утопленницу: на ней платье и украшения Гвендолин; хотя тело пострадало, ее опознают (в том числе и Райкрофт), коронер выносит вердикт, что погибшая и есть Гвен Уинн. Ее хоронят в семейном склепе.

Коронер так и не установил причину смерти: кто-то говорит о самоубийстве, кто-то о несчастном случае. О злом умысле предпочитают не упоминать. Но Райкрофт, хорошо знавший девушку, уверен: и то, и другое исключено; его возлюбленная — жертва преступления. Он начинает следствие. Подозрения падают на Мердока. Ведь именно ему выгодна смерть девушки, — рассуждает капитан, — потому что теперь он становится владельцем имения. И вот:

> «Как охотник, идущий по старому следу, возбуждается, найдя признаки недавнего пребывания зверя, так же возбужден и капитан Райкрофт. И так же пойдет он до конца — до последнего знака. Никакая дичь, какой бы крупной она ни была: слон, лев или тигр, — не может привлекать охотника так, как притягивает его добыча, — человек-тигр, убийца».

Капитан не один — у детектива есть напарник, ему помогает верный лодочник Уингейт. Вместе с ним они отправляются на поиски улик и довольно скоро их находят: место, где причаливала лодка, следы ног и волочения тела, обрывки одежды, сломанные кусты и т.д. Все указывает на то, что Мердок, действительно, вовлечен в дело, и

не он один, а еще сразу трое: отец Роже, Олимпия Рено и Дик Дэмпси. Вскоре злодеям становится известно, что капитан напал на их след. Это весьма беспокоит новых владельцев поместья. А улики множатся: Уингейт обнаруживает саван, в котором была похоронена его невеста. Вскрывают ее могилу — тела Мэри Мертон там нет. И Райкрофт приходит к выводу, что мисс Уинн не утонула, а сначала была убита и только затем брошена в воду. Уингейт рассказывает о своей находке и утверждает, что его невеста жива. Он предполагает, что она не утонула и выплыла, но потом отец Роже усыпил ее хлороформом. На вопрос капитана: «Где же, в таком случае, она может быть?», его напарник отвечает, что в ночь исчезновения Гвенн в устье Уая он видел парусник, приписанный к Булони. Капитан не согласен с версией лодочника, но расстраивать его не хочет (или не считает нужным). Читатель уже догадывается, что Гвенн жива, но находится в заточении в монастыре, где-то во Франции. Этому способствуют вставные главки-эпизоды, в которых некая англичанка, потерявшая память (под воздействием хлороформа), томится в келье. За ней установлен строгий надзор, гулять ее не выпускают.

Интересна тема применения хлороформа в романе. Судя по всему, свойства и действие препарата особенно интересовали Рида. В те годы это было «новейшее средство», применение которого будоражило викторианское общество, порождало причудливые слухи, — их отзвуки мы и находим в романе. Вполне возможно, что писатель был знаком с опытами шотландского хирурга Дж. Симпсона, а может быть, и сам подвергался воздействию хлороформа, когда лечился у другого медицинского светила Дж. Рейнольдса, — тот был известен необычными экспериментами с различными химическими препаратами[11].

Райкрофт в сопровождении лодочника уезжает во Францию на поиски исчезнувшей (Мэри? Гвендолин?). Развитие событий беспокоит преступников, и они решают ускорить процесс — быстро продать усадьбу и исчезнуть вместе с деньгами. Но им мешает Мердок, к тому же, они опасаются, что в пьяном виде тот может проболтаться. С помощью браконьера Дика Демпси отец Роже избавляется от Мердока. А между тем, при содействии армейского друга капитана сыщикам-любителям удается разыскать подозрительную католическую обитель, в которой насильно удерживают некую красавицу англичанку. Они освобождают девушку — пленницей оказывается… утонувшая и похороненная Гвен. Вместе с Гвендолин капитан возвращается в усадьбу, но отец Роже и Олимпия Рено, предупрежденные иезуитами,

[11] Подробнее о болезни писателя, ее лечении и докторе Рейнольдсе см.: *Танасейчук А.Б.* Майн Рид: жил отважный капитан. М., 2012. С. 341–342.

скрываются. Однако остается Демпси, который в предсмертном бреду (его отравил все тот же святой отец) раскрывает все обстоятельства преступлений и среди них — главную загадку. Оказывается, Гвендолин Уинн не умерла — ее усыпили хлороформом, положили в гроб, отпели в церкви, но похоронили не ее, а подменили на невесту Уингейта, утопленную Демпси. Гвен вывезли в Булонь, чтобы постричь в монахини. Заканчивается книга «карамельно-благополучно» — свадьбами почти всех неженатых героев и семейным счастьем в окружении родившихся наследников.

Если рассматривать книгу Майн Рида непредвзято и в контексте лучших образцов жанра (романов того же У. Коллинза), можно прийти к вполне определенному выводу — книга получилась неудачная, слабая. В ней множество нестыковок, искусственных ситуаций, образы положительных героев «размыты», а поступки «злодеев» слабо мотивированы. В сюжете масса штампов — как присущих массовой литературе того времени (не говоря об обязательном «хэппи-энде», это, например, чудесное воскрешение погибшей героини), так и собственных, майн-ридовских. Кроме того, явно рассчитывая на коммерческий успех книги, автор насытил её самыми расхожими викторианскими предрассудками. Никогда прежде Рид не шел так откровенно навстречу самым невзыскательным вкусам и предубеждениям. Он учел законопослушность и стихийную ксенофобию викторианцев. Его злодеи — *не* джентльмены: французы, католики, иезуиты и браконьеры, — т.е. все те, к кому обывательское сознание той эпохи было настроено однозначно отрицательно. А положительные персонажи — истинно британские джентльмены и местные жители — честные лодочники и фермеры-арендаторы.

Едва ли в сказанном следует видеть свидетельство просчетов художника. Судя по всему, Рид сознательно шел на «снижение планки». Причиной тому была целевая аудитория книги. Он планировал публиковать роман в провинциальных газетах и в 1876–1877 гг. вел по этому поводу активную переписку с газетным синдикатом, которому принадлежала основная часть периодических изданий не только в Герефорде и окрестных графствах, но и во всем юго-западном и центральном регионах Британии. Разумеется, роман не лишен и достоинств. Речь идет, прежде всего, о «местном колорите». Риду удалось показать уникальную красоту края, его неброское, но глубокое и подлинное очарование. Видно, что Рид, живя на берегах Уая, не только хорошо узнал, но и полюбил этот уголок Англии, его обитателей, и сумел передать на страницах книги свои чувства. Есть у романа и еще одна необычная, пожалуй, даже незаурядная, особенность. Художественное

пространство повествования соткано вокруг реки Уай. Она является стержнем, скрепляющим сюжет. Герои романа (положительные и отрицательные) перемещаются по реке, совершают преступления и подвиги, она им дает жизнь и забирает ее, дарует радость и печалит; они живут ею, здесь они любят и здесь умирают.

Но в данном случае нас интересует не соотношение достоинств и недостатков повествования, а ответ на вопрос: можно ли считать роман «Гвен Уинн» детективом? Автор настоящих строк склоняется к положительному ответу. И вот почему. Хотя очевидна ориентация на сенсационно-мистический канон, уже сформировавшийся к тому времени в викторианской беллетристике (стараниями У. Коллинза, Ш. Ле Фаню, Ш. Ридделл и других авторов), все же есть основание видеть в романе Рида именно детективное повествование. Источником сюжета является преступление, «двигателем» — расследование, которое совместно ведут два центральных персонажа — капитан Райкрофт и его помощник Джек Уингейт. Расследование завершается раскрытием преступления и ведет к восстановлению справедливости и торжеству добра над злом. Пусть главным злодеям и удалось убежать, но они покинули Британию и убрались в Европу — гнездо греха и преступлений, их же пособники-британцы получили то, что заслуживают.

Интересна и вот какая особенность. В романе Майн Рида действует тандем из сыщиков: капитан и лодочник. Они помогают друг другу, иногда действуют независимо, иногда — сообща, но постоянно обмениваются информацией, мнениями и предположениями, строят собственные версии. Их следствие никак не зависит от официальных структур и институтов, они ведут его, движимые личным интересом. Причем, интерес этот не меркантильный, они не мстят, не интересует их и так называемая «попранная справедливость». Он — самого возвышенного свойства: обоими движет любовь. Конечно, подобный мотив не характерен для детектива, но кто сказал, что он не возможен?

Еще одна важная особенность: «иерархия» героев-сыщиков. Очевидно, что в тандеме доминирует Райкрофт. Он — умнее, сильнее, но главное, он — выше своего помощника по социальному статусу. Лидирует он, кстати, именно поэтому, а совсем не потому, что он «умнее и сильнее».

И еще одна интересная деталь: «младший» из сыщиков, лодочник, обрисован автором куда подробнее и обстоятельнее, нежели «старший». Рид передает не только внешний облик, но подробно характеризует его отношения с родителями (матерью), местными обитателями, возлюбленной, с капитаном; останавливается на моральных качествах: трудолюбии, честности, отношении к своей и чужой собственности и т.д. Райкрофт же описан скупо: кроме внешнего облика и того, что он

вернулся из Индии, где воевал (само собой разумеется, достойно) нам ничего больше, по сути, не известно.

Тандем подобного типа хорошо известен в произведении детективного жанра. Первым его опробовал Эдгар Аллан По в своих детективных рассказах, затем творчески развил А. Конан Дойл в дуэте Шерлока Холмса и доктора Уотсона; с тех пор его используют чуть ли не все авторы детективов. Функция тандема понятна. Прежде всего, авторы пользуются им, чтобы усложнить интригу и запутать читателя. Ну и, конечно, оттенить поразительные способности старшего в тандеме, распутывающего тайну преступления. Ничего подобного в создававшихся во времена Рида образцах «протодетектива» (У. Коллинз, Ш. Ле Фаню, А. Кларк) нет. Нет у нас и оснований считать, что писатель заимствовал схему у Эдгара По, хотя с детективными рассказами последнего был, безусловно, знаком и читал их — поскольку в начале 1840-х, когда жил в Филадельфии, довольно близко общался с поэтом и его семьей[12], а позднее с восхищением отзывался о По и даже посвятил ему специальный труд[13]. Но и того умысла, что был у Э. По по отношению к Дюпену, у Рида не было. Скорее всего, детективный дуэт сложился в «Гвен Уинн» спонтанно. Его участники (ни «старший», ни «младший») могуществом ума и выдающимися аналитическими способностями не поражают. Более того, они вполне заурядны (разве что, Райкрофт уж очень отважен и еще более — благороден). Они просто идут по следу — от одной улики к другой, от одного подозрения к следующему и… раскрывают, в конце концов, преступление, устанавливая истину и выводя злодеев «на чистую воду».

Планировал ли сознательно Майн Рид сочинить нечто такое, что сочиняли У. Коллинз, Ш. Ле Фаню, поздний Ч. Диккенс («Тайна Эдвина Друда»)? Это очевидно — его подталкивали обстоятельства: длительная болезнь, вынужденное возвращение из Америки, стесненное материальное положение и т.п.[14] Кроме того, пока он отсутствовал литературная ситуация в Великобритании изменилась: появились новые имена, трансформировались жанровые предпочтения, все более важную роль стала играть газетно-журнальная беллетристика. Добротный и неспешный викторианский «трехпалубник» теснили издания попроще и подинамичнее (и подешевле!). Да и на «ювенильном» фронте

---

[12] См.: *Танасейчук А.Б.* Эдгар По: Сумрачный гений / Андрей Танасейчук. М.: Молодая гвардия, 2015. С. 299–303.

[13] Очерк назывался «В защиту умершего» (*The Dead Man Defended*) и был опубликован Ридом в собственном журнале *Mayne Reid's Magazine Onward for the Youth of America* в 1869 году в канун двадцатилетия со дня смерти поэта.

[14] Об обстоятельствах жизни писателя в 1870-е гг. см.: *Танасейчук А.Б.* Майн Рид: жил отважный капитан. М., 2012. С. 337–367.

писателя потеснили — пришли новые властители мальчишеских душ: Р. Бэллантайн, А. Генти и др. К тому же, Майн Рид слишком долго молчал: на рубеже 1860-х — 1870-х все его новые книги выходили только в США, он выпал из поля зрения британских издателей. Так что, судя по всему, Рид возлагал на «Гвен Уинн» очень большие надежды. Он вел интенсивные переговоры с владельцами газетного синдиката об одновременной публикации романа фельетоном в двух десятках газет центральной и юго-западной Англии[15]. К сожалению, публикация не состоялась. Роман вышел в традиционных викторианских трех томах, на рекламе издатели сэкономили, успеха книга не имела, допечаток не было.

Так и остался «Гвен Уинн» единственным детективным повествованием Майн Рида. Продолжения не последовало. Писатель вернулся к сочинению привычных приключенческих романов для детей, публиковал рассказы в журналах, написал исторический роман («Без пощады», 1883), редактировал газету для мальчишек, болел, нуждался и… увы, пережил собственную писательскую славу.

[15] Там же. С. 356.

Т.Н. Амирян

ШПИОНСКИЙ ДЕТЕКТИВ: СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА

Жанровые границы шпионского детектива

Вопрос о становлении шпионского детектива оказывается крайне сложным в связи с различными традициями обозначения жанровых границ детективной литературы. Общеизвестно, что детектив является жанром, имеющим не только классические образцы, но и строго выведенные структурные особенности[1]. Классический детектив с привычными актантами «сыщика», «улик», «свидетелей», «преступника» ассоциируется в первую очередь с новеллами Артура Конан Дойла и произведениями так называемого «Золотого века» детективной литературы. Классический детектив имеет не только родоначальника жанра — Э.А. По, собственных признанных авторов, героев, но также национальную идентификацию: говоря о классическом детективе, мы подразумеваем в первую очередь английский детектив. При этом французский инвариант жанра «полицейский роман» уже значительно отличается от английского именно на структурно-семантическом уровне. Фундаментальное отличие в том, что герой уже не частный сыщик, а полицейский, государственный работник.

Англоязычное название жанра «crime fiction» значительно расширяет понимание детективной литературы, снимая необходимость поисков структурных совпадений в распределении актант повествования. Мы имеем дело с литературой, которая в первую очередь репрезентирует «криминальное происшествие». Шпионский роман или шпионский детектив таким образом является неотъемлемой частью, субжанром этого «криминального чтива»[2]. Исследование шпионского

[1] Поэтика детектива (в русле структуралистского подхода) описана в статье Ю. Щеглова «К описанию структуры детективной новеллы» // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. Инварианты — Тема — Приемы — Текст. Сборник статей. М.: Прогресс, 1996. С. 95–112. Из других структуралистских исследований детективного жанра необходимо выделить работу Ц. Тодорова, который не только систематизирует различные типы детективного нарратива, но и показывает соотношение массовой словесности и «высокой» литературы на примере детективной прозы (*Todorov Tz.* Poétique de la prose (choix) suivi de Nouvelles recherches sur le récit. Paris: Seuil, 1980. 192 p.).

[2] При этом стоит заметить, что в англоязычной теории почти не используется сочетание «шпионский детектив», то есть название «spy fiction» по умолчанию предполагает «детективный элемент» шпионского романа, не разделяя на два отдельных поджанра.

детектива на этапах его формирования является способом прослеживания процесса становления детективной литературы, расщепления жанровой модели классического детектива.

Американский ученый Дж. Г. Кавелти, исходя из такого положения идентификации жанра, выделяет элементы «шпионажа» еще в древнегреческом эпосе[3], но устоявшийся мотив тайного проникновения во вражеские владения актуализирован и оформляется в литературный жанр только в конце XIX — начале XX вв. Шпионский детектив выстраивается в качестве нарратива о бинарных оппозициях, существует, когда мир разделен на империалистические державы. Поэтому эпохой шпионского детектива может считаться почти весь XX век. Исследователи полагают, что сочетание детективной или — шире — приключенческой структуры, вымысла и шпионской темы можно обнаружить уже в неоднократно экранизированном романе «Ким» (1901) Редьярда Киплинга[4], но элементы шпионского детектива возникли еще раньше у Э. По в рассказе «Золотой жук» (1843). А Фенимор Купер в 1821 году выпустил роман под названием «Шпион», который специалисты относят к шпионскому роману как предвестнику шпионского детектива[5].

Почти во всех аналитических работах о шпионских романах можно проследить связь между крупномасштабными войнами и модификацией жанра, поэтому история жанра состоит из трех основных периодов: первые шпионские детективы в период Первой мировой войны; шпионский детектив, возникший в качестве формы репрезентации Второй мировой войны, и тема шпионажа в массовой литературе в период Холодной войны. Исследователь литературы Фредерик Гугело в качестве пика создания большого количества шпионских детективов называет период 1910–1918, когда массовая словесность создает новый тип героя, «пересекающего как национальные границы, так и границы жанра»[6]. Основная идея французского исследователя заключается в том, что полицейский роман не является предвестником шпи-

---

[3] *Cawelty J., Rosenberg B*. The Spy Story. Chicago; London: University of Chicago Press, 1987. P. 3. По всей видимости, шпионские мотивы начинают возникать в литературе с древнейших времен, под воздействием определенного типа политического режима. В этой связи см. статью: Rose Mary Sheldon Toga & Dagger. Espionage in Ancient Rome. The Quarterly Journal of Military History (Autumn 2000). Pp. 28–33.

[4] *Pearson N., Singer M*. Detective Fiction in a Postcolonial and Transnational World / Ed. by Nels Pearson, Marc Singer. Cornwall, 2009. P. 4.

[5] См. *Bold Cristine*. Secret Negotoations: The Spy Figure in Nineteenth-Cenrury American Popular Fiction / Spy Fiction, Spy Films a Real Inellegence / Ed by Wesbey K. Wark. Routledse. London, 2013. Pp. 17–20.

[6] *Gugelot F*. Roman policier, roman d'espionnage: franchir une frontière (1913–1919) / Ecrire la frontière // Collection Espaces humains (Том 7) / Ed. Nathalie Martinière — Presses Univ. Limoges, 2003. P. 16.

онского детектива, так как последний по своей сути — военная проза[7]. Процесс «гибридизации» двух жанров и уплотнение жанровой формы шпионского детектива начинается с 1916 года, то есть в преддверии эпохи Золотого века детектива. Это становится возможным, так как детективная литература при всей своей жесткой структурированности обладает определенной «гибкостью формы»[8].

Несомненно, переход от чисто детективной формы повествования к шпионскому детективу наблюдается в период Второй мировой войны[9], а активную фазу создания новых образцов жанра можно прослеживать на протяжении всех лет Холодной войны. Такая тенденция проявляется в первую очередь в английской литературе[10]. Филипп Ласснер считает, что «гибридизация» шпионского романа и детектива связана в первую очередь с именами таких писательниц, как Хелен Макиннес (Helen MacInnes) и Марджери Аллингхем (Margery Allingham). В 1941 году выходит роман Макиннес «Вне подозрений» *(Above Suspicion)*, в том же году издается роман «Кошелек предателя» *(Traitor's Purse)* Аллингхем. Эти романы основаны на анализе британской идеологии, направленной против фашистской Германии. Ласснер пишет, что данные произведения, находясь между детективом и шпионским романом, «комбинируя сложный узор нарративных форм с политическими и культурными взглядами, […] предлагают новые критерии, бросающие вызов любым сомнениям относительно легитимности этих жанров». Авторы этих произведений артикулировали общее «невыразимое», связанное с противостоянием фашизму, создали тексты, основанные на политическом призыве. Перед тем как стали выходить романы двух писательниц, чувствовалось всеобщее недовольство развитием детективного жанра: черный роман, ставший клишированным, казался исчерпанным, а новые формы пока не возникали. Поэтому для Ласснера детективно-шпионский роман Аллингхем и Макиннес является «интермодернистским», экспериментальным письмом, возникающим во время Второй мировой войны как результат политического и жанрового кризиса.

Помимо довольно сложной реконструкции генеалогии шпионского детектива, мы не должны обходить стороной принципиально важ-

---

[7] Ibid. P. 25.

[8] Ibid. P. 29.

[9] *Pearson N., Singer M.* Detective Fiction in a Postcolonial and Transnational World / Ed. by Nels Pearson, Marc Singer. Cornwall, 2009.

[10] См. подробнее: *Lassner Ph.* Under Suspicion: The Piotting of Britain in World War II. Detective Spy Fiction // Intermodernism. Literary Culture in Mid-Twentieth-Century Britain / Ed. by Kristin Bluemel. Edinburgh, 2009. P. 113–114. Первые книги о Джеймсе Бонде начали издаваться в первой половине 1950-х годов, уже в 1966 году Умберто Эко написал свое первое семиологическое исследование о романах Флеминга.

ное обстоятельство: говоря о зарождении и развитии детективной литературы до 1920-х годов, в целом мы подразумеваем не романную форму, а детективные рассказы. На это обращает внимание Славой Жижек[11], выделяя две различные темпоральности детективного жанра. Существование «хода» событий в классическом детективном рассказе (Конан Дойл, Сейерс и т.п.) становится «невозможным» с приходом модернистской литературы и рождением детективного романа. Детективный роман, построенный уже на другой темпоральности (иной диспозиции сюжета и фабулы), не может больше существовать в том «естественном» режиме, в котором пребывал детективный рассказ до начала 1920-х гг. «Невозможным» становится сам способ линейной или «реалистической» репрезентации. Подобная «невозможность», следует полагать, и является одной из главенствующих причин мутации двух жанров: детективного рассказа и шпионского романа. Стоит отметить, что проблема репрезентации как таковая порождает не только жанр шпионского детектива, но также конспирологический дискурс и создает условия для последующего образования дискурса «альтернативной истории», ставшего популярным уже во второй половине XX в. Одним словом, становление шпионского детектива — есть одна из фаз становления романного жанра в целом, исходя из той концепции, которая дана еще М. Бахтиным. Происходит не только процесс гибридизации двух близких жанров (детективного и шпионского), но в связи с обретением новых репрезентативных формул мы наблюдаем «романизацию» жанра[12]. Подобная трансформация происходит с жанрами, обладающими внутренней пластичностью: «Они становятся свободнее и пластичнее, их язык обновляется за счет внелитературного разноречия»[13].

Подобные поиски новых репрезентативных моделей в массовой литературе и приводят к созданию шпионского детектива, подобного роману «39 ступеней» Джона Бакана (1915)[14]. Позже этот процесс распространяется и на массовую словесность Франции — родоначальником шпионского детектива во Франции можно считать писателя Пьера Нора[15]. Формула репрезентации реальности в эпоху стол-

---

[11] *Жижек С.* Два способа избежать реального в желании. Способ Шерлока Холмса. Сыщик и Аналитик // Глядя вкось. Введение в психоанализ Лакана через массовую культуру/ [Электронный ресурс]. URL: http://literra.websib.ru/volsky/1363 (дата обращения: 10.12.15).

[12] *Бахтин М.М.* Эпос и роман (о методологиях исследования романа). URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/bahtin/epos_roman.php

[13] Там же.

[14] *Boltanski L.* Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes. — Gallimard, 2012. P. 176.

[15] Например, в своем «Руководстве по французской популярной литературе» Пьер Л. Хорн, говорит, что в 1936 году роман Пьера Нора «Двойное

кновения двух держав для многих авторов становится фундаментом для создания собственных сочинений, и сегодня список создателей шпионского детектива обширен.

Возникновение шпионского детектива отмечается кардинальной сменой темы: «частный» случай детективного «рассказа» заменяется более глобальными картинами преступности. В роли «врага» выступает не убийца и не «похититель», а другая, более крупная монструозная фигура — Государство. Шпионский детектив вбирает в себя дискурс войны, произведения этого жанра пронизаны «аурой параноической сказки»[16], строго распределены по принципу разделения на государства, державы, в которые проникает шпион и против которых он работает. Профессор Ливерпульского Университета Дэвид Сид утверждает[17], что в основном шпионский жанр заимствует у детектива процесс расследования как форму идентификации неизвестного, тайного. Для Сида очевидно, что шпионские истории находятся в центре внимания многих американских и британских писателей начиная с 1960-х. Однако это всего лишь возвращение той жанровой формы, которая была создана намного ранее. В романах о Джеймсе Бонде Сид прослеживает паттерны, заданные Р.Э. Чайлдерсом («Загадка песков», 1903), Уильямом Ле Ке, чьи знаменитые книги «Великая война в Англии 1897 года» (1894), «Шпион Кайзера» (1909), «Тайна большого города» (1919) и др. были настолько востребованы, что выпускались многотысячными тиражами и были переведены на многие языки. Ле Ке создал нарратив шпионского романа, в котором прослеживается огромное влияние классического шерлокхолмского детектива, в то же время, будучи политиком и журналистом, писатель интегрирует в свои фикциональные тексты журналистский дискурс. Субжанр шпионского детектива начинает формироваться намного раньше популярной саги о Джеймсе Бонде, когда массовая словесность создает условия, при которых детективная литература словно расщепляется на поджанры.

преступление на линии Мажино» стало началом французского шпионского детектива. После окончания войны этот жанр стал весьма популярным во Франции, а в 1963 году Даниель Корбель (Danielle Corbel) написала докторскую диссертацию на тему «Шпионский роман и политическая наука»: Handbook of French popular culture / ed. by Pierre L. Horn. Westport, 1991. P. 46–47.

[16] *Cawelty J., Rosenberg B.* The Spy Story. Chicago; London, 1987. P. 55.

[17] *Seed D.* Crime and Spy Genre // A Companion to Crime Fiction / Ed. by Charles J. Rzepka, Lee Horsley. — John Wiley & Sons, 2010. Pp. 115–134.

Гибридизация жанров

Шотландский писатель Джон Бакан (1875–1940) — публицист и политик, генерал-губернатор Канады, является создателем более 10 романов и нескольких исторических очерков. Роман «39 ступеней» вышел в свет в 1915 году. До сих пор роман часто называют пропагандистским, памятуя о вовлеченности автора в политическую жизнь Британии во время Первой мировой войны. При всей своей политической ангажированности, произведение становится не только довольно интересным поворотом в развитии массовой словесности, но и основополагающим текстом, переписывающимся на протяжении всего XX столетия. После выхода романа была целая волна адаптаций — в основном киноверсии романа. В 1935 году вышел одноименный фильм Альберта Хичкока, в 1939 году пользовалась популярностью радиопостановка по мотивам романа, а в 1959 году был снят фильм Ральфа Томаса. В 1978 г. вышла экранизация Дона Шарпа, сюжетно наиболее приближенная к роману; в 1995 и 2005 гг. последовали театральные постановки «39 ступеней»; в 2008 году BBC выпустил еще один римейк «39 ступеней». Шпионская тема и сама структура романа настолько востребованы до сих пор, что для современного потребителя созданы и видеоигры по мотивам романа.

Каждая адаптация не просто меняет сюжетные линии и представляет вариативность героев, но является своеобразной репрезентацией актуальной модели детективного и шпионского нарратива той или иной эпохи. Сегодня с уверенностью можно сказать, что роман начинает выполнять функцию «повторений» (réécriture), которую французская теория называет в качестве главнейших в современном текстопроизводстве[18].

Жанровая «гибкость», нестабильность жанровой идентификации в связи с присутствием элементов приключенческого романа, жанра путешествий, шпионской и военной прозы, детективной литературы и триллера приводит к тому, что мы не можем рассматривать «39 ступеней» как репрезентативный текст в числе исключительно детективных произведений, но роман также нельзя рассматривать как отдельно сформировавшийся образец шпионского романа.

Если детективная литература всегда является репрезентативной моделью властного дискурса, то здесь автор показывает нам, что исключительно очерчивание территории государства законностью, порядком и понятием справедливости, которое не противоречит государственным интересам, — всего этого становится недостаточно для

[18] См., например, *Gontard M.* Écrire la crise. L'esthétique postmoderne / M. Gontard. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2013. P. 63. 150 p.

дальнейшего развития массового жанра. Шпионский детектив — а роман несомненно является одним из первых образцов этого субжанра детективной прозы — используя все актанты детективного нарратива (убийца, жертва, сыщик, тайна), конечной своей целью ставит не только «нормализацию», искоренение иррационального, но немного большее. Логос и порядок теперь очерчивают не только территорию национального государства, но говорят о защите границ этих государств. Поэтому герой Бакана произносит важнейшие для идентификации жанра слова:

«Всем нам известно, что государство — это прежде всего правительство и армия, но лишь немногие знают о той невидимой сети, которая создана весьма опасными людьми, ненавидящими и правительство, и армию»[19].

Теперь опасность может быть не только внутри одного общества, опасность может исходить от другого — внешнего — общества. И это другое и внешнее становится основной актантой таинственности — это тайное общество, это тайное правительство и т.д.

Как и в детективном романе, где исследователи часто видят повторение «морфологии» сказочного текста, герой «39 ступеней» проходит сквозь испытания, перемещаясь из одного пространства в другое. В одной из сцен герой романа Ханней находит ночлег у юноши, который мечтает стать писателем, но работает администратором почти заброшенной гостиницы. Юноша жаждет свежих историй от новых людей, он жадно слушает все вымышленные и реальные рассказы героя и заключает, что «это будет похлеще, чем Хаггард и Конан Дойл!». Встреча с юношей, который предлагает ночлег, — своеобразная остановка в череде приключений и сложностей, в которых оказывается герой. Это момент зеркальности, необходимый для актуализации жанровой рефлексии. Юноша искренне хочет написать роман, написать о реальности, которая находится за пределами захолустной гостиницы. И герой-рассказчик кратко пересказывает весь предыдущий путь, который ему пришлось пройти, чтобы осуществить такую возможность нового романа. Такое стремление создать повествование «похлеще» классического детектива показывает, насколько детективная литература является важной в значении репрезентации реальности и насколько с изменением этой реальности литературный текст пытается модифицировать репрезентативный жанр.

---

[19] Здесь и далее все цитаты из романа даются по электронному изданию *Buchan John*. 39 Steps / Sheba Blake Publishing, 2015. URL: https://goo.gl/pOs0SZ

Для французского социолога Люка Болтански «39 ступеней» становится главным произведением, где читатель может наблюдать переход от топоса «загадки», «таинственности» классического детектива к топосу «заговора» в шпионском детективе. Нужно сказать, что социальная детерминированность детективного рассказа становится решающим фактором, главной особенностью в формировании шпионского романа и шпионского детектива в начале XX века. Для прагматической социологии «39 ступеней» Джона Бакана — классический пример шпионского романа именно в связи с подобной чуткостью ко всяческим трансформациям властного дискурса. В шпионском детективе Бакана, как и в классическом детективе, проявлена амбивалентность: сомнению подвергается «реальность» государства. Как и детектив, шпионский роман продолжает отстаивать «реальность» и границы национального государства. Но если в жанре детектива мы видим государство порядка (мирное государство), то здесь — государство во время войны. Однако от военного повествования этот жанр отличается тем, что говорит о «войне» в мирное время, о «секретной войне» против государства[20]. Государство в шпионском романе представлено словно театр, где невидимая власть осуществляет контроль над обществом. Попытка формирования границ национального государства и идея о существовании угрозы в виде тайного общества, нарушающего территориальную целостность, становится зачатком национализма. Именно в этот период среди общественности обостряется «еврейский вопрос» (на первых страницах «39 ступеней» прозвучало: «за всем этим стоят евреи»)[21] и всплывает мутная история «Протоколов сионских мудрецов». Болтански подробно анализирует не только шпионский нарратив Бакана, но и последующие тексты, в которых антисемитизм проявится намного отчетливее. Для французского социолога очевидно, что дело не в пропаганде националистических взглядов Бакана-политика, как это толкуется рядом исследователей, а в той же чуткости массовой словесности к изменениям политических и общественных порядков. Герой Бакана, впадая в одну параноидальную линию расследования, отрицает другую параноическую идею. Он не только отрицает националистическую позицию, но также пытается придать «эффект реальности» последующему этапу повествования:

> «все эти байки про еврейско-социалистский заговор […] можно было охарактеризовать одной меткой фразой: сорок бочек аре-

[20] *Boltanski L.* Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes. Gallimard, 2012. P. 183.

[21] Ibid. P. 208.

стантов […], однако же собранные Скаддером факты имели грозное значение».

Если в классическом детективном рассказе мы имеем дело с субъектом подозревающим, то шпионский нарратив идет дальше и производит субъекта-параноика, для которого под подозрение попадает практически вся окружающая реальность. Рационализация или нормализация порядка производится именно с этой точки параноидальной подозрительности и недоверия. Такая нестабильность в отношениях повествующего субъекта и реальности будет доведена до максимальной выразительности уже в середине XX века в шпионских сагах Йена Флеминга и покажет трансформацию от параноического нарратива шпионского романа к жанру конспирологического детектива в начале XXI столетия.

В 1935 году Альфред Хичкок снимает одноименный фильм, который сконструирован уже в другом культурном и социополитическом контексте. Теперь свой расцвет переживает жанр триллера, поэтому Хичкок оставляет в стороне политические нюансы романа Бакана, а на детективном фундаменте создает триллер.

Фильм Хичкока также более ясно артикулировал то, что является самым важным для шпионского детектива. В романе один из немногих персонажей, который не вызывает подозрение (а подозрение в шпионском детективе вызывает почти все, любой элемент является сигналом существования тайного, другого общества) — это образ либерального политика, потомка вигов, сэра Гарри. В тексте романа он играет сквозную роль, главный герой доверяет ему свои знания. Этот момент придает необходимый баланс повествованию, так как длинный рассказ о тайном обществе, которое убило Скаддера и охотится за ним, создало бы ситуацию тотальной параноидальности. Поэтому появление сэра Гарри освобождает Ханнея от такого параноидального оттенка. В фильме Хичкока этот сюжетный узел использован совершенно иначе. Здесь мы слышим речь Ханнея, в которой он от имени либерального политика произносит:

«Призываю жить в мире, где нет межнациональных распрей, где нет места подозрительности и жестокости».

Это то, что Бакан подразумевает, но не приводит к дискурсивной завершенности. Хичкок словно добавляет тот элемент внутрижанровой рефлексии, которая не позволяет произведению «цементироваться» и застывать.

Можно проследить движение от крутого детектива Ханнея у Бакана к шпионскому триллеру Хичкока и далее к современному конспирологическому детективу. Бакан лишь намекает на то, что расследование Ханнея может оказаться пустым занятием, так как оно основано на записях в блокноте фанатичного агента Скаддера. Хичкок иронически обыгрывает эту особенность шпионского детектива, и его герой спрашивает: «вы слышали о мании преследования?».

Мы знаем, что в современных конспирологических детективах (подобно романам Дэна Брауна) и сериалах (подобно американскому сериалу «Homeland») эта игра между расследованием-реконструкцией истории и собиранием осколков фактов вокруг одной параноидальной идеи становится более усложненной, иногда границы между параноидальным бредом и реальностью вовсе стерты. Видимо, игра на границах различных типов реальностей начинается еще в первых шпионских детективах, и, путем ряда трансформаций, приобретает ту форму, которая бытует в современной массовой словесности и культуре.

Хичкок не только выхватывает самые динамичные сюжетные линии романа, делает нарратив более легким, наполненным экшеном, но постоянно держит эту дистанцию по отношению к романному тексту. Он прибавляет к основному сюжету иронию и совершает пародийный жест по отношению к жанровым канонам, существующим на момент создания фильма. Если авторефлексия повествователей романа показывает дистанцию по отношению к детективу Конан Дойла, то в фильме обнажаются клише шпионского детектива. Ханней в самом начале говорит: «Прекрасная загадочная женщина и бандит, как в шпионском романе», на что героиня Аннабел отвечает: «я предпочитаю слово агент». Она агент той страны, которая платит больше. Кроме того, именно героиня, как голос «помощника героя», произносит фразу, которая является еще одним элементом метажанровой игры: «я прекрасно осознавала, что мне далеко до Шерлока Холмса», — говорит Аннабел.

Славой Жижек, сопоставляя фигуру сыщика в классическом детективе с фигурой психоаналитика, говорит о различии между классическим и крутым детективом. Он считает, что разница вовсе не в применении физической силы крутым детективом, а в том, что классический сыщик вообще фигура, которая с помощью принятия вознаграждения всегда совершает символический откуп, тогда как крутой детектив всегда активная вовлеченная фигура. Вопрос денежного вознаграждения не просто характерен для классического

английского детектива, но служит различительным маркером между ним и французским полицейским романом. Если комиссар Мегрэ ведет расследования за жалование полицейского служащего, то герой Конан Дойла перед тем как начать очередное дело интересуется суммой вознаграждения, ему предлагают большие гонорары и дают сверхвозможности, словно задавая ту матрицу, которая будет наблюдаться в детективах о супергероях XX–XXI вв. В рассказе «Скандал в Богемии» клиент обещает Холмсу немалую сумму в качестве вознаграждения, к нему обращается сам король: «тратьте, сколько сочтете нужным». В романе Бакана нам представлен образ 39-летнего скучающего джентльмена, который несколько раз упоминает о том, что успел накопить не очень крупную, но достаточную для праздного ничегонеделания сумму. Ханней в общем-то рад, что вовлечен в приключения и борьбу:

> «Мне сразу понравилась эта атмосфера борьбы, и я чуть не рассмеялся, вспомнив, как неделю назад изнывал от скуки».

Однако жижековскую разницу между символической фигурой классического сыщика и крутого детектива мы видим опять не столько в романе, сколько в киноленте Хичкока. В самом начале фильма шпион, агент — это Аннабел, которую чуть позже убьют, и она говорит, что «не очень любит Англию, но ей хорошо платят, поэтому она работает на эту страну». Это сюжетное отклонение от оригинального романного текста, и Хичкок создает такую инверсию неслучайно, а для того, чтобы подчеркнуть образ крутого детектива Ханнея, обозначить маркеры детективного жанра вообще.

Мысль словенского философа важна не только для различения разных типов европейских детективных произведений, но для понимания эволюции жанра. Если герой классического детектива обладает некоторой собственной волей, не противоречащей государственному строю, то уже при переходе от классического к шпионскому детективу в первой половине XX века персонаж полностью подчинен ходу событий, он не вовлекается (за вознаграждение) в процесс расследования и, соответственно, в повествовательный ход, а, скорее, его вовлекают «невидимые» силы. Ханней испытывает тотальную скуку в самом начале повествования, все последующие события вызваны, чтобы избавить героя от этой тоски, но при этом, как и любой параноический субъект шпионского детектива, герою Бакана свойственна пассивность параноика (во всем виноваты невидимые силы). Ханней входит в лабиринт подозрений и разобла-

чений помимо своей воли. Сама реальность вовлекает его в процесс разгадывания тайн.

Как утверждает американский философ Фредерик Джеймисон[22], нарратив шпионского детектива до сегодняшнего дня остается одним из немногих способов репрезентации политической и социальной реальности в литературе, в то время, когда другие формы все чаще теряют связь с виртуализированной повседневностью. Рожденный на стыке двух типов повествовательного жанра, шпионский детектив на протяжении всего XX века, встречаясь и отдаляясь, вступая в процесс гибридизации со множеством других жанровых форм продолжает путь становления и в XXI веке.

---

[22] *Джеймисон Ф.* Репрезентация глобализации / Пер. с англ. А.А. Парамонова // Синий диван. 2010. № 14. С. 15–27.

В.Ф. Матющенко

ЭМИЛЬ ГАБОРИО. ДЕТЕКТИВ, ОПЕРЕДИВШИЙ ВРЕМЯ

«Печатая ныне свои записки, я надеюсь — скажу более, я убежден, — что совершаю нравственный подвиг великой пользы. И разве в самом деле не великая польза разоблачать преступление от его мрачной поэзии и выставлять его таким, каково оно есть: трусливым, подлым, гнусным, отвратительным? Не великая ли польза доказать, что в целом мире нет людей более жалких, как те безумцы, которые объявили войну обществу? Вот именно это я и намерен сделать.

Неопровержимыми фактами я докажу, что наш собственный интерес <…> состоит в том, чтобы остаться честным человеком. Ясно, как Божий день, я докажу, что <…> безнаказанность невозможна. Наказание заставляет себя иногда ждать… рано или поздно оно приходит.

И тогда, без всякого сомнения, найдутся несчастные, которые размыслят, прежде чем увлекутся. Многие, которых не удержит слабый ропот совести, буду сдержаны спасительным голосом страха. Должен ли я теперь разъяснять, ***что*** такое эти записки?».

Это не цитата из Достоевского. И это не Лев Толстой. Это строчки из малоизвестной повести[1] Эмиля Габорио, писателя XIX века, которого считали автором не слишком серьезным, развлекательным, «популярным романистом» (как кратко поясняет табличка на улице его имени в родном городе Сожоне). Ведущие критики-современники и литературоведы-эрудиты, такие как Сент-Бев и Эмиль Фаге, даже не удосужились ознакомиться с творчеством Габорио, считая его слишком успешные у массового читателя романы ниже своего достоинства[2].

Этьен-Эмиль Габорио (1832–1873) прожил довольно короткую жизнь. Он получил юридическое образование, изучал медицину, работал клерком, служил в кавалерии, занимался журналистикой, а с

[1] Батиньольский старикашка: глава из записок агента сыскной полиции. Посмертное сочинение Эмиля Габорио. — Собрание иностранных романов, повестей и рассказов в переводе на русский язык: журнал Е.Н. Ахматовой, СПб., 1876. № 7. С. 5–6.

[2] *Bonniot Roger*. Emile Gaboriau ou la Naissance du roman policier. Paris: Editions J. Vrin, 1985. P. 436.

1859 г. (в течение 14 лет) активно писал романы, повести, рассказы и эссе, снискав имя и славу «отца французского детективного романа». Вслед за новеллами Эдгара По, его творчество оказало огромное влияние на формирование жанра.

Как ни странно, несмотря на значимость имени Габорио, общепризнанную в XX веке, когда детектив обрел всемирную любовь и популярность, на родине писателя долго не было крупных работ о его жизни и творчестве. Ему посвящали лишь небольшие статьи, главы в тематических сборниках. Первая серьезная биография писателя появилась сравнительно недавно, в 1985 году, — «Эмиль Габорио, или Рождение детективного романа». Ее автор, Роже Боннио, специалист по истории и культурному наследию Сентонжа (аквитанскому региону, родине Габорио), долго работал в архивах, общался с родственниками писателя. Фундаментальный труд Боннио стал основой для всех последующих исследователей жизни и творчества отца французского детектива. Исследования продолжаются. Часть литературного наследия Габорио, хранящаяся на страницах газет XIX века, все еще ждет первых книжных публикаций, серьезных комментариев.

Цель данной работы— попытка разобраться и найти что-то новое в творчестве Габорио, опираясь на тексты самого писателя.

Имя Габорио на слуху в России. Его всегда упоминают в обойме со старыми классиками жанра (По, Коллинз, Конан Дойл), но знают еще очень плохо. Основная причина, конечно, в недостатке публикаций. Габорио не слишком повезло с переводами, большая часть которых была сделана до 1917 года, когда анонимные интерпретаторы очень небрежно относились к оригинальному тексту, сокращали, искажали смысл, а то и впадали в косноязычие. В советский период Габорио совсем не печатали — его творчество вернулось к русской аудитории в 1990-х годах. Первыми были опубликованы два новых, удачных перевода Е. Баевской и Л. Цывьяна: «Дело вдовы Леруж» и «Преступление в Орсивале». Следом наступил период «легких» дореволюционных переизданий. И лишь совсем недавно была предпринята попытка начать переводить Габорио заново (чуть подробнее об этом мы скажем ниже).

Голова дракона

Борхес как-то метко подметил, что Эдгар По, кроме жанра детектива, создал и новый тип читателей — «читателей детективов»[3].

[3] *Борхес Х.Л.* Детектив. Сочинения в трех томах. Рига: Полярис, 1994. Т. 3. С. 292.

Но можно ли и впрямь считать великого американского романтика создателем этого жанра? Ведь «Калеб Уильямс» Уильяма Годвина (1794), «Мадемуазель де Скюдери» Э.Т.А. Гофмана (1818), «Викарий Уэйлби» Стена Блихера (1829) были написаны гораздо ранее «логических рассказов» Эдгара По («рациоцинаций», как их именовал сам автор). Три рассказа о Дюпене, «Золотой жук» и «Ты еси муж, сотворивый сие», напечатанные в 1841–1844 гг., наметили основной диапазон, продемонстрировали главные возможности жанра, кристаллизующегося и по сей день.

Удивительно, но столь популярный ныне жанр исторического детектива все еще серьезным образом не описан в науке о литературе. По-настоящему интерес к этому поджанру возник относительно недавно, с выходом в свет романа Умберто Эко «Имя розы» (1980). Между тем жанр имеет почтенную родословную. Первые зубы у этой очередной головы дракона (а детектив, как его не поэтизируй, все же чудовище, и чудовище многоголовое) прорезались задолго до книги начинающего итальянского романиста, они уже были и у других, более сформировавшихся мастеров — Агаты Кристи («Смерть приходит в конце», 1944) и Джона Диксона Карра («Ньюгейтская невеста», 1950). Чуть раньше была американка Лилиан де ла Торре (поныне неизвестная у нас) с циклом из 26 рассказов «Доктор Сэм Джонсон, детектор» (первый был опубликован в ноябре 1943) — серией детективов о знаменитых литераторах эпохи Просвещения, «английском Вольтере» докторе Самуэле Джонсоне («Холмсе») и его биографе Джеймсе Босуэлле («Уотсоне»). Следом пришли Ван Гулик с судьей Ди и Эллис Петерс с братом Кадфаэлем. Возможно, одним из создателей самого первого «клио-детектива» был американец Уоллес Ирвин (1875–1959), автор исторического романа «Дело об убийстве Цезаря» (1935).

Тема эта еще ждет своих исследователей, как и история другой головы дракона — криптодетектива, который стал достоянием общественного мнения лишь с выходом в свет «Кода да Винчи» Дэна Брауна (2003). Религиозные и мистические ребусы прошлого разгадывали и до Брауна — достаточно вспомнить Мориса Леблана с его «Полой иглой» (1909) или детектив с Граалем одного из писателей толкиновского круга — Чарльза Уильямса «Война в небесах» (1930).

Но есть у многоголового жанра и другая важная характеристика, подчеркивающая его культурологическую индивидуальность — это национальность. В чистом виде существует две больших, друг на друга мало похожих школы детектива: английская и американская. Английскую или классическую (иначе — викторианскую) школу детектива (где герой Конан Дойла становится своего рода талисманом жанра) уз-

нать совсем не сложно. В ней преобладает криминальная загадка. Хотя основы этого направления были заложены американцем Эдгаром По, но наиболее значительный вклад в его разработку внесли именно англичане: Коллинз, Конан Дойл, Честертон, Агата Кристи.

Что касается американской школы («хард-бойлд», hard-boiled detective, т.е. «крутой детектив»), то она возникла в середине 1920-х гг. и получила наибольшее развитие в годы Великой депрессии — гангстеры, бутлегеры, частные сыщики, федеральные агенты, полицейские (в том числе и продажные). Главное в этой разновидности жанра — не только и не столько загадка, но внутренний мир персонажей (относящихся к любой из сторон конфликта); противостояние характеров, напряженность действия. Кроме того, американской школе свойственна метафоричность речи (как авторской, так и самих персонажей). Произведение может начинаться сразу с места в карьер: «Бриллианты были найдены неожиданно, душным январским полднем, в воскресенье. Произошло это так» (Дж. Х. Чейз), или «Мне не понравилась его рожа — я так ему и сказал» (К. Дж. Дейли). Признанными мастерами хард-бойлд детектива стали Дэшил Хэммет и Рэймонд Чандлер. Популярность их книг (и «способа рассказывать истории») перевалила за океан, ее подхватили и развили в Европе англичане, такие как Питер Чейни и Джеймс Хэдли Чейз. Затем мода писать детективы «по-американски» пришла в послевоенную Францию — Лео Мале, Альбер Симонен, Огюст Ле Бретон. Но всё ли так однозначно?

Французская школа

Как и в случае с английским отцом детективного романа, Уилки Коллинзом, которого опередил Диккенс с «Холодным домом», французы и до Габорио писали про сыщиков и разбойников. Попытаемся перечислить некоторых галльских предшественников «Дела Леруж» (1865) — первого детектива о Лекоке.

Среди главных претендентов на роль предшественников Габорио обычно называют такие произведения, как роман Фредерика Сулье «Элали Понтуа» (1842), повесть Филибера Одебрана «Три ночи сэра Ричарда Кокрилла» (1844), роман Шарля Барбара́ «Убийство на Красном мосту» (1855) и роман Поля Феваля «Джон-демон» (1862). В двух первых произведениях есть криминальный сюжет (у Одебрана он криминально-мистический), но нет настоящего расследования, не показана работа сыщика. С остальными сложнее.

Возможно, Шарлю Барбара, которого записывают еще и в провозвестники магического реализма, просто не повезло. Он был дружен с Бодлером и с восторгом читал его переводы новелл Эдгара По. Но черты мистицизма и натурализма, характерные для творчества Барбара, похоже, также помешали литературоведам классифицировать «Убийство на Красном мосту» как чистый детектив. Хотя в этой книге имеются признаки детективного романа, его обычно относят к разряду острой психологической прозы (усматриваются даже параллели с «Преступлением и наказанием», опубликованным одиннадцатью годами позже). Как предполагают некоторые зарубежные исследователи, Достоевский вполне мог читать роман Барбара по-французски[4], за отсутствием русского перевода.

К слову, при желании можно увидеть некоторые общие мотивы с романом русского классика и в сюжете романа Габорио «Дело Леруж» (1865). Личность убитой вдовы не менее антипатична, чем личность старухи-процентщицы. А главный сыщик, папаша Табаре, своей «общей человечностью» (а не только комически круглым лицом и умением «загонять в угол» преступника) порой напоминает Порфирия Петровича.

«Сколько несчастных, несправедливо обвиненных, в отчаянии накладывали на себя руки в тюрьме. Слаб человек! Но я его не брошу. Я его погубил, я его и спасу. Мне нужен преступник, и я найду его»[5], — восклицает Табаре.

А вот голос Порфирия Петровича (немножко о другом, но всё же): «…Я следователь, стало быть, слабый человек, каюсь: хотелось бы следствие, так сказать, математически ясно представить, хотелось бы такую уличку достать, чтоб на дважды два — четыре походило!»[6].

Отметим, что «Слаб человек!» — одна из любимых фраз папаши Табаре; в «Деле Леруж» он повторяет ее раз десять. Но всё это не более чем простые совпадения. Романы создавались независимо и почти параллельно. Вряд ли Достоевский во время работы над своей рукописью (конец 1865 г.) читал дебютный детектив Габорио, который прошел почти не замеченным при первой газетной публикации в парижской газете «Le Pays» (сентябрь-декабрь 1865).

Роман Поля Феваля «Джон-демон» также мог бы стать первым французским образцом детективного романа (некоторые так и счи-

---

[4] *Nori Kameya*. Dostoïevski, auteur de «Crime et Châtiment», a-t-il lu «L'Assassinat du Pont-Rouge» de Charles Barbar // Revue de littérature comparée, 1993. Vol. 37. No 4. Pp. 505–512.

[5] *Габорио Э.* Дело вдовы Леруж (пер. с фр. Е. Баевской, Л. Цывьяна). М.: Прогресс, 1990. С. 186.

[6] *Достоевский Ф.М.* Преступление и наказание // Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 6. С. 261.

тают), если бы не обилие сюжетных линий, затемняющих жанровую природу книги (как и в случае с «Холодным домом» Диккенса, выпущенным в 1853 году). Тем не менее, влияние книги Феваля, как и вообще творчества этого писателя на Габорио, очень ощутимо (об этом пишет, в частности, Тьерри Шеврие в предисловии к сборнику «Следствие ведет господин Лекок»[7]).

Габорио работал секретарем у Феваля и редактировал его недолго просуществовавший еженедельник «Джон-демон» (ноябрь 1862 — август 1863). Не исключено, что именно одноименный роман Феваля натолкнул Габорио на мысль написать самому что-то подобное. Одним из главных действующих лиц «Джона-демона» является уже немолодой инспектор Скотланд-Ярда Грегори Темпл, автор трактата «Искусство находить виновных». Главный герой «Дела Леруж», папаша Табаре, тоже престарелый сыщик, преуспевший в искусстве выводить преступников на чистую воду. К тому же Феваль годом позже приступил к публикации обширного романного цикла «Черные одежды», где впервые появился каторжник Лекок, который перешел — подобно бальзаковскому Вотрену — на службу в полицию. Прототип этих героев широко известен: это Эжен-Франсуа Видок, экс-преступник, «король побегов», глава парижской службы безопасности, один из первых частных детективов в мире. Его знаменитые «Мемуары» (1828–1829) вдохновили легионы писателей, включая Эжена Сю, Дюма, Гюго, Понсон дю Террайля и даже Эдгара По. Забавно, что и Габорио использовал фамилию Лекок для одного из полицейских с криминальным прошлым в романе «Дело Леруж», сделав его пока еще не главным героем, а лишь помощником частного сыщика, папаши Табаре. В романе «Господин Лекок» (последнем по времени написания, но первом с точки зрения хронологии событий) дело обстоит иначе: Табаре появляется лишь в одном эпизоде, а основная партия «холмсовой скрипки» отдана именно Лекоку, рядом с которым вращается простоватый полицейский — папаша Абсент (своего рода аналог Уотсона).

Феваль, в связи с нарастающей популярностью «судебных романов» (а именно так, «romans judiciaires», именовали первые детективы Габорио), не поленился сделать небольшое уточнение в предисловии к своему роману «Невидимое оружие» (рус. пер. — «Тайна Обители Спасения»). К сожалению, предисловие не было включено в русское издание[8]:

---

[7] *Chevrier Thierry*. Emile Gaboriau (Les Enquêtes de Monsieur Lecoq. Editions Omnibus, 2011. Pp. IX–X).

[8] *Феваль П.* Тайна Обители Спасения. М.: Эксмо, Барбара, 1995. Серия «Золотой лев».

> «Мой друг и коллега Эмиль Габорио прославил имя одного из наших персонажей, господина Лекока. Я отнюдь не стану утверждать, будто он позаимствовал у меня это имя. Но поскольку мне вовсе не хотелось бы самому быть обвиненным в заимствовании, сообщаю, что роман "Дело Леруж", где Габорио впервые упомянул своего Лекока, вышел более двух лет спустя после "Черных одежд", где мой господин Лекок уже играл одну из ведущих ролей»[9].

Неутомимый автор «Трех мушкетеров» тоже внес свой вклад в становление нового жанра. К первым ласточкам французского детектива относят его роман «Катрин Блюм» (1854) — историю с покушением на убийство, расследованием и разоблачением преступника (с довольно эффектным финалом-саспенсом).

В 1859 году под патронажем все того же Дюма во Франции вышел сборник рассказов «Записки полицейского», переведенный с английского Виктором Персевалем и рассказывающий о работе Уитерса, сыщика из Скотланд-Ярда.

Кроме того, эффектные эпизоды-расследования Дюма не преминул вставить в наиболее известные свои произведения. В «Графе Монте-Кристо» (1844–1845) аббат Фариа, демонстрируя «работу серых клеточек», открывает глаза Эдмону Дантесу на тайны его прошлого. В «Виконте де Бражелоне» (1848–1850) д'Артаньян, не хуже Чингачгука!, восстанавливает для Людовика XIV картину дуэли по следам на песке. Один из персонажей романа «Могикане Парижа» (1854–1859) — полицейский инспектор Жакаль, предлагающий в любом запутанном деле «искать женщину» (знаменитая реплика закрепилась в языке именно благодаря этому персонажу Дюма). Увы, несмотря на свои недюжинные дедуктивные способности, Жакаль остается фигурой лишь эпизодической.

В августе 1857 года Габорио пророчески заявил: «Недалеко то время, когда появится новая категория читателей, для которых нужно будет писать особые романы, что-то в духе Александра Дюма и Фредерика Сулье вместе взятых, только покороче. И знаете, кто напишет эти романы? Я. Запомните хорошенько мои слова: в день, когда появится газета ценой в один су, я буду зарабатывать 30 тысяч франков в год»[10].

---

[9] *Feval Paul.* Avant-propos (L'Arme invisible. Les Habits Noirs. Tome IV. Paris: Dentu, 1869).

[10] *Bonniot R.* Op. cit. P. 31.

Влияние Дикого Запада

Габорио с детства был страстным книгочеем. Как и Дюма, он тоже не мог пройти мимо могикан Купера. Наряду с новеллами Эдгара По и «Мемуарами» Видока (настольной книгой папаши Табаре) куперовские следопыты — один из важнейших источников вдохновения детективных романов Эмиля Габорио.

> «Читая мемуары знаменитых сыщиков, захватывающие, как самые занимательные сказки, я восхищался этими людьми, наделенными острым чутьем; людьми тонкими, как шелк, упругими, как сталь, прозорливыми и коварными, всегда готовыми изобрести какой-нибудь неожиданный трюк; они преследуют преступника именем закона, пробираясь сквозь его хитросплетения, подобно индейцам Купера, идущим по следу врага в дебрях американских лесов. Мне захотелось стать винтиком этой великолепной машины, сделаться ангелом-хранителем, который помогает посрамлению злодейства и торжеству добродетели. Я попробовал и, кажется, не ошибся в выборе профессии»[11].

Влияние «Следопыта» (любимая книга юного Габорио) можно усмотреть, например, в том эпизоде из «Господина Лекока», где описывается полицейский патруль: «Они шли цепочкой, как индейцы по тропе войны»[12].

Или в описании следов на снегу:

> «Этот бескрайний пустырь, засыпанный снегом, похож на огромную страницу, где люди, которых мы разыскиваем, запечатлели не только свои движения и демарши, но и тайные мысли, надежды, тревоги»[13].

Роже Боннио считает, что процитированные нами строчки могли быть написаны Габорио под влиянием не только романов Купера, но и «Тропы войны» Майн Рида, где есть схожий пассаж[14].

Лекок развивает этот образ, доводя его до вершин настоящей поэзии:

---

[11] *Габорио Э.* Дело вдовы Леруж, цит. соч., с. 50.

[12] *Габорио Э.* Мсье Лекок (пер. с фр. О. Ивановой). Харьков, Белгород, «Клуб семейного досуга», 2015. С. 17.

[13] Idem. C. 51.

[14] *Bonniot R.* Op. cit. P. 162.

«Что они говорят вам, папаша Абсент, эти торопливые следы? Ничего. А для меня они живут, как те, кто их оставил. Они трепещут, говорят, обвиняют!..»[15]

После юношеских увлечений романами об индейцах Габорио открыл для себя творчество Стендаля, Шанфлери и Бальзака. Оноре де Бальзак стал для него автором на все времена. Надо сказать, его любимый автор тоже обожал романы Купера («рычал от восторга, читая его книги») и создавал своих «Шуанов» по образу и подобию все тех же могикан. Как известно, автор «Человеческой комедии» в своем творчестве не чужд был криминально-полицейских тем; в таких произведениях, как «Мэтр Корнелиус», «Темное дело», «Блеск и нищета куртизанок» он выступает одним из провозвестников детектива. Всю жизнь Габорио мечтал стать «новым Бальзаком», написать собственную «Человеческую комедию». В десяти самых известных романах Эмиля Габорио активно действует, появляется в эпизодах или просто упоминается множество персонажей из разных слоев общества. Столь же плотный, многонаселенный мир в духе «бальзаковской литературной вселенной» пытался выстроить и Поль Феваль в цикле «Черные одежды».

Хороший полицейский

«Вот и борись с этим вековым предрассудком. Попробуйте сказать кому-нибудь, что полицейский сыщик — честный человек, да и не может быть иным, что он в десять раз честнее, чем любой коммерсант или нотариус, потому что у него в десять раз больше соблазнов, а выгод ему честность не приносит. Да вам расхохочутся в лицо! <…> Мне было бы легче легкого злоупотребить всем, что я знаю, всем, что вынуждены были мне открыть разные люди и что обнаружил я сам, — так, может быть, в том, что я этим не злоупотребляю, все же есть некоторая заслуга? А между тем, если завтра кому угодно — жуликоватому банкиру, коммерсанту, уличенному в злостном банкротстве, какому-нибудь аферисту, нотариусу, играющему на бирже, — придется пройтись со мной по бульвару, он решит, что мое общество его компрометирует. Как же, полицейская ищейка!»[16].

---

[15] *Габорио Э.* Мсье Лекок, цит. соч., с. 51.

[16] *Габорио Э.* Преступление в Орсивале (пер. с фр. Е. Баевской, Л. Цывьяна). Л.: Лениздат, 1990. С. 287.

Возможно, именно Габорио принадлежит заслуга в реабилитации образа полицейского в литературе. Прежде писатели сосредоточивались на отрицательных образах полицейских: Корантен в «Темном деле» Бальзака, Тимолеон в «Рокамболе» Понсон дю Террайля, Приятель-Тулонец Лекок в «Черных одеждах» Феваля…

> «— Вы из этих самых?
>
> Эта фраза вошла в обиход в те времена, когда всюду шныряли презренные агенты-провокаторы, а при Реставрации под “этими самыми” имели в виду полицейских.
>
> — Я из этих самых, — подтвердил молодой полицейский, показывая свое удостоверение.
>
> — А как вас зовут?
>
> — Лекок»[17].

Общество относилось к служителям закона с опаской и некоторым пренебрежением; «псов закона» сторонились и побаивались. Героями они стали не сразу — им мешал шлейф Джонатана Уайлда и Видока, экс-преступников, принятых в ряды полиции.

Сам Лекок, кстати, тоже имел туманное прошлое, причем оно варьируется от романа к роману. В «Деле Леруж» он «бывший правонарушитель», а в «Господине Лекоке» и «Преступлении в Орсивале» — несостоявшийся грабитель-теоретик. «Боясь стать вором, я стал сыщиком»[18].

> «Полиция не внушала Лекоку никакого отвращения, как раз наоборот <…> Лекоку льстила перспектива стать орудием этого Провидения в миниатюре. Он уже предвидел полезное и достойное занятие для особенного таланта, которым наделила его природа, жизнь, полную эмоций и страстной борьбы, неслыханные приключения и в конце концов известность. Словом, призвание вдохновляло его»[19].

Схожие чувства выражает и «Порфирий Петрович» — папаша Табаре в «Деле Леруж»:

> «Я умею читать и прочитывал все книги, которые приобретал. Признаюсь, собирал я только то, что имеет какое-либо отношение к

---

[17] *Габорио Э.* Мсье Лекок. С. 141–142.

[18] *Габорио Э.* Преступление в Орсивале. С. 99.

[19] *Габорио Э.* Мсье Лекок. С. 33.

полиции, — мемуары, сообщения, памфлеты, трактаты, всякие рассказы, романы — и все буквально проглатывал. Понемногу я стал чувствовать, что меня притягивает та таинственная сила, которая из недр Иерусалимской улицы наблюдает и оберегает общество, проникает повсюду, приоткрывает самые плотные завесы, изучает подоплеку всевозможных заговоров, угадывает то, что желают скрыть, знает подлинную цену человеку, цену совести и копит в своих зеленых папках самые страшные и постыдные тайны. <...> Сменив охоту за книгами на преследование себе подобных, я распростился со скукой. Ах, как это прекрасно! Я лишь пожимаю плечами, когда вижу, как какой-нибудь простофиля платит двадцать пять франков за право подстрелить зайца. Разве это добыча? Вот охота на человека — другое дело! Тут нужно проявить все свои способности, и это не бесславная победа. Какова дичь, таков и охотник: оба умны, сильны и хитры, оружие у них почти равное. Ох, если бы люди знали, как волнует эта игра в прятки, в которую играют преступник и полицейский, то все бы ринулись наниматься на Иерусалимскую улицу»[20].

Англичанин и француз

«Прочитал у Габорио “Сыщика Лекока”, “Золотую шайку” и историю про убийство старухи, фамилию которой позабыл [“Дело Леруж”]. Все очень хорошо. Тот же Уилки Коллинз, но намного лучше»[21], — эта запись Артура Конан Дойла датируется 1886-м годом. А в следующем году выходит его первая повесть о гении с Бейкер-стрит — «Этюд в багровых тонах». Свои симпатии писатель отдает одному из героев, Уотсону, в то время как Холмс…

«— Вы читали Габорио? — спросил я. — Как, по-вашему, Лекок — настоящий сыщик?

Шерлок Холмс иронически хмыкнул.

— Лекок — жалкий сопляк, — сердито сказал он. — У него только и есть, что энергия. От этой книги меня просто тошнит. Подумаешь, какая проблема — установить личность преступника, уже посаженного в тюрьму! Я бы это сделал за двадцать четыре часа. А Лекок копается почти полгода. По этой книге можно учить сыщиков, как не надо работать.

---

[20] *Габорио Э.* Дело вдовы Леруж. С. 50–51.

[21] *LeRoy Lad Panek.* An Introduction to the Detective Story. Ohio, 1987. P. 65.

Он так высокомерно развенчал моих любимых литературных героев, что я опять начал злиться»[22].

Вообще-то критика Холмса в данном случае не вполне справедлива. Установить личность преступника из первой части романа «Господин Лекок» (на который и намекает здесь Холмс) не так-то просто.

«— Вам, несомненно, удалось установить личность подозреваемого?

— К сожалению, нет»[23].

В этом романе Габорио весьма изобретательно выстраивает повествование: на протяжении чуть ли не половины книги он поет осанну ловкому юноше с большими амбициями (чьим именем и назван роман!), а в самый ответственный момент загоняет его в тупик, оставляет ни с чем. Действительно, Лекок в первой части («Следствие») вынужден капитулировать: ему попался очень серьезный противник.

«Замысловатая паутина, сотканная из дедуктивных выводов, была разорвана!..»[24]

Но здесь появляется папаша Табаре, чей интеллект работает даже быстрее, чем у Холмса: на разгадку ему хватило менее суток. Между тем преступника еще нужно разоблачить.

«Я презираю опасность, — восклицает Лекок в конце первой части. — Я возьму реванш»[25].

«Габорио сильно привлекал меня тем, как он умел закручивать сюжет», отмечает Конан Дойл в своих мемуарах[26]. Надо сказать, что вторая часть романа («Честь имени») — это почти самостоятельный «флэшбэк». Книга вдруг стремительно меняет жанровую принадлежность, из детектива превращается в роман-фельетон с напряженным мелодраматическим сюжетом, действие которого разворачивается в эпоху Реставрации Бурбонов. Конан Дойл восторженно называл эту литературную находку Габорио архитектурным термином «ласточкин

[22] *Конан Дойл А.* Этюд в багровых тонах (пер. с англ. Н. Треневой) // Собрание сочинений: В 8 т. М.: Правда, 1966. Т. 1. С. 51.

[23] *Габорио Э.* Мсье Лекок. С. 213–214.

[24] Idem. С. 222.

[25] Idem. С. 412.

[26] *Конан Дойл А.* Воспоминания и приключения. М.: Вагриус, 2001. С. 70.

хвост» (dovetail); он и сам использовал подобную структуру в первой и последней повестях о Холмсе («Этюд в багровых тонах» и «Долина страха»). Хотя указанная ретроспекция сильно разочаровала некоторых любителей чистого детектива (в их числе большой поклонник Габорио Андре Жид[27]), «Господин Лекок» считается одной из вершин творчества французского писателя.

Добавим, что этот роман выходил на русском языке в сильном сокращении, как в дореволюционную пору, так и в XX веке (причем современные перепечатки за счет редактуры иногда оказывались еще более ужатыми). Еще больше интригует недавний перевод О. Ивановой (2015): первая часть в нем переведена полностью, а вторая напрочь отсутствует — без каких-либо комментариев; концовка буквально провисает в воздухе. Никаких намеков на разъяснение не обнаруживается даже в анонимном предисловии, сопровождающем это издание.

Несмотря на резкую оценку Холмсом Габорио и его героя, по сути дела у Лекока немало общего с сыщиком с Бейкер-стрит. В расследовании оба они используют дедуктивный метод (как, впрочем, и их предшественник Дюпен). Кроме того, оба всегда готовы рисковать собой, очертя голову пуститься в преследование, вступить в схватку с преступником один на один.

> «Для своей встречи они выбрали настоящий воровской притон. <…>
>
> — Я должен туда войти!.. — решительно сказал Лекок. — Я сяду около них и буду слушать.
>
> — Даже не думайте!.. — прервал его папаша Абсент. — А если они вас узнают?
>
> — Они меня не узнают.
>
> — Они сыграют с вами злую шутку!..
>
> Молодой полицейский беззаботно махнул рукой.
>
> — Я думаю, — ответил он, — они даже не погнушаются пустить в ход нож, чтобы избавиться от меня! Хорошенькое дельце!.. Агент Сыскной полиции, который дрожит за свою шкуру, жалкий шпик»[28].

Хотя Лекок менее эксцентричен, чем Холмс, но он тоже весьма преуспел в мастерстве гримировки.

---

[27] *Gide André.* Journal 4 mars 1943.

[28] *Габорио Э.* Мсье Лекок. С. 357–358.

«— Я прилипну к нему, как нищета к бедняку, я не выпущу его из виду, я буду жить в его тени.

— И вы думаете, он не заметит, что вы следите за ним?

— Я приму меры предосторожности.

— Один взгляд и случайность, и он узнает вас.

— Нет, сударь, потому что я преображусь. Агент Сыскной полиции, который не способен быть хорошим актером, который не умеет гримироваться, посредственный полицейский. Вот уже целый год как я учусь делать со своим лицом и телом все, что хочу. Я по своему желанию могу стать старым и молодым, брюнетом или блондином, приличным человеком или отвратительным бродягой…

— А я и не догадывался о ваших талантах, господин Лекок.

— О!.. Я еще далек от того совершенства, о котором мечтаю!..»[29]

Добро с кулаками

Эмиль Габорио создал не просто первый настоящий полицейский роман. Он создал *детектив нового типа* — детективный роман действия. Конан Дойл и Морис Леблан — самые яркие его последователи в этом направлении. В более же отдаленной перспективе у Габорио очень много общего не столько с «классическим детективом» английского типа, сколько с американским. Работу серых клеточек и кресельных умозаключений в духе Пуаро в романах о Лекоке дополняет бешеная энергия сыщика, его амбиции, длинные ноги и кулаки. Несмотря на определенную повествовательную старомодность (особенно это касается предысторий-флэшбэков), детективы Габорио ближе к американской школе детектива, с ее неудержимыми «кинематографическими» ритмами.

Габорио не хотел останавливаться на достигнутом и после успеха «Господина Лекока» отошел от чистого детектива. Ему все сильнее хочется стать «настоящим новым Бальзаком», задвинуть криминальную интригу на второй план. Он пишет несколько романов нравов, остро реагирует на политические события («Адская жизнь», 1870; «Кувырком», 1871; «Чужие деньги» и «Петля на шее», 1873; «Капитан Кутансо», 1878).

В отличие от классического детектива в стиле По или Коллинза, Лекок у Габорио — герой беспокойный, нервный, бесстрашный. На первый взгляд он ведет себя как фаталист, на самом же деле он просто верит в себя, в свои силы. Его темперамент зашифрован в его «говорящей» фамилии, Лекок, которая стала гербом, на нем изображен пе-

[29] Idem. С. 317–318.

тух, а девиз — «Semper vigilans» («Всегда начеку») — стал его образом жизни.

> «Жизнь человека моей профессии отнюдь не мед. Защищая общество, подвергаешься опасностям, и за это наши современники обязаны нам если уж не восхищением, то хотя бы уважением. Меня приговорили к смерти семь самых опасных во Франции злодеев. Я поймал их, и они поклялись, что я умру от их руки, а они — люди слова. Где они сейчас? Четверо в Кайенне, один в Бресте. О них я получаю сведения. Но где двое других? Я потерял их след. Вполне вероятно, один из них уже выследил меня, и кто может поручиться, что завтра, возвращаясь в пустом вагоне, я не получу шесть дюймов стали в живот? — Лекок грустно улыбнулся. — И никакой награды за вечную опасность. Если я завтра погибну, мой труп подберут, доставят в одну из моих официальных квартир, и на том конец <…> Ну да ничего! Я осторожен. При исполнении обязанностей я забочусь о своей безопасности, а если я начеку, бояться мне нечего. Но бывают дни, когда надоедает бояться, когда хочется пройтись по улице, не опасаясь удара кинжалом. В такие дни я вновь становлюсь самим собой, стираю грим, сбрасываю маску, моя суть срывает с себя все оболочки, которые я так долго на себя напяливал. За пятнадцать лет, что я служу в префектуре, никто не узнал, как я в действительности выгляжу, какой у меня цвет волос»[30].

Лекок самоуверен, амбициозен, нагловат, азартен. Именно так ведут себя многие персонажи столпов хард-бойлд детектива — Хэммета и Чандлера.

Молодой полицейский находится в скрытой конфронтации со своим прямым начальником, тоже весьма энергичным и бесстрашным, но недалеким инспектором Жевролем. «Всем профессиям присущи соперничество и ненависть»[31], — считает сыщик, «люто завидовавший начальнику полиции, которого он считал посредственностью»[32]. Лекок часто рискует, действует методами в обход официального следствия, понимая, что к нему не прислушаются.

Габорио вообще щедр на сильных, порой весьма неоднозначных героев. Даже отчаянный с виду преступник может быть не совсем таковым. Впрочем, хватает в его романах и отпетых негодяев. Тем сильнее триумф от победы сыщика над злом.

---

[30] *Габорио Э.* Преступление в Орсивале. С. 119.
[31] *Габорио Э.* Мсье Лекок. С. 323.
[32] *Габорио Э.* Дело вдовы Леруж. С. 31.

Кроме детективной загадки Габорио пытается показать жизнь, как она есть. Мастер детали, он весьма самобытно раскрывает характер главного героя через его дела служебные. Лекок постоянно думает о карьере, просчитывает тактику, проявляет изрядную ловкость в составлении рапорта, чтобы его заметило высокое начальство. «Он, словно молодой генерал, выверял каждое слово бюллетеня своей первой победы»[33].

Молодой сыщик Габорио — человек без предрассудков, человек действия. Потеряв преступника, за которым следил, он моментально принимает решение, меняет тактику на ходу, снова рвется в бой. Подобно д'Артаньяну и Арсену Люпену, он полон жизни, но бывает излишне эмоционален, ведь энергия в нем бьет ключом:

> «Лекок был вне себя от ярости. Развернув бурную деятельность, он почти обезумел. Он бегал от одного своего помощника к другому, просил или угрожал, клялся, что это будет последним усилием, которое необходимо, чтобы поиски увенчались успехом»[34].

В романе присутствует ряд бытовых черточек, колоритных деталей повествования, напоминающих атрибуты американского хард-бойлда. Вот только один пример. На дворе зима. Абсент, напарник Лекока, охраняющий бандитский кабачок (место преступления), «принялся шарить в шкафах и нашел — о, какое счастье! — почти полную бутылку водки. Немного поколебавшись — для приличия, — он налил полный стакан и залпом выпил его.

— Хотите? — обратился он к своему коллеге. — Нет, не могу сказать, что она хорошая… Но мне все равно. Это расслабляет и согревает.

Лекок отказался. Ему не надо было расслабляться. <…> Он хотел, чтобы следователь, прочитав рапорт, сказал: "Найдите мне парня, который составил вот это"»[35].

Подобного рода фразы не редкость в романах Лео Мале или Сан-Антонио, равнявшихся на прозу Чандлера, Чейни и Чейза. Но ведь в данном случае перед нами проза Эмиля Габорио, писателя XIX века!

Габорио одно время был театральным критиком (довольно строгим) и хорошо постиг законы сцены. Неудивительно поэтому, что в своих романах он предстает как мастер театральных эффектов:

---

[33] Idem. C. 80.
[34] Idem. C. 368.
[35] Idem. C. 81.

«— Ничего себе заявление!.. Попробуйте доказать!..

Подозреваемый рассмеялся. Но смех мгновенно застыл у него на губах, когда следователь уверенным тоном сказал по слогам:

— Я вам это до-ка-жу!..»[36]

В финальных строках главы эта фраза приобретает поистине «кинематографическое» звучание.

Лекок составляет протоколы, чертит план места происшествия; в тексте приводятся официальные формы судебных бланков с пробелами, куда нужно вписать фамилию и адрес. Невольно вспоминается серия процедуральных детективов Эда Макбейна о 87-м полицейском участке.

Кроме того, Габорио, был одним из первых, кто внедрил картинку-схему в текст детективной истории («Господин Лекок», 1868). Правда, она отсутствует в старых русских переводах; увидеть картинку можно в упомянутом ранее харьковском издании первой части романа (гл. VIII).

Подобный план местности до этого замечен лишь в номере за 10 января 1863 английского еженедельника «Once A Week», где впервые анонимно был напечатан детективно-мистический роман с продолжением «Загадка Ноттинг-Хилла», снабженный также изображениями таблиц и факсимиле писем. Книжная публикация этого романа состоялась в 1865 году, где в качестве автора уже значился некий Чарльз Феликс. Предполагают, что это псевдоним британского юриста и издателя Чарльза Уоррена Адамса (1833–1903). Есть информация, что книжное издание 1863 года вышло без иллюстраций. В связи с этим появляется некоторое сомнение, что в нем сохранились и схемы. Остается только догадываться, какой из двух указанных романов мог побудить Конан Дойла снабдить некоторые из рассказов о Холмсе рисунками места происшествия («Морской договор», «Случай в интернате», «Пенсне в золотой оправе»).

Заключение

Французский литературовед Пьер Нордон остроумно предположил: если Конан Дойлу нравились книги Габорио, то не является ли тонким оммажем в адрес французского коллеги имя Шерлок (Sherlock), столь похожее на Шер Лекок (Cher Lecoq, т.е. «дорогой Лекок»). Развивая эту мысль, Нордон добавляет, что и название «Этюд в багровых

[36] Idem. C. 196.

тонах» (A Study in Scarlet) вполне могло быть навеяно «Делом Леруж» (Le Rouge — красный)[37].

Кстати, у А.П. Чехова в «Драме на охоте» Камышева друзья называют «дорогой Лекок». Чехов был знаком с творчеством Габорио (и относился к французскому писателю «неизменно отрицательно», как считают отечественные литературоведы); он написал пародию на уголовные романы — «Шведская спичка» (1884), где главный герой — следователь Дюковский, охарактеризован, как «человек, изгнанный из семинарии и начитавшийся Габорио». За рубежом этот рассказ не раз включали в антологии детективов. В 1903 году в «Европейской библиотеке», в журнале младшего брата Чехова, Михаила Павловича, публиковались переводы нескольких романов Габорио («Дело Леруж», «Дело № 113»).

Эмиль Габорио, человек, опередивший время, проложивший путь современному детективу, сгорел как комета. Писатель скоропостижно скончался от воспаления легких в расцвете таланта и славы, полный новых идей. Но его книги остались с нами. Как сказал Поль Феваль на похоронах Габорио: «Мы жили далеко друг от друга, но мы встречались посредством книг»[38].

---

[37] *Nordon Pierre*. Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Sherlock Holmes sans jamais l'avoir rencontré. Paris, 1994.

[38] *Bonniot R.* Op. cit. P. 328.

В.Ф. Матющенко

БИБЛИОГРАФИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЭМИЛЯ ГАБОРИО

Étienne Émile Gaboriau (9 novembre 1832, Saujon — 29 septembre 1873, Paris)

Условные обозначения:
[д.з.] — другое заглавие,
п. — публикация в периодике,
к. — книжная публикация,
Л. — серия о Лекоке.
[!] означает: «внимание, опечатка в оригинале!»

1. «Роман одного барабанщика. Воспоминания о войне в Италии» (1859) [повесть]
* *Le Roman d'un tambour, Souvenirs de la guerre d'Italie.* — Le Journal à 5 centimes, 2–7 septembre 1859.

2. «Маркиза де Бренвилье» (1861) [авантюрно-исторический роман][д.з.] **«Любовные похождения отравительницы»**
* *La Marquise de Brinvilliers.* — Le Roman et le Théâtre, № 84–94, 1861.
* *Les Amours d'une empoisonneuse.* — (Publication posthume) Paris: Dentu, 1881.

3. «Прежний "Фигаро"» (1861) [сатирическое эссе, история прессы 1826–1830 гг.]
* *L'Ancien Figaro: études satiriques, bigarrures, coups de lancette, nouvelles à la main, extraits du Figaro de la Restauration, avec une préface et un commentaire, par Émile Gaboriau.* — Paris: Dentu, 1861.

4. «Знаменитые фаворитки» (1861) [историческое эссе]
* *Les Cotillons célèbres* (*2 vols.*). — Paris: Dentu, 1861.
* *Знаменитые фаворитки* (пер. с фр. О.Н. Хмелевой). — СПб.: ред. журн. «Переводы отдельных романов», 1883–1884, в 2-х тт. (на тит. листе 2-го тома дата: 1884, на обложке: 1883).

* *Знаменитые фаворитки.* — В сб. «Наследница Мазарини» (Э. Габорио, Графиня д'Аш). М.: Остожье, 1996, 573 с. (серия: Романы приключений).

5. «13-й Гусарский» (1861) [сатирический роман о военной жизни]

* *Le 13e Hussards : types, profils, esquisses et croquis militaires... à pied et à cheval.* — Paris: Dentu, 1861.

6. «Г-н Ж.-Д. де Сен-Рок, брачный посол» (1862) [повесть]

[д.з.] **«Господин де Сен-Рок»; «Случайный брак».**

[Эта и следующая повесть составили небольшой сборник «Случайные браки» («Mariages d'aventure»). Эмиль посвятил книгу своей дорогой младшей сестре Амели, которая в 1862 году вышла замуж за адвоката из Жонзака и стала мадам Жорж Куэндро. Случайно или нет, но стоит отметить, что зятю Габорио посвятил свой роман тоже с весьма «непростым» названием — «Петля на шее» (1872–1873).]

* *M. J.-D. de Saint-Roch, ambassadeur matrimonial.* — Dans le recueil «Mariages d'aventure». Paris: Dentu, 1862, pp. 1–174, *la collection «Bibliothèque de l'amour et de la galanterie»*. [Ce recueil a une dédicace: «A Madame Georges Coindreau. Cet automne, chère soeur, au retour de nos courses dans les montagnes des Eaux-Chaudes, j'ai écrit ce volume. Je te le dédie — témoignage de notre inaltérable affection. Emile Gaboriau»].

* *Monsieur de Saint-Roch.* — Le Soleil, 1866, № ?

* *Un Mariage d'aventure* (sous le pseudonyme de Paul Aubry). — Le Petit Journal, 7 septembre — 28 septembre 1870.

* *Случайные браки.* — Переводы отдельных романов: Ежемес. журн., СПб.: Е.Э. Лебедева (Н.С. Львов?), 1872, № 10.

* *Случайные браки.* — СПб.: Н.С. Львов, 1872, 110 с. (Извлечен из журн. «Переводы отдельных романов», 1872, № 10).

7. «Брачное обязательство» (1862) [повесть]

[д.з.] **«Обещать и сдержать»**

* *Promesses de mariage.* — Dans le recueil «Mariages d'aventure». Paris: Dentu, 1862, pp. 175–312, *la collection «Bibliothèque de l'amour et de la galanterie»*.

* *Promettre et tenir* (sous le pseudonyme de Paul Aubry). — Le Petit Journal, 29 septembre — 15 octobre 1870.

8. «Любовные хитрости» (1862) [*историческое эссе*]

* *Ruses d'amour.* — Paris: Dentu, 1862, la collection «Bibliothèque de l'amour et de la galanterie».

9. «Люди из конторы» (1862) [сатирический роман]
* *Les Gens de bureau.* — Paris: Dentu, 1862.

10. «Маленькие работницы» (1862) [роман нравов]
* *Les Petites ouvrières* (sous le pseudonyme de William Alexandre Duckett). — Paris: Chez Tous les Libraires [imprimé par Charles Noblet], 1862.
* *Les Petites ouvrières* (avec la double signature: Emile Gaboriau et W. Duckett). — Le Petit Journal, 30 novembre — 30 décembre 1870.

11. «Обожаемые артистки» (1863) [историческое эссе]
* *Les Comédiennes adorées.* — Paris: Dentu, 1863.

12. «Дело Леруж» (1865) [детективный роман] *Л-2*
* *L'Affaire Lerouge.* — (1-re publication) Le Pays, 14 septembre — 7 décembre 1865.
* — (2-me publication, succès) Le Soleil, 18 avril — 2 juillet 1866.
* — Le Voleur, 23 novembre 1866 — 24 mai 1867.
* — L'Omnibus, 21 août — 30 novembre 1867.
* — La Gironde, novembre 1866 — 29 janvier 1867.
* — Paris: Dentu, 1866.
* — (réédition illustrée) Paris: Dentu, 1869 (dessins par Theodor Weber).
* *Убийство г-жи Леруж.* — Одесса: А.Е. Кехрибарджи, 1872, 471 с.
* *Дело г-жи Леруж.* — СПб.: тип. Скарятина, 1873, 471 с.
* *Дело Леруж.* — СПб.: типо-лит. «Энергия», ценз. 1902, 300 с.

(Загл. обл.: *Дело вдовы Леруж.* Уголовный роман. Извлеч. из журн. «Европейская библиотека» [изд. М.П. Чехова, брата А.П. Чехова] за 1903 г.).

* *Дело вдовы Леруж* (пер. с фр. Е. Баевской и Л. Цывьяна). — В сб. «Дело вдовы Леруж» (Э. Габорио, Г. Леру, М. Леблан). М.: Прогресс, 1990, 607 с. (с. 23–337).
* *Дело вдовы Леруж: драма в 5 д. и 8 карт., заимствов. из романа Э. Габорио* (пер. Александра Николаевича Николаева). — СПб.: тип. К.В. Трубникова, 1873, 49 с.

13. «Преступление в Орсивале» (1866) [детективный роман] *Л-3*
* *Le Crime d'Orcival.* — Le Soleil, 30 octobre — 20 décembre 1866.
* — (Publication simultanée) Le Petit Journal, 30 octobre 1866 — 6 fevrier 1867.
* — Le Voleur, 16 août — 24 juillet 1869.
* — La Gironde, 27 mai — 10 août 1867.

* — Paris: Dentu, 1867 [avec la dédicace: «A mon ami, le Docteur Gustave Mallet»].

* *Преступление в Орсивале.* — Переводы отдельных романов: Ежемес. журн., СПб.: Е.Э. Лебедева (Н.С. Львов?), 1869, февр.

* *Преступление в Орсивале.* — СПб.: Н.С. Львов, 1869, 442 с. (Переводы отдельных романов: Журн., изд. Н.С. Львовым, 1869, февраль).

* *Драма в Орсивале.* — СПб.: типо-лит. «Энергия», [1903], 385 с.

* *Преступление в Орсивале* (пер. с фр. Е. Баевской и Л. Цыввьяна). — В сб. «Преступление в Орсивале. Французский классический детектив» (Э. Габорио, Г. Леру, М. Леблан). Л.: Лениздат, 1990, 639 с. (с. 3–322).

* *Убийство в Орсивале.* (пер. с фр.). — М.: Geleos, 2006, 280 с. (серия: Ретро-детектив).

14. «Casta vixit» [Жизнь непорочная *(лат.)*] **(1867)** [новелла]

* *Casta vixit [Une vie de vertu].* — La Revue de Poche (livraison bimensuelle), 25 janvier 1867.

* — Dans le recueil «Le Petit Vieux des Batignolles». Paris: Dentu, 1876, pp. 289–305.

15. «Легенда о парикмахере» (1867) [14 четверостиший]
* La Légende du Perruquier (14 quatrains en vers). — La Revue de Poche, 1867, 3-ième livraison, pp. 198–200.

16. «Эликсир жизни» (1867) [одноактная пьеса в стихах]

* *L'Élixir de vie* (saynète en vers). — La Revue de Poche, 1867, 5-ième livraison, pp. 325–339.

17. «Спрут» (1867) [новелла]

* *Une Pieuvre.* — La Revue de Poche, 1 avril 1867.

* — Paris-Magazine, 26 juillet 1868.

18. «Дело № 113» (1867) [детективный роман] *Л-4*

* *Le Dossier n° 113.* — Le Petit Journal, 7 fevrier – 14 mai 1867, [précédé de la dédicace à son cousin: «A mon ami Maurice Delamain»].

* — Le Voleur, 25 décembre 1868 — 15 octobre 1869.

* — La Gironde, 17 mars — 14 juin 1868.

* — Paris: Dentu, 1867.

* *Дело под № 113.* — Переводы отдельных романов: Ежемес. журн. СПб.: Е.Э. Лебедева (Н.С. Львов?) 1868, кн. 12.

* *Дело под № 113.* — СПб.: Н.С. Львов, 1868, 520 с. (Переводы отдельных романов 1868; кн. 12).

* *Дело № 113.* — СПб.: типо-лит. «Энергия», ценз. 1903, 374 с. (Извлеч. из журн. «Европейская библиотека» [изд. М.П. Чехова, брата А.П. Чехова] за 1903 г., № 5–8).

* *Дело № 113.* (пер. с фр.). — М.: Гелеос, 2006, 314 с. (серия: Ретро-детектив).

19. «Рабы Парижа» (1867–1868) [детективный роман] *Л-5*

(п. — I ч. Б. Маскаро и Ко; II ч. Тайна семьи Шандос; III ч. Шантаж); (к. — I ч. Шантаж; II ч. Тайна Шандосов).

* *Les Esclaves de Paris.* — Le Petit Journal, 9 juillet 1867 — 3 mars 1868:

I partie. B. Mascarot et Co: 9 juillet — 22 octobre 1867; *II partie. Le Secret de la maison de Champdoce* (avec «A nos lecteurs» — preface-résumé de la I-re partie): 5 novembre 1867 — 9 janvier 1868; *III partie. Le Chantage*: 10 janvier — 3 mars 1868.

* — Journal pour tous, 18 juillet 1868 — 26 mai 1869.

* — Paris: Dentu, 1868, 2 vols. *(I partie. Le Chantage; II partie. Le Secret des Champdoce).*

* *Парижские невольники* (роман в 2 ч.; пер. Бр.). — М., 1872.

* *Рабы Парижа.* — Переводы отдельных романов: Ежемес. журн. — СПб.: Е.Э. Лебедева 1872, январь, апрель.

* *Рабы Парижа.* — СПб.: тип. В.И. Головина, 1872, в 2 т.: [т. I. Шантаж (514 с.), т. II. Тайна герцогов Шандос (445 с.)]; (Переводы отдельных романов: Журн., изд. Н. С. Львовым, 1872, № 1 и 4).

* *Рабы Парижа* (пер. с фр., по изд. СПБ, 1873). — Харьков: Гриф, 1993, 528 с. (серия: Классика приключений), [I ч. Шантаж; II ч. Тайна герцогов Шандосов].

20. «Господин Лекок» (1868) [детективный роман] *Л-1*

(п. — I ч. Убийство; II ч. Честь имени); (к. — I ч. Следствие; II ч. Честь имени)

* *Monsieur Lecoq.* — Le Petit Journal, 27 mai — 3 décembre 1868:

I partie. Le Meurtre : 27 mai — 31 juillet 1868; *II partie. L'Honneur du nom* : 7 août — 3 décembre 1868.

* — Paris: Dentu, 1869, 2 vols. *(I partie. L'enquête; II partie. L'Honneur du nom; Épilogue. Le Premier succès);* [avec la dédicace à M. Alphonse Millaud, directeur du Petit Journal].

* *Лекок, [агент сыскной полиции]* : роман в 2 ч. — СПб.: ред. «Петербургского листка», 1870, 514 с.

* *Лекок, агент сыскной полиции*: роман в 2 ч. — (3-е изд.) СПб.: тип. Скарятина, 1875, 416 с.

* *Лекок (Le coque)*[!] / Соч. А.[!] Габорио: роман в 2 ч. — СПб.: Т.Ф. Кузин, 1890, 527 с. [I ч. Следствие, II ч. Честь имени].

* *Похождения сыщика Лекока.* — СПб.: типо-лит. «Энергия», 1905, 406 с.

* *Лекок агент сыскной полиции.* — СПб. [тип. Вл.П. Гайдебурова?], 1907, VIII, 236 стб. Полное собрание сочинений. Эмиль Габорио. Под ред. Влад. Гайдебурова. Том 1-й. (Библиотека писателей), [I ч. Следствие; II ч. Честь имени].

* *Лекок — агент сыскной полиции: Уголовный роман, бывший до сего времени под запрещением цензуры.* — СПб.: А.Г. Гайдебурова[?],1907, VIII, 236 стб. (Журнал «Библиотека писателей», 1907, янв.-февр. Полное собрание сочинений. Эмиль Габорио. Под ред. Влад. Гайдебурова; Т. 1). Издание представляет собой часть тиража № 1 и 2 ежемесячного журнала «Библиотека писателей» за 1907 г. с новой обл. На тит. л. только общ. заглавие тома).

* *Лекок, агент сыскной полиции* (пер. с фр., по изд. СПБ, 1875). — В сб. «Забытый французский детектив: 1. Французский детектив конца XIX века» (Э. Габорио, П. Магален). М.: АО «Книга и бизнес», СП «Lexica», 1992, 544 с. (с. 5–320), (серия: Забытый детектив в 3 томах).

* *Лекок — агент сыскной полиции* (роман в 2 ч.; пер. с фр.). — М.: Ред.-произв. агентство «Олимп», 1992, 189 с.

* *Месье Лекок, агент сыскной полиции* (в 2 ч.; пер. с фр.). — М.: Гелеос, 2006, 314 с. (серия: Знаменитые сыщики).

* *Мсье Лекок* (пер. с фр. О. Ивановой). — Харьков, Белгород: «Клуб семейного досуга», 2015, 416 с. (серия: Коллекция классического детектива). [Издание включает только I часть романа.]

21. «Воспитание парламентария» (1868) [статья-хроника]

* *Éducation parlementaire.* — La Situation, 25 octobre 1868.

22. «Адская жизнь» (1869) [детективный роман]

(I ч. Паскаль и Маргарита; II ч. Лиа д'Аржелес)

* *La Vie infernale.* — Le Petit Journal, 7 mars — 16 août 1869.

* — Le Voleur, 27 octobre 1871 — 23 mai 1873**.**

* — Paris: Dentu, 1870, 2 vols. (*I partie. Pascal et Marguerite*, *II partie. Lia d'Argelès*), [avec la dédicace à Madame Blanche Silva].

* *Адская жизнь.* — СПб.: тип. А. Траншеля, 1871, 396 с.

* *Адская жизнь* (роман в 2 ч.). — Новгород: Т.Ф. Кузин, 1890.

* *Адская жизнь.* — СПб.: типо-лит. «Энергия», [1904], 335 с.

* *Адская жизнь.* (пер. с фр.). — М.: СКС, 1996, 333 с. (серия: Bestseller).

23. «Золотая шайка» (1869-1870) [детективный роман]

* *La Clique dorée.* — Le Petit Journal, 7 décembre – 28 décembre 1869, 2 janvier — 15 avril 1870.

* — Paris: Dentu, 1870.

* *Золотая шайка*. — СПб., 1872 [?], ред. журнала «Переводы отдельных романов».

* *Золотая шайка* (пер. с фр. Бр...). — М.: Манухин, 1873, 434 с.

* *Золотая грязь*. — (2-е изд.) М., 1873.

* *Золотая грязь*. — (2-е изд.) М.: тип. Индрих, 1876, 469 с.

24. «Записки агента сыскной полиции: Старичок из Батиньоля» (1870) [детективная повесть]

[д.з.] **«Старичок из Батиньоля. Глава из мемуаров агента сыскной полиции»**

* — *Mémoires d'un agent de la Sureté: Le petit vieux des Batignolles* (sous le pseudonyme de J.-B.-Casimir Godeuil). — Le Petit Journal, 7 juillet — 19 juillet 1870.

* *Le Petit vieux des Batignolles. Un chapitre des mémoires d'un agent de la Sureté.* — Dans le recueil posthume de Gaboriau «Le Petit Vieux des Batignolles». Paris: Dentu, 1876. Pp. 1–115.

* *Батиньольский старикашка. Глава из записок агента сыскной полиции*: Посмертное сочинение Эмиля Габорио. — Собрание иностранных романов, повестей и рассказов в переводе на русский язык: журнал Е.Н. Ахматовой, СПб., 1876. № 7. С. 1–68.

25. «Берлинская дорога. Волонтеры 92-го» (1870) [исторический роман о войне Первой коалиции 1792 г.]

[д.з.] **«Капитан Кутансо. Волонтеры 92-го»**

[Первую газетную публикацию этого романа часто именуют *«La Route de Berlin. La Revanche de 1813» («Берлинская дорога. Реванш 1813-го»)*, хотя это не совсем так, даже если опираться на рекламу с первой полосы «Ле Пти Журналь» 1870 г.: «*La Revanche de 1813*» (анонс 20 июля), «*La Revanche de 1813. Route de Berlin*» (анонс 21 июля), «*Route de Berlin*» (анонс 22 и 23 июля). 1-й фельетон, приуроченный к национальному празднику 24 июля, был озаглавлен «*Route de Berlin*», во 2-м (за 25 июля) появился подзаголовок «*Route de Berlin. Les Volontaires de 92*», который был сохранен до конца газетной публикации.]

* *Route de Berlin. Les Volontaires de 92.* — Le Petit Journal, 24 juillet — 6 septembre 1870.

* *Le Capitaine Coutanceau. Les Volontaires de 92.* — (Publication posthume) Paris: Dentu, 1878.

26. «Осада Парижа. Дневник мобилизованного в национальную гвардию» (1871) [роман о Франко-Прусской войне]

* — *Le Siège de Paris. Journal d'un garde national mobilisé.* — Le Petit Journal, 5 janvier — 6 avril 1871 [avec indication «fin de la premiere partie»]:

I–IX chapitres — *Journal d'un garde national mobilisé* (sous le pseudonyme de Paul Estienne): 5 janvier — 2/3 mars 1871;

IX (suite) — XI chapitres — *Le Siège de Paris. Journal d'un garde national mobilisé* (sous le nom d'Émile Gaboriau): 4 mars — 6 avril 1871.

27. «Кувырком» (1871-1872) [детективный роман]

(п. — I ч. Мрачная тайна; II ч. Лоран Корневен); (к. — I ч. Мрачная тайна; II ч. Генерал Делорж).

* *La Dégringolade.* — Le Petit Journal, 5 août 1871 — 9 juin 1872:

I partie. Un mystère d'iniquité : 5 août 1871 — 16 février 1872; *II partie. Laurent Cornevin* : 27 février 1872 — 9 juin 1872.

* — Paris: Dentu, 1872;

* — Paris: G. Paetz, 1872, 12 vols. «Bibliothèque choisie», 1 série: 1–8 vols, 2 série: 9–12 vols.

* — Paris: Dentu, 1876, 2 vols. *(I partie. Un mystère d'iniquité ; II partie. Le général Delorge)*.

* *Кувырком*! — Переводы отдельных романов: Ежемес. журн. СПб.: Е.Э.Лебедева (Н.С. Львов?) 1873, № 1, 2.

* *Кувырком*!!— СПб.: Издание Н.С. Львова, 1873, 877 с. [I ч. Тайна ужасного преступления; II ч. Генерал Делорж; III ч. Раймонд; IV ч. Семейство Майльефер; V ч. Погоня за миллионами; VI ч. Лаврентий Корневен].

* (*1*) *Кувырком. (Таинственное убийство). Баррикады* (ист. роман в 3 ч.; пер. с фр. Ал. Сербского). — М.: изд. Земского (тип. Ф. Иогансон), 1875, 528 с.

* (*2*) *Герцогская корона. Ловкий удар* (ист. роман в 3 ч.; пер. с фр. А.Л. Сербского). — М.: изд. Земского (тип. Ф. Иогансон), 1875, 626 с. [Заглавие на обложке: «*Кувырком. Герцогская корона. Ловкий удар*». Продолжение романа «Кувырком. (Таинственное убийство)»].

28. «Петля на шее» (1872–1873) [детективный роман]

(п. — I ч. Пожар в Вальпенсоне; II ч. Процесс Буакорана; III ч. Суд присяжных; IV ч. Коколё); (к. — I ч. Пожар в Вальпенсоне; II ч. Процесс Буакорана; III ч. Коколё).

* *La Corde au cou.* — Le Petit Journal, 20 octobre 1872 — 17 février 1873:

I partie. Le feu du Valpinson : 20 octobre — 7 novembre 1872; *II partie. L'affaire Boiscoran*: 8 novembre — 9 décembre 1872; *III partie. La Cour*

d'assises: 10 décembre 1872 — 7 février 1873; *IV partie. Cocoleu* : 8 février — 17 février 1873.

* — Paris: Dentu, 1873 *(I partie. Le feu du Valpinson; II partie. L'affaire Boiscoran; 3 partie. Cocoleu)*; [précédé de la dédicace à son beau-frère (mari de sa sœur Amélie): «Amicissimo Georges Coindreau avocat. Émile Gaboriau»].

* *Петля на шее.* — Собрание иностранных романов, повестей и рассказов в переводе на русский язык: журнал Е.Н. Ахматовой, СПб., 1873, № 5–7, 553 с. [I ч. Пожар в Вальпенсоне; II ч. Процесс Буакорана; III ч. Асизный суд; IV ч. Коколё].

* *Петля на шее.* — СПб.: Е.Н. Ахматова, 1873, 553 с. (Извлеч. из журн. «Собрание иностранных романов, повестей и рассказов в переводе на русский язык», 1873.)

* *С петлей на шее*: Роман в 3-х ч. Эмиля Гобарио [!] [с пометкой: «Пер. без пропусков»]. — М.: Е.К. Оленина, 1873, 629 с. [На обл.: «Роман Эмилия [!] Габорио»].

29. «Чужие деньги» (1873) [детективный роман]

(I ч. Подставные лица; II ч. Ловля в мутной воде)

* *L'Argent des autres.* — L'Événement, 10 mars — 13 juillet 1873.

* — Paris: Bureaux de «L'Événement», 1873, 242 p. (in-8).

* — Paris: Dentu, 1874, 2 vols. *(I partie. Les hommes de paille; II partie. La pêche en eau trouble)*; [1-re vol. avec cette dédicace: «A MONSIEUR PAUL FÉVAL. Fidèle interprète des sentiments de mon regretté mari, j'offre cet ouvrage à celui dont il s'honorait d'être l'ami et dont il admirait le talent. Veuve ÉMILE GABORIAU. 16 janvier 1874»].

* *Чужие деньги.* — Собрание иностранных романов, повестей и рассказов в переводе на русский язык: журнал Е.Н. Ахматовой, СПб., 1873, № 8–11, 536 с. [I ч. Подставное лицо; II ч. Ловля в мутной воде].

* *Чужие деньги.* — СПб., 1873, 536 с. (Извлеч. из журн. «Собрание иностранных романов, повестей и рассказов в переводе на русский язык», 1873, 536 с.).

* *Чужие деньги* (в 2-х ч.). — М.: тип. и лит. А.В. Кудряшевой, 1874, 515 с.

30. «Счастье ведет к богатству» (изд. 1876) [повесть]

* *Bonheur passe richesse.* — Dans le recueil posthume de Gaboriau «Le Petit Vieux des Batignolles». Paris: Dentu, 1876. Pp. 117–233.

31. «Сутана Несса» (изд. 1876) [рассказ]

* *La Soutane de Nessus.* — Dans le recueil posthume de Gaboriau «Le Petit Vieux des Batignolles». Paris: Dentu, 1876. Pp. 235–255.

32. «Исчезновение» (изд. 1876) [детективный рассказ] [*упомянут Лекок*]

* *Une disparition.* — Dans le recueil posthume de Gaboriau «Le Petit Vieux des Batignolles». Paris: Dentu, 1876. Pp. 257–272.

33. «Проклятый дом» (изд. 1876) [рассказ]

* *Maudite maison.* — Dans le recueil posthume de Gaboriau «Le Petit Vieux des Batignolles». Paris: Dentu, 1876, pp. 273–288.

* *Проклятый дом.* — В сб. «Василек» (Густав Галлер, Филиберт Одебранд, Эмиль Габорио). М.: тип. А.В. Кудрявцевой, 1876 [на обл. дата: 1877], стр. 313–324.

* * *

~ **Нераскрытое заглавие оригинала:** *Полунощник*: роман Габорио, автора романа «Адская жизнь». — СПб.: тип. А. Траншеля, 1872, 232 с.

Основные источники:

* *Каталог РГБ* (Российская государственная библиотека, Москва).

* *Каталог РНБ* (Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург).

* *Catalogue de la BnF* (Bibliothèque nationale de France, Paris).

* *Le Petit Journal, 1866–1873.*

* *Thomas Grimm. Mort d'Émile Gaboriau.* — Le Petit Journal, 1 octobre 1873.

* *Roger Bonniot. Émile Gaboriau ou la Naissance du roman policier.* — Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1985.

* *Claude Witkowski. Les Editions populaires. 1848–1870.* — Paris, G.I.P.P.E. «Les Amoureux des Livres», 1997.

Матющенко В.Ф., составитель библиографии, 27.01.2013.
http://rraymond.narod.ru/rf-gaboriau-bib-fru.htm

Н.Н. Кириленко

ЦИКЛ М. ЛЕБЛАНА О ЛЮПЕНЕ: ПОЛЕМИКА С ШЕРЛОКХОЛМСОВСКИМ КАНОНОМ

Выражение «шерлокхолмсовский» канон (Canon of Sherlock Holmes) широко используется для обозначения тех произведений о Шерлоке Холмсе, которые бесспорно написаны самим Конан Дойлом (это 56 новелл, входящих в 5 сборников, и 4 повести).

Для всей последующей криминальной литературы фигура Шерлока Холмса стала основным объектом подражания, пародирования и полемики

Неоднократно отмечался факт пародирования шерлокхолмсовского канона Морисом Лебланом. Именно он, а не Габорио, который умер еще в 1873 г., вел с Конан Дойлом и его героем последовательную и при этом яростную полемику. Буало и Нарсежак в книге «Le roman policier», переводимой у нас как «Детективный роман», тесно связывают эти три имени: «Габорио породил Конан Дойла, Конан Дойл — Леблана»; Леблан, подчеркивали они, не продолжил традицию, а «пытался создать антипода Шерлока Холмса»[1]. К этому высказыванию Буало и Нарсежака мы вернемся в конце нашего исследования.

Как отмечает К.А. Чекалов, массовое появление переводов произведений о Холмсе совпало со временем, когда Леру и Леблан стали активно публиковаться; они, «приобщаясь к указанной моде, отнюдь не стали механически следовать ей, а в отдельных случаях создали довольно остроумные шаржи на знаменитого обитателя Бейкер-стрит». Кроме того, исследователь указывает, что Люпен в нескольких новеллах Леблана вступает с Холмсом в единоборство и одерживает над ним верх[2].

Люпену присуща склонность к переодеваниям[3], характерная для Холмса, предстающего то оборванцем, то священником, то капита-

[1] *Буало П., Нарсежак Т.* Детективный роман // Как сделать детектив. М., 1990. С. 195. Далее цитаты приводятся по данному изданию, страницы указываются в скобках.

[2] *Чекалов К.А.* Роман Мориса Ренара «Руки Орлака» и повествовательные стратегии французской массовой литературы в начале XX века // Культурологический журнал. 2015. № 2 (20).

[3] См.: *Буало П., Нарсежак Т.* Указ. соч. С. 196; *Кириленко Н. Н.* Детектив: логика и игра // Новый филологический вестник. 2010. № 1 (12). С. 16–39; *Она же.* «Авантюрное расследование» или классический детектив // Новый филологический вестник. 2012. № 2 (21). С. 80–95; Le personnage d'Arsène Lupin [Электронный ресурс] // A l'ombre du Polar. URL: http://www.polars.org/spip.php?article214 (дата обращения 12.04.2015).

ном китобойного судна[4]. В то же время, как справедливо указывает К.А. Чекалов, у Леблана «этот мотив подвергается активному развитию», поскольку иногда Люпен на протяжении всего произведения (сборник «Восемь ударов стенных часов») или значительной его части (роман «Зубы тигра») предстает в маске[5]; т.е. личность его скрыта не только от остальных персонажей, но и от читателя. Добавим, что этот прием появляется уже в первой новелле корпуса «Арест Арсена Люпена», в которой сам статус рассказчика и особенности повествования первой части произведения способствуют созданию такой маски. Пуантировка новеллы — разоблачение первого рассказчика (в данной новелле их два), оказавшегося Арсеном Люпеном. Присутствует такая маска и в романе «Полая игла», где в некоторых главах («Лицом к лицу», финальные главы) Арсен Люпен действует под своим именем, а в других читатель вводится в заблуждение, так же, как и ряд персонажей. Так, проводящий собственное расследование Исидор Ботреле в противостоянии с Люпеном обретает помощника — Луи Вальмера, и ни сыщик, ни читатель долго не подозревают, что это всего лишь очередное воплощение Люпена.

Подобный прием в целом для произведений о Шерлоке Холмсе не характерен. Имеется всего одна новелла Конан Дойла, где перед читателем предстает американский ирландец Олтемонт, который в результате оказывается Холмсом («Его прощальный поклон»).

Детали внешности Арсена Люпена, способного преображаться бесконечно, в сущности, остаются неизвестными читателю. Указанная особенность принципиально отличает героя Леблана от Холмса, с его четко очерченной — когда он не носит маски — внешностью. Необходимо отметить, что Леблан в данном случае выступает продолжателем традиции Габорио, ведь в романе «Преступление в Орсивале» Габорио подчеркивает недоступность портретной характеристики Лекока: «Правда, г-н Лекок выглядит так, как желает выглядеть. Его друзья утверждают, будто он обретает собственное, неподдельное лицо лишь тогда, когда приходит к себе домой, и сохраняет его до тех пор, пока сидит у камелька в домашних туфлях, однако это утверждение невозможно проверить. Достоверно одно: его переменчивая маска подвержена невероятнейшим метаморфозам; он по желанию лепит,

---

[4] *Кружков Г.* Пляшущие, плавающие и плачущие человечки: предисловие // Книга NONсенса. М., 2003. С. 5–11; *Кириленко Н.Н.* Детектив: логика и игра // Новый филологический вестник. 2009. № 2 (9). С. 27–47.

[5] *Чекалов К.А.* Творческая эволюция Мориса Леблана в контексте издательской практики «Прекрасной эпохи» [Электронный ресурс] // Электронный научно-образовательный журнал ВГСПУ «Грани познания». 2015. № 6 (40). С. 110. URL: www.grani.vspu.ru (дата обращения 15.01.2017).

если можно так выразиться, свое лицо, как скульптор лепит податливый воск. Причем он способен менять все — вплоть до взгляда»[6]. В некоторых эпизодах романов «Дело № 113» и «Рабы Парижа» этот герой выступает под маской; и только в начале романа «Мсье Лекок», где изложена начальная фаза карьеры сыщика, приводится вполне четко очерченная как для окружающих Лекока персонажей, так и для читателя внешность.

Помимо попыток установить преемственность и ее характер в способах предъявления героя читателю, делались и другие наблюдения. Так, А.Ф. Строев полагает, что Леблан последовательно использует и трансформирует повествовательные приемы Конан Дойла и «почти пародирует его дедуктивный метод»[7]. На наш взгляд, в этом отношении также следует говорить не столько о трансформации, сколько о полемике; эти вопросы мы подробнее рассмотрим далее.

Таким образом, отечественными критиками и литературоведами уже осуществлялись сопоставления (по ряду признаков) произведений шерлокхолмсовского канона с циклом Леблана об Арсене Люпене. В то же время, насколько нам известно, детального рассмотрения всех вариантов полемики Леблана с Конан Дойлом предпринято не было. Между тем подобное исследование помогло бы взглянуть по-новому не только на цикл произведений Мориса Леблана, но и на сам корпус шерлокхолмсовского канона.

В первом же своем произведении о Холмсе — «Этюд в багровых тонах» Конан Дойл и сам вступает в полемику с предшествующими авторами криминальной литературы. Как известно, в разговоре с Уотсоном Шерлок Холмс нелестно отзывается о двух самых известных на тот момент литературных сыщиках — Дюпене и Лекоке.

Рассмотрим подробнее, при каких обстоятельствах Холмс это делает. Глава, в которой происходит столь важный разговор, не случайно называется «Наука дедукции» (перевод М. Чуковской и Н. Треневой заглавия главы “The Science of Deduction” как «Искусство делать выводы» не вполне точен). В ожидании завтрака Уотсон читает в журнале статью «Книга жизни», где говорится о том, как много может узнать человек, умеющий наблюдать и анализировать. Автором статьи, названной Уотсоном «неописуемой чушью» и «вздором», оказывается Шерлок Холмс. В качестве аргумента в пользу практического значения

---

[6] *Габорио Э.* Преступление в Орсивале. URL: http://lib.rus.ec/b/138502 (дата обращения 12.02.2017).

[7] *Строев А.* Справка об авторах // *Леблан М.* Рассказы. Арсен Люпен против Херлока Шолмса. *Сувестр П.*, *Аллен М.* Фантомас. М., 1992. С. 557.

данных идей Холмс демонстрирует цепочку рассуждений, которая в свое время привела его к выводу, что Уотсон прибыл в Англию из Афганистана.

Тут-то Уотсон и сравнивает Холмса с Дюпеном, удивляясь, что такие личности существуют вне литературы (!). Холмс в ответ называет своего непосредственного литературного предшественника «очень ничтожным типом», и утверждает, что прерывание Дюпеном мыслей приятеля после долгого молчания подходящим замечанием — это «очень показной и поверхностный трюк»[8].

Вслед за этим Холмс презрительно высказывается и о Лекоке Габорио[9]. Таким образом, критикуется характерное для романов Габорио чередование *быстрого* и *медленного* художественного времени. Ведь именно эта особенность становится причиной затягивания расследования. К тому же Габорио имеет обыкновение во второй части своих романов, перед развязкой, приводить подробную предысторию преступлений («Преступление в Орсивале», «Дело № 113», «Рабы Парижа»)[10]. В произведениях шерлокхолмсовского канона замедление времени встречается очень редко. Таково «Последнее дело Холмса», где герои целую неделю (но все-таки не месяцами!) бродят по горам Швейцарии, а также повести «Этюд в багровых тонах», «Знак четырех», «Собака Баскервилей» и «Долина Ужаса». *Медленное* время в этих повестях приходится на те эпизоды, где Холмс не изображается. В остальных случаях с деятельностью Холмса связано *быстрое* время.

Подчеркнем, что речь здесь идет о полемике с Габорио и По не столько самого писателя, сколько его героя. Ведь сам Конан Дойл в эссе «Сквозь волшебную дверь» отдает дань уважения Э. По и его персонажу[11]. Кроме того, о разнице между мнением автора и мнением героя говорится в шутливом стихотворении создателя Шерлока Холмса под названием «Невдумчивому критику» (1912). Оно написано в ответ на критические замечания (также облеченные в стихотворную форму) американского поэта и эссеиста Артура Гитермана, упрекавшего Конан Дойла в том, что он разбогател на заимствованном персонаже, который не чтит предшественников:

---

[8] *Doyle A.C.* A Study in Scarlet // The Complete Sherlock Holmes. Doubleday: Penguin Books, 1998. P. 24. Здесь и далее пер. с англ. наш — *Н. К.*

[9] Соответствующая цитата приводится в сноске 22 к статье В. Матющенко (Прим. ред.).

[10] См.: *Кириленко Н. Н.* «Авантюрное расследование» или классический детектив. Цит. соч.

[11] См.: *Doyle A. C.* Through the Magic Door // Through the Magic Door and other pieces. Cambridge Scholars Publishing, 2008.

«Шерлок — Ваш сыщик — чужд благодарности:
Дюпена он числит по разряду бездарности!
Лекока раззявой ругает ругательски,
А это, признаться, не по-приятельски!
У По и Габорио взяли сюжеты Вы,
Интригу скопировали тоже где-то Вы».
(Life, 5 декабря 1912 г.)[12]

Ответ Конан Дойла был опубликован в "London Opinion" 28 декабря того же года:

«Вы и впрямь, досточтимый, настолько девственны,
Что, по-Вашему, автор с героем тождественны?
Как автор, я таю от восхищения
Пред месье Дюпеном за его ухищрения.
Отчасти таланты его продуктивные
Вложил я в рассказы мои детективные.
Но нет ли тут недомыслия явного —
Меня принимать за Холмса тщеславного?
Пусть мой персонаж язвит презрительно,
Зато я вот поклон отвешу почтительно.
А Вашим мозгам уяснить достанет способности,
Что кукла и кукольник — не две подобности?»[13]

С Конан Дойлом полемизировали многие, но никто из литераторов не делал это столь настойчиво и систематично, как Леблан. Хотя в своем эссе «О Конан Дойле», написанном после смерти писателя, Леблан в целом и отзывается о Конан Дойле как о мастере, он и тут находит, за что его упрекнуть:

«Готов заключить пари с честным читателем, что, будь он даже противником детективов, все равно рассказ Конан Дойла увлечет его с первых же страниц и заставит дочитать до самого конца. При этом никто не замечает, сколь экономен Конан Дойл и сколь мало стремится он понравиться. Начало всегда одно и то же. Ни малей-

[12] *Гитерман А.* Письма литераторам. Сэру Артуру Конан Дойлу // *Дойл Конан А.* Этюд в багровых тонах. Приключения Шерлока Холмса. Авторский сборник. Сост. А. Лютиков, М. Назаренко. СПб., М., 2017. С. 485–486. Пер. С. Сухарева.

[13] *Дойл Конан А.* Невдумчивому критику // *Дойл Конан А.* Этюд в багровых тонах. Приключения Шерлока Холмса. Цит. соч., С. 487. Пер. С. Сухарева.

> шего разнообразия в развитии интриги. Ни слова о любви. И все равно. У мастера крепкая хватка, мы у него в руках, и он никогда нас не отпустит»[14].

Обратим внимание: М. Леблан критикует шерлокхолмсовский канон за однообразие интриги и некоторую клишированность завязки, а также отсутствие любовной линии. Посмотрим, насколько ему самому удавалось избегать критикуемых им приемов.

Начнем с самого очевидного, а именно с присутствием в произведениях Леблана антагониста Люпена под именем Херлок (Эрлок) Шолмс, вполне определенно отсылающего к герою Конан Дойла. Иногда переводчики[15] и критики[16] игнорируют разницу в написании имен; с таким подходом трудно согласиться. Леблан и впрямь первоначально назвал персонажа своего рассказа *Шерлоком Холмсом* (в публикации журнала «Je Sais Tout» от 15 июня 1906 г.), однако позднее, из-за возражений Конан Дойла против использования имени Холмса без его согласия, произвел перестановку букв. Данное обстоятельство добавило в произведения Леблана игрового начала; действительно, в одном и том же произведении («Арсен Люпен против Херлока Шолмса») действует персонаж по имени Херлок Шолмс и одновременно упоминается (как бы не имеющий к нему отношения) писатель Конан Дойл.

Следующий фрагмент — явный отклик на отзывы Холмса о Дюпене и Лекоке:

> «Ведь недаром он звался Херлок Шолмс, это имя означало для нас некий феномен интуиции, наблюдательности, проницательности и изобретательности. Как будто природа шутки ради объединила два самых необыкновенных типа полицейского, которые когда-либо создавало человеческое воображение: Дюпена Эдгара По и Лекока Габорио и создала по своему вкусу третий, еще более необычный, ну просто нереальный. Когда слышишь о подвигах, принесших ему мировую известность, невольно задаешься вопросом, есть ли он на самом деле, этот Херлок Шолмс, не легендарный ли это персонаж, во плоти и крови сошедший со страниц книги какого-нибудь знаменитого романиста, ну, например, такого, как Конан Дойл»[17].

---

[14] *Леблан М.* О Конан Дойле // Как сделать детектив. М., 1990. С. 85.

[15] *Леблан М.* Шерлок Холмс приходит слишком поздно // *Леблан М.* Арсен Люпен / Сост. Н. Русецкая. СПб., 2004. С. 432–475. Пер. А. Когана.

[16] *Сошкин Е.* Детективный сериал и серийный убийца (жанр как дилемма) // Новое литературное обозрение. 2011. № 2 (108). С. 184–213.

[17] *Леблан М.* Арсен Люпен против Херлока Шолмса. URL: http://bit.

Херлок Шолмс — пародийный персонаж, который появляется в нескольких произведениях Леблана — «Херлок Шолмс опаздывает», «Херлок Шолмс против Арсена Люпена», «Полая игла» и «813»; есть все основания причислить его к категории серийных героев. Добавим, что иногда он фигурирует анонимно — например, в новелле «Адская ловушка»; здесь сказано лишь, что для раскрытия тайны некий прославленный английский сыщик переправился через пролив. К такого же рода отсылкам относится наличие у Арсена Люпена собаки по кличке Шерлок («813»).

Впервые Херлок Шолмс появляется во второй части новеллы «Херлок Шолмс опаздывает». Разгадывая тайну шифра, с помощью которого можно проникнуть в подземный ход, он выказывает не меньшую проницательность, чем Люпен. Однако Люпен опережает Херлока и, воспользовавшись подземным ходом, успешно грабит замок, а потом из сентиментальных побуждений не менее ловко возвращает украденное. Апофеозом гротеска становится встреча Люпена, покидающего замок, с Шолмсом, который еще только направляется туда. Люпен демонстрирует собеседнику, что догадался, с кем встретился, и иронично именует себя самым горячим поклонником Шолмса.

Леблан наделяет этого персонажа внешностью, нимало не напоминающей несколько гротескный портрет Холмса, с его чрезвычайно высоким ростом и худобой, ястребиными чертами лица, а также неизменными атрибутами — курительной трубкой и скрипкой. О Шолмсе сказано следующее: «Это был мужчина лет пятидесяти, довольно крепкий, гладко выбритый, чье платье говорило об иностранном происхождении. В его руке была тяжелая трость, а на шее висела сумка»[18]. Отметим, что для шерлокхолмсовского канона абсолютно нехарактерно изображение Холмса, так сказать, отягощенного каким-либо багажом. Подобного рода *утяжеление* его фигуры словно бы добавляет персонажу банальности.

Внешность Херлока Шолмса оказывается заурядной не только в восприятии читателя, но и с точки зрения обитателей замка:

> «Его внешность обычного буржуа, так сильно отличавшаяся от предполагаемого образа сыщика, вызвала небольшое разочарование. В нем не было ничего от героя романа, загадочного и демонического персонажа, с которым мы обычно связываем имя Херлока Шолмса».

ly/2m2YsbE (дата обращения 15.01.2017). В дальнейшем текст цитируется по этому изданию.

[18] *Леблан М.* Херлок Шолмс приезжает слишком поздно. URL: http://bit.ly/2lYqOmQ (дата обращения 15.01.2017). В дальнейшем текст цитируется по этому изданию.

Полемика с шерлокхолмсовским каноном включает в себя здесь два аспекта: во-первых, внешность Шолмса ничем не примечательна, в отличие от внешности Шерлока Холмса (Уотсон подчеркивает, что Холмс привлек бы внимание даже случайного наблюдателя), она носит вполне заурядный характер. Во-вторых, Леблан обращает внимание на иностранное платье и английский акцент, в то время как гротескный портрет Холмса *не экзотичен*. Акцент на победе Люпена над иностранцем, по мнению Буало-Нарсежака, был очень важен для реабилитации французского самосознания за «разгром 1870 г.» (поражение во франко-прусской войне).

В сложно построенном произведении «Арсен Люпен против Херлока Шолмса» Херлок Шолмс прибывает во Францию дважды (по делу о голубом бриллианте и по делу о Еврейской лампе); оба раза не в одиночестве, в отличие от рассмотренной выше новеллы, а с помощником — Вильсоном. Последний (очевидная пародия на Уотсона!) предстает не только полным идиотом, но и совершенным неудачником. В первый приезд ему ломают руку; во второй — ранят ножом, причем нож проходит в четырех миллиметрах от сердца. По этой причине Вильсон дважды выбывает из игры и не мешает схватке Шолмса с Люпеном.

Итоги противостояния Люпена и Шолмса в этом произведении вовсе не так однозначны, как представляется Буало-Нарсежаку («Холмс был убит, унижен, выдворен под взрывы хохота»). С одной стороны, ни в один из его приездов Шолмсу не удается задержать Люпена. По ходу второго он делает две попытки задержать Люпена (в лодке и на корабле, плывущем в Англию) — обе неудачные; ему даже приходится спасаться вплавь из тонущей лодки. При этом перманентное осмеяние персонажа действительно не вызывает сомнений.

С другой стороны, никак нельзя сказать, что Шолмс всегда и во всем терпит поражение, а Люпен неизменно выигрывает. В первый приезд Шолмсу удается забрать у Люпена подлинный бриллиант и вернуть его графине де Крозон, а в «Еврейской лампе» он возвращает д'Имбервилям пропавшую лампу со спрятанной в ней драгоценной тиарой. Парадокс заключается в том, что, по словам Люпена, «в этом деле я выступаю в роли доброго гения, а вы, напротив, злой дух, приносящий лишь слезы и отчаяние». Действительно, раскрытие тайны преступления (при том, что Шолмс до последнего ошибочно обвиняет гувернантку, которая всего лишь помогает госпоже) разрушает семейный покой д'Имбервилей, а преданной Алисе Демен приходится уехать из Франции, и именно Люпен, а не Шолмс устраивает ее дальнейшую судьбу. Соответственно образу Великого сыщика, который приносит

мир и покой своим клиентам, в том числе запутавшимся клиенткам («Второе пятно» и «Приключение Огастеса Милвертона» Конан Дойла), наносится тяжелый урон. Но и сам Люпен в этом произведении также подвергается непрерывному осмеянию. В отличие от Херлока Шолмса, он способен смеяться и над самим собой.

Наиболее значительна и при этом наиболее неблаговидна роль Херлока Шолмса в романе «Полая игла». Бóльшую часть повествования этот серийный персонаж только упоминается. Юного ритора Изидора Ботреле соученики, а затем и журналисты называют конкурентом Херлока Шолмса. Всю первую часть он ведет расследование в отсутствие Шолмса (и во многом справляется с делом). Шолмса же похищают средь бела дня в центре Лондона, когда он садится в кэб, чтобы ехать на вокзал, а оттуда во Францию проводить расследование.

В дальнейшем Шолмса находят вместе с инспектором Ганимаром (другим серийным антагонистом Люпена), также ставшим жертвой похищения. Возвращение сыщиков обставлено с карнавальным снижением: связанных и усыпленных, их подбирает какой-то старьевщик прямо напротив полицейской префектуры. Как выяснилось, вместо того, чтобы расследовать происшедшее в замке и выяснять тайну исчезновения Люпена, они совершили вынужденное морское путешествие вокруг Африки на борту принадлежащей Люпену яхты.

Сам Херлок Шолмс появляется только в третьей части романа, когда расследование событий в замке уже закончено. Юный сыщик Изидор Ботреле, пытающийся разгадать тайну *Полой иглы* и найти Люпена, странствует, переодеваясь то в ремесленника, то в матроса. Особенно примечателен момент, когда переодетый и загримированный Ботреле замечает в трактире «типичного нормандского барышника, краснощекого здоровенного детину, из тех, кто в долгополой блузе, всегда с кнутом в руках шатаются по местным ярмаркам, перепродавая лошадей»[19]. Как выясняется, «нормандец» — не кто иной, как Херлок Шолмс. Он первым заговаривает с Ботреле, узнав его по фотографиям в газетах, и критически оценивает его грим. (Сам Ботреле, напротив, однажды переодевается в англичанина в клетчатом костюме, гольфах, кепке и с рыжей бородкой.)

Однако в дальнейшем в этом романе Херлок Шолмс отказывается от «игрового» метода следствия и действует прагматично и жестоко. Он пренебрегает раскрытием тайны *Полой иглы* (в то время как для героя Конан Дойла именно в подобного рода «герменевтической процедуре» как раз и заключается главный интерес) и вместо этого следит

[19] *Леблан М.* Полая игла. URL: http://bit.ly/2lrjqgB (дата обращения 15.01.2017). В дальнейшем текст цитируется по этому изданию.

за Викторией (кормилицей Люпена и его верной помощницей), ожидая, что рано или поздно Люпен у нее объявится. Увлекательная игра превращается в простую слежку и примитивную засаду. В таком *неигровом* качестве Херлок Шолмс (но не Люпен) проявляет жестокость еще бóльшую, чем стрелявший в Люпена Ганимар: при попытке убить Люпена Шолмс убивает Раймонду, с которой Арсен сочетался браком. С нею вместе гибнут надежды Люпена на новую *честную* жизнь. Люпен удаляется с телом возлюбленной в сопровождении преданной кормилицы, оставляя связанными Шолмса и двух его помощников, которым он оставляет жизнь. Низость поведения антагониста Люпена подчеркивается тем, что он пытается задержать Люпена не один, а с помощниками.

Люпен же в этом романе противостоит сразу троим, причем чрезвычайно разным сыщикам — Ботреле, Ганимару, Херлоку Шолмсу; кроме того, против него целая армия полицейских и флот. И хотя его возлюбленная гибнет, но сам он в финале остается на свободе.

Во второй части романа «813» Люпену, пытающемуся постигнуть тайну этого числа и букв *АПООН*, рассказывают, как тем же путем ранее прошел Шолмс. Здесь нет очной схватки, а заочно побеждает Люпен; в отличие от Шолмса ему удается разгадать таинственные письмена.

Итак, мы рассмотрели первый вариант полемики с Конан Дойлом, когда Леблан вводит в произведение персонажа, явным образом пародирующего Холмса.

Второй вид полемики — это игра с логическими рассуждениями: дедукцией, индукцией и т.п.

У. Х. Райт (он же Ван Дайн) писал, что Люпен — «хитроумный и лихой преступник <…> и вследствие этого — антипод нормативного следователя, но он находит удовольствие в работе детектива — дедукции, поиске улик, тонкостях логики и решении криминальных проблем — так же блестяще и традиционно, как любой литературный офицер Сюртэ»[20]. Тем самым критик и писатель подчеркивает двойственность Люпена как персонажа полицейского нарратива.

Уже отмечалось, что Леблан как в высказываниях Люпена, так и в эссе «О Конан Дойле» критикует дедукцию[21]. Добавим к этому, что Люпен в рамках одного и того же произведения может одновременно

---

[20] The Great Detective Stories: a Chronological Anthology / comp. and ed. W. H. Wright. N. Y.: Scribner's Sons, 1927. Пер. с англ. наш — *Н. К.*

[21] *Чекалов К.А.* Интерференция жанров. Детектив и фантастика во французском романе начала XX века // Литература в контексте современности: жанровые трансформации в литературе и фольклоре. Челябинск, 2015. С. 75.

прибегать как к использованию логических рассуждений, так и к их опровержению (в новелле «Солнечные зайчики» он заявляет, что самое главное — интуиция).

Несомненной пародией на логический метод в новелле «Арест Арсена Люпена» можно считать вычеркивание из списка пассажиров (по инициативе Люпена) лиц, не отвечающих приметам преступника. Эта процедура не только не проясняет ситуацию, но, напротив, ее запутывает. В «Ожерелье королевы» кавалер Флориани, поразивший слушателей логическим восстановлением способа, каким была совершена кража, оказывается Раулем (Люпеном), который сам же ее и осуществил.

В произведениях люпеновского цикла присутствуют также отсылки к логическим занятиям Холмса другого рода. Так, безусловным откликом на научную деятельность сыщика с Бейкер-стрит является труд юного ритора и начинающего сыщика Изидора Ботреле «Арсен Люпен и его метод: что в нем классического и что оригинального». В этом трактате рассматривалось каждое из люпеновских приключений и выявлялась «лишь ему присущая тактика». По своему стилю трактат сочетал английский юмор с французской иронией.

Другой отсылкой к дедуктивным рассуждениям является разгадывание тайн шифров и кодов почти во всех произведениях люпеновского цикла. Как правило, их тайна связана с преступлением («Херлок Шолмс опоздал», «Полая игла», «813», «Солнечные зайчики»). Эти произведения Леблана отсылают к таким новеллам шерлокхолмсовского канона, как «Обряд дома Мейсгревов» и «Пляшущие человечки»; к той же категории относятся поиски спрятанного сокровища в доме и вокруг него в повести «Знак четырех». В «Еврейской лампе» Леблана Херлок Шолмс разгадывает тайну слова, составленного из букв в букваре.

Между тем у Леблана имеется произведение под названием «По подсказке тени», где загадка шифра отсылает не к Конан Дойлу, а напрямую к новелле Э. По «Золотой жук». Данная новелла не относится, собственно говоря, к криминальной литературе; тайна клада не связана с разгадкой преступления. У Леблана Арсен Люпен «вычисляет», в каком месте казненный во время революции откупщик спрятал бриллианты — эта задача не под силу наследникам; тайны преступления в новелле нет. Здесь присутствуют заметные отличия от новеллы Э. По — например, характерный для цикла о Люпене зачин, в котором обозначена тайна двух одинаковых картин (в дальнейшем выясняется, что трех). Тайна сулит увлекательное приключение. Демонстрация разгадки непременно обставлена Люпеном как спектакль; недаром Буало и Нарсежак писали, что «самые эффектные свои приемы, как сам признавался, он (Леблан — *Н. К.*) заимствовал из театра». Выступая в

роли благодетеля для отчаявшихся наследников, Люпен не забывает оговорить свою долю в наследстве. Пуант новеллы состоит в том, что разбогатевшие наследники отказываются выполнять условия договора, так что Люпену, королю преступного мира, приходится довольствоваться только одним бриллиантом, самым маленьким.

Еще один, более сложный вид полемики, — обыгрывание как сюжета в целом, так и сюжетных элементов произведений шерлокхолмсовского канона. Поскольку невозможно перечислить все эти случаи, рассмотрим лишь некоторые из них.

Мы уже обращали внимание на остроумные отсылки других видов (персонаж Херлок Шолмс, пародия на дедукцию и т.п.) в «Полой игле». Наиболее интересны завуалированные отсылки к Конан Дойлу в IV главе под названием «Лицом к лицу». Эта глава пародийно переосмысляет сразу две новеллы шерлокхолмсовского канона — «Пустой дом» и «Последнее дело Холмса».

Внезапное появление в кабинете рассказчика английского священника, оказывающегося *воскресшим* Люпеном, обыгрывает ситуацию возвращения Шерлока Холмса под видом старика-букиниста в новелле «Пустой дом». Вот описание крайнего изумления рассказчика, узнавшего друга.

Ср: «Я схватил его за руку <…> Значит, это все-таки вы? – в волнении, все еще не веря, бормотал я. – Что-то я вас не узнаю» и «Я схватил его за руку. <…> Но, право же, Холмс, я не верю своим глазам. Боже милостивый! Неужели это вы, вы, а не кто иной, стоите в моем кабинете?»[22].

Полемика с каноном проявляется и в том, что в кабинет к рассказчику является не сыщик, как у Конан Дойла, а преступник, решивший использовать квартиру рассказчика для встречи с Ботреле, играющим роль сыщика и разоблачителя Люпена.

Перейдем к вопросу о сходстве этой главы с новеллой «Последнее дело Холмса». Глава «Лицом к лицу», как и новелла Конан Дойла, начинается с того, что рассказчик делает «обзор прессы по теме». Полемика с Конан Дойлом здесь налицо. Во-первых, о последнем деле Шерлока Холмса пишут мало: «Насколько мне известно, в газеты попали только три сообщения: заметка в “Журналь де Женев” от 6 мая 1891 года, телеграмма агентства Рейтер в английской прессе от 7 мая и, наконец, недавние письма, о которых упомянуто выше»[23]. О Люпене, напротив, пишут чрезвычайно много:

---

[22] *Дойл Конан А.* Пустой дом // *Дойл Конан А.* Возвращение Шерлока Холмса. Собака Баскервилей. М., 2008. С. 12.

[23] *Дойл Конан А.* Последнее дело Холмса // *Дойл Конан А.* Знак четырех. Долина ужаса. Записки о Шерлоке Холмсе. М., 2008. С. 427. Далее цитаты приводятся по данному изданию, страницы указываются в скобках.

> «Как обычно, было много заметок об Арсене Люпене. <…> дня не проходило без статьи о деле в Амбрюмези. Ему отвели целую рубрику. Быстро разворачивающиеся неожиданные и сбивающие с толку события, подобно увлекательному драматическому произведению, вызвали невиданный интерес и были у всех на устах».

Во-вторых, рассказчик у Конан Дойла объявляет версии газет и писем ложными и видит свою задачу в том, чтобы донести до читателя истину: «Из этих писем первое и второе чрезвычайно сокращены, а последнее, как я сейчас докажу, совершенно искажает факты. Моя обязанность — поведать наконец миру о том, что на самом деле произошло между профессором Мориарти и мистером Шерлоком Холмсом». Сам Холмс говорил Уотсону: «Право же, друг мой, если бы подробное описание этой безмолвной борьбы могло появиться в печати, оно заняло бы свое место среди самых блестящих и волнующих книг в истории детектива». В «Полой игле» рассказчик — друг не юного сыщика Ботреле, не Херлока Шолмса и тем более не инспектора Ганимара, а преступника Люпена, и он отнюдь не ставит себе задачу переубеждать публику. Эту цель ставит себе Ботреле.

Как было сказано выше, Люпен переодет в английского священника:

> «На нем был костюм, напоминающий строгие одежды английского священника, и весь его облик был проникнут серьезностью и значительностью, вызывающей почтение. <…> Понемногу в голосе зазвучали знакомые нотки, послышался давно забытый тембр, я начал узнавать и глаза, и выражение лица, и всю его повадку, да и самого Люпена, чьи черты проступили сквозь маску, которую он на этот раз пожелал на себя надеть».

Это также пародия на Холмса из «Последнего дела», который, скрываясь от Мориарти, садится в поезд под видом итальянского патера:

> «Милый Уотсон, вы даже не соблаговолите поздороваться со мной! — произнес возле меня чей-то голос. Я оглянулся, пораженный. Пожилой священник стоял теперь ко мне лицом. На секунду его морщины разгладились, нос отодвинулся от подбородка, нижняя губа перестала выдвигаться вперед, а рот — шамкать, тусклые глаза заблистали прежним огоньком, сутулая спина выпрямилась. Но все это длилось одно мгновение, и Холмс исчез так же быстро, как появился. — Боже милостивый! — вскричал я. — Ну и удивили же вы меня!».

Что же касается встречи Люпена с Ботреле, то она пародирует встречу Холмса с Мориарти[24]. Как у Конан Дойла, так и у Леблана могущественный преступник признает заслуги сыщика и требует от него прекратить свою деятельность.

Ср. у Конан Дойла:

> «Вы встали на моем пути четвертого января, — сказал он. Двадцать третьего вы снова причинили мне беспокойство. В середине февраля вы уже серьезно потревожили меня. В конце марта вы совершенно расстроили мои планы, а сейчас из-за вашей непрерывной слежки я оказался в таком положении, что передо мной стоит реальная опасность потерять свободу. Так продолжаться не может».

У Леблана:

> «Вот уже десять лет я не встречал противника, по силам равного вам; раньше, с Ганимаром, Херлоком Шолмсом я играл, как кошка с мышью. С вами же приходится защищаться, более того, отступать. Да, и мне и вам хорошо известно, что в настоящий момент я должен считать себя побежденным. Арсен Люпен проиграл Изидору Ботреле. Планы мои нарушены. То, что я задумал сделать втайне, выплыло на свет. Вы мешаете мне, стоите на моем пути. В конце концов, мне это надоело».

Между тем двойственность Люпена проявляется и в том, что его реплика одновременно перекликается со словами Холмса: «Вы знаете, на что я способен, милый Уотсон, и все же спустя три месяца я вынужден был признать, что наконец-то встретил достойного противника. Ужас и негодование, которые внушали мне его преступления, почти уступили место восхищению перед его мастерством».

Здесь полемика проявляется в различных формах реакции на угрозы. Шерлок Холмс тверд как скала. Исидор Ботреле не боится лично за себя, что заметно в эпизодах нападения на него и ранения; но, узнав о похищении отца, он рыдает и обещает опубликовать ложь, устраивающую Люпена. На самом деле он публикует правду (как он ее представляет), нарушив тем самым данное Люпену слово.

Таким образом, личная встреча Ботреле с Люпеном по ходу развития событий, а не в развязке действия, с одной стороны, продолжает традицию шерлокхолмсовского канона, с другой — разворачивается

[24] «Новоявленным профессором Мориарти» назвали Люпена Буало и Нарсежак («Детективный роман», цит. соч., с. 195).

на глазах у рассказчика, а не является *пересказом слов* Холмса. У Леблана с появлением рассказчика театральный характер происходящего становится еще очевиднее: «Впрочем, вскоре должна была наступить развязка», «о заключительной сцене повествования». Усиление театральности, конечно, связано и с бóльшей публичностью Люпена по сравнению с Шерлоком Холмсом. (В произведениях канона неоднократно говорится, что имя Холмса в результатах дела упоминаться не будет и вся слава достанется полиции.) Если же сравнивать Люпена не с Холмсом, а с Мориарти, то контраст становится еще заметнее. Личность Мориарти совершенно неизвестна широкому кругу лиц, в том числе, рассказчику и читателям: «Вы, я думаю, ничего не слышали о профессоре Мориарти? — спросил он (Холмс — *Н.К.*). — Нет. — Гениально и непостижимо. Человек опутал сетями весь Лондон, и никто не слышал о нем».

Когда в «Полой игле» (как и в других произведениях цикла Леблана) упоминается имя Люпена, предполагается, что читатель уже знает, о ком идет речь. Характерно для произведений с участием Арсена Люпена, что репортер появляется сразу вместе с представителями следствия, и их количество растет: «давая интервью целой армии репортеров, буквально наводнившей замок».

Таким образом, поединок между Люпеном и Ботреле происходит на глазах у публики. Апогей приходится на главу «Лицом к лицу»:

> «Все выдвигали свои собственные версии происшедшего. Знатоки и специалисты по преступлениям, писатели и драматурги, судьи и бывшие начальники полиции, отставные господа Лекоки и будущие Херлоки Шолмсы — все вырабатывали свои гипотезы и публиковали их в обширных интервью. Каждый вел свое расследование и приходил к собственным выводам».

Ситуация, невообразимая для шерлокхолмсовского канона: появляются партии приверженцев Люпена и Бореле, которые в свою очередь вступают в борьбу между собой.

К еще одной новелле канона — «Пестрой ленте» отсылает сюжет новеллы Леблана «Смерть бродит где-то рядом». Сходна общая ситуация: жизнь девушек, живущих в уединенном доме (замке) подвергается опасности; в дело вступает сыщик; в комнате девушки ночует доктор, привлеченный к делу; преступником оказывается отчим; мотив преступления — наследство девушки от матери.

В то же время имеется ряд заметных отличий. В «Пестрой ленте» фигура отчима сразу подана негативно. В «Смерти бродит где-то ря-

дом» то обстоятельство, что господин Дарсье — не отец девушки, но отчим, является до финала скрытым как для читателя, так и для самой героини. Кроме того, никому, кроме Люпена, не приходит в голову, что Дарсье может быть опасен. У Конан Дойла загадочны и смерть сестры, и слова «пестрая лента», и свист. У Леблана способы преступления гораздо более обыденны (собака, которая срывается с подпиленной цепи; поврежденный мостик; пуля; яд; кинжал).

Различен в сравниваемых произведениях и статус сыщика. Холмс в «Пестрой ленте» выступает под своим именем, хотя и прибывает тайно. Люпен выдает себя за полицейского и, закончив расследование, передает привет Ганимару.

Наконец, вмешательство сыщика у Леблана, в отличие от Конан Дойла, происходит не по инициативе жертвы. У Конан Дойла, как мы помним, девушка нанимает сыщика сама. Люпен узнает о грозящей девушке опасности и решает ей помочь; он появляется как раз вовремя, чтобы спасти ее от собаки.

Как видим, у Леблана огромную роль играет *случай*: найдены клочки письма девушки; девушка до появления Люпена случайно спасается на поврежденном мостике; Люпен остается жив благодаря тому, что пуля преступника попадает в бумажник. Такая роль случайности совершенно не характерна для произведений шерлокхолмсовского канона.

Теперь перейдем к основной линии полемики — **типу главного героя**. Мы будем сравнивать не Люпена с Херлоком Шолмсом, и не Шерлока Холмса с Херлоком Шолмсом, а Люпена с Холмсом. Самое очевидное: герой Конан Дойла — сыщик-любитель, действующий не свойственными государственной полиции, иногда даже противозаконными методами; и всё же он не преступник, а борец с преступниками. Герой Леблана — король преступного мира и выдающийся сыщик одновременно.

Исследователи давно обратили внимание на свойственный обоим персонажам **артистизм и склонность к театральным эффектам**[25]. При этом у каждого из двух героев артистизм имеет свои особенности. Для шерлокхолмсовского канона характерно наличие ограниченного круга «зрителей», а иногда «публику» изображает один Уотсон.

Для произведений с Люпеном (независимо от характера совершенного преступления и формы участия в происходящем персонажа) типично превращение преступления и расследования в некий спектакль, участники и зрители которого — весь мир. Так происходит не только в романах («Полая игла», «813» и др.), но и в новеллах («Арест Арсена Люпена», «Побег Арсена Люпена» и др.).

---

[25] *Чапек К.* Холмсиана, или о детективных романах // *Чапек К.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 7. Статьи, очерки, юморески. М., 1977. С. 318–334.

Переодевания, **смена личин**, как говорилось выше, характерны для обоих героев. Холмс может выглядеть так, что и сам Уотсон его не узнает. Но, во-первых, такого рода мгновения кратки («Последнее дело Холмса» и «Пустой дом»). Во-вторых, четко очерченный облик Холмса закреплен шерлокхолмсовским каноном (см. выше). С Люпеном дело обстоит совсем по-другому; знающий его как никто другой рассказчик-повествователь не узнает его в большинстве произведений цикла. Что касается Габорио, то хотя, как говорилось выше, никто из персонажей не знает, как выглядит Лекок, читателю показывают его в подлинном виде, а также в процессе *перевоплощения в другого*. Для Леблана характерно, напротив, *развоплощение* героя; показывается, что очередной персонаж — всего лишь еще одно обличье Люпена. У антипода Холмса никакого *настоящего облика* просто нет.

Как к внешности Холмса и Люпена, так и к их личинам применимо понятие **гротеска**. Но в каждом случае есть своя специфика: гротескность Холмса — это *застывший*, *неподвижный* гротеск *маски*, именно поэтому так важны его атрибуты — трубка и скрипка; при этом основной атрибут (трубка) находится возле рта, что также характерно для маски. Это *драматический гротеск*; здесь нет места для движения, изменчивости. Для произведений с Люпеном (в том числе и для новелл) характерен *романный* гротеск; свойства последнего, такие как *незавершенность*, непрерывный *переход* из одного состояния в другое, описаны Бахтиным[26]. Подробнее этот вопрос должен быть рассмотрен в отдельной работе.

Необходимо отметить, что отличия касаются и **способов передвижения** Холмса и Люпена. Холмс в большинстве произведений канона перемещается специфическим образом: квартира–кэб–купе поезда–повозка–дом, где произошло преступление; одно замкнутое пространство меняется на другое, также замкнутое. В кэбе или повозке обсуждается преступление, в купе поезда читаются газеты с нужными сведениями, но отнюдь не обсуждаются виды из окна или попутчики.

В произведениях люпеновского цикла мы, как правило, сталкиваемся с *хронотопом дороги*; Люпен передвигается в экипаже, машине, на мотоцикле, корабле, подводной лодке; по ходу путешествия происходят различные встречи.

---

[26] См.: *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963; *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. Гротескный переход из одного состояния в другое, связанный с размытостью границ в романе, подробно рассмотрен в работе: *Козьмина Е.Ю.* Гротескная образность в романе В.В. Набокова «Приглашение на казнь» // Гротеск в литературе: Материалы конференции к 75-летию профессора Ю.В. Манна. М.; Тверь, 2004. С. 82–86.

Холмс руководствуется **полным бескорыстием** при расследовании преступлений. Так, в «Пестрой ленте» на обещание героини вознаградить его, когда после замужества она сможет распоряжаться деньгами, Холмс отвечает, что никакого вознаграждения ему не нужно, так как его работа и служит ему вознаграждением; достаточно возместить расходы.

Люпен же на то и вор, чтобы быть заинтересованным в приобретении материальных ценностей. Описания награбленного в «Полой игле» гротескны: ткани, гобелены, драгоценности, полотна Рубенса и даже «Джоконда».

Наконец, следует считать элементом полемики отсутствие **любовной линии** у Холмса и ее почти обязательное наличие у Люпена. Холмс относится к тому типу героев, для которых эта линия невозможна в принципе. Характерно высказывание Чапека на эту тему: «Он (сыщик — *Н.К.*) вне человеческих отношений. Стоит ему влюбиться, как он сразу же утратит свою интеллектуальную чистоту»[27].

В цикле о Люпене, начиная с первой новеллы «Арест Арсена Люпена», представлена череда героинь, вдохновляющих протагониста и помогающих ему: Нелли («Арест Арсена Люпена», «Херлок Шолмс приходит поздно»); Клотильда («Арсен Люпен против Херлока Шолмса»); Раймонда («Полая игла»); племянница Дюгривалей («Адская ловушка»); Эдит («Эдит лебединая шея»); Гортензия («Восемь ударов стенных часов») и др.

Женщина может быть также явным или скрытым антагонистом Люпена, как Долорес Кессельбах в «813», явно повлиявшая на образ доктора Линдт у Бориса Акунина (роман «Коронация»).

У Шерлока Холмса вообще отсутствует личный момент в расследовании, даже дружеский. (Исключение — «Обряд дома Мейсгревов», где Холмс помогает старому приятелю.) Как верно отмечала О.В. Федунина, в «Медных буках», как только дело исчерпано, судьба Вайолет, к недовольству Уотсона, абсолютно перестает Холмса интересовать[28]. Подчеркнем, что в «Скандале в Богемии», где в противостоянии Холмса и Ирэн Адлер побеждает последняя, расследование отсутствует, как отсутствует и преступление.

И еще одно отличие: тип рассказчика-комментатора. Разница здесь настолько велика, что требует отдельного рассмотрения. Обратим внимание только на следующие два принципиальных отличия:

---

[27] *Чапек К.* Указ. соч.

[28] *Федунина О.В.* К вопросу о функциях заглавия в детективе («Неподходящее занятие для женщины» Ф.Д. Джеймс в контексте традиции) // Вестник РГГУ. 2011. № 7 (69). С. 59–66. (Филологические науки. Литературоведение и фольклористика).

1. Рассказ в произведении люпеновского цикла или его части иногда ведется от лица Люпена или от третьего лица, но приводится точка зрения Люпена, его мысли. Создаются сложные отношения между повествованием Люпена и повествованием «его биографа». Подобные отношения между *словом Холмса* и *словом Уотсона* никогда не возникают.

2. Люпен и сам ведет литературную деятельность. Приводятся его статьи, объявления и прочие публикации в принадлежащем ему печатном издании «Эко де Франс». Создаются игровые отношения между комментариями рассказчика и *текстами самого Люпена*, что совершенно невозможно в шерлокхолмсовском каноне. Поэтому предположение А. Строева о том, что Леблан заимствует и трансформирует повествовательные приемы Конан Дойла, кажется нам не вполне точным — приемы эти также становятся объектом полемики.

Итак, полемика с шерлокхолмсовским каноном ведется Лебланом различными способами:

— введение в произведения антагониста Люпена под именем Херлок (Эрлок) Шолмс, несомненно отсылающим к герою Конан Дойла;

— пародия на дедуктивные / индуктивные рассуждения, научную деятельность Холмса практически во всех произведениях цикла;

— сюжеты, или элементы сюжета, отсылающие к произведениям шерлокхолмсовского канона;

— сложные и разнообразные (в отличие от Уотсона) функции «рассказчика-комментатора» в люпеновском цикле;

— наконец, самое главное — тип сыщика.

Возвращаясь к высказыванию Буало-Нарсежака, уточним: Габорио не породил Конан Дойла, а последний не породил Леблана. Но Габорио дал импульс творческому поиску Конан Дойла и его полемике с Габорио, а Конан Дойл, в свою очередь, спровоцировал полемику, которая длится в криминальной литературе по сей день. Самым ярким проявлением этой полемики можно считать цикл Мориса Леблана об Арсене Люпене. В то же время Леблан во многом продолжил жанровую традицию, идущую от Габорио.

Н.Т. Пахсарьян

РОМАННАЯ СЕРИЯ О «ФАНТОМАСЕ» В ИСТОРИИ ДЕТЕКТИВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Активное изучение жанра детектива (или «полицейского романа», как чаще его именуют во Франции) велось французскими литературоведами на протяжении всего XX столетия, по крайней мере начиная с работ конца 1920-х годов[1], т.е. с того времени, когда, как полагают, классический детектив достаточно четко сложился в своих параметрах. И в этой давней работе, и во многих других — вплоть до исследования Э. де Лавернь 2009 г.[2] — проводится мысль о несомненной близости детективного романа к традиции «roman populaire», о его постепенном вычленении из смешанного жанра романа-фельетона, прежде всего — из его социально-криминальной разновидности. Популярные романы XIX в. закономерно причислены литературоведами к предшественникам массовой литературы, и таким образом, детективы оказываются дважды маргинальным жанром — и по основанной на достаточно прочных жанровых стереотипах (и тем самым — не свободной и не оригинальной) поэтике[3], и по своему происхождению из популярной беллетристики. Будучи воспринят как наиболее определенный в своих параметрах (в силу массовости), жанр детектива стал «предпочтительным объектом изучения в современной теории жанров»[4].

При этом усилия большинства исследователей — и у нас, и за рубежом — все чаще направлены на стремление разграничить жанровые модификации детективной литературы[5], не только показать различие

---

[1] Отсчет ведут обычно с момента появления кн.: *Messac R.* Le Detective Novel et l'influence de la pensée scientifique. P.: Champion, 1929.

[2] *Lavergne E. de*. La Naissance du roman policier français. Du Second Empire à la Première Guerre mondiale. P.: Classiques Garnier, 2009.

[3] У. Айзенцвайг объясняет маргинальность детектива тем, что «как жанр он легко узнаваем» (*Eisenzweig U.* Autopsies du roman policier. P.: UGE, 1983. N 10/18. P. 8).

[4] *Baroni R.* Genres littéraires et orientation de la lecture // Poétique. 2002. N 2 (134). P. 141–157. P. 145.

[5] См.: *Todorov Tcv*. La typologie du roman policier // Todorov Tz. Poétique de la prose. P.: Seuil, 1971. P. 55–65; *Кестхейи Т.* Анатомия детектива. Дебрецен: Корвина, 1989; *Мельничук О.А.* Структурные типы детективных романов // Вестник ЯГУ. 2004. Т. 3. № 1. С. 96–103.

между англо-американской моделью детектива и французским «roman policier», но и «оторвать» тот или иной вид произведений о расследовании преступлений от классического, «чистого» варианта жанра[6]. Естественно, что «книжная реальность часто оказывается в несоответствии с этой классификацией»[7], особенно в период становления жанра, на рубеже XIX–XX вв.[8], а потому вряд ли бесконечное дробление видов и подвидов детективной прозы может стать подспорьем для историко-литературного анализа конкретных произведений этого этапа.

Кроме того, стоит прислушаться к мнению М. Франсуа, заметившего, что «детективный роман — это роман, и в нем есть гибкость и свобода»[9], и обращающего внимание на гетерогенность жанра. Во всяком случае, очевидно, что при всей «формульности» детективной литературы, конститутивности стереотипов в ее жанровой поэтике, она обладает широкой возможностью комбинаций формул и клише, позволяющей достаточно значительное число вариантов.

Английская исследовательница А.Э. Мерч, отмечая известные отличия национальных вариантов жанра детектива, в том числе — в Англии и Франции, подчеркивала, что «детективный роман, написан ли он по-английски или по-французски, может быть определен как

---

[6] См., в частности: «Ключевой задачей предлагаемой статьи является описание “авантюрного расследования” как самостоятельного, криминального жанра, родственного, но не идентичного классическому детективу, с целью разграничения данных жанров криминальной литературы» (*Кириленко Н.Н.* «Авантюрное расследование» или классический детектив // Новый филологический вестник. 2012. № 2 (21). С. 80–95. С. 80). См. также: *Кириленко Н.Н., Федунина О.В.* Классический детектив и полицейский роман: к проблеме разграничения жанров // Новый филологический вестник. 2010. Том 14. Вып. 3. URL: http://cyberleninka.ru/article/n/klassicheskiy-detectiv-i-politseyskiy-roman-k-probleme-razgranicheniya-zhanrov

[7] *François M.* Le stéréotype dans le roman policier // Cahiers de Narratologie. 2009. N 17. URL : http://narratologie.revues.org/1095

[8] Впрочем, то же можно сказать и про детективную литературу эпохи постмодернизма, релятивизирующего, а то и стирающего жанровые границы, играющего жанровыми клише. Ср.: «Полицейский роман, шпионский роман, роман-расследование — жанровые варианты детектива как жанрового и межжанрового образования, внутрижанровые возможности которого получили особое развитие в литературе XX века, порождая новые романные модификации. Емкая, пластичная, игровая стихия детективной формы оказалась особенно приемлемой для воплощения и концентрации меняющихся художественных ориентиров и особенностей современного мировидения» (*Шевякова Э.Н.* Игра с романной техникой массовой литературы: «переоткрытие» вымысла в романах Жана Эшноза // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Четвертые Андреевские чтения. М.: Экон-информ, 2006. С. 49–57. С. 51).

[9] *François M.* L’inexemplarité du roman policier // Littérature et exemplarité. Rennes: PU de Rennes, 2007. P. 357–368. P. 359.

история, главный интерес которой состоит в методическом раскрытии рациональными средствами точных обстоятельств, окружающих таинственное событие или серию таких событий»[10]. Французские исследователи называют периодом создания детектива время с 1800 по 1920 г., первые образцы которого находят не только у американца Э. По, но и во Франции (Э. Габорио. Дело Леруж, 1865). Факторами, способствующими окончательному формированию этого жанра, считают не только социальные перемены (криминализация городской жизни, укрепление и расширение полицейского и частного сыска), но и мировоззренческие трансформации (становление позитивистской философии), развитие журналистики (газетные отчеты о происшествиях, криминальные репортажи), а предшественником детектива называют популярный роман-фельетон, прежде всего — его социально-криминальную разновидность[11]. В самом деле, ни одна из работ, посвященных генезису детективного жанра, не обходится без упоминания, по крайней мере, двух социально-криминальных романов XIX в. — «Парижских тайн» (1842) Э. Сю и «Графа Монте-Кристо» (1844) А. Дюма. Роман «городских тайн», созданный Э. Сю, положил начало тому соединению мистико-фантастического и реального в «модерном» криминальном мире, которое будет развиваться как в полицейских историях Э.Габорио и Понсон дю Террайля, так и в «Фантомасе» и т.п. сочинениях[12].

В то же время исследователи предостерегают от того, чтобы считать детективами «Парижские тайны» или другие социально-криминальные романы на основании присутствия в них загадок и преступлений[13]. Они отмечают важные отличия между этими книгами и собственно детективным жанром: если в названных сочинениях фабула включает в себя описания жизни высоких и низших социальных слоев с их актуальными житейскими проблемами, «тайнами» современной общественной жизни, построенной на угнетении, несправедливости и т.п., то для детектива кардинальным моментом развития

---

[10] *Murch A.E.* The development of the detective novel. L.: Peter Owen, 1958. P. 83. Обычно указывают на то, что в английском классическом детективе действует частный сыщик или сыщик-любитель, а во французском «roman policier» — государственный служащий, полицейский. Однако возможность «разыграть» английский сюжет на французский лад, не разрушая его «детективности», хорошо представлена в серии французских телефильмов 2009 г. под названием «Les Petits Meurtres d'Agatha Christie», где персонажи Пуаро и Гастингса заменены дуэтом полицейских Ларозьера и Лампьона.

[11] См., напр.: *Кестхейи Т.* Анатомия детектива. Дебрецен: Корвина, 1989. С. 44–48.

[12] *Artiaga L., Letourneux M.* Fantômas, les racines du mal // Souvestre P., Allain M. Fantômas. Edition intégrale. T. 1. P.: Laffont, 2013. P. XII.

[13] См., напр.: *Laurent J.* Avant-propos // Hoveyda F. Histoire du roman policier. P.: Edition du Pavillon, 1965.

сюжета является процесс разгадывания преступления, совершенного в настоящем, но корни которого следует искать в прошлом. Еще одно существенное отличие состоит в том, что в популярном романе герой, разгадывающий тайну преступления, искатель справедливости, движим личным мотивом мести или искупления, тогда как персонаж-сыщик или полицейский занимается расследованием преступлений, нанесших ущерб другим. Более того, «уполномоченный охранять право и субъект правовой нормы фундаментальным образом различаются»[14] в классическом детективном жанре, а не совпадают друг с другом, что характерно для социально-криминального романа.

Можно было бы сказать, вслед за Ж. Оливье-Мартеном, что из многосоставного жанра популярного романа-фельетона в конце XIX столетия начинает вычленяться «связанный с ним общим стволом» детективный жанр[15]. В то же время необходимо отметить, что «вычленение» детективного жанра из популярного романа не означало ухода последнего из литературного процесса рубежа веков или утраты им читательской популярности: особенностью этого периода было сосуществование и тех произведений, которые относят к детективам (романы Э. Габорио, Г. Леру, Фортюне Дю Буагобе), и тех, что вписываются в линию романов «городских тайн» («Лондонские тайны» П. Феваля, «Парижские могикане» А. Дюма и др.[16]), дают образцы нравоописательных, любовных, приключенческих популярных романов (Ксавье де Монтепен, Жюль Мари, Жорж Оне и др.[17]). Элементы детективной интриги (как и готические мотивы) присутствовали в этих произведениях вполне органично.

В ранние образцы детективного романа иногда зачисляют романы о Фантомасе — серию из 32 томов, опубликованных «литературными стахановцами»[18] Пьером Сувестром (1874–1914) и Марселем Алленом (1885–1969) с 1911 по 1913 гг. В памяти читателей серии прежде всего

---

[14] *Vareille Cl.* Préhistoire du roman policier // Romantisme. 1986. N 53. P. 23–36. P. 31.

[15] *Olivier-Martin J.* Histoire du roman populaire en France. P.: Albin Michel, 1980. P. 190.

[16] См. специальный номер журнала: Autour de Vallès. 2014. N 43 — Les Mystères urbains au XIX siècle : le roman de l'histoire sociale.

[17] Подробнее см. цит. монографию Ж. Оливье-Мартена (сноска 15), а также: Dictionnaire du roman populaire francophone / Sous la dir. de Daniel Compère. P.: Nouveau monde édiions, 2007.

[18] Это определение — «stakhanovistes» — принадлежит Ж. Демуво (*Demouveaux G.* Le Breton père de Fantômas // Le Télégramme. 23 novembre 2014. URL: www.letelegramme.fr/histoire/pierre-souvestre-le-breton-pere-de-fantomas-23-11-2014-10435167.php# «Ударный труд» по продолжению серии о Фантомасе после смерти Сувестра в 1914 г. продолжил Аллен, добавив еще 11 романов к тридцати двум.

сформировался миф о Фантомасе и, как это обыкновенно случается с произведениями массовой литературы[19], забылось имя создателей этого мифа. Между тем, их биографии и произведения, сочиненные ими, важны для понимания социокультурной атмосферы, в которой рождался французский вариант детективного романа. П. Сувестр и М. Аллен, как и другие сочинители социально-криминальной популярной прозы, были тесно связаны с журналистикой, питались газетной хроникой, более половины которой составляли описания криминальных происшествий[20]. Подобная связка между газетными «faits divers» и популярной романистикой образовалась еще в пору доминирования романа-фельетона — в конце 1830-х — 1840-е годы[21]. Но и детективные истории сочинялись с опорой на «faits divers». «Черным золотом» детективных сюжетов называет подобные «faits divers» Ж. Ламбертони[22].

Жадное внимание к газетной хронике повседневных происшествий сохранилось и на рубеже XIX–XX вв., когда возникли новые эдиционные практики. Как указывает М. Летурнё, распространение популярных романов в виде журнальных фельетонов, которое доминировало в середине XIX в., стало явно уступать в конкурентной борьбе с продажей произведений целиком, в одном томе, входящем в серию. Это оказалось и удобнее для читателей, и дешевле (том из «Популярной книги» — серии, запущенной издательством «Файар», стоил всего 65 сантимов). Перемена способа издания не только породила новую моду печати, но внесла существенные изменения в написание текстов, в их нарративную структуру, в архитектонику произведений и в романное воображение[23]. Возможно, под влиянием так называемых dime-novels (американских бульварных романов), моду на которые привез из США Эйхлер в 1907 г., глава издательства «Файар» предложил публиковать в составе больших

[19] Это обстоятельство вызывает раздражение уже у критиков XIX в. Так, рецензент «Газет де Франс» 19 июня 1832 г. пишет: «Аристотель забыл добавить к своим единствам единство автора» (цит. по: *Boyer A.-M.* Questions de la paralittérature // Poétique. 1994. N 98. P. 132).

[20] *Ambroise-Rendu A.-C.* Les faits divers dans la presse française de la fin du XIX siècle. Etudes de la mise en récits d'une réalité quotidienne (1870–1910). Thèse. 1. P., 1997. P. 47. См. также статью той же исследовательницы: *Ambroise-Rendu A.-C.* Les faits divers de la fin du XIX siècle. Enjeux de la naissance d'un genre éditorial // Questions de communication. 2005. N 7. P. 233–249.

[21] Как отмечает М.-Е. Теренти, с 1836 г. роман-фельетон «смешивает вымысел и актуальность до того, что мистифицирует читателя» (*Thérenty M.-E.* La littérature au quotidien. Poétique journalistiques au XIX siècle. P.: Seuil, 2007. P. 146).

[22] *Lambertoni G.* L'or noir du polar: le fait divers // Point critique. 2012. N 11. URL: http://www.point-critique.com/2012/11/fait-divers-lor-noir-du-polar.html

[23] *Letourneux M.* Des feuilletons aux collections populaires : Fantômas, entre modernité et héritages sériels // Belphégor. Littérature populaire et médiatique. P., 2013. Vol. 11. N 1. URL: http://belphegor.revues.org/286

романных серий более мелкие подсерии. Так в 1908 г. стали публиковаться «Сочинения Понсон дю Терайя» (46 томов). Особой проблемой стал поиск сюжетной развязки, подходящей для книг коллекции: она должна была давать возможность публиковать истории, достаточно длинные, чтобы их можно было уместить в одном-двух томах. Каждый том серии имел собственное название, но общий подзаголовок соединял их в одну серию. С 1909 по 1911 г. сформировались три серии — «Видок», «Картуш», «Мандрен», причем, в серию «Картуш» романы-продолжения вошли вслед за первым томом, изначально публиковавшимся в периодике как роман-фельетон.

В 1911 г. появилось две серии ранее не публиковавшихся романов — с февраля 1911 г. стал печататься «Фантомас», а с октября — «Каро — Сорвиголова» Мориса Ландэ. В то же время, если «Каро-Сорвиголова» вписывался в линию популярных исторических романов в духе «Картуша», то героя «Фантомаса» издатели рекомендовали как «более пугающего, чем Картуш, более хитрого, чем Видок, более могущественного, чем Рокамболь» и вписывали эту серию в линию криминальных романов. Сувестр и Аллен поддерживали намерения издателей, поскольку сами в первой главе романа вспоминали о «бандах, руководимых такими личностями, как Картуш, Видок и Рокамболь»[24].

Очевидно, что авторы «Фантомаса» осознавали природу издательского проекта, который принялись осуществлять: они брались написать определенное количество произведений о преступлениях и поиске преступника с рекуррентными персонажами, создавая в каждом томе отдельную завершенную интригу — и одновременно поддерживая целостность серии. Но указывая на сходство заглавного персонажа с разбойником с большой дороги XVIII в. (Картуш), с преступником времен Второй Империи (Рокамболь) и полицейским XIX в., которым стал бывший бандит и вор (Видок), писатели тем самым открывали происхождение воображаемого мира «Фантомаса» от уже известной модели криминального романа. Прав Ж. Дюбуа, заметивший, что «первые сочинители полицейских романов считали себя непосредственными продолжателями великих романистов-фельетонистов, таких, как Сю или Дюма»[25], и это естественным образом ска-

[24] *Souvestre P., Allain M.* Fantômas. Op. cit. P. 6.

[25] *Dubois J.* Naissance du roman policier // Actes de la recherche en sciences sociales. 1985. Vol. 60. P. 47–55. P. 48. М. Летурнё также считает, что динамика письма серии о «Фантомасе» осталась связана с эстетикой актуальности романа-фельетона и, если сочинение Сувестра-Аллена является полицейским романом /детективом, то потому, что он приглашает читателей открыть мир преступлений, столкнув бандитов и детективов (*Letourneux M.* Des feuilletons aux collections populaires. Op. cit.).

зывалось на жанровом облике их сочинений. Однако была ли на деле поэтика романов о «Фантомасе» продолжением-повторением поэтики авторов романов-фельетонов?

Необходимо сразу отметить, что литературная родословная заглавного героя дополнялась его референциальностью по отношению к современной реальности: «1911–1913 годы, когда создавались эти 32 тома, были временем, когда шла борьба с бандой Бонно»[26], и агрессивные действия анархистов будоражили общества Франции. Однако в романах Сувестра и Аллена в описаниях анархистов и нигилистов приглушался политико-социальный пафос, столь заметный в популярной романистике 1840–1860-х годов, на первый план в серии о Фантомасе выходил не просто авантюрно-криминальный, а именно детективный аспект. Кроме того, для разрешения проблемы жанровой принадлежности «Фантомаса» необходимо уточнить, что при подписании контракта с Пьером Сувестром и Марселем Алленом издатель рассчитывал на запуск «серии полицейских романов»[27].

Однако с точки зрения Жана Бурдье, автора монографии «История детектива»[28], родство серии о Фантомасе с детективным романом «несколько иллюзорно. *Фантомас*, на самом деле, интересен лишь в той степени, в какой в нем с самого начала присутствует желание вывернуть наизнанку классические приемы: именно преступник — суперпреступник — становится здесь героем, а журналист Фандор и детектив Жюв, представители порядка и общественного блага, тщетно выкладываются, преследуя его». Как следствие, ученый полагает, что жанр «Фантомаса» является всего лишь доведением до совершенства формы популярного романа[29]. Иначе трактует проблему Умберто Эко: он указывает, что в романах-фельетонах «персонажи “тратили” себя до конца, вплоть до смерти», тогда как Фантомас оказывается «одним из первых “нерастрачиваемых” персонажей», и это, как и «сверхизбыточность сообщения», составляющего романный сюжет, сближает сочинения Сувестра и Аллена с детективными историями Рекса Стаута о Ниро Вульфе и с подобными им[30].

Не отрицая различия, существующего между романами о «Фантомасе» и классическим жанром детектива (хотя само понятие клас-

---

[26] *Artiaga L., Letourneux M.* Fantômas, les racines du mal // Souvestre P., Allen M. Fantômas. Edition intégrale. T. I. P. : Robert Laffont, 2013. P. XIV.

[27] Цит. по: *Letourneux M.* Présentation // Souvestre P., Allen M. Fantômas. Edition intégrale. T. I. P. : Robert Laffont, 2013. P. 3.

[28] *Bourdier J.* Histoire du roman policier. P.: Editions de Fallois, 1996. P. 88.

[29] Ibid.

[30] *Эко У.* Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М.: Изд-во РГГУ, 2005. С. 198.

сического детектива требует уточнения[31]), следует все же сказать, что достаточно многое в их поэтике совпадает с поэтологическими исканиями авторов romans policiers. Прежде всего, об этом свидетельствует поэтика романных заглавий: «Жюв против Фантомаса», «Месть Фантомаса», «Лондонский висельник», «Фантомас и пустой гроб», «Полицейский-апаш», «Отрубленная рука», «Смерть Жюва», «Убийца леди Бельтам» и т.п. Кроме того, уже в первом романе серии авторы используют нраво- и бытописание в той мере, в какой оно необходимо для создания интриги — или разгадывания криминальной тайны (например, скрупулезное уточнение маршрута поездов, остановки в туннеле, связанной с ремонтом пути, наталкивает читателя на мысль о том, что в этой обстановке персонаж мог быть убит, похищен, подменен; описание механизма работы фирмы с клиентом раскрывает возможность длительного сотрудничества с тем, кого сотрудники фирмы никогда не видели лично, и т.п.). Кроме того, в осуществлении преступных замыслов, как и их полицейского расследования, участвуют разнообразные технические новинки — автомобиль, телефон, метро. Таким образом, вся мистика, окружающая героя, как верно отмечает Ф. Лакассен[32], оказывается следствием технического и социального прогресса, а сам заглавный персонаж при всей мифологичности его фигуры (он — «миф», «легенда», «сверхчеловек» и «встретить его на улице почти так же невероятно, как встретить Дракулу»[33]) выступает воплощением типа «современного человека» — «homme moderne».

Названная «Энеидой современности» (Б. Сандрар), серия о Фантомасе не случайно оказывается предметом восхищенного интереса сюрреалистов, поскольку заглавный герой воплощает «денди нового типа, невозмутимого и аморального, великолепно использующего технологии и медиа своего времени»[34]. Сюрреалисты нашли в «Фантомасе» различные близкие им сюжетные мотивы, а авторов серии объявили предшественниками автоматического письма. Б. Сандрар, М. Жакоб и Г. Аполлинер создали в 1913 г. Общество друзей Фантомаса. Макс Жакоб написал о Фантомасе большую поэму, Б. Сандрар —

---

[31] Так, известно, что один из самых знаменитых детективов Агаты Кристи — «Убийство Роджера Экройда» — вызвал критику тем, что эпатажно нарушил конвенцию жанра, поскольку повествование в этом романе ведет убийца. Тем не менее, из круга «классических детективов» исключить это произведение невозможно.

[32] *Lacassin F.* Fantômas ou l'Eneïde des temps modernes // Souvestre et Allain. Fantômas. Préface. P.: R. Laffont, 1987. P. 7–30.

[33] *Casta I.-R.* Le cirque et la princesse: Fantômas comme raccomodeur des mondes de la Belle époque // Belphégor. Op. cit.

[34] *Cohen N.* Fantômas ou le mythe de «l'homme moderne» chez les poètes des années 1910 et 1920 // Belphégor. Op. cit.

стихотворение, Г. Аполлинер — стихотворение и статью, а Р. Деснос стал постоянно откликаться статьями на выход новых романов, фильмов и иллюстраций. Литературный авангард, к которому принадлежали эти писатели, привлекла эксцентричность образа, отсутствие в нем устойчивой идентичности, сплетение обезличенности и всемогущества. «В течение двух десятилетий авангардисты, присвоив этого героя, использовали его имя как лозунг, предназначенный поражать умы»[35]. Парадоксально, что, отталкиваясь от нелитературности образа Фантомаса, они превратили его в литературный миф, который, с одной стороны, выделял крайнюю «модерность» (modernité) образа и делал его способом борьбы с традицией, а с другой — был средством обнаружения в романной серии «Фантомаса» и ее киноверсиях коллективного воображаемого, имеющего долгую культурную традицию и выражающего народное бессознательное. Гийом Аполлинер, приобретя вышедшее в 1912–1914 гг. полное собрание романов о «Фантомасе», писал о «Фантомасе» в «Меркюр де Франс»: «этот необыкновенный роман, полный жизни и воображения, написан небрежно, но очень живописно»[36]. Это восхищение подтверждает правоту исследовательницы, отметившей, что популярные романы обеспечивали встречу «массовой культуры с течениями авангарда — такими, какими они себя провозглашали — живыми, новыми, преходящими и быстрыми»[37].

Новинки технологии, новый уклад динамичной городской жизни, ее криминализация становятся факторами быстрого развития детективного жанра, кристаллизацией его жанровых свойств. Серия таинственных убийств, исчезновений, попытки их расследования в полной мере продолжают в романах Сувестра и Аллена традицию, заложенную еще в детективных сочинениях 1860-х годов. При этом на первый взгляд, в данной серии привычная схема — поиск неизвестного убийцы — ломается. Фантомас как загадочный и неуловимый преступник становится предметом разговора героев уже с первой страницы романа, однако читатель не может с уверенностью сказать, когда, в конце концов, этот мистический персонаж непосредственно вступает в действие. Герои «Фантомаса», вовлеченные в эпизоды с убийствами, совершенными то в запертых помещениях, то по неизвестным мотивам, то с запутанными, двусмысленными уликами, оказываются давно не

---

[35] *Artiaga L., Letourneux M.* Fantômas! Biographie d'un criminel imaginaire. P.: les Prairies ordinaires, 2013. P. 71.

[36] Цит. по: *Malerbe J.-Y.* La lecture du roman-feuilleton français du XIX siècle et son importance politique et culturelle. 2005. URL: http:// www.ruk.dk/isek/shriftseller/XVI-SRK-Pub/FLIT/FLIT02-Malherbe

[37] *Boucharenc M.* L'écrivain-reporter au coeur des années trente. Villeneuve d'Ascq: PU de Septentrion, 2009. P. 40.

видевшими друг друга родственниками, знающими друг о друге понаслышке знакомыми и т.д., что побуждает подозревать преступника едва ли не в каждом из них. Преступник как будто известен — это Фантомас (хотя уверенность в существовании Фантомаса в первом романе серии не разделяет полицейское начальство), но кто из действующих лиц Фантомас не известно практически до конца каждого романа. Точно так же остается всякий раз неясным, какое убийство совершится, и реальное ли это или мнимое убийство (ср., например, мнимую смерть Шарля Рамбера, ставшего Фандором, предполагаемую смерть инспектора Жюва или мнимую смерть на гильотине самого Фантомаса-Гурна и т.п.). Криминальные эпизоды, как отмечают специалисты, большей частью почерпнуты авторами из журнальной хроники. Но точно так же строился и сюжет классического детектива, потому естественным образом читатель встречает в романах о Фантомасе множество клише детективной фабулы (убийство в закрытом помещении, ограниченный круг подозреваемых, русская аристократка, ставшая жертвой ограбления, слежка, попытка систематизации улик, в которую вовлекается читатель, и т.п.), авторы то воспроизводят их, то обыгрывают[38]. Это касается, в том числе, и образа сыщика. Хотя инспектор Жюв служит в парижской полиции, он выделен из своей среды как незаурядный аналитик, позволяющий себе не соглашаться с начальством, выступает как столичная звезда, помогая зашедшим в тупик полицейским-провинциалам, подобно Шерлоку Холмсу, действует на свой страх и риск, прибегая к переодеваниям и маскировке. Он «создает» себе помощника — Жерома Фандора, выполняющего роль его дублера — частного сыщика. В то же время и Жюв, и Фандор порой совершают ошибки, строят неверные гипотезы, оказываются беспомощными перед воплощением Зла — Фантомасом. Для поддержания интереса ко всей серии романов, авторы «Фантомаса» строят развязку таким образом, чтобы преступник потерпел поражение, однако смог ускользнуть от полиции, бежал из заключения и т.п., но в пределах тома разгадка преступлений дана исчерпывающим образом.

В разгадке механизма преступлений, которые совершает Фантомас, при всей позитивистской подкладке, которая важна для детектива как жанра, остается чрезвычайно существенным налет мистики, отсутствие в конечном счете позитивистской детерминированности

[38] В свою очередь, сюрреалистический роман (в частности, «Анисе, или панорама» Л. Арагона) играет уже повествовательными стереотипами самого «Фантомаса» — см.: *Rialland I.* «C'est alors que le Corsaire Sanglot...». Le stéréotype romanesque dans les romans surréalistes des années vingt // Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives. 2009. N 7. URL: http://narratologie.revues.org/1199

тяги персонажа к убийствам. Всякий раз Фантомас не только меняет маски, но подставляет невинного, в чем обличье он совершал очередное преступление, и это не только заставляет авторов серии проявлять изобретательность, чтобы читатели увлеченно гадали, каким способом на этот раз преступник устраивает ловушку, но и выстраивать в рамках романной серии мир, «в котором каждый индивид не является тем, кем он кажется, в котором в каждом обывателе может скрываться преступник»[39]. Не случайно Л. Болтански утверждал, что именно «Фантомасу» удалось «разрушить триумф рассудка, характеризующий британский полицейский роман»[40], ставший весьма популярным во Франции в 1900–1910-е годы.

Однако невозможно отрицать, что именно образ преступника Фантомаса (а не сыщика, как в случае с Шерлоком Холмсом или позднее — с Эркюлем Пуаро) продуцирует рождение литературного мифа. Это миф не о проницательном сыщике, а о всесильном убийце, воплощении абсолютного Зла. В то же время миф о Фантомасе — не только миф о *неуловимом* преступнике (у каждого тома серии была развязка — арест и побег Фантомаса, то есть завершение истории заглавного героя тут же опровергалось, поскольку даже попав в тюрьму, получив смертный приговор и пр., Фантомас в конце концов ускользал от своих врагов, а читатель догадывался, что финал романа не окончателен и рассчитывал на продолжение. Смерть неожиданно настигает Фантомаса только в 32 томе), но и миф о неопознаваемом, *невидимом* преступнике, о человеке с тысячью лиц, а значит — без лица[41]. По мнению французских ученых, одна из наиболее любопытных черт данного культурного мифа заключается в том, что как само имя Фантомаса (соединение слов «фантом» и «маска»), так и его преступные авантюры (постоянная перемена облика, переодевания, смена имен и пр.) предполагают отсутствие лица, узнаваемых и устойчивых внешних черт. Не имея ни лица, ни тела — ничего, что могло бы твердо идентифицировать эту фигуру, Фантомас тем успешнее синтезировал воображение современников: «Человек без лица в XX столетии становится выражением правды о своем времени, спрятанной под слегка уродливой маской, оживляющей старые фантазмы о низах общества, показывающей, как насилие сопротивляется общественному спокойствию и возрождает мечты о бунте и наступлении»[42].

---

[39] *Letourneux M.* Des feuilletons aux collections populaires. Op. cit.

[40] *Boltanski L.* Enigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes. P.: Gallimard, 2012. P. 58.

[41] Люк Болтански писал по поводу «Фантомаса», причисляя роман к детективам, о том, что «быть без лица равно быть с сотней лиц» (Ibid.).

[42] *Artiaga L., Letourneux M.* Fantômas! Biographie d'un criminel imaginaire. P.: les Prairies ordinaires, 2013.P. 16.

Действительно, безликость заглавного персонажа играет важную роль в романах о Фантомасе: то, что героя никто не видел, не знает в лицо, с самого начала сюжета служит обоснованием для всей полиции, кроме инспектора Жюва, для сомнений в существовании этого преступника, а затем превращает в кошмар его поиски, когда Фантомасом может оказаться практически любое действующее лицо истории. «Невидимость» подобного рода облегчает Фантомасу совершение преступлений, что подкрепляется использованием технических новинок (можно несколько лет пользоваться услугами фирмы, оставаясь, в сущности, незнакомцем, ведя переговоры по телефону, например), и, кроме того, усиливает впечатление, нагнетая чувство страха: «Фантомас! — Что вы говорите? — Я говорю — Фантомас. — А что это значит? — Ничего — и все! — Но все же, что это такое? — Это ничто, никто… однако — некто! — И что делает этот некто? — Он наводит ужас!»[43].

С другой стороны, уже с момента выхода серии из печати огромную роль в распространении книг, в их читательском успехе играли обложки томов с «гениальными экспрессионистскими иллюстрациями»[44] Джино Стараче. Иллюстрации «выполняли роль рисованного фильма»[45], причем, на них изображался именно Фантомас — элегантный преступник с окровавленным кинжалом в руке, в маске, с головы до ног одетый в черное, нависший над Парижем, словно гигантский призрак. Исследуя функцию изображений на обложке заглавного героя серии, А. Одюро верно отмечает, что тем самым читателей приглашали купить не сочинение определенных авторов (Сувестра и Аллена), а книгу об определенном герое — таинственном преступнике[46].

Изображение предполагало создание некоего внешнего облика Фантомаса, что, безусловно, ставило перед художником особую проблему — сделать видимым невидимого, никогда не узнаваемого, вечно меняющего облик персонажа[47]. И надо признать, что Джино Стараче

---

[43] *Souvestre P., Allen M.* Fantômas. P. 5.

[44] *Migozzi J.* Boulevard du populaire. Limoges : Pulim, 2004. P. 76.

[45] *Andureau A.* Etudes des couvertures de la série des Fantômas dessinées par Gino Starace entre 1911 et 1913 // Belfégor [Revue électronique]. 2013. N 11–1. URL: http://belphegor.revues.org/110

[46] *Andureau A.* Op. cit.

[47] «Лицо этого “гения преступлений”, как его привыкли называть, остается загадкой для всех, кто его постоянно преследует: инспектора парижской полиции Жюва, его заклятого врага, а также молодого журналиста Фандора» (*Barataud M.-A.* Fantômas, personnage mobile et intertextuel : De la série française à l'oeuvre cortazarienne // Belphegor. 2013. Op. cit.). Любопытно, что лицо-загадка преступника Фантомаса рифмуется с лицом-загадкой полицейского Лекока из романа Э. Габорио «Преступление в Орсивале» (см. сноску 6 в статье Н. Кириленко. — *Прим. ред.*). Отметим, что

отлично справился с этой проблемой, став по существу, соавтором писателей в создании мифа о Фантомасе. В самом деле, этот миф создавался не только П. Сувестром и М. Аленом, но и разнообразными киноверсиями, афишами, картинами, поэтическими сочинениями и т.п. Более того, образ Фантомаса, наделенный Сувестром и Алленом способностью непрестанно менять идентичность, под влиянием киноафиш и экранизаций претерпел существенные изменения.

Динамика этих визуальных трансформаций персонажа без лица тщательно прослежена в монографии Л. Артьяги и М. Летурнё «Фантомас! Биография воображаемого преступника»[48]. Исследователи констатируют, что романы о Фантомасе практически сразу после публикации первых томов книжной серии стали объектами театральных и кино-адаптаций. Уже в 1913 г. стали выходить фильмы Луи Фейада о Фантомасе, в 1914 их было уже пять. Причем, эти фильмы прославились не меньше, чем романы, по которым они снимались: Ж. Мигоцци утверждает, что фильмы Л. Фейада получили «мощный успех, без сомнения, самый большой в довоенном кино»[49]. Сильнейшее влияние фильмов Л. Фейада о Фантомасе на кинопродукцию разных стран в 1910 — 1940-х гг. отмечает и итальянский исследователь Федерико Паджелло[50].

Стремительная и разнообразная визуализация «преступника без лица» лишь способствовала формированию мифа о Фантомасе, поскольку мифом персонаж становится тогда, «когда через него говорится нечто о коллективных представлениях людей»[51]. А сочинение Сувестра-Аллена было именно выражением коллективного языка эпохи, соединением многочисленных дискурсов — газетных репортажей, фельетонов, популярных романов, брошюр и т.п. «Мир Фантомаса отсылал не столько к реальности, сколько к тому деформированному фантазму о ней, который формировали газеты того времени»[52]. П. Сувестр и М. Аллен синтезировали коллективное воображаемое эры медиа, получили поддержку кинематографа, театра, радио, комиксов. Вкупе с обложками книг и афишами разнообразные адаптации превратили «Фантомаса» в целый мир зрительных образов.

в романах о Фантомасе присутствуют также многочисленные переодевания и перевоплощения полицейского Жюва.

[48] *Artiaga L., Letourneux M.* Fantômas! Biographie d'un criminel imaginaire. Op. cit.

[49] *Migozzi P.* Boulevards du populaire. P. 77.

[50] *Pagello F.* Transnational Fantômas: The Influence of Feuillade's Series on International Cinema during the 1910s // Belphégor. 2013. Op. cit.

[51] *Artiaga L., Letourneux M.* Fantômas! Biographie d'un criminel imaginaire. P. 53.

[52] Ibid. P. 57.

Конечно, словесное начало в мифологическом образе Фантомаса оставалось существенным. Важность периодической печати, журналистского факта и взгляда, сформированного чтением газет, выразилась и в самих романах посредством изображения пары комиссар Жюв — журналист Фандор. Для того, чтобы был открыт гений полицейского, необходимо перо Фандора. Сувестр и Аллен продемонстрировали, в конечном счете, что преступный мир существует лишь постольку, поскольку о нем ведется рассказ, а ведется он репортерами, газетчиками. Не случайно в тот же период Гастон Леру создал персонаж Рультабийля, который соединил в себе журналиста и сыщика, а Луи Форе написал роман, полностью составленный из газетных заметок — «В Париже крадут детей». Обратим внимание, что и у Конан Дойла Уотсон, не будучи профессиональным журналистом, тем не менее, выполняет роль хроникера при Шерлоке Холмсе[53].

В результате образ-миф Фантомаса создавался из сочетания слов и изображения. «Безликий» Фантомас вбирал в себя внешность тех, с кем он встречался, и портреты героев предшествующих сочинений, а его истории были составлены из последовательности интертекстов. «Фантомас» конденсировал в ткани повествования многочисленные точки зрения, речи эпохи медиа, особым образом их переформулируя.

Фигура Гения зла, отбрасывающая тень на все общество, вкус к сенсациям, криминогенное воображение, интерес к методам полицейского расследования, непременное присутствие журналистов на месте преступления, использование арго, описание низших классов — все это было знакомо читателям того времени по романам Э. Сю, П. Феваля, Э. Габорио и др. Но кроме того, авторы серии о Фантомасе использовали опыт и готических романов, и американских «dime novels» — дешевых детективных романов о Нике Картере, переведенных во Франции. Рассказы о Шерлоке Холмсе также были переведены на французский язык в 1902 г. и, безусловно, оказали влияние на «Фантомаса». Такая концентрация интертекстуальных связей, по мнению ученых, придавала романам Сувестра-Аллена эффект пародии, где все доведено до крайности, утрировано[54]. Авторы стремились сделать лучше, чем у предшественников, а сделать лучше по логике популярной литерату-

---

[53] Ср.: «…без Ватсона не было бы и рассказов о Холмсе, ибо этот хроникер старательно запротоколировал приключения сыщика и, посредством журнала “Стрэнд” предложив их на суд читателей, сделал Холмса знаменитым» (*Розен К.* Введение в холмсиану // Невероятные расследования Шерлока Холмса. СПб.: Азбука-Аттикус, 2013. Цит. по электронной версии книги: http://newlib.net/read/178008).

[54] *Artiaga L., Letourneux M.* Fantômas! Biographie d’un criminel imaginaire. P. 61.

ры означало сделать больше, сильнее. Писатели вдохновлялись и ярмарочным кукольным театром с его вкусом к преувеличениям и крайностям. В конце концов, Фантомас оказался чрезвычайно пластичной фигурой, способной приобретать разные очертания, а романы серии стали объектом многочисленных интерпретаций, придающих текстам новый смысл. Так, режиссер Ж. Саша показывал в своем фильме Фантомаса как гения разрушения, обладающего невероятной мощью, Р. Вернэ запечатлел его как метафору варварства Второй мировой войны, А. Юннебель подчеркнул пародийные и комические черты преступника, и т.д. Каждое новое поколение, опираясь на собственное видение персонажа, расширяло смысл произведения, актуализируя его[55].

В романах П. Сувестра и М. Аллена, как и в фильмах Л. Фейада (первых экранизациях «Фантомаса»), ощутим нарративный опыт множества популярных жанров, прежде всего — романа-фельетона. Однако в отличие от открытой структуры эпизодов, из которых складывается роман-фельетон, в каждом томе и в каждом фильме необходима была завершенность, закрытая структура, скрепляемая одной фигурой, уравновешивающей ряд интриг, а целостность всего ряда произведений обеспечивалась возвращающимися персонажами. В каждом романе о Фантомасе присутствует одна схема: совершается преступление, Жюв и Фандор устремляются на поиски преступника, опаздывают, поскольку происходит еще несколько преступлений, принимают за Фантомаса не тех людей, наконец, они обнаруживают Фантомаса, но преступник ловко ускользает в последний момент. Бесконечные вариации этой схемы, продолжения истории о Фантомасе в конце концов превратили героя в создание коллективного воображения, не принадлежащее какому-то одному автору[56].

В экранизациях Л. Фейада эпохи немого кино («Фантомас в тени гильотины», май 1913; «Жюв против Фантомаса», сентябрь 1913; «Мертвец, который убивает», ноябрь 1913; «Фантомас против Фантомаса», март 1913; «Фальшивый судья», май 1914) визуализация сюжета и персонажа, естественно, выходила на первый план: действие происходило только в Париже (многочисленные эпизоды в провинции опускались) — в городе, показанном «готическими» красками; романная интрига сжималась, концентрировалась на наиболее эмоциональных эпизодах; психологическая мотивировка была опущена, действие про-

---

[55] Ibid. P. 59–61.

[56] Это же можно сказать и о героях классического английского детектива: киноверсии романов Агаты Кристи также превратили Эркюля Пуаро или мисс Марпл в продукт коллективного воображения. Даже если киносериал носит название «Пуаро Агаты Кристи», он дает отнюдь не сугубо авторскую трактовку персонажа.

исходило стремительно, акцентировались жестокость Фантомаса и бессилие его противников. Причем, основной трудностью оказалась необходимость в немом фильме изобразить персонажа, «имеющего только голос»[57]. Поскольку всякий раз Фантомас выдавал себя за другого, перед режиссером стояла задача дать зрителю возможность заподозрить присутствие Фантомаса в том или ином эпизоде, но одновременно не быть уверенным в своем узнавании до конца. Актеру Рене Наварру, играющему Фантомаса в фильмах Л. Фейада, приходилось не только тщательно гримироваться, но еще и создавать визуальные сигналы, пробуждающие тревожные догадки зрителей (например, особым образом вести себя на крупном плане — не смотреть прямо, а скашивать или опускать глаза и т.п.). Автор фильма тем самым использовал открывшиеся перед ним новые, но пока еще ограниченные технические возможности кино: «он, не колеблясь, избавился от литературного первоисточника, противопоставив ему линеарное кинематографическое повествование»[58].

Некоторые приемы Л. Фейада были подхвачены и развиты последующими авторами экранизаций. В фильме бельгийского режиссера Эрнста Мёрмана «Господин Фантомас» (1937) была дана повторяющаяся последовательность ключевых сцен (убийство, преследование, арест, бегство), снятых в абстрактном пространстве, так что вся история представала видением, мороком. Как у сюрреалистов, у Мёрмана в интерпретации романного сюжета смешивались насилие и сексуальность. Жестокий, наполненный фрейдистскими мотивами кинематографический сон о Фантомасе не только будоражил умы буржуазной публики, но и весьма сильно удалялся от текстов П. Сувестра и М. Аллена.

Обращаясь к бытованию мифа о Фантомасе в 1960-е годы, Л. Артьяга и М. Летурнё рассматривают этот период как своеобразный «ренессанс» кинематографических воплощений образа[59], хотя суть и функция образа неуловимого преступника в кино того периода значительно изменилась. Трилогия Андре Юннебеля «Фантомас» (1964), «Фантомас разбушевался» (1965) и «Фантомас против Скотленд-Ярда» (1967) вывела на первый план фигуру Луи де Фюнеса в роли комиссара Жюва (что зафиксировано и на афишах к кинофильмам), оттеснив Фантомаса, сыгранного Жаном Маре, и значительно усилив комизм и пародийность сюжета. В конечном счете, эти экранизации восприни-

---

[57] *Vachonfrance-Levet B.* Fantômas — A l'ombre de la guillotine (Louis Feuillade, 1913) ou Quand le cinéma s'émancipe // Belphégor. 2013. Op. cit.

[58] Ibid.

[59] *Artiaga L., Letourneux M.* Fantômas! Biographie d'un criminel imaginaire. P. 93.

мались как фильмы с Луи де Фюнесом, а не как фильмы о Фантомасе, хотя латексная маска оказалась удачной находкой для воплощения монструозности и одновременно — безликости Гения зла.

Такая трансформация образа Фантомаса объясняется тем, что персонаж был идеальным воплощением культуры «Прекрасной эпохи», своего рода суммой страхов городского населения начала XX в. Когда же страх рассеялся, на первый план проступило то, что в определенной мере присутствовало и в текстах романов: «ужасное соперничало в них с юмористическим»[60]. Марсель Аллен, доживший до времени экранизации 1960-х, не принял подобной трактовки, объявив версию А. Юннебеля «анти-Фантомасом»[61], но это, однако, не помешало мифу о Фантомасе продолжить свое существование уже в новом, комически-пародийном обличии.

История рецепции романной серии о Фантомасе позволяет сделать вывод о том, что на рубеже XIX–XX столетий поджанры массовой литературы — авантюрный, любовный, детективный романы — проявляли не только центробежную тенденцию, т.е. стремились к жанровой автономности, к выделению из общего источника — популярного романа, но и тенденцию к объединению различных жанровых вариантов, к жанровой синтетичности. Именно эта синтетичность позволила историям о Фантомасе «пересекать границы и расходиться по всему миру»[62], а романам П. Сувестра и М. Аллена стать одновременно предшественниками и французского «roman policier», и мистического триллера, саспенса, шпионского и иронического детектива — то есть практически всех форм и подвидов «полара», если воспользоваться французским неологизмом 1970-х годов, предложенным для обозначения всех модификаций детектива. Более того, «Фантомас» не только повлиял на последующие образцы и французской, и мировой детективной литературы — от Агаты Кристи до Б. Акунина (его Фандорин — явное «дитя» Фандора), он вскрыл метажанровые возможности детективов, способность их воплощения в различных видах искусства: в театре, комиксах, кинофильмах.

---

[60] Dictionnaire du roman populaire francophone / Sous la direction de Daniel Compère. P.: Nouveau Monde, 2007. P. 157.

[61] *Artiaga L., Letourneux M.* Fantômas! Biographie d'un criminel imaginaire. P. 107.

[62] *Barataud M.-A.* Fantômas, personnage mobile et intertextuel: De la série française à l'oeuvre cortazarienne // Belphégor. Op. cit.

К.А. Чекалов

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ДЕТЕКТИВА И ФАНТАСТИКИ ВО ФРАНЦУЗСКОМ РОМАНЕ «ПРЕКРАСНОЙ ЭПОХИ» (МОРИС РЕНАР)

В своей статье «Наука и научная фантастика» (1961) известнейший советский писатель Иван Ефремов чрезвычайно резко отозвался о таком характерном для современной ему зарубежной массовой литературы явлении, как гибридизация фантастики и детектива: «часто научная фантастика становится детективом, где гангстеры и сыщики прикрыты лишь “фиговым” листком науки, а череда убийств и преследований украшается пейзажами космических перелетов или иных планет»[1]. Подобного рода «маскировка» детективного нарратива фантастическим расценивается писателем исключительно как феномен наиболее низкопробных рыночных стратегий. Разумеется, в этом высказывании очень сильна зависимость от характерных для советской науки идеологических стереотипов. Между тем в своем опубликованном в 1963 году и некогда очень популярном в СССР романе «Лезвие бритвы» сам же Ефремов прибегает к соединению научной фантастики и детектива.

Возможность соединения двух указанных жанровых регистров в рамках одного произведения следует объяснять не столько влиянием внелитературных факторов, сколько имманентно присущими этим двум типам повествования особенностями. При этом имеется в виду не только научная фантастика, но и фантастический дискурс в широком смысле слова. Органическое родство детектива и фантастики проанализировано, в частности, в работах современного специалиста по массовой литературе Марка Литса (Лувенский университет). Он считает симптоматичным, что у истоков обоих типов нарратива стоит один и тот же писатель — Эдгар По. В обоих случаях читатель сталкивается с нарушением равновесного состояния мира, резким вторжением в него необъяснимого; в обоих случаях речь идет о «повествовании с ретардацией», в котором развязка сознательно тормозится во

© К.А. Чекалов, 2015

[1] *Ефремов И.А.* Наука и научная фантастика // В мире фантастики. Сборник литературно-критических статей и очерков. М.: Молодая гвардия, 1989. С. 5.

имя достижения финального эффекта; однако если детектив тяготеет к рациональному объяснению загадки, то в фантастике доминирует стихия иррационального[2]. Собственно, эта проблематика затрагивалась еще в диссертации Режи Мессака (1929), которая считается классическим трудом по детективному роману[3]. Что же касается научной фантастики, то здесь ситуация сложнее: читатель научно-фантастических произведений оказывается в сумеречной зоне между познанным и непознанным, а писателю приходится отчасти брать на себя миссию ученого.

Представляется интересным проследить указанное взаимодействие на примере французской литературы «прекрасной эпохи». Этот период характеризуется интенсивным становлением детективного нарратива, с одной стороны, и постепенным отграничением научно-фантастической прозы от фэнтези, с другой (разумеется, соответствующей терминологии в тот период еще не существовало; термин «научная фантастика» входит в употребление лишь в конце 1920-х годов).

В литературе интересующего нас периода взаимодействие детективных компонентов с фантастическими можно считать достаточно распространенным явлением. При этом активно мобилизовывались самые разнообразные литературные традиции, от классической готики до оккультного романа и научно-технических предсказаний Верна. Крупнейшие представители массового чтения «прекрасной эпохи» в той или иной степени отдают дань подобному синтезу. Меньше других это явление присутствует у создателя «Люпенианы» Мориса Леблана, долгое время воздерживавшегося от инфильтрации фантастических элементов. Леблан печатался с 1890 г., но впервые обратился к соответствующим мотивам лишь к концу первого десятилетия XX века; если в романе «Остров тридцати гробов» («L'île aux trente cercueils», 1919) сильная концентрация готизма скорее носит пародийный характер, то в «Графине Калиостро» («La Comtesse de Cagliostro», 1924) обширный цикл о приключениях «джентльмена-грабителя» обогащается вечным сюжетом, который можно условно назвать «средством Макропулоса». Между тем по существу это не более чем остроумный гибрид «Люпенианы» и «Жозефа Бальзамо» Дюма. Гораздо больший литературный интерес представляет не входящий в состав «Люпенианы» и не слишком известный роман Леблана «Три глаза» («Les Trois yeux», 1919), где воссоздана весьма необычная форма «первого контакта» человечества

[2] *Lits, Marc.* Le roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire. Liège, CEFAL, 1999. P. 127–130.

[3] Современное переиздание: Messac, Régis. Le "detective novel" et l'influence de la pensée scientifique. P.: Encrage, 2011.

с обитателями Венеры (при помощи кинематографической проекции, что можно считать знамением времени, с его повышенным интересом к кинематографу). Несомненно, роман «Три глаза» принадлежит к этапным вехам в истории научной фантастики, причем в нем присутствует и детективная линия.

Что же касается создателя образа Рультабийля Гастона Леру, то он — в отличие от Леблана — с самого начала позиционировал себя как приверженец популярного чтения. Смешение детективных структур с готическими было с успехом применено им уже в первом своем масштабном произведении, «Двойная жизнь Теофраста Лонгé» («La Double vie de Théophraste Longuet», 1903), где главный герой неожиданно становится реинкарнацией небезызвестного Картуша[4]. Если в «Рультабийлиане» фантастика практически отсутствует, то остальные произведения Леру представляют собой многообразные и искусные вариации на тему соотношения детективных, готических, оккультных и научно-фантастических мотивов. Сложилось так, что наибольшую славу из его романов снискал, во многом благодаря известному мюзиклу, «Призрак Оперы» («Le Fantôme de l'Opéra», 1910). Однако с точки зрения интересующей нас темы вершиной творчества Леру можно считать выдержанную в духе гиньоля дилогию «Кровавая кукла» («La Poupée sanglante») и «Машина для убийств» («La Machine à assassiner», 1923–1924), где, как и в «Призраке Оперы», развивается архетипический сюжет «Красавица и чудовище». К этой дилогии мы еще вернемся.

Наконец, Гюстав Леруж, знакомый отечественному читателю исключительно как мастер научно-фантастического жанра [дилогия «Пленник Марса» («Le Prisonnier de la planète Mars», 1908, рус. пер. 1910) и «Война вампиров» («La Guerre des vampires», 1909)], прежде всего является создателем монументального «романа-реки» «Таинственный доктор Корнелиус» («Le Mystérieux docteur Cornélius», 1912–1913), в котором переплетаются элементы социально-авантюрного, детективного и фантастического романов. А третий том другого своего известного и не менее пространного произведения, «Заговор миллиардеров» («La Conspiration des Milliardaires», 1899–1900) Леруж озаглавил «Полк гипнотизеров» («Le Régiment des hypnotiseurs»): военно-политическое противостояние Старого и Нового света происходит здесь с применением нетрадиционного оккультного оружия — наверное, мы сегодня назвали бы его «психотронным».

---

[4] См. нашу статью: *Чекалов К.А.* Образ Картуша в массовой культуре XVIII–XX веков // Генезис зарубежной массовой литературы и ее судьба в России. М.: ИМЛИ РАН, 2015.

С традициями Леру и Леблана во многом связан и Морис Ренар (28.2.1875 — 18.11.1939), писатель, которого в «Словаре детективной литературы» под редакцией Клода Меспледа (2003) окрестили «гениальным предшественником современной научной фантастики»[5]. Автор другого словаря детективов Жан Тюлар выражает сожаление, что Ренар в своем творчестве чересчур увлекся фантастикой в ущерб детективному жанру[6]. По датам жизни Ренара видно, как далеко писатель заходит в новое столетие; но при этом он, в сущности, остается писателем «прекрасной эпохи» — его поздний роман 1930 года (переиздан в 1999) «Девушка с яхты» хотя и снискал в свое время значительную популярность, однако по сути дела свидетельствует о творческой капитуляции автора. Как написал один из критиков той поры, «возникает впечатление, что он не знает, как отделаться от своего героя, и попросту швыряет его в воду, как шелудивого пса»[7]. Это не более чем любовный роман с морским фоном, включающий в себя автобиографические элементы. Поздние сочинения писателя слишком сильно зависят от рыночных требований — в Первую мировую войну Ренар потерял все свое имущество, и это обстоятельство наложило отпечаток на его творчество. По словам Кл. Демеока, Ренар поневоле сделался настоящим «каторжником пера»[8].

Следует сказать, что среди произведений Ренара присутствуют, наряду с образцами гибридизации детектива и фантастики, почти (или даже совсем!) «беспримесные» детективы. Таков роман, публиковавшийся в виде фельетона под названием «Он? История одной тайны» («Lui? Histoire d'un mystère») на страницах газеты L'Intransigeant в ноябре-декабре 1926 г.; отдельное издание во Франции вышло в 1927 году, русский перевод под названием «Кто? История одной тайны» вышел в 1928 г.[9]. Тот же русский перевод, но уже под названием «Таинственные превращения», был включен в недавно изданный двухтомник Ренара. Роман начинается и завершается в русле классического детектива, с непременными отсылками к Конан Дойлу; присутствует здесь и пародийная аллюзия на «Доктора Джекила и мистера Хайда» (главный герой, «редкий образчик добродетели» Жан Морейль, сознательно

---

[5] *Mesplède, Claude*. Dictionnaire des littératures policières. P.: Joseph K., 2003. P. 551.

[6] *Tulard, Jean*. Dictionnaire du roman policier. 1841–2005. P.: Fayard, 2005. P. 616.

[7] Revue des lectures, 1930, N 18. P. 926.

[8] *Déméock, Claude*. Préface // Renard, Maurice. Contes atlantiques et autres histoires mystérieuses. Saint-Pierre: Local, 1998. P. 7.

[9] Воспроизведен в сб.: *Броун К.* Бриллианты Гвайаквадора. *Ренар М.* Кто? Ланнеган Р. Лесной кавалер. М.: Book Chamber International, 1994. С. 175–312.

подбирает себе криминального двойника); наконец, книга отчасти представляет собой самопародию (намек на тему клонирования человека). Обозреватель журнала Revue des lectures Ш. Бурдон указал на несомненную связь романа с традициями Конан Дойла и Леру, а также не преминул упомянуть о том, что книгу вполне можно рекомендовать для чтения подросткам[10].

Кроме того, Ренару принадлежат следующие детективные романы и повести «Карнавал тайн» («Le Carnaval des mystères», 1929), «Изумрудный браслет» («Le Bracelet d'émeraude», существует только в журнальной версии, 1933–1934), «Тайна маски» («Le Mystère du masque», 1935), «Серый редингот» (La Redingote grise, существует только в журнальной версии, 1939). И наконец, стараниями Брюно Эссар-Бюдайля не так давно, в 2013 году был извлечен из небытия совершенно забытый, неучтенный ни одним из современных исследователей цикл детективных новелл Ренара «Расследования комиссара Жерома» («Les enquêtes du commissaire Gérôme»; они публиковались на страницах газеты Matin в 1933–1939 годах). Правда, следует признать, что «Дела комиссара Жерома» — далеко не лучшее из написанного Ренаром (не исключено, что в книге присутствует влияние серии романов о Мегрэ Жоржа Сименона, которая стала выходить с 1931 г.). Все перечисленные произведения составляют в общей сложности примерно пятую часть литературного наследия французского писателя.

Как уже было сказано, в 2013 году отечественное издательство «Престиж Бук» выпустило двухтомник произведений Ренара[11]. Он вышел в издательской коллекции «Ретро-Библиотека приключений и научной фантастики», которая добросовестно воспроизводит характерный для столь любимой читателями в советские годы серии дизайн. Увы, в двухтомнике полностью отсутствуют комментарии, предисловие и послесловие; использованы — без какой бы то ни было редактуры — старые и не всегда точные переводы (в основном выполненные в период 1920-х годов); наконец, сохранены сильно запутывающие читателя переименования. Более удачным кажется третий том, опубликованный тем же издательством в 2015 году и включивший в себя ранее не публиковавшееся в России произведение писателя — роман «Синяя угроза», а также три ранних новеллы.

Именно об этом романе, а также о до сих пор не переведенном романе «Руки Орлака», нам как раз и хотелось бы поговорить подробнее. Они образуют своего рода зеркальную пару: «Руки Орлака» — детективный роман с элементами фантастики, «Синяя угроза» — фанта-

---

[10] *Bourdon, Charles.* Les romans // Revue des lectures, 1927. P. 584–585.

[11] *Ренар М.* Избранное: В 2 т. М.: Престиж Бук, 2013.

стический роман с элементами детектива. Однако прежде всего следует обратиться к рассмотрению того жанрового контекста, в котором формировались произведения Ренара.

Ренар и жанровая саморефлексия романа в 1900-е годы

Наследие французского писателя принадлежит не только контексту развития популярного чтения — его следует рассматривать как своеобразный отклик на культурные запросы 1900-х годов. Творческий путь Ренара начинается в тот период «прекрасной эпохи», который был ознаменован определенной «усталостью от символизма» и поиска новых форм контакта с читательской аудиторией. Это умонастроение нашло свое теоретическое обоснование в публикациях выходившего с февраля 1909 года журнала «Nouvelle Revue Française». В 1910-х годах журнал стал весьма влиятельным рупором литературно-эстетической рефлексии своего времени. При этом для теоретиков NRF важнейшей литературной формой являлся именно роман — жанр, в наибольшей степени пригодный для расширения круга читательской аудитории, имеющий «рыночный» спрос и способный противостоять крайностям авангардистской эстетики.

Как полагает С.И. Пискунова, «роман как жанр литературы Нового времени по самому своему существу чужд символистской ментальности, наиболее адекватно воплощенной в теории и практике “мифопоэтического” символизма»[12]. Совершенно иного мнения придерживались критики начала XX века, включая и тех, кто «продвигал» совершенно иные нарративные формы; символистский роман как специфическая разновидность жанра выглядела в их глазах как высшая его стадия. Но в целом рефлексия 1900–1910-х годов была направлена на отказ романа от таких нарративных установок, получивших широкое распространение в прозе на первой стадии «прекрасной эпохи», как внутренний монолог, дробление персонажа, экстатичный индивидуализм, саморефлексивность и т.д.; наметилась тенденция к возвращению жанра на магистральный путь своего развития, и элитарным романным формам противопоставлялись более традиционные. Понятно поэтому, что предлагаемый канон тяготел к конкретике и стилистической доступности, а в круг теоретиков жанра активно включались и видные представители массовой литературы начала

[12] *Пискунова С.И.* Символистский роман: между мимесисом и аллегорией // От Пушкина до Пушкинского дома: очерки исторической поэтики русского романа. М.: Языки славянской культуры, 2013. С. 117.

XX века — такие, как один из первопроходцев французской научной фантастики Жан де Ла Ир. Возобновляя несколько уже устаревшую к тому времени литературно-эстетическую дихотомию, Жан де Ла Ир призывал к созданию «синтетического» жанра, который соединил бы «классические» и «романтические» компоненты (душу и рацио). В 1901 году писатель выпустил небольшой очерк с изложением своей теории; в тот же период он выпускал недолго просуществовавший журнал La Revue synthétique.

В пространной статье «Роман приключения», опубликованной (тремя отдельными выпусками) на страницах журнала «Nouvelle Revue Française» в 1913 году, известный критик Жак Ривьер попытался в какой-то мере спрогнозировать дальнейшее развитие романного жанра и дал расширительное толкование вынесенного в название понятия. В этом отношении Ривьер во многом шел по стопам Андре Жида, а также развивал идеи Марселя Швоба, еще в 1890-х годах выступившего в роли апологета roman d'aventur**es** в самом широком смысле этого слова («роман о кризисах во внутреннем и внешнем мирах», отличающийся прозрачностью языка и четкостью композиции и лишенный «псевдонаучности»[13]). По мнению Ривьера, «приключение — скорее форма, чем содержание романа»[14]; в его трактовке роман приключения (roman d'aventur**e**) противопоставлен, с одной стороны, традиционной модели психологического романа (в духе Поля Бурже), а с другой — «абсолютному роману» символистского типа[15]. Критик в равной степени отвергал как избыточный редукционизм roman d'aventur**es** в его традиционном понимании и пресловутый дедуктивный метод, так и характерное для символистов предельное сближение автора и персонажа. Одним словом, как и в Великобритании[16], «роман приключения» во Франции осмысливался как важный ресурс обновления жанра.

Констатируя — быть может, несколько преждевременно — смерть символизма (как литературного направления субъективистского и умозрительного толка, не отвечающего запросам современности), Ривьер в то же время разграничивает «массовую литературу» (littérature populaire) и «роман приключения» (roman d'aventure); последний го-

---

[13] Цит. по изд.: *Trembley, Georges*. Marcel Schwob, faussaire de la nature. Genève; Paris: Droz, 1969. P. 25.

[14] *Koffeman, Maaike*. Entre classicisme et modernité: La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la belle époque. Amsterdam-New York: Rodopy. 2003. P. 202.

[15] *Michelet Jacquod, Valérie*. Le roman symboliste: un art de l'extrême conscience: Genève: Droz, 2008. P. 129.

[16] *Jaëck, Nathalie*. Les aventures de Sherlock Holmes, une affaire d'identité. Bordeaux: Presses Universitaires, 2008. P. 156.

раздо больше эстетически изощрен и устремлен к интенсивному творческому поиску[17]. Ривьер ставит знак равенства между «романом приключения» и тем, что он именует «новым романом». В своей не лишенной концептуальной парадоксальности статье, временами скорее напоминающей лирическое эссе, он фактически пытается пересмотреть уже ставшее достаточно четким к тому времени разделение литературной продукции на «низкую» и «высокую» — с его точки зрения оказывается вполне возможным отнести к «роману приключения» роман-реку Пруста. Пространность (и даже длинно́ты) Пруста, по Ривьеру, свидетельствуют о внутренней свободе жанра, не скованного умозрительными «дедукциями» и отражающего процесс становления самого бытия; одновременно с этим Ривьер выступает апологетом характерных именно для массовой литературы принципов сюжетосложения (обилие неожиданных нарративных эффектов, динамизм и сенсационность интриги) и соответствующего «издательского перитекста» (дешевая бумага, тесная печать).

Стремление Ривьера к возвышению «романа приключения» над массовым чтением вполне созвучно литературно-эстетическим выкладкам Мориса Ренара, выступавшего еще и в роли теоретика литературы. Однако Ренар-теоретик не ставил перед собой столь масштабных задач, как Ривьер, и не претендовал на глобальное обновление романного жанра.

Следует отметить, что терминологический аппарат Ренара был подвержен изменениям во времени. В 1900-х годах он использовал термин «научно-чудесное», «merveilleux-scientifique» (и даже написал специальную статью под названием «О романе научных чудес и его влиянии на понимание прогресса», «Du Roman merveilleux-scientifique et de son action sur l'intelligence du progrès», впервую опубликованную на страницах газеты «Le Spectateur» от 6 октября 1909 года[18]). Термин этот подхватили и другие исследователи, в том числе и отечественные; Ф. Монтаклер к «научно-чудесному» относит столь разных писателей, как Верн, Вилье де Лиль-Адан, Абрахам Меррит и Говард Лавкрафт[19]. Ренар не является первооткрывателем термина: его использовал французский физиолог, исследователь гипнотизма Жозеф-Пьер Дюран (1836–1900), автор опубликованной в 1894 году книги «Le merveilleux-scientifique», а прежде того, в 1890 году — критик Шарль Ле Гоффик

[17] *Koffeman, Maaike*. Entre classicisme et modernité. Op. cit., p. 204.

[18] *Renard, Maurice*. Récits et contes fantastiques. P.: Laffont. 1990. P. 1205–1213.

[19] *Montaclair, Florent*. Événement et genre littéraire: la définition du merveilleux scientifique // Événement et prose narrative, Volume 3. Besançon: Université de Franche-Comté, 1997. P. 113–131. P. 113.

(применительно к романам Верна[20]). Однако вряд ли стоит абсолютизировать этот термин, особенно с учетом того, что в 1920-х годах Ренар категорически отверг его в пользу другого термина — «паранаучное» повествование[21]. Кроме того, Ренар предлагал применительно к своим произведениям говорить о «романах гипотезы» — этот термин вводится им ради размежевания с Жюлем Верном, приверженцем термина «научное предвидение» (anticipation scientifique). По Ренару, роман гипотезы тесным образом связан с традицией философской повести, имеющей во французской литературе почтенную традицию и связанной в первую очередь с именем Вольтера. Одним словом, в задачу писателя входит придать собственным сочинениям достаточно высокий литературный статус.

Простота, доходчивость стиля, напряженность сюжета, схематизм большинства персонажей и другие характерные для массового чтения стратегии (при этом одним из побочных жанровых ориентиров Ренара, несомненно, являлся неприемлемый для журнала «Nouvelle Revue Française» салонный роман) соединяются в произведениях писателя с рецидивами романтической и неоромантической фантастики. В этом смысле очень показателен роман «Руки Орлака».

«Руки Орлака»

Замысел романа возник в 1911–12 годах — это ясно из переписки Ренара, которую проанализировал исследователь его творчества Клод Демеок[22]. Первые наброски произведения создавались в период Первой мировой войны (Ренар был мобилизован, но на передовой не сражался — служил в штабе). Однако печататься роман «Руки Орлака» начал лишь 31 мая 1920 года (на страницах газеты L'Intransigeant). Отдельное издание вышло годом позже.

«Руки Орлака» («Les Mains d'Orlac»; более точным был бы перевод «Ладони Орлака», так как имеются в виду именно они) представляют собой довольно сложное жанровое образование: смесь «любовного, детективного, фантастического, научно-фантастического и оккульт-

---

[20] Aux Oigines du "Merveilleux Scientifique"// Sur l'autre face du monde. Site des passionnés du merveilleux scientifique. Электронный ресурс: http://www.merveilleuxscientifique.fr/auteurs/renard-maurice-et-le-merveilleux-sceintifique/

[21] *Renard, Maurice*. Récits et contes fantastiques. Op. cit. P. 1215.

[22] *Deméocq, Claude*. Maurice Renard sur le chemin du merveilleux scientifique // Renard M. Les Mains d'Orlac. P.: Les Moutons électriques. 2008. P. 5–20. P. 17.

ного» романов[23]. В романе обыгран мотив обладающей относительной автономией по отношению к ее «владельцу» человеческой руки. Мотив этот имеет символический характер; его литературная судьба ознаменована постепенным его превращением в «архетип человеческой судьбы»[24]. Трактовка темы у Ренара заставляет вспомнить готический, привлекший к себе повышенный интерес Зигмунда Фрейда «Рассказ об отрубленной руке» Вильгельма Гауфа из цикла «Караван» (1826), а также новеллы Жерара де Нерваля «Заколдованная рука» (1832) и Ги де Мопассана «Рука» (1883) (подробнее об этих произведениях см.[25]). Однако магическая, волшебная составляющая сюжета в случае с Ренаром подвергается ироническому развенчанию. С другой стороны, характерная для Нерваля символическая трактовка «одержимости» руки, перенесенная в план художественного творчества, в книге Ренара на свой лад учтена: его главный герой — это прежде всего креативная личность, выдающийся музыкант; лишаясь руки, он автоматически переходит из разряда небожителей в ранг простых смертных.

Кроме того, в ноябре 1911 года, то есть примерно в тот период, когда и задумывался роман Ренара, был опубликован (отдельным изданием у Артема Файара) десятый эпизод «саги о Фантомасе» под названием «Отрубленная рука» («La Main coupée»), не без влияния которого Блез Сандрар, перенесший в 1915 году ампутацию правой кисти, написал автобиографическую книгу с тем же названием (начатая в 1918 году, она была в сильно переработанном виде опубликована только в 1946).

И наконец, совершенно очевидна связь «Рук Орлака» с повестью Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (1886), где указанный контраст двух ипостасей главного героя заявлен не менее ярко, причем чрезвычайно значимой деталью становится метаморфоза ладоней изменяющего внутреннюю идентичность героя («оволосение»); этой зримой детали придавали большое значение авторы экранизаций книги.

Что же касается центральной для романа Ренара темы пересадки органов и ее фатального влияния на личность, то она заставляет вспомнить столь значимые произведения западноевропейской лите-

---

[23] Ibid. P. 18.

[24] *Rico, Adeline*. Une histoire de la main dans la littérature : Symbole anthropologique de l'imaginaire, objet fantastique et image inconsciente // Die Hand : Elemente einer Medizin- und Kulturgeschichte. Berlin: Hopf. 2010. P. 165–188. P. 187.

[25] *Полторацкая Н.И.* (СПбТУРП). «Фантастическое» и «таинственное» во французской литературе: формирование традиции. Электронный ресурс: www.culturalnet.ru/f/download.php?aid=21

ратуры разных лет, как «Франкенштейн» М. Шелли (1818), «Остров доктора Моро» Г. Уэллса (1896) и упоминавшийся выше роман Гюстава Леружа «Таинственный доктор Корнелиус». Главный герой Леружа, зловещий Корнелиус (он возглавляет могущественную мафиозную организацию под названием «Красная рука»), с использованием новейших научных теорий и медицинских методик осуществляет своего рода «нео-метемпсихоз», то есть обмен телами между преступником Барухом Йоргелом и благородным Джо Дорганом. Однако операция удается не полностью, и постепенно сквозь личину Доргана начинает проступать отвратительная личность Баруха. Книга Леружа печаталась в 1911–1912 годах, то есть именно в тот период, когда и возник замысел Ренара. Особое же значение для Ренара имел Уэллс; как мы увидим далее, Ренар был обязан ему очень многим; не случайно роману «Доктор Лерн, полубог» («Docteur Lerne, sous-dieu», 1908, рус. пер. 1912) предпослано апологетическое посвящение английскому писателю: «я предназначаю свою книгу философу, влюбленному в Истину под покровом чудесной выдумки и в Высший Порядок мироздания под ложной оболочкой хаоса» (пер. Р. Калменс)[26].

Повествование в «Руках Орлака» ведется от лица журналиста Гастона Бретейя, специализирующегося на судебной хронике. (Кстати, Гастон Леру с 1894 года работал хроникером по судебным делам в газете Matin.) Первая часть книги — она называется «Знаки» — в строгом смысле слова не является детективом. Точнее, она тяготеет к той разновидности жанра, которую Жак Дюбуа именует «roman à suspense» (четвертая категория детективного повествования, по классификации ученого[27]), то есть криминальный роман с нагнетением ужаса, угрозы, тайны, где читатель находится в тревожном ожидании преступления, пребывает под впечатлением постоянно нависающей угрозы. Что же касается второй части (она именуется «Преступления»), то здесь детективная жанровая структура становится определяющей; героям и читателю предстоит раскрыть тайну двух зловещих убийств [правило седьмое из «Двадцати правил для пишущих детективы» (1928) Стивена Ван Дайна: «детектива без трупа не существует»].

В самом начале романа описана страшная железнодорожная катастрофа близ города Монжерон, в которую попадает главный герой, известный пианист Стефен Орлак (его имя навеяно известной в конце 19 столетия мебельной фирмой Орлак-Прадье). Жена Стефена, Розина, в ужасе ищет супруга в месиве человеческих тел и, наконец,

[26] *Ренар М.* Избранное: В 2 т. М., 2013. Т. 1. С. 233.

[27] *Dubois, Jacques.* Le roman policier ou la modernité. P.: Nathan. 1992. P. 55.

обнаруживает — полуживого, по соседству с «призрачного вида существом» в ослепительно белом костюме, с рыжими волосами и аметистами на пальцах (тень загадочного Спектрофелеса еще не раз потом предстанет перед Розиной). Более всего в катастрофе пострадали ладони Орлака. Лишь курс лечения у чудо-доктора, «ведущего хирурга мира», как его аттестуют в романе, — профессора Серраля позволяет Орлаку выжить.

В имени Серраля содержится прозрачный намек на реальный прототип — это лауреат Нобелевской премии за 1912 год, приверженец евгеники доктор Алексис Каррель (1873–1944). Имя Карреля в 1900-х годах буквально не сходило со страниц газет, и нет ничего удивительного в том, что его эксперименты по пересадке органов чрезвычайно заинтересовали Ренара и Гастона Леру. Последний отдал дань уважения Каррелю во многих своих произведениях: в пространном цикле «Шери-Биби» (1913–1925), в уже упоминавшейся дилогии, а также и в чрезвычайно траурном по интонации романе «Человек, вернувшийся издалека» («L'Homme qui revient de loin», 1917).

Между тем после операции Стефен сильно меняется: вначале он вообще теряет способность играть на фортепиано, потом эта способность всё-таки возвращается к нему, но — увы, он теперь играет на абсолютно школярском уровне. Ведет себя Стефен после катастрофы, мягко говоря, несколько странно; он видит кошмарные сны, связанные с собственными руками, а затем вдруг начинается тренироваться в метании ножей. Так формируется контрастная картина двух миров: мир высокого искусства, «гениоцентризм» в сочетании с аристократическим бытом (соответствующие страницы романа созвучны культуре декаданса; слово décadent звучит в романе по отношению к одному из второстепенных персонажей, художнику Крошану, который становится ассистентом Орлака-старшего) и мир кровавого криминала.

Параллельно с этим происходит ряд таинственных событий, а интрига приобретает криминальный характер — в первую очередь имеется в виду исчезновение из сейфа драгоценностей Розины (позднее они столь же таинственным образом возвращаются на прежнее место) и устрашающие письма, которые она находит у себя в доме за подписью «банда инфра-красных». Возможно, перед нами шутливая аллюзия на «Красную Руку», уже упоминавшуюся международную мафиозную организацию из романа Леружа. Кроме того, с учетом внимательного отношения Ренара к произведениям Леру, вполне возможна и аллюзия на его шедевр «Тайна Желтой комнаты» (1907) (кровавый отпечаток руки на стене той самой комнаты).

Но не менее важна здесь и отсылка к научно-техническим достижениям начала XX века (не случайно имена Рентгена и Кюри возникают в уже упоминавшейся программной статье Ренара «О романе научных чудес»[28]). Это опять-таки объединяет Ренара с Леру. В той же «Тайне Желтой комнаты» содержится иронический намек на связь загадочного преступления в запертом помещении с научными штудиями Матильды Стейнджерсон и ее отца. Они являются первопроходцами в области рентгенографии; при этом Леру именует их предшественниками Мари Кюри)[29]. В романе Леру иронически обыгрывается тема «дематериализации» применительно к таинственному исчезновению преступника из запертого помещения; глава 16 романа именуется «Странное явление распада материи».

Наконец, еще один важный компонент романа — оккультно-спиритический (а точнее, пародийно-спиритический). Морис Ренар отдает дань модной в период «прекрасной эпохи» теме (ее наиболее известным выразителем во французской литературе можно считать Жозефа Пеладана), но придает ей явно ироничную трактовку. Отец Орлака Эдуар, в прошлом нотариус, под влиянием жизненных обстоятельств становится фанатичным спиритом, для которого столоверчение важнее судьбы его собственного сына. Что же касается самого Стефена, то он относится к спиритизму весьма скептически, считая его шарлатанством: «мне больше нравится Робер-Уден, это более честно» (знаменитый иллюзионист упоминается также в романе «Синяя угроза»: обыватели посчитали существование пришельцев грандиозной мистификацией, которой позавидовал бы и сам Робер-Уден). Забегая вперед, отметим, что занятия спиритизмом к концу романа «Руки Орлака» полностью развенчиваются — под обивкой стула обнаруживается множество использовавшихся мастерами столоверчения накладных бород, усов и масок.

В отличие от Вилье де Лиль-Адана, Брэма Стокера и Густава Мейринка автор «Рук Орлака» не верил в оккультизм; даже ироничный Гастон Леру в малоизвестном романе «Взломанное сердце» («Le coeur cambriolé», 1920) относится к соответствующей тематике с бóльшим пиететом. В этом смысле роман Ренара опять-таки выражает усталость французской словесности по отношению к культурным ценностям «прекрасной эпохи» и частичный перевод их в декоративную плоскость. Следует отметить, что оккультизм и столоверчение спаро-

---

[28] *Renard, Maurice*. Récits et contes fantastiques. Op. cit. P. 1212.

[29] *Lojkine, Stephane*. Parodie et pastiche de Poe et de Conan Doyle dans «Le Mystère de la chambre jaune» // Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours P. 175–187. P. 187.

дированы Ренаром в предисловии к роману «Доктор Лерн» — текст этой книги преподносится читателю как якобы «надиктованный» пишущей машинке вертящимся столиком, и указанное обстоятельство призвано извинить имеющиеся в тексте стилистические изъяны («мы ни одной буквы не изменили в оригинальном тексте», уверяет в примечании «публикатор»–автор; в русском переводе примечание было снято). Общение столика с персонажами «Доктора Лерна» происходит при помощи установленной системы знаков — специфических потрескиваний. При этом столик выказывает свою приверженность патриотизму, отказываясь вступать в контакт с английской пишущей машинкой и требуя французскую. Впрочем, Ренар оставляет открытым вопрос, не был ли весь сеанс общения со столиком подстроен завзятым мистификатором Кардальяком.

Столь же декоративной фигурой становится в «Руках Орлака» и упомянутый выше Спектрофелес — его сюжетная функция на поверку ничуть не более значительна, чем готической Божьей Коровки в «Тайне Желтой комнаты», оглашающей всю округу душераздирающими криками (вариации на тему ужасного воя чудовищного пса из «Собаки Баскервилей»). Пеладан провозгласил себя потомком ассирийских правителей и именовал себя «Сар»; как представляется, в романе «Руки Орлана» его образ отчасти спародирован в образе погибшего в той самой железнодорожной катастрофе Сара Мельхиора (таинственный Спектрофелес — это именно он). Следует отметить, что и Леру создал карикатуру на Пеладана в «Заколдованном кресле» («Le Fauteuil hanté», 1909) — имеется в виду образ Элифаса де Сент-Эльм де Тайбур де ла Нокса; это не помешало писателю вполне серьезно развить оккультную тему в вышеупомянутом «Украденном сердце».

Высмеивая спиритизм, Ренар в очередной раз дистанцируется по отношению к Конан Дойлу — как известно, создатель Холмса всерьез верил, что общался с духами Джозефа Конрада и Диккенса, а в 1926 году опубликовал написанную им двухтомную «Историю спиритизма». По мнению Д. Мейер-Больценже, на самом деле Холмс — не столько сыщик-рационалист, сколько маг и прорицатель[30]. Оккультные практики, «возмущение сил астрала»[31], с другой стороны, имеют свою сатаническую сторону, тем более в сочетании с художественным творчеством, олицетворением которого становится младший Орлак.

---

[30] *Meyer-Boltzinger, Dominique*. Une méthode clinique dans l'enquête policière: Holmes, Poirot, Maigret. Liège: CEFAL. 2003. P. 25.

[31] *Минералова И.Г.* Русская литература Серебряного века. М., 2009. 5 изд. С. 119.

Уже в первой части «Рук Орлака», а тем более во второй, постепенно формируется, скажем так, «расследующая инстанция». Она дробится: отчасти это Розина, всерьез обеспокоенная странным поведением мужа и таинственной бандой. Затем в роли «великого сыщика» выступает журналист-повествователь. После чрезвычайно странной по обстоятельствам гибели упоминавшегося уже Крошана к расследованию приступают профессиональные сыщики — комиссар Буркрен и специализирующийся на оккультных делах инспектор Куэнтр. Больше того, какое-то время в роли сыщика выступает и Эдуар Орлак, но исключительно сквозь призму своего понимания мира (убийство Крошана приписывается манекену, в которого вселилась чья-то душа). Как сказано у Ренара, «в царстве мёртвых старший Орлак вёл своё собственное расследование — параллельное по отношение к тому, что со своей стороны вёл в царстве живых г-н Буркрен».

Но тут вдруг погибает и сам Эдуар, причем прямо за вертящимся столиком. Вспоминается определение жанрового своеобразия «Рук Орлака», принадлежащее одному из современных критиков: «детективный роман с элементами гиньоля»[32] (кстати, сам термин «гиньоль» фигурирует в романе). После второго убийства первостепенную роль в расследовании начинает играть Куэнтр. Читатель долгое время находится в плену иллюзорной картины случившегося: все детали как будто бы свидетельствуют в пользу одной версии — оба преступления совершил сам же Стефен, под влиянием то ли таинственных оккультных сил, то ли пересаженных ему после катастрофы кистей рук казненного на гильотине убийцы Вассёра. И только на заключительных страницах романа вскрывается истинный убийца — некий Эусебио Нера, бывший ассистент всё того же Серраля и приверженец оккультизма; Нера совершал свои преступления, используя резиновую перчатку, на которую были перенесены отпечатки пальцев Вассёра. Итак, разгадка совершенно непредсказуема; Стефен абсолютно ни в чем не виноват, но что еще более примечательно, и Вассёр по ошибке попал на гильотину. «Ваши руки чисты!» — последняя фраза романа. Перед нами весьма радикальное проявление функционирования детективного повествования как «ловушки для читателя»[33].

Вне всякого сомнения, финал романа навеян сюжетным мотивом, ранее развернутым в третьей части цикла о Фантомасе Сувестра и Аллена. Имеется в виду выпущенный в апреле 1911 года роман «Мерт-

---

[32] *Prince, Gerald*. Guide du roman de la langue française. 1901–1950. Lanham: University Press of America. 2002. P. 106.

[33] *Vareille, Jean-Claude*. Le roman populaire français. Limoges: PULIM — Québec: Nuit blanche, 1994. P. 53.

вец-убийца», в котором, правда, сильнее выражен элемент хоррора: Фантомас, выступающий здесь в образе банкира Нантея, перед тем, как совершить очередное преступление, плотно обтягивает руки тонкой пленкой. Причем в данном случае речь идет не о резине, а о натуральной человеческой коже, принадлежавшей ранее убитому Фантомасом художнику Жаку Доллону; именно его отпечатки и остаются на месте преступления. Как указывает Л. Артьяга, данный мотив мог был учтен Гастоном Леру в цикле «Шери-Биби», где также отдана дань жутковатой «эстетической хирургии»[34].

Кроме того, интересны некоторые сюжетные совпадения романа «Руки Орлака» с уже упомянутой дилогией Леру (опубликованной, напомним, через четыре года после книги Ренара). В какой именно мере автор «Кровавой куклы» и «Машины для убийств» ориентировался на это произведение Ренара, сказать трудно: считается, что основным импульсом к написанию дилогии был нашумевший процесс убившего 11 женщин разного возраста и казненного в феврале 1922 года Анри Ландрю. И всё же леденящая душу история красавца-андроида по имени Гавриил, в голову которого гениальный изобретатель, часовщик Норбер, при помощи своего племянника, прозектора Жака Котантена, поместил еще живой мозг «чудовищного Бенедикта Массона, переплетчика, казненного за сожжение в своей печке по меньшей мере полудюжины юных, прекрасных девиц»[35], действительно не может не напомнить об истории Орлака. Читатель книги Леру постепенно проникается уверенностью в том, что обладающий на редкость уродливой внешностью Бенедикт на самом деле является сексуальным маньяком и серийным убийцей, а Гавриил перенимает от своего «донора» преступные наклонности. Между тем, как и в книге Ренара, следует совершенно неожиданная развязка: ни Бенедикт, ни Гавриил не совершали приписанных им преступлений; истинный убийца — современный вампир маркиз де Культрэ. С учетом того обстоятельства, что в целом именно Ренар, как уже отмечалось, двигался в фарватере Леру и Леблана, отмеченное нами влияние кажется редким исключением из правила.

В рассмотренной нами книге М. Ренара ярко выражено «телеологическое» начало (термин упоминавшегося уже Марка Литса): сложное переплетение событий оказывается устремлено к короткому и чрезвычайно яркому финальному эффекту. А осуществленное Ренаром

---

[34] *Artiaga, Loïc.* Présentation // Souvestre P., Allain M. Fantômas. Édition intégrale. P.: Laffont, 2013. T. 1. P. 642.

[35] *Леру, Гастон.* Роковое кресло. Кровавая кукла. Пер. Л.А. Новиковой. Таллин: Одамеэс, 1991. С. 157.

развенчание спиритизма как бы подтверждает восьмое правило Ван Дайна: в детективе всё происшедшее должно получать сугубо рациональное объяснение, спиритизм и ясновидение оказываются здесь под запретом.

Исключив оккультную мотивировку событий, Ренар оставляет в своем романе одно-единственное фантастическое — по тем временам — допущение: трансплантация рук. В широком смысле тема трансплантации человеческих органов стала одной из ключевых в творчестве Мориса Ренара; к наиболее известным его сочинениям на эту тему можно отнести упоминавшийся уже роман «Доктор Лерн». Тема трансплантации имела для читателей Ренара, только что переживших трагические военные годы, отнюдь не чисто литературный интерес. Кстати, следует отметить, что впервые успешная пересадка кистей обеих рук была осуществлена лишь в январе 2000 года, и произвел ее именно французский ученый, профессор Жан-Мишель Дюбернар. В этом отношении книга Ренара выглядит весьма отдаленным пророчеством.

В творчестве Ренара заметен вполне соответствующий веяниям времени интерес автора к кинематографической эстетике (например, его фантастический роман «Человек среди микробов», «L'Homme parmi les microbes», 1928, открывается построенным в виде киносценария прологом). Кроме того, Ренар является автором нескольких посвященных кинематографу статей, в одной из которых он мечтает о создании Национальной кинематографической библиотеки (прообраз нынешней Парижской кинематеки, открывшейся лишь после Второй мировой войны). Что же касается романа «Руки Орлака», то он в высшей степени «кинематографичен», и совсем не случайно, что книга в разное время стала предметом нескольких экранизаций. Наиболее значительная из них — немой фильм знаменитого немецкого режиссера-экспрессиониста Роберта Вине (1924). При всех достоинствах картины следует отметить, что структура сюжета оказалась подвергнута в фильме весьма существенной трансформации, а многие персонажи заметно обеднены по сравнению с первоисточником. Кроме того, совершенно исчезла из экранизации Роберта Вине и столь существенная для Ренара тонкая ирония; впрочем, всё это тема для отдельного разговора. Надо сказать, сам Вине воспринимал свою картину как фильм ужасов. Именно поэтому истина становится известна его зрителю с самого начала, то есть структура классического детектива здесь фактически оказывается разрушенной; эта трансформация носит вполне программный характер.

«Синяя угроза»

Совершенно иной тип соединения фантастического и детективного измерений прослеживается в романе Le Péril Bleu (1912), представляющем собой ранний образец повествования о проблемах и трудностях контакта со внеземными цивилизациями, во многом предвосхитивший научно-фантастическую литературу XX века (в том числе англо-американскую). Мы пользовались недавно опубликованным переводом под названием «Синяя угроза», хотя встречаются и другие варианты перевода названия: «Голубая погибель», «Синяя опасность». Синий (или голубой) цвет имеет здесь вполне определенную пространственную и физическую коннотацию; речь идет о той самой «небесной сини», которую имел в виду в своем романе «Bleu du ciel» Жорж Батай.

Одним из возможных источников названия является, на наш взгляд, одноименный очерк малоизвестного писателя-современника Ренара, Анри Аллоржа (1878–1938), поэта, впоследствии — уже после опубликования книги Ренара — создавшего несколько научно-фантастических произведений. В этом ироничном очерке, опубликованном в 1906 году, Аллорж предупреждает об опасных последствиях невероятного изобилия поэтов, наводнивших не только Париж, но и французскую провинцию. Примечательно, что очерк начинается во вполне детективном и в то же время газетном ключе (таинственная гибель поэтов от пропитанной ядом книги — весьма эффективное средство устранения конкурентов). Здесь обыгрывается также и широко распространенный в ту эпоху термин le péril jaune («желтая опасность», «желтая угроза»), хотя он имеет совершенно иные, социально-политические коннотации:

> «Светлые умы всё более обеспокоены неумолимо надвигающейся на нас “желтой опасностью”; но отыщется ли тот пиит, что поведает нам о “голубой опасности” (péril bleu), коей мы обязаны категории наших граждан, до сих пор слывших витающими в облаках и питающимися лазурью небесной?»[36].

Есть и другой возможный источник названия романа: рассказ Герберта Уэллса «Похищенная бацилла» (1894), где речь идет об опасных бактериях, провоцирующих синие пятна: «“Синяя гибель!” (Blue ruin!) — вскричал бактериолог и опрометью выбежал из двери…» (пер. З. Бобыря). Однако новелла Уэллса носит ироничный характер, тогда как роман Ренара временами явно тяготеет к «хоррору».

[36] *Allorge, Henri*. Le péril bleu // Le Penseur, 1906. № 10. P. 397.

Приступив к созданию образов «пришельцев», Ренар не мог пройти мимо опыта своих предшественников. Воспоминания о неантропоморфных и агрессивных марсианах из «Войны миров» Уэллса (1897) в «Синей угрозе», несомненно, присутствуют. Что же касается предшественников Ренара во Франции, то к ним следует отнести упоминавшегося уже Жана де Ла Ира, Гюстава Леружа и Жозефа Рони-старшего. Так, в апреле-мае 1908 года парижская газета «Матен» печатала в виде фельетона роман находившегося в приятельских отношениях с Ренаром Жана де Ла Ира «Сверкающее колесо» («La Roue Fulgurante»). Роман снискал большой успех; интересно, что два разных русских перевода вышли в том же году (в Москве и Петербурге). В книге де Ла Ира речь идет, в числе прочего, о похищении пятерых землян жителями Меркурия — они похожи на столбы света с головами в виде искрящихся шаров. В упоминавшемся выше романе Гюстава Леружа «Пленник Марса» марсианская раса представлена — среди других вариаций — довольно экстравагантными летающими осьминогами. Но еще важнее назвать Жозефа Рони-Старшего (1856–1940), более известного у нас как автора романов из доисторических времен; между тем его повесть «Ксипехузы» («Les Xipéhuz», 1887, рус. пер. 1967) фактически можно считать первой ласточкой современной научной фантастики. Именно здесь Рони-Старший, предваряя Уэллса, весьма эффектно изобразил неантропоморфных пришельцев: они представляют собой разноцветные конусы и цилиндры со звездой в нижней части; этот своеобразный глаз испускает смертоносные лучи. По Рони-Старшему, ксипехузы якобы вступили в конфликт с древним человечеством и в конце концов, несмотря на всё свое могущество, эту битву проиграли.

Действие «Синей угрозы» происходит в начале второго десятилетия XX века[37]; гнетущая атмосфера романа отчасти связана с кометой Галлея (Ренар упоминает об этом событии), ожидание и появление которой в 1910 году оказало сильное депрессивное воздействие на человечество. Перед читателем разворачивается цепь загадочных, частично комичных, а потом всё более зловещих исчезновений, разворачивающихся во французской провинции. Место действия — историческая область Бюже между Лионом и Женевой; название замка

[37] В аннотации к русскому переводу указано, что роман Ренара был впервые издан в 1910 году, что не соответствует действительности (см.: *Lacassin, Francis*. Bibliographie // Renard, Maurice. Romans et contes fantastiques. P.: Laffont, 1990. P. 1252). Данная ошибочная информация присутствует и в ряде французских источников. Исходя из нее, автор аннотации утверждает, будто «роман был издан за много месяцев до описываемых событий» (их начало Ренар датирует мартом 1912 года). На самом деле время публикации романа и время его действия подчеркнуто синхронизированы.

Мирастель придумано Ренаром и является «говорящим» (от итальянского *mirare le stelle*, «наблюдать за звездами»). Поначалу исчезают домашние животные и бессмысленная бытовая утварь: тачка, старый велосипед, огородное пугало... Потом дело принимает более серьезный оборот: начинают пропадать люди, и среди первых жертв — восемнадцатилетняя красавица Мария-Тереза с ее томным взглядом. Исчезают все они, как выясняется со временем, путем мгновенного вознесения в небеса — именно так «возносились» и персонажи Ле Ира, «втянутые» в себя летающими блюдцами.

Местные жители теряются в догадках; мобилизуется «коллективное бессознательное», население начинает поговаривать о духах и ведьмах, потом о хищных птицах, потом о каких-то людях-птицах. Со временем становится ясно, что всему виной пришельцы, некая высокоразвитая и отнюдь не антропоморфная цивилизация, которая обретается совсем недалеко от нашей планеты (вспомним «витавших в облаках» поэтов в очерке Аллоржа). По Ренару, на расстоянии пятидесяти километров от земной поверхности находится тонкая невидимая оболочка (она вращается вместе с Землей), на которой и обитают «сарванты» — здесь использовано фольклорное словечко, которым в Альпах принято было именовать гномов. Внешне они представляют собой отвратительных пауков (способных при необходимости соединяться в огромные колонии и принимать человекообразные формы). При помощи специальных невидимых камер, оснащенных кислородными аппаратами, сарванты выуживают с земли предметы, животных и людей.

Роман строится как последовательное приближение героев (и читателя) к поражающей воображение истине; как постепенное развенчание ложных версий, многие из которых сохраняются почти до самого конца романа. При этом фантастический сюжет выстраивается по принципу искаженного отражения привычной земной реальности: так, космический зоопарк («аэриум», он же своего рода Ноев ковчег), куда попадают похищенные человеческие особи, наглядно демонстрирует им всю степень аморализма ставших привычными для землян опытов над животными, а падение космического аппарата сарвантов на Землю (на улицу Риволи, то есть в самый центр Парижа!) уподоблено катастрофе опустившейся на дно океана подводной лодки. Таким образом, роман в первую очередь нацелен на развенчание антропоцентризма, характерного для новоевропейской культуры и во многом базирующегося на осознании человеком своего уникального положения во Вселенной. Париж выступает как своего рода символ этой цивилизации. И лишь неизменно исходящая от сарвантов угроза (она продолжает существовать и после благополучной, казалось бы,

развязки) призвана умерить непомерную гордыню обитателей Земли. Притчеобразный характер романа особенно отчетливо проступает на заключительных его страницах.

Представленные в книге события как нельзя лучше иллюстрируют ту концепцию фантастического, которая была сформулирована Роже Кайуа в предисловии к его «Антологии фантастики»: «Сверхъестественное предстает в фантастике как подрыв слаженной картины вселенной. Чудо становится в нем воплощением запретного и грозно-агрессивного начала, разламывающего стабильность мира, законы которого доселе казались незыблемыми»[38] .

Наряду с собственно научно-фантастическим сюжетом в романе присутствует и детективная структура, причем соответствующая линия, выполненная в духе пародии, удачно контрастирует с мрачной атмосферой происходящего. Расследование таинственных исчезновений ведет детектив по имени Тибюрс, довольно комичного вида англоман; он носит плащ-крылатку английского покроя, *макфарлан*. Перед нами немаловажная деталь: и Холмс, и Арсен Люпен носили точно такие же плащи. Внешность Тибюрса описана следующим образом: «бледный, гладко выбритый молодой человек, с постоянно приоткрытым алым ртом, выделявшимся на его лице, как томат на белом сыре»[39].

Сам себя он характеризует как «шерлокист и ничего более», то есть по существу являет собой пародийного двойника Шерлока Холмса (произведения Конан Дойла стали активно переводить во Франции начиная с 1902 года). Интересно, что когда Тибюрс таким образом представляется окружающим, они не понимают, что имеется в виду, и осведомляются: «Не родственник ли вы Августы Холмс?». Имеется в виду реальное лицо: Огюста Холмс (1847–1903, во Франции она именовала себя Ольме́с), известная женщина-композитор, француженка с британскими корнями. Тем самым Ренар принижает значимость Конан Дойла и созданного им бессмертного образа.

С другой стороны, здесь несомненно присутствует аллюзия на ироничное восприятие образа Холмса у Мориса Леблана. Имеется в виду прежде всего сборник из двух новелл «Арсен Люпен против Херлока Шолмса», опубликованный в 1908 г. (в журнальном варианте эти новеллы вышли еще в 1906 г.). Кроме того, Холмс//Шолмс (немудреная метатеза была произведена в связи с крайне негативной реакцией Конан Дойла на осмеяние его героя Лебланом) мимолетно возникает и

---

[38] *Caillois, Roger*. De la féerie à la science-fiction // Anthologie du fantastique. P.: Gallimard, 1965. P. 7–29. P. 9.

[39] *Ренар М.* Синяя угроза. Пер. Л. Самуйлова. М.: Престиж-Бук, 2015. С. 61.

в ряде других произведений французского писателя, в том числе и в столь значительном, как «813» (1910). Взаимная неприязнь Люпена и Шолмса достигает своего апогея в финале романа «Полая игла» (1909), где два великих сыщика вступают в единоборство; побеждает, разумеется, первый, но «ce colosse d'orgueil et de volonté qui s'appelait Sholmès» (в переводе С. Хачатуровой — «столп воли и спеси, зовущийся Шолмсом»[40]) нечаянно убивает возлюбленную Люпена. Наконец, в романе «Хрустальная пробка» (1912) Арсен Люпен — не упоминая, правда, о Холмсе — принципиально отказывается от использования «дедуктивного метода»: «Самое главное, никаких дедукций. Что может быть глупее — выводить факты один из другого прежде, чем ты уяснил себе исходное звено. Верный путь в никуда»[41].

У Ренара Тибюрс охотно рассказывает окружающим, при каких обстоятельствах он сделался последователем английского сыщика; оказывается, решающую роль сыграло чтение им «Задига» Вольтера. Связь поэтики Ренара с традицией философской повести, о которой говорилось выше, обретает здесь новое качество. Дело в том, что многие исследователи считают это произведение Вольтера (а более конкретно — эпизод из третьей главы повести, где Задиг точно воссоздает образ лошади на основе анализа ее следов) одним из предвестий, эмбрионом детективного жанра. «Метод Задига» (термин, впервые примененный английским биологом Томасом Хаксли в своей лекции 1880 года) в дальнейшем привлек к себе внимание Умберто Эко, который создал своего рода иронический пастиш данного эпизода в самом начале опубликованного сто лет спустя после выступления Хаксли романа «Имя Розы» (где в роли великого сыщика, как все помнят, выступает Вильгельм Баскервильский), а также достаточно подробно проанализировал историю со следами лошади как образец осуществленной героем «текстуальной реконструкции» на страницах написанной в сотрудничестве с американским семиотиком Томасом Сибоком антологии «Знак трёх. Холмс, Дюпен, Пирс» (1983)[42].

От Вольтера Тибюрс (предвосхищая логическую цепочку Томаса Сибока и Умберто Эко) переходит к Эдгару По, а от По — к Конан Дойлу. Вместе с тем в своем чемодане он хранит и «Духи дамы в черном» Леру, и «Приключения Арсена Люпена». Поведав о своих чи-

---

[40] *Леблан, Морис*. Канатная плясунья. Полая игла. М.: Скифы, 1992. С. 333.

[41] Глава IV «Главный неприятель». — *Leblanc M*. Le Bouchon de cristal. Le Triangle d'or. L'éclat d'obus. L'île aux trente cercueils. P.: Librairie des Champs-Elysées, 1998. P. 73.

[42] *Eco, Umberto and Sebeok, Thomas A*. The Sign of Three. Peirce, Holmes, Dupin. Bloomington: Indiana U.P., 1983.

тательских предпочтениях, Тибюрс начинает демонстрировать свои дедуктивные способности. И тут перед нами уже пародия или — как минимум — ироническая стилизация холмсовского метода. Тибюрс, подобно актеру, входит в роль: садится на диван, рассматривает потолок, грызет ногти и небрежным тоном быстро излагает свои соображения г-ну Летелье, человеку, которого он видит впервые: «Мсье, у вас есть собака породы “грифон Булье длинношерстный”, как ее принято называть. Но вы не охотник, поэтому для вас она, скорее, домашний питомец. Да, вы не охотник, но пианист. И даже очень хороший пианист; или, по крайней мере, полагаете, что таковым являетесь. Добавлю, что вы служили в кавалерии, что обычно вы носите монокль, и что одно из ваших любимых времяпровождений — стрельба по мишеням. Тсс! Помолчите, прошу меня не перебивать»[43]. Вслед за этим новоявленный великий сыщик дает развернутые «дедуктивные» (в терминологии Ч. Пирса и У. Эко — «абдуктивные») разъяснения. Но, как тут же выясняется, версия «шерлокиста» не содержит ни слова правды: Летелье полностью, по всем пунктам опровергает версию Тибюрса. То, что сыщик принял за собачью шерсть — на самом деле меховой мешочек для согревания ног; фортепиано — это пишущая машинка; монокль — лупа часовщика; кривые ноги не обязательно принадлежат кавалеристу…

Казалось бы, Тибюрс совершенно посрамлен, и его нарративная роль исчерпана. Между тем он хоть и не Холмс, но славный малый, добрый и сердечный (немного Паганель — авторитет Жюля Верна для всех мастеров французской массовой литературы был непререкаем; как справедливо указывает Ж.-М. Гуанвик, «в “Синей угрозе” Ренар проявляет себя как внимательный читатель Рони-старшего и Уэллса, с одной стороны, и Жюля Верна, с другой»[44]). Несмотря на приключившийся с ним позор, великий сыщик с азартом берется за поиски Марии-Терезы (кстати, стоит напомнить, что риф Марии-Терезы, он же остров Табóр, играет большую роль в «Детях капитана Гранта»). Тибюрс, как и некоторое время персонажи «Детей капитана Гранта», идет по совершенно ложному следу. Он совершает кругосветку, охотясь за неким американцем Хаткинсом, якобы похитившим красавицу; «шерлокист» предельно утомлен этой бесплодной гонкой; свои неудачи он объясняет следующим образом: «я не обладаю той внешностью Шерлока Холмса, которая внушает доверие и почтительность»[45].

---

[43] *Ренар М.* Синяя угроза. Цит. соч. С. 64.

[44] *Gouanvic, Jean-Marc*. La science-fiction française au XX siècle. Amsterdam: Rodopi, 1994. P. 96.

[45] *Ренар М.* Синяя угроза. Цит. соч. С. 300.

Тем временем уже выясняется, что таинственные исчезновения представляют собой дело рук пришельцев, и многие из похищенных благополучно вернулись обратно с небес; многие, но не все — впечатляет выдержанный в духе кровавого гиньоля эпизод, где описано падение из аэриума многочисленных фрагментов человеческих тел («мерзкий град внутренностей, ног, рук и бедер»[46]). Недостает только Марии-Терезы. И тут, совершенно случайно, незадачливый сыщик встречает ее в Константинополе; как выяснилось, ее похитил вовсе не внеземной разум, а влюбленный в нее высокопоставленный турок Абдул-Каддур-Паша, бывший визирь. Не получив согласия на брак с красавицей, он силой усадил ее в свой автомобиль близ замка Мирастель, увез в Марсель, оттуда переправил в Турцию и забрал к себе в гарем (первоначально убив одну из 12 жен, чтобы сохранить исходное «поголовье» гарема), так что лишь счастливый случай (вполне в духе романа-фельетона) позволил Тибюрсу ее вызволить. Здесь присутствует, кроме всего прочего, и шутливая аллюзия на «Восемьдесят дней вокруг света» Верна: в обоих случаях как будто бы бессмысленная кругосветка оказывается на поверку вовсе не проигранной[47] — «путем в никуда» ее не назовешь.

Мы уже говорили о вышучивании холмсовского метода у Леблана. Уместно также вспомнить в этой связи о столь значительном памятнике массовой литературы первого десятилетия XX века, как «Тайна Желтой комнаты» Гастона Леру. Нет сомнения в том, что Леру во многом создает здесь пародию на Конан Дойла, а более конкретно — на «Собаку Баскервилей» (наряду с «Убийством на улице Морг» Эдгара По — в тексте содержится прямая отсылка к «Пестрой ленте» и «Собаке»). Есть здесь и ироничное пародирование дедуктивного метода: «Я не видел ни платка, ни берета, но тем не менее могу сказать вам, как они выглядят, — с весьма серьезным видом отпарировал репортер» (глава 7, пер. И. Русецкого). Была, правда, во французской прозе той поры и еще более уничтожающая пародия на «дедуктивный метод» — новелла Родольфа Бренже «Господин Кокийль, полицейский» (1914)[48]; но это произведение печаталось исключительно на страницах журнала Je sais tout, и утверждать, что Ренар его наверняка читал, было бы натяжкой.

Таким образом, в романе «Синяя угроза» наряду с основным герменевтическим кодом, позволяющим постепенно продвигаться к по-

---

[46] Там же. С. 188.

[47] *Gouanvic J.-M.* Ibid. P. 99–100.

[48] *Couégnas, Daniel.* Les rivaux malheureux de Lupin // Dramaxes: de la fiction policière, fantastique et d'aventures. ENS Éditions Fontenay/Saint-Cloud, 1995. P. 197–214. P. 205.

стижению истинного смысла таинственных событий, содержится и второстепенный, во многом пародийный, но в то же время обнаруживающий в конечном итоге свою частичную результативность.

Использование параллельных расследований встречается и в дальнейшем в литературе; так, оно окажется структурообразующим элементом в романе Дж. Карра «Сжигающий суд» (1937). Однако наиболее примечателен в этом отношении роман Станислава Лема «Расследование» (1959), самое «готическое» (наряду с повестью «Маска») сочинение польского писателя. Как отмечает Д. Клугер, «на протяжении всего действия идут фактически два расследования: уголовное (инспектор Грегори) и научное (доктор Сисс)»[49]; в итоге же выясняется, что «полицейские столкнулись не с преступлением, а с неизвестным науке явлением»[50]. При этом у Лема, как и у Ренара, налицо пародирование Холмса, хотя и более утонченное.

… «Бьюсь об заклад, что при чтении произведений Ренара мороз проберет вас по коже», писал в 1921 году (в рекламных целях) обозреватель журнала Je sais tout[51]. А вот как охарактеризовал мастерство «Синей угрозы» обозреватель провинциального журнала Le Bugey (земляки героев книги явно гордились тем, что львиная доля описанных в романе событий разворачивается именно в этой местности): «Книга сама по себе представляет своего рода “синюю угрозу” — стоит прочесть лишь несколько страниц, как вы уже не можете оторваться от неё, и невидимая сила столь же властно притягивает вас, что и описанное в романе Мориса Ренара притяжение пустоты»[52]. Романы писателя и сейчас остаются весьма привлекательными для читателя образцами остросюжетного повествования, о чем свидетельствуют их новейшие издания в России. И немаловажную роль в этом играет взаимодействие фантастики с детективом.

---

[49] *Клугер, Даниэль*. Баскервильская мистерия. История классического детектива. М.: Текст, 2005. С. 111.

[50] Там же. С. 113.

[51] *Gachons Jacques des*. Dans notre prochain numéro: L’Homme truqué, un roman inédit de Maurice Renard // Je sais tout, mars 1921. № 183. P. 226.

[52] Le Bugey. № 10. 1912. P. 761.

Ю.С. Патронникова

У ИСТОКОВ ИТАЛЬЯНСКОГО ДЕТЕКТИВА: ФРАНЧЕСКО МАСТРИАНИ

Если верить Буало и Нарсежаку[1], «одни народы испытывают жгучее влечение к таинственному, необъяснимому, а другие (в особенности романские) остаются равнодушными»[2]. Поэтому мы без преувеличений можем говорить об английской и французской школах детективов, но не о немецкой, итальянской, русской и пр. Хотя сложно говорить об итальянской традиции детективного романа, итальянские писатели прибегали к использованию некоторых сюжетных элементов, ставших в итоге каноническими для детектива как жанра. Первым среди них стал писатель-фельетонист, журналист и драматург Франческо Мастриани (1819–1891). В романе «Мой труп» («Il mio cadavere») появляется ключевая для детектива фигура следователя, доктора Вайса, который вместе со своим анатомическим расследованием включается в центральную линию повествования.

О Мастриани говорят в целом как о предтече литературы «джалло». Как известно, термин «giallo» [буквально: желтый (итал.).], используемый по отношению к определенному типу литературной продукции только в итальянском языке, появляется много позже выхода в свет романа «Мой труп». Он происходит от соответствующего цвета обложки серии криминальных текстов «Il Giallo Mondadori», задуманной Лоренцо Монтано и выпускаемой Арнальдо Мондадори с начала 1929 года. Под категорией «джалло» подразумевался широкий круг литературы, рассказывающей о преступлениях, их жертвах, расследованиях, роковой любви, путешествиях и пр. «Мой труп», помимо своей значимости для дальнейшего развития детектива, имеет историческую ценность как первый образец итальянского «джалло»[3].

---

[1] Творческий тандем Пьера Буало (1906–1989) и Тома Нарсежака (1908–1998) (псевдоним Пьера Роберта Эро).

[2] *Буало-Нарсежак.* Детективный роман // Как сделать детектив. Пер. с англ., франц., нем., исп. Послесловие Г. Анджапаридзе. М.: Радуга, 1990. URL: http://dereksiz.org/bualo-narsejak-detektivnij-roman-predistoriya-janra-gaborio.html (дата обращения: 25.07.2016)

[3] *Razzano P.L.* “Il mio cadavere di Mastriani”. Alle radici del giallo italiano. URL: http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2014/07/17/il-mio-cadavere-di-mastriani-alle-radici-del-giallo-italianoNapoli09.html?refresh_ce (дата обращения: 28.07.2016)

Выходец из многодетной семьи, Франческо Мастриани рано увлекся литературой и очень скоро прочитал чуть ли не всю французскую, английскую и испанскую классику[4]. Писатель испытывал особый интерес к иностранным языкам, начинал изучать римское право, анатомию и физиологию, но с годами работа в прессе занимала всё больше времени; в 1851 году он даже получил должность составителя в правительственном издании «Giornale del Regno delle Due Sicilie» и министерском журнале «L'ordine». Если верить словам правнука писателя Розарио Мастриани, этот опыт был, скорее, негативным: глава королевской канцелярии Гаэтано Пеккенеда не выплачивал никакой стипендии, отношения с ним были натянутыми. Смелые замечания Мастриани — дескать, неаполитанцы, как никто другие, заслуживают свободы — стоили ему угроз навсегда быть изгнанным из города. Только после смерти Пеккенеды в начале 1855 года и с назначением нового директора Орондзо Мацца он начал получать компенсацию, а в 1858 даже стал членом комиссии по цензуре[5]. Карьера в «Giornale del Regno delle Due Sicilie» завершится только в 1864 году; при этом Мастриани до конца жизни будет заниматься журналистикой, сотрудничая с газетой «Roma» и выполняя внештатные работы в «Stamperia Nazionale».

Интерес к инностранным языкам не раз помогал экономическому положению итальянского писателя. Так, в 1838 году он посвящает себя частному преподаванию английского, испанского и французского языков. Мастриани никогда не удавалось заниматься исключительно литературой. Даже добившись определенного успеха, он продолжал бороться с финансовыми трудностями (главной причиной его постоянных переездов), и его «неистовый темп в создании произведений объяснялся не только законами литературного рынка... и требованиями издателей, но также постоянными финансовыми неурядицами»[6]. Стоит отметить, что в своих сочинениях итальянский писатель не упускал возможности поделиться знанием инностранных языков: например, в «Моем трупе» он приводит текст исполня-

---

[4] Биографические сведения о Франческо Мастриани приводятся по изложению книги его сына: Mastriani F. Cenni sulla vita e sugli scritti di Francesco Mastriani, Napoli, L. Gargiulo, 1891. URL: http://www.francescomastriani.it/biografia-francesco-mastriani/ (дата обращения: 10.04.2017).

[5] Mastriani R. // D'Amico V. Francesco Mastriani, il verista napoletano. 14.01.2016. URL: http://www.historiaregni.it/francesco_mastriani_il_verista_napoletano/ (дата обращения: 14.07.2016). Здесь и дальше, если не указано, цитаты даются в моем переводе. — Ю.П.

[6] *Scappaticci T*. Francesco Mastriano // Dizionario Biografico degli Italiani — Volume 72 (2008). URL: http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-mastriani_(Dizionario-Biografico) (дата обращения: 05.09.2016).

емой Эммой испанской баллады, а английские стихи вкладывает в уста барона Эдмондо.

Первый роман Мастриани, написанный в готическом жанре — «Под другим небом» («Sotto altro cielo») был опубликован в 1848 году. Хотя его материальное положение в это время уже позволяло отдаться работе, приходилось, как писал Мастриани, трудиться под давлением бурбонской цензуры, которая в указанный период стала по-настоящему свирепой. «...Первым романом, который я опубликовал, стал “Под другим небом”; однако это произведение, вышедшее в свет в бурный 1848 год, оставалось практически неизвестным; и, поскольку оно было написано в очень откровенном ключе, мне, опасаясь полиции Пеккенеды, приходилось прятать экземпляры [...] То было поистине проявлением гражданского мужества — выпустить с десяток романов в то время, когда никто в Неаполе не осмеливался опубликовать и строчки. Именно в этот период жестокой реакционной политики Бурбонов я и выпустил одну за другой ряд книг...»[7].

Настоящий успех еще только ждал Мастриани. В 1851 году появился роман «Слепая из Сорренто», который будет не раз переиздаваться как в его время, так и в следующем веке. В нем содержатся все основные элементы образцового фельетона: убийство и воровство, кинжалы и яды, маскировки и шантаж, похищение детей и тюремное заключение, узнавание и чудесное выздоровление. Особое значение имеют интерес и внимание к социальной проблематике.

Шагом в том же направлении стало наиболее амбициозное, сложное и живое произведение Мастриани «Неаполитанские тайны» (1869–1870), появившееся в трудные для всей Италии годы завершения Рисорджименто. Вдохновленный опытом «Парижских тайн» Эжена Сю (1842), Мастриани пишет своего рода роман-хронику, который имел широкое хождение в подполье. Только в 1893 году произведение будет опубликовано в ежедневной газете «Roma». С первых страниц прослеживается четкий интерес и ориентированность автора на социальную тематику, сознательное и аккуратное описание представителей различных классов общества. Не случайно статья Жоржа Эреля (Georges Hérelle) о даровании Мастриани называется «Романист-социалист в Италии»[8] — автор статьи определяет воззрения итальянского писателя как христианский социализм. Томмазо Скаппатиччи также отмечает «умеренно-като-

---

[7] Mastriani F. Prefazione. Цит. по.: *D'Amico V*. Op. cit.

[8] *Hérelle G*. Un romancier socialiste en Italie // «La Revue de Paris», V (1894), Pp. 273–295.

лический гуманизм»[9] писателя. В художественном мире Мастриани с героями криминального неаполитанского высшего мира сосуществуют те, кто более заслуживает уважения, — люди низов. Универсум Мастриани предельно контрастен: «вечные распри между притесняющими и слабыми, между жертвами и палачами»[10]. Таков мир «Неаполитанских тайн», где мы находим гиперболизированно положительных героев Марту и Онезимо и жестоких персонажей — членов семьи Масса-Вителли или преступников типа Пилато и Серафино[11].

В последние годы жизнь Мастриани расстроилась — из-за ухудшившегося здоровья и переживаний по безвременно ушедшим детям. От брака со своей двоюродной сестрой у писателя родилось четверо детей — Адольфо, София, Эдмондо и Филиппо, из которых только последний пережил самого Франческо[12]. Писал он быстро и всё больше, чтобы заработать на пропитание. По словам Серао, Мастриани создавал свои последние фельетоны на смертном одре, и перо для него стало крестом: «В последних его романах видна поспешность, нужда, мучительная боль тех, для кого он должен был зарабатывать каждый день те три-четыре лиры, которые ему давали»[13]. Розарио Мастриани не может поверить, что состояние его прадеда было настолько плачевным, что он даже организовал сбор денег для того, чтобы помочь жене с поминками... Умер Мастриани 5 января 1891 года.

Мастриани стал самым известным из неаполитанских писателей своего времени. Бенедетто Кроче характеризует его как «наиболее почетного романиста своего жанра из тех, что рождала Италия», «читаемого (хотя бы немного) всеми людьми литературы за границей»[14]. Творчество Мастриани имеет, в числе прочего, документальную ценность, коль скоро в нем достоверно воссоздан Неаполь середины XIX века. Джесси Уайт Марио в своей работе «Нищета в Неаполе»

---

[9] *Scappaticci T.* Il romanzo di appendice e la critica. Francesco Mastriani, Cassino: Editrice Garigliano, 1990. P. 55.

[10] *Mastriani R.* // D'Amico V. Op. cit.

[11] Подробнее о мире «Неаполитанских тайн» см.: *Brunetti B.* Dalla memoria all'allegoria: un'ipotesi di lettura dei Misteri di Napoli // Brunetti B. Romanzo e forme letterarie di massa: dai «misteri» alla fantascienza. Edizioni Dedalo, 1989. P. 41–70.

[12] Филиппо Мастриани также стал писателем и помимо книги о своем отце написал ряд других произведений, из которых наибольшую популярность ему принес труд «La vita di Gesù Cristo di Antonio Cesari» (Napoli; Gennaro Monte. 1912).

[13] *Serao M.* Francesco Mastriani // Corriere di Napoli del 8 gennaio 1891.

[14] *Croce B.* La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900 // La letteratura della nuova Italia. Bari, 1915.

указывает: «те, кто хочет оценить работы Мастриани, должен прежде увидеть Неаполь и только затем прочитать их; если это не сделаете, закроете его книги со словами — это преувеличения романиста, мечта революционера...»[15]. В «Неаполитанских тайнах» Мастриани, действительно, предлагает настоящий историко-социальный калейдоскоп персонажей и событий. Серао называет это «маленькой правдой о народе» (piccola verità popolare), которая «состояла только в том, чтобы приводить настоящие имена угрюмых посетителей кабаков, названия и топографию грязных и мрачных переулков, где они гнездятся в Неаполе; стыд, смерть, коррупция; маленькая правда, задушенная тяжелым стилем романиста, которую он начинал видеть, но у него нет силы, мужества, времени видеть много, видеть все: эта маленькая правда […] обнаженная, чистая, полная страдания, но не без утешения»[16].

Мастриани по достоинству оценили как романиста, критических отзывов было немного. Так, Федериго Вердинуа (Federigo Verdinois) в 1882 без обиняков заявляет, что «в самом начале карьеры он писал намного лучше, чем сейчас, и мог создавать романы, заслуживающие похвалы...»[17]. При этом, однако, Вердинуа подчеркивает, что Мастриани — отнюдь не плохой писатель: «...он […] также очень оригинален по форме, которую характеризуют некоторые его необычные выкрутасы и словесный ряд, который выглядит как подборка слов из нового языка»[18].

Если говорить о критике, ярким оппонентом Мастриани был Франческо Де Санктис. Настроенный против власти Бурбонов и представляющий государство национального единства, он не мог высоко оценивать Мастриани, некогда связанного с официозной прессой. Наконец, Джина Алгранати в 1914 году весьма категорично утверждала, что «Мастриани ничего не достиг в искусстве […] не было в нем потенциала для настоящего творчества, а забвение, в котором он пребывал на протяжении двадцати лет после смерти, — явное свидетельство того, что отсутствие красоты не обещает славы»[19]. Возможно, причину резко критических замечаний следует видеть в том, что Мастриани никогда не посещал литературные кружки, не принимал участия в конференциях, симпозиумах и собраниях. Причина — в невероятной

---

[15] *Mario J.W.* Miseria in Napoli. Le Monnier. 1877. P. 157.

[16] *Serao M.* Op. cit.

[17] *Verdinois F.* Profili letterari napoletani. Morano. Napoli. 1882. URL: http://www.intratext.com/IXT/ITA3479/_PD.HTM (дата обращения: 15.07.2016)

[18] Ibid.

[19] Розарио Мастриани передает слова Джины Алгранати // D'Amico V. Op. cit.

привязанности к семье, с которой он старался проводить все свободное от работы время.

Творчество Мастриани с трудом поддается однозначному жанровому и стилистическому определению: он был не только одним из создателей «джалло», но и внес свой вклад в эволюцию итальянского веризма. Свою критическую заметку Вердинуа начинает четкой формулировкой: «Итак, если во Франции — Золя, в Неаполе — Мастриани»[20]. На то были основания — слова самого писателя: «реализм, его изобрел я [...] Я написал “I vermi” [“Черви”, 1862–63][21]. Есть ли что более реалистичное, чем «I vermi»? Спрашиваю вас по совести, можно ли спуститься еще ниже?»[22].

Как представитель популярной литературы, писатель был наделен важным качеством, которое отмечает Серао, — это сила эмоционального воздействия на читателя. В заметке на смерть Мастриани она призывает вспомнить из «Слепой из Сорренто» сцену операции на глазах слепой девушки, проведенную доктором Оливьеро Блэкмэном, тот испуг, тревогу и крик благодарности, вырвавшийся из груди несчастной, которая только что обрела способность видеть; или вспомнить печального Уго Ферраретти из «Федерико Ленноа», который чахнет и находится в агонии, окруженный смертельной тоской... Не случайно Антонио Грамши в «Тюремных тетрадях», говоря о проблемах национальной культуры и массового чтения, указал: «После Мастриани и Инверницио, мне кажется, не хватает романистов, способных завоевать массу, приведя в ужас или заставив плакать публику простодушных, верующих и ненасытных читателей»[23].

Для нашей статьи важна роль Мастриани как предтечи детективного жанра. Роман «Мой труп» появляется в те же активные и успешные годы литературного творчества, что и «Слепая из Сорренто». Сначала он выходит отдельными выпусками ежедневной неаполитанской газеты «L’Omnibus» (с декабря 1851 года), а год спустя публикуется издателем Росси в Генуе. «Мой труп» полностью отвечает схеме романа-фельетона.

Как пишут Буало и Нарсежак в своей работе «Детективный роман», «...хороший роман-фельетон подавал сюжет, нарезанный тонкими ломтиками, подогревая всякий раз интерес с помощью неожиданных перипетий, театральных эффектов. Эти приемы стали пружиной действия, более того — сутью мелодрамы. Они управляли

---

[20] *Verdinois F.* Op. cit.

[21] I vermi. Studi storici sulle classe pericolose in Napoli. 1862–63.

[22] Цит. по: *Verdinois F.* Op. cit.

[23] *Gramsci A.* Letteratura e vita nazionale. Giulio Einaudi Editore. 1950. P. 110.

интригой, композицией и даже отбором персонажей. Благодаря им роман-фельетон превратился в машину, работающую в автономном режиме, тянущую на предельной скорости сюжетный караван из сотен страниц»[24]. В своем романе Мастриани ловко использовал весь характерный репертуар жанра: «создание напряжения в конце каждого печатаемого отрывка, сложные сюжетные узлы», поворотные сцены, переход от одного временного отрезка к другому, расширение повествования за счет историй второстепенных персонажей, приостанавливающих жадного до развязки читателя и захватывающих еще больше его внимание и фантазию. Иной раз, чтобы запустить эту «романную машину», он использовал «специальные приемы, позволяющие подготовить читателя к лабиринту эмоционально сильных ситуаций»[25]. Такие требования выдвигались издателями, и писатели им следовали. По сведениям Вердинуа, однажды сразу два романа Мастриани были приняты к печати в двух ежедневных изданиях: писателю удавалось не путаться в собственных персонажах и легко продолжать линию повествования на протяжении двух месяцев, пока оба произведения не подошли к концу. Однако газеты продавались хорошо, росло число читателей из мелких классов, страстно следивших за событиями, происходившими с им же подобными. Тогда директор одного из изданий попросил не завершать роман, а продолжить писать его еще пару месяцев. «Мастриани не нашел ничего лучше, — свидетельствует Вердинуа, — как ввести извне нового персонажа, перемешать действия, продлить агонию умирающего, добавить размышления философа, путешествие кавалериста, связь двух влюбленных...»[26]. Новые персонажи, рассказ о давних любовных отношениях, прошлые события, окрашивающие роман, но прямо не влияющие на основную линию повествования, — все это присутствует также в «Моем трупе».

Перед нами история талантливого музыканта-пианиста Даниэле де Римини, которого порочная жажда тщеславия и богатства довела до совершения преступления. Даниэле был приемным сыном в доме Фритцхаймов. Однажды на пороге их дома появился незнакомец, вручивший юноше чек на приличную сумму (две тысячи дукатов), а также

---

[24] *Буало-Нарсежак*. Указ. соч.

[25] См. подробнее: *Coppin C.* Gli oggetti nella scrittura di Francesco Mastriani // I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVII congresso dell'ADI — Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza,18–21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014. URL: http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/2013_Coppin.pdf (дата обращения: 25.07.2016).

[26] *Verdinois F.* Op. cit.

чек на 50 дукатов, которые отныне он должен был получать ежемесячно. Даниэле уходит из дома, берет новую фамилию de' Rimini и полностью отдается карьере музыканта. Ради дополнительного заработка он дает уроки музыки благородным особам.

Юноша не может выполнить просьбу умирающего приемного отца жениться на его дочери Лучии, так как связь с бедной девушкой разоблачила бы его прошлое подкидыша и навсегда отдалила мечту стать богатым и беззаботным. К тому же Даниэле уже был влюблен в дочь состоятельного графа Гонцальво, Эмму. Однако граф отказывает выдавать дочь замуж за учителя музыки, «который живет на зарплату». Тогда Даниэле обязуется заполучить необходимое состояние (миллион дукатов) в течение двух лет и берет с графа расписку пока «не принимать решения о замужестве своей дочери».

В поисках денег Даниэле уезжает из Неаполя и однажды на своем пути встречает барона Эдмонда Брайтона. Оказалось, что некогда он был другом графа Гонцальво. От тайной связи с сестрой графа Хуанитой родился ребенок. Им был не кто иной, как Даниэле. Однако ни Эдмондо, ни Гонцальво, ни сам Даниэле этого не знают. Обо всем известно только рабу, верному слуге и другу барона — Маурицио Баркли. Зная, что мысль о мести за честь сестры никогда не оставит графа Гонцальво, барон посылает Маурицио в Неаполь, чтобы он вошел в доверие к его бывшему испанскому другу и, при необходимости, предупреждал о задуманных против себя действиях. Баркли также было поручено передавать денежные чеки детям барона, в том числе нашему герою.

К моменту знакомства с Даниэле Эдмондо изменился. Он перестал вести прежний распутный образ жизни. Его постоянно мучили мысли о смерти, с каждым днем он погружался в меланхолию: читал книги об анатомии, а ночами ему снилось, как он лежит в тесном гробу и ощущает весь груз земли, по которой ему уже не суждено ходить ногами. К этим мыслям добавлялся страх быть погребенным заживо. Указанная тема была весьма значимой не только для Мастриани (который фактически выводит ее в заглавие романа). Не исключено, что мотив преждевременного погребения был позаимствован итальянским писателем у Эдгара По, но он имел под собой и житейские основания. Такие смертельные болезни, как холера и чума, нередко обрушивавшиеся на Неаполь в XIX веке, часто вызывали оцепенение, похожее на смерть; отсюда и опасность быть погребенным заживо. Как вспоминает сын писателя Филиппо, Мастриани-отец часто наставлял детей, чтобы те не допустили своего погребения раньше, чем через сорок восемь часов после смерти. Поздняя современница Мастриани Каролина Инверницио (1851 — 1916) в своих романах также обратится к этой, по ее словам, весьма

распространенной медицинской ошибке и будет тщательно описывать тело человека, погребенного заживо и умершего в итоге от удушья.

Вернемся к сюжету романа Мастриани. Больше года барон находился в подобном состоянии, пока, наконец, не обратился за помощью к своему другу — доктору Вайсу из Франкфурта. Тот советует ему избегать одиночества, посещать общество и театры или пригласить к себе на пару месяцев молодого пианиста, завоевавшего любовь всей Европы и пребывавшего в тот период в Мангейме. Барон следует совету друга.

Даниэле рассказывает барону о своей любви к Эмме и договоре с ее отцом, и Эдмондо приходит в голову мысль позаботиться о своем трупе с помощью молодого пианиста. Взамен он сделает его практически единственным наследником своего миллионного состояния. Условия получения наследства сводились к тому, что труп барона не будет погребен в течение девяти месяцев и будет получать такую же заботу, какую барон получал при жизни. Юноша незамедлительно, хотя и не без страха, принимает условия: наконец-то он будет богат, осталось подождать десять, двадцать или тридцать лет до смерти барона. Конечно, Даниэле понимает, что никакие деньги не заставят графа и Эмму ждать так долго, а барон никогда не напишет письмо-поручение, и в голове юноши укоренилась мысль об убийстве.

В ночь накануне отъезда Даниэле (в услугах юного пианиста больше не было необходимости) барон получает письмо от Маурицио Баркли, где говорится, что Даниэле — его сын. Барон решает отложить разговор с сыном до утра, однако в ту же ночь он был отравлен ядом «Упас», о котором, ничего не подозревая, он сам рассказал Даниэле. Из завещания юноша узнает всю правду: он — отцеубийца.

Через девять месяцев Даниэле возвращается в дом Эммы. Двадцатипятилетний юноша походил на человека средних лет, он был бледен, согбен, в волосах появилась преждевременная седина. Самый богатый из юношей Неаполя, он в то же время чувствовал себя самым несчастным из них. Свое обещание граф порядком позабыл, в любом случае оно уже не имело значения: Эмма вышла замуж за Маурицио Баркли, а сам Даниэле, как оказалось, — двоюродный брат Эммы. Даниэле впадает в отчаяние, заболевает и умирает.

Роман завершается появлением незнакомца — как выясняется, это Эдуардо, брат Даниэле. Он признается в любви Лучии и просит ее стать его женой. Обручившись с Эдуардо, та уезжает в Париж к Федерико Леннуа, еще одному сыну Эдмондо. Так завершается «Мой труп» и начинается роман-продолжение «Федерико Леннуа»[27].

---

[27] В этом произведении мы встретимся с очень похожим на Даниэле персонажем. Персонаж Федерико проходит многие этапы трансформации,

На первый взгляд, перед нами типичный роман-фельетон с элементами готики — девушка на грани смерти из-за тоски по своему возлюбленному (Лучия Фритцхайм), конфликт между героем и злодеем, наличие помощника (Маурицио Баркли), таинственная смерть. При этом, однако, события сфокусированы на научной и медицинской тематике, в частности на феномене мнимой смерти и возможности мумификации. После смерти барона его владения превращаются в настоящий анатомический театр, где в течение символических девяти месяцев фактически происходит подготовка к новой посмертной жизни. Поэтому Патриция Боттони в своей диссертационной работе называет «Мой труп» «научно-медицинской готикой»[28].

Необычный научно-медицинский уклон книги (персонаж доктора Вайса и его анатомические исследования) обуславливает присутствие в «Моем трупе» элементов детективного романа. Надо сказать, что фигура медика присутствует также в других романах Мастриани — «Слепая из Сорренто», «Граф Кастельмореско». В «Моем трупе» по завещанию Эдмондо, более всего опасающегося быть погребенным заживо, доктор Вайс должен был провести тщательный анализ его тела на предмет смерти. Мастриани в макабрическом духе подробно перечисляет и описывает основные признаки смерти.

Хотя причиной смерти Эдмондо сочли кровоизлияние в мозг, по ходу осмотра доктор Вайс не нашел ни следа инсульта, и даже после длительного консилиума действительная причина смерти не прояснилась. Тогда врач принялся за самостоятельное исследование тела и пришел к выводу, что причиной смерти не могло быть также и удушение (хотя некоторые его признаки имели место). Необычное потемнение губ навело доктора на мысль об отравлении барона, однако беседы с работниками дома не подтвердили этой версии. В итоге от нее отказались, что позволило исполнить последнюю волю Эдмондо (бальзамирование), которая в случае с отравлением не должна была осуществиться.

Как известно, элементы типичной детективной фабулы — преступление, наличие независимой фигуры сыщика, безвинные подозреваемые, раскрытие убийцы или его убийство и пр. В «Моем трупе» есть преступление, персонаж доктора Вайса сближается с будущими сы-

---

включая безумие. П. Боттони характеризует его как «макиавеллиевского человека с качествами, ведущими к удовлетворению своих желаний». *Bottoni P.* Il romanzo gotico di Francesco Mastriani. A thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of Italian Sudies Graduate Department of Italian Studies University of Toronto. 2012. P. 9.

[28] Ibid. P. 13.

щиками и детективами, преступник ему неизвестен, поэтому он начинает подозревать безвинных работников дома. История «Моего трупа» также отвечает некоторым правилам детективов, которые будут сформулированы в 1928 году Стивеном Ван Дайном[29]. Например, уже из названия понятно, что в рассказе будет труп, который весьма натуралистично описан (седьмое правило). Метод убийства (яд) и средства распознать тайну смерти барона Эдмондо (анатомическое описание) вполне отвечают критерию рациональности и научности (четырнадцатое правило). Преступление совершается исключительно по личному мотиву — как можно скорее получить обещанное наследство (девятнадцатое правило). Описанные Ван Дайном правила, конечно, в большей степени применимы к типу классического детектива-тайны, когда фигура преступника до конца остается неизвестной ни персонажам, ни читателю. Мастриани не скрывает преступника, и в принципе есть такой тип детективной истории, в которой читатель с самого начала знает, кто убийца, но персонажам не хватает доказательств[30]. Однако главным образом от классического детектива «Мой труп» отличает не это, как и не то, что в романе довольно сильная любовная линия (запрещено третьим правилом), а также литературные отступления на побочные темы и анализ персонажей (запрещено шестнадцатым правилом).

Самым недетективным элементом «Моего трупа» остается отсутствие расследования, которое бы привело к разоблачению преступника. Шестое правило детектива Ван Дайна гласит: «В детективном романе должен быть детектив, а детектив только тогда детектив, когда он выслеживает и расследует»[31]. Или как охарактеризовал детектив М. Бютор в романе «Распределение времени» («L'Emploi du temps»): «Всякий детектив основан на двух убийствах, первое из которых, совершенное убийцей, — лишь повод для второго, в котором убийца — жертва невинного и безнаказанного убийцы — сыщика»[32]. Сомнения доктора Вайса, приведшие его к тщательному внешнему анализу трупа, фактически на этом заканчиваются, расследование не начинается.

---

[29] *Ван Дайн С.* Двадцать правил для написания детективных романов // Как сделать детектив. М.: Радуга, 1990.

[30] О типах детективных историй см.: *Auden W.H.* La parrocchia delittuosa. Osservazioni sul romanzo poliziesco // La trama del delitto. Teoria e analisi del racconto poliziesco a cura di Renzo Cremante e Loris Rambelli. Pratiche Editrice. Parma, 1980. P. 111–120.

[31] *Ван Дайн С.С.* Указ. соч.

[32] Цит. по: *Todorov T.* The Typology of Detective Fiction // The Poetics of Prose. Ithaca (N.Y.) Cornell University Press, 1966. P. 44.

В свою очередь, сыщиком мог бы стать Маурицио Баркли. Мастриани показывает возможность разоблачения им Даниэле и тем самым приближается к созданию детектива. В романе описывается, как однажды вечером, после игры на пианино для мертвого барона Даниэле заметил некоторое изменение в его трупе — он задрожал, вдруг поднялась рука, и он услышал слова «Упас! Упас! Что ты сделал с Упас?» Мастриани не вводит никакой мистики — голос и движение исходили от Маурицио, спрятавшегося за креслом барона. Баркли прибыл в Мангейм, как только узнал о смерти Эдмондо. Он подозревал Даниэле в убийстве барона, однако, решил увериться в этом окончательно: «Если Даниэле невиновен, — думал он, — слово “Упас” не должно вызвать какой-либо шок...». Вышло как раз обратное — Даниэле был ужасно испуган и поражен. Маурицио мог в миг разоблачить убийцу и стать единственным наследником всего состояния (как говорилось в завещании), но очевидных и бесспорных доказательств у него пока не было, поэтому он решил, что, пока таковые не будут найдены, он сфокусируется на исполнении последней воли своего барона. Однако Баркли не ищет доказательств, по крайней мере, об этом ничего не сказано. В другой раз Маурицио снова, уже в качестве угрозы, напоминает Даниэле о том, что ему все известно, но преступление снова не раскрывается. Баркли продолжает молчать, проявляя в этом не столько осторожность из-за отсутствия прямых улик, сколько великодушие и уважение к почившему барону.

Таким образом, схема классического детектива, которая, как ее определяет Ц. Тодоров, «содержит не одну, а две истории: историю преступления и историю расследования»[33], у Мастриани не выполняется. История расследования остается в зародыше, она намечена, но не развита. Ни сомнения Вайса, ни подозрения Баркли не ведут к разоблачению преступника. Они остаются как бы декоративным элементом. Все потому, что для Мастриани цель повествования еще далека от детективной. По мысли неаполитанского писателя, наказание виновного — дело не земного, а высшего, божественного суда. Как пишет сам автор, тема всех рассказанных в «Моем трупе» историй, — «власть провидения в событиях человеческой жизни». Он прямо говорит: «Кажется, что преступления часто получают большее наказание от небес за грехи, которые остаются скрытыми от глаз человеческой справедливости. В случае с моралью никто не остается безнаказанным». Таким образом, разоблачителем Даниэле не мог стать никакой человеческий гений, потому что сама судьба, высший закон покарают его. Это было предсказано в самом начале. Умирающий Джакомо Фритцхайм

[33] *Todorov T.* Op. cit. P. 44.

отрекается от приемного сына, как только видит, что тот собирается нарушить только что данное обещание жениться на Лучии: «Прочь, греховное дитя... Ты предаешь умирающего... Прочь... если ты задумал клятвопреступление... Господь тебя покарает!»

Если бы Мастриани скрыл очевидность вины Даниэле или сделал убийцей давно мечтавшего о мести графа Гонцальво, а из сомнений Вайса и подозрений Баркли сделал последовательное расследование, получился бы настоящий детектив, отвечающий всем основным заповедям жанра. Но в 1851 году неаполитанский писатель только вводит фигуру доктора Вайса, заинтересовавшегося истинной причиной смерти барона. Это не английский сыщик-джентльмен «в облике богатого бездельника, интеллектуала, который ищет достойного применения своим способностям»[34], и не французский образцово-показательный полицейский, но можно сказать, что доктор Вайс в определенной степени подготовил их рождение. Перед глазами Мастриани был опыт Эдгара По, опубликовавшего в 1841 году рассказ «Убийства на улице Морг», — первый каноничный образец детектива с фигурой мсье Дюпена, независимого любителя разгадывать всякие таинственные происшествия с помощью метода индукции, однако итальянский писатель не стремился буквально усвоить детективный урок и не дал ход расследованию, оставив его красочной сценой, не влияющей на последующий ход событий. Мастриани еще продолжает принципы романа-фельетона с похищенными детьми, патетическими признаниями и бурными страстями, однако действие постепенно превращается в *расследование*.

Надо сказать, что детективные находки Мастриани не получили прямого развития в итальянской литературе до Первой мировой войны. Творчество уже упоминаемой Каролины Инверницио было важным этапом в развитии популярного романа, но имело весьма опосредованное отношению к детективу. Инверницио была такой же плодовитой писательницей, как и Мастриани, но в отличие от него, литература никогда не была ее наваждением. Она быстро набила руку, за неделю создавала романы в двести страниц с элементами детектива и никогда не исправляла написанное (для сравнения, Морис Леблан, создавая приключенческие романы, мог по десять раз переписывать одну и ту же главу). Одинаковые, хотя и запутанные произведения с несчастными героинями и роковыми женщинами, честными юношами и коварными графами, предательствами, дуэлями, побегами, убийствами, местью и отравлениями быстро получили соответствующую аудиторию в среде буржуазии и простого люда. Кажется, что

[34] *Буало-Нарсежак.* Указ. соч.

успех Инверницио связан не с оригинальностью или загадочностью повествования, но с удовлетворением очень понятного желания выйти за пределы законопослушного, рутинного домашнего существования, тихой и умиротворенной радости в браке и семье. Эту же цель будет преследовать роман-триллер: рассказы о гипертрофированных чувствах, изменах, убийствах, потерянных детях, представлялись связанным властью закона обывателям «отдушиной для фантазий и жестоких желаний или убийств, на которые они не отваживаются или которые стыдятся предпринять»[35]. Романы Инверницио отвечали запросу публики, удовлетворяя потребностям туринских читателей, этих «жадных, страстных, ищущих жестоких новостей и событий, лихорадочных пожирателей романов-фельетонов»[36].

С легкой руки Эмилио Дзанци в 1932 году Инверницио была названа «мамой романа джалло»[37]. Ф. Портинари называет ее творчество «giallo investigativo» (романы джалло с элементами расследования), которое, правда, «загрязнено явными волнующими сценами и морализаторством»[38]. С детективом произведения Инверницио связаны весьма отдаленно: она прибегает к матрицам популярного и полицейского романа, воспроизводя бинарную структуру добра и зла, невиновности и вины; включает в мелодраматическое повествование (подмена детей, измена и предательство и пр.) сцены убийств, преследования виновных и мести (яркий пример «Поцелуй покойницы»). Натурализм преступных сцен является частым и, по правилам Ван Дайна, необходимым элементом детектива, но не собственным: он также указывает на принадлежность к «френетической» традиции. Что касается фигуры независимого следователя, то его функции выполняют оставшиеся в живых жертвы.

В детективе окружающая среда и соответствующая атмосфера как таковые не имеют большого значения. Между тем известно, что романы-фельетоны о городских тайнах, такие, как «Парижские тайны» Сю или «Неаполитанские тайны» Мастриани, частично задают матрицу «классического детектива». Мастриани уделяет большое внимание облику города. Как и в «Неаполитанских тайнах», действие в «Моем трупе» начинается в конкретный момент (1826 год) и разворачивается на фоне подробной топографии Неаполя. Так же действует и Инверни-

---

[35] *Auden W.H.* Op. cit. P. 119.

[36] *Enrico G.* Torino nera. Cent'anni di delitti. Piemonte in Bancarella. 1974. P. 52.

[37] *Zanzi E.* La Mamma dei «Libri Gialli» // A. Levi. Si pecca ad ogni pagina. Le due vite di Carolina Invernizio. Bibliografia e Informazione. 2013.

[38] *Portinari F.* La macchina delle sorprese // Romanzi italiani dell'Ottocento. Giulio Einaudi editore. Torino, 1976. P. 180.

цио. Не случайно в ее творчестве видят продолжение нарративной модели Сю и Мастриани, а саму писательницу называют создательницей своего рода «Туринских тайн»[39]. Турин у Инверницио (наряду с Флоренцией) — основной локус происходящих событий. Это Турин начала XX века, «немного провинциальный, полный сплетен, изысканный и высокомерный, аристократический и буржуазный, с контрастом праздничных, украшенных и темных, пустынных улочек»[40]. В нем преступный мир часто локализован в кабаках или тавернах, «подземном сердце городских отбросов», причем непременно имеется «смертоносная ловушка»[41] — подвальное помещение. Там собираются мошенники, процветает воровство и вымогательство, совершаются убийства (как это описано в «Призраке Валентино»). С преступной подземной жизнью резко контрастирует жизнь на поверхности — зажиточные дома, виллы, театры.

Таким образом, собственно детективные элементы «Моего трупа» (в отличие от общих компонентов популярного романа и романа-фельетона) не были подхвачены поздней современницей Мастриани. Персонаж доктора Вайса с его методом наблюдения и анализа не смогли породить итальянскую детективную традицию в XIX веке, но ему суждено было занять место рядом с мсье Дюпеном и предвосхитить образы классических сыщиков и детективов мировой литературы.

---

[39] *Romano M*. Mitologia romantica e letteratura popolare. Struttura e sociologia del romanzo d'appendice. Longo Editore. Ravenna, 1977. P. 115.

[40] Ibid. P. 142.

[41] Ibid. P. 145.

Н.В.Захарова

ДЕТЕКТИВ В КИТАЕ В НАЧАЛЕ XX В.

В китайской литературе в конце XIX в. еще не существовало как самого слова «детектив», так и литературного жанра (точнее, жанровой разновидности), обозначаемого понятием «детектив». В то же время был весьма популярен жанр авантюрного романа, в котором, по определению исследователя китайских романов периода Цин XVII (VII — начало XX в.) В.И. Семанова, соединились два поджанра: «романов о судьях» (*гунъань сяошо*)[1], история которых к началу прошлого века уже насчитывала несколько столетий, и *уся* — «героико-авантюрная рыцарская проза» по терминологии Д.Н. Воскресенского[2].

Детектив, как известно, представляет собой явление массовой культуры. Применительно к Китаю рассматриваемого периода «массовая культура» или «массовая литература» существовали, но, естественно, в иных формах, нежели, скажем, в Европе или Америке. К массовой литературе правомерно отнести «романы о судьях» и «рыцарскую прозу», достаточно популярные в Китае. Само определение «проза» (*сяошо*) — это явление простонародной литературы, которая противопоставлялась литературе образованных людей *вэньжэнь*, создаваемой на классическом литературном языке *вэньянь*. К концу XIX в. эта литература была представлена записями народных сказов и оформлена в виде прозы. Одним из лучших образцов «романов о судьях» считается роман Ши Юйкуня «Трое храбрых, пятеро справедливых», опубликованный в 1879 г. В романе изображен мудрый и справедливый судья Бао Чжэн, раскрывший дело о «подмене царевича кошкой», когда только что родившегося наследника престола заменяют кошкой. Русскому читателю сразу на память приходят слова из «Сказки о царе Салтане» А.С. Пушкина: «А ткачиха с поварихой, / С сватьей бабой Бабарихой, / Извести ее хотят, / Перенять гонца велят; / Сами шлют гонца другого / Вот с чем от слова до слова:/«Родила царица в ночь / Не то сына, не то дочь; / Не мышонка, не лягушку, / А неведому зверюш-

[1] *Семанов В.И.* Эволюция китайского романа: Конец XVIII — начало XX в. / АН СССР. ИМЛИ. М.: ГРВЛ, 1970. С. 271.

[2] *Воскресенский Д.Н.* Современные судьбы старого жанра (Героико-авантюрная проза у китайцев Гонконга и Юго-Восточной Азии) // Воскресенский Д.Н. Литературный мир средневекового Китая: китайская классическая проза на байхуа: собрание трудов. М.: Вост. лит., 2006. С. 374.

ку».). Бао Чжэн также наказал разбойников-убийц, казнил чиновника Пан Юя, присвоившего себе средства, выделенные для пострадавших от стихийного бедствия, и т.д.[3]. В основу романа были положены сказы устных рассказчиков *шошуды* о судебных расследованиях столичного правителя времен династии Северная Сун (X–XIII в.), жившего в XI в. Роману присущи характерные особенности как китайских простонародных сказов, например, сказочные мотивы и ситуации, многочисленные пояснения и оценки, так и элементы классической литературы: исторические отсылки к событиям предыдущих эпох, чаще всего, династий Тан (VII–X в.) и Сун (X–XI в.), и аллюзии на конфуцианские каноны, и поэзию «золотого века» династии Тан.

На рубеже XIX–XX вв. начался процесс перехода от классической «судебной прозы» к новому жанру — детективам. К первым китайским детективам правомерно отнести романы известного писателя начала XX в. У Вояо «Расследование кражи» и «Тридцать четыре китайские детективные истории», изданные в 1906 г., а также роман «История четырех крупных бриллиантов», опубликованный до 1909 г. Самым же первым романом У Вояо, отвечающим критериям детективного жанра, стало сочинение под названием «Убийство девяти» (второе название — «Девять удивительно напрасно обиженных»), написанное в 1903 г. Его главные герои — торговцы из родственных семей, Лян Тяньлай и Лин Гуйсин. При разделе имущества между ними возникают трения. Геомант предсказал Лин Гуйсину блестящую карьеру, если он очистит место возле своего родового кладбища. Но там стоит дом Лянов, и Лин убивает восемь человек. Девятым стал нищий, которого Лян призвал в свидетели, а подкупленный Лином судья забил палками до смерти[4]. Сюжет своего романа У Вояо, следуя традиции, заимствовал из сочинения предшественника, Ань Хэ, который на рубеже XVIII–XIX вв. написал роман «Лян Тяньлай предостерегает от богатства», в романе было много деталей судебной прозы. А Ань Хэ в основу своего сочинения положил сюжет популярной в народе пьесы, созданной на основе реальных событий, происходивших в эпоху императора Юн Чжэна (правил 1722–1735 гг.).

Китайские критики, давая оценку этому сочинению, подчеркивали влияние на его автора западной литературы. Так, Ху Ши считал этот роман самым ранним и явным результатом «буржуазного влияния» на китайскую прозу: «В “Убийстве девяти” использовано мастерство

---

[3] *Ши Юйкунь*. Трое храбрых, пятеро справедливых. М.: Художественная литература, 1974. С. 26–39.

[4] *Семанов В.И*. Эволюция китайского романа: Конец XVIII — начало XX в. / АН СССР. ИМЛИ. М.: ГРВЛ, 1970. С. 290.

китайского сатирического романа при обрисовке семьи и чиновничества, а также северокитайского разбойничьего романа при изображении бандитов и их проделок. Все это спаяно композицией, заимствованной из западного детектива»[5]. Действительно, между временем написания У Вояо этого сочинения и появлением в Китае переводов иностранной литературы прошло не более двух десятилетий, поэтому слова Ху Ши о том, что это сочинение — «самый ранний результат влияния западной литературы», вполне оправданы. Как происходила рецепция западной литературы в Китае в начале XX в. и как она сказалась на развитии китайского детектива? Этот вопрос стал объектом изучения китайских литературоведов едва ли не сразу после начала публикаций отечественных детективов — нового и быстро ставшего популярным жанра китайской беллетристики.

Как известно, первые переводы художественной прозы на китайский язык с западных были сделаны христианскими миссионерами в конце XIX в. Многие синологи резко отрицательно относились к переводческой деятельности западных миссионеров в Китае. В качестве примера можно вспомнить высказывание академика В.М. Алексеева: «Христианские миссионеры, направленные в Китай, не могли почувствовать те достоинства языка, которые лежат в основе всей китайской литературы. Они исходили лишь из чувства долга, повелевавшего им переводить слова, не заботясь о прочем. Катастрофические результаты такого метода не замедлили выясниться для всех, за исключением самих переводчиков, сильно преувеличивавших значение своей пропаганды в сравнении со значением любого перевода священных книг»[6]. В то же время нельзя отрицать тот факт, что именно миссионеры, как католические, так и протестантские, стали первыми, пусть и не всегда удачными, переводчиками западной художественной литературы и способствовали ее популяризации среди китайских читателей.

Увлечение западной литературой было настолько сильным, что переводы западной беллетристики, начиная с конца XIX в. и до двадцатых гг. XX в., составляли значительную часть публикуемых в Китае прозаических произведений. В основном это была проза социального, политического и просветительского характера, а также детективы. Переводческий бум пришелся на первые два десятилетия XX в., что было вызвано, кроме прочих причин, потрясениями в политической жизни страны. Поражение «ста дней реформ» 1898 г., когда император

[5] Там же. С. 293.

[6] Цит. по нашей статье: *Захарова Н.В.* Христианские миссионеры и западная литература в Китае // Проблемы литератур Дальнего Востока. Сборник материалов VI Международной научной конференции. Санкт-Петербург: Студия НП-Принт, 2014. Том II. С. 210–215. С. 211.

Гуансюй пытался изменить жизнь страны своими указами, убедило представителей прогрессивной китайской интеллигенции в том, что для возрождения Китая необходимо заняться просвещением простых людей. А для этого следовало реформировать традиционную систему образования, сделать ее доступной простым китайцам. Был выдвинут лозунг «Китайское обучение как основа и западная модель обучения как дополнение». Первой ступенью реализации этой программы стали публикации переводов западной беллетристики, в начале XX в. на классическом литературном языке *вэньянь*, а в первое десятилетие уже с привнесением в литературный язык элементов разговорной речи.

Традиционно китайская классическая литература делилась на изящную литературу *вэнь* и поэзию *ши*, проза с*яошо* как литературный род считался недостойным, низменным. *Сяошо* часто определяли как собрание анекдотов и неофициальных историй и вольностей, характеризовали как «уличные разговоры» (*цзетань, ганъюй*). Для китайцев было неожиданным осознание той значимости, которую придавали в странах Европы и России прозаическим жанрам, той роли, которую она играла на Западе для просвещения народных масс. Стараясь усилить положение прозы в собственной литературе, китайские переводчики при выборе сочинений западных авторов для знакомства с ними читателями Поднебесной отдавали предпочтение прозаическим произведениям. Среди переводчиков значительную часть составляли участники реформаторского движения 1898 г. После поражения этого движения они скрывались от преследований маньчжурского правительства в Японии, там в начале XX в. и стали выходить журналы на китайском языке, публикующие переводы европейской прозы с японского, английского и французского языков. Кроме того, многие переводы выходили отдельными изданиями.

История переводов художественной прозы с западных языков в Китае к началу XX в. насчитывала всего несколько десятков лет, еще не сложилась переводческая школа, молодые переводчики следовали принципам, заложенным Янь Фу, часто давая не перевод, а вольное изложение содержания переводимого текста. Обычным явлением было при издании переводов не ставить ни имени автора текста, ни переводчика. Переводчики действовали по принципу: «убрать то, что можно убрать, добавить то, что можно добавить, изменить то, что можно изменить, главное, чтобы это было хорошо для читателя»[7]. Этого

[7] *Чжан Цзе*. Фуэрмосы цзоуцзинь Чжунго — доюань ситун шицзяосядэ вань Цин чжэньтань сяошо фаньи (Шерлок Холмс приходит в Китай — многополярная система переводов детективов в период поздней Цин) // Диссертация на соискание звания магистра. Цзянси, 2008 г. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.doc88.com/p-8819992269518.html

принципа придерживался и один из идеологов «движения за новую китайскую литературу» Лян Цичао, который призывал переводчиков в первую очередь понять идею, заложенную автором в его сочинении, а затем максимально точно передать эту идею на китайском языке. Однако не осуждалось, если переводчик добавлял что-то от себя. При переводе использовались типичные китайские выражения и многочисленные аллюзии, поэтому часто у читателей создавалось впечатление, что они читают истории, происходящие, например, не с английскими персонажами, а с китайскими героями. Флер китайской действительности усиливался тем, что переводы делались на книжном языке *вэньянь*, в начале XX в. все еще остававшемся официальным литературным языком.

В первые годы XX в. с западных языков на китайский были переведены сотни романов и рассказов самых известных французских, английских, немецких, русских авторов, в том числе и детективов. В это время, когда в Китае шел процесс активного заимствования иностранной лексики, появляется и термин «детектив» — «чжэньтань», который имеет значения «разведчик, тайный агент, детектив, шпион, сыщик», т.е. является семантической калькой с английского языка. В китайском языке создание слова *чжэньтань* потребовалось также для обозначения детективной литературы, переводимой с европейских языков. Среди западных детективов наиболее привлекательными для китайских читателей оказались рассказы Артура Конан Дойла. Первым был переведен рассказ «Морское соглашение» (“Naval Treaty”), опубликованный в Китае в 1896 г. (на языке оригинала — в 1893). В 1903 г. шанхайский журнал «Сюсян сяошо» напечатал сразу пять рассказов Конан Дойла, каждый из которых выходил в отдельном номере журнала. Они были объединены в серию под названием «Дополнительные переводы детективов о Уотсоне». Переводчики придавали Шерлоку Холмсу черты героя, который защищает социальный порядок, он в их переложении воплощал в себе все черты законопослушного гражданина, что соответствовало привычному для жителей Поднебесной образу истинного конфуцианца.

Китайского читателя в английских детективах притягивал не только замысловатый сюжет, отсутствовавший в китайских романах о судьях, сколько также отсутствовавшие в сочинениях китайских авторов научные сведения, демонстрации аналитического мышления сыщика, подробное описание расследований. В китайской судебной прозе сюжет повествования держится на описании действий судьи, расследующего преступление. Как правило, образ судьи достаточно схематичен, ему не свойственны корыстолюбие, жестокость, продаж-

ность — те качества, которыми отличались китайские судьи в реальной жизни. Судья, главный герой китайской судебной прозы, в первую очередь — гражданский чиновник, поэтому он наделен качествами *цзюньцзы* — благородного мужа. Героями же западных детективов часто выступают частные сыщики, непохожие на схематичных героев китайской прозы, да еще, в отличие от первых, обладающие разносторонними знаниями. Во-вторых, в китайских судебных романах и западных детективах различаются методы раскрытия преступлений. Судья хотя и является выразителем конфуцианской морали, иногда при раскрытии преступлений обращается к потусторонним силам, что совсем не схоже с методами героев-сыщиков западных детективов, как правило, полагающихся на свой ум и недюжинные способности логического мышления. Китайские и западные детективы разнятся и по построению сюжета. Китайские исследователи признают, что западные детективы отличаются от китайских большей сложностью и запутанностью сюжетов, но объясняют это причинами, к литературе имеющими косвенное отношение. Так, Ян Дунмэй пишет, что замысловатость повествования в западных детективах следует из того, что их авторы живут в капиталистических странах с развитой наукой и экономикой[8]. Он же делает вывод о том, что, хотя китайские литераторы обратились к жанру детективов уже после того, как были сделаны переводы с европейских языков, их авторы нащупывали собственные пути в создании этого жанра, с чем вполне можно согласиться и чему можно найти подтверждение в творчестве Чэн Сяоцина, одного из первых авторов рассказов о национальных сыщиках.

Первыми китайскими детективами, написанными в соответствии с законами этого жанра, стали «Расследование в Шанхае» Чжоу Гуйшэна и «Расследование в Китае» У Цзяньжэня. Эти сочинения были еще достаточно незрелыми, к их недостаткам можно отнести поверхностный стиль изложения, примитивность логических выводов и то обстоятельство, что написаны они были на *вэньяне*. Эти романы не привлекли внимания читателей, и имена их авторов не упоминаются в исследованиях по литературе поздней Цин. Но уже следующий литератор, обратившийся к жанру детективов, Чэн Сяоцин (1893–1976), добился успехов.

Биография Чэн Сяоцина отличается от привычных жизнеописаний литераторов феодального Китая, как правило, представителей обеспеченных слоев общества. Чэн Сяоцин родился в бедной семье, в юно-

---

[8] *Ян Дунмэй*. Переводы и знакомство с детективами в период поздней Цин // Бэйцзин диер вайгоюй сюэюань бао (вайюй бань) 2008, № 2. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http:www.doc88.com/p-992996

сти работал в часовом магазине, самостоятельно выучил английский язык и стал зарабатывать литературными переводами с английского языка, в том числе и рассказов Конан Дойла. Свой первый перевод он выполнил вместе с Чжоу Соухэ, затем в течение нескольких лет самостоятельно перевел и опубликовал «Собрание дел Шерлока Холмса». Он писал в 1919 г.: «Я перевел больше десяти рассказов Конан Дойла. В них содержание и форма причудливы, все мысли читателя сосредоточены на выяснении того, кто совершил преступление. Интрига построена изящно, сюжет замысловат»[9]. В 1911 г., когда в литературном приложении к шанхайской газете «Новости» («Синьвэнь бао») был объявлен конкурс на лучшее литературное произведение, Чэн Сяоцин, которому только что исполнилось восемнадцать лет, предложил свое первое сочинение — «Тень в свете лампы» («Дяньгуан жэньин»), привлекшее внимание читателей. Главным героем этого произведения стал Хо Сан, неизменно присутствующий во всех последующих сочинениях Чэна. Читателям понравился рассказ, поэтому вскоре появились новые рассказы, повести и даже романы Чэн Сяоцина: «На реке Хуанпу», «Восемьдесят четыре», «Кровь под колесами», «Выстрел в ночи» и др. О новом авторе высоко отозвался известный критик Чжэн Имэй, назвав его «мастером детективов»[10]. В 1919 г. была осуществлена экранизация повести Чэн Сяоцина «Ласточка южного Китая», а сам он стал настолько известным, что его называли «Подражателем Конан Дойла», а главного героя его рассказов Хо Сана — «Восточным Шерлоком Холмсом». Всего Чэн Сяоцином было опубликовано шесть рассказов, десять повестей и восемь романов о делах, раскрытых Хо Саном, объединенных одним названием «Расследования Хо Сана» («Хо Сан таньань цзи»).

Став удачным писателем и достаточно обеспеченным человеком, Чэн Сяоцин решил потратить гонорары на приобретение знаний в области криминалистики: он поступил на заочное отделение юридического факультета одного из университетов США, читал американские и европейские детективы, а также изучал судебные дела феодального Китая. Чэнь Сяоцин тщательно подбирал названия для своих сочинений, скрупулезно собирал материал, долго обдумывал замысел будущего повествования, умело применял полученные знания по психологии. В его рассказах всегда действуют два главных героя: сыщик Хо Сан и его помощник Бао Лан, что у всякого любителя английских

[9] Цит. по: *Ян Ян*. 20 шицзи чу дэ Чжунго вэньсюэ яньцзю (Изучение литературы Китая в начале XX в.) [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.chinewriter.com.ru.

[10] *Ши Юйкунь*. Трое храбрых, пятеро справедливых. М.: Художественная литература, 1974. 350 с.

детективов сразу вызывает ассоциацию с Шерлоком Холмсом и доктором Уотсоном. Действительно, китайские критики пишут о влиянии на Чэн Сяоцина прозы Конан Дойла и, в частности, сравнивают его первое сочинение «Тень в свете лампы» и рассказы «Морское соглашение» и «Три студента»[11]. Интересен тот факт, что именно эти рассказы Конан Дойла были первыми переведены на китайский язык.

Как известно, в рассказе «Три студента» Шерлок Холмс расследует преступление, совершенное в одном из колледжей «знаменитого университетского города» Англии. Перед экзаменом по греческому языку, во время которого учащиеся должны были перевести отрывок из незнакомого текста, кто-то проникает в комнату экзаменатора и делает копию с текста. Подобная ситуация была интересна китайскому читателю начала XX в., потому что описанное могло произойти и с китайскими кандидатами, сдающими экзамены на ученое звание, конечной целью которых было получение государственной должности. Повествования о студентах были любимой темой многих китайских авторов, начиная уже с первой половины первого тысячелетия, когда произошло оформление системы государственных экзаменов *кэцзюй*. Студенты, следующие на экзамены, часто становились героями новелл эпохи Сун, фантастических новелл Пу Сунлина, а также сатирического романа У Цзинцзы «Неофициальная история конфуцианцев». Однако среди первых сочинений Чэн Сяоцина нет сюжетов на экзаменационную тему. Поэтому правомернее провести параллель между первым детективом Чэн Сяоцина и рассказом «Морской договор» Конан Дойла. В английском детективе речь идет о краже важного государственного документа — тайного договора между Англией и Италией. Как оказывается в результате расследования, украденный документ все время находился в комнате главного героя, из-за болезни не покидавшего эту комнату. Также и в рассказе Чэна Сяоцина украденная жемчужина находилась в комнате хозяина пропавшей драгоценности. В рассказе описана типичная для жизни небогатой семьи феодального Китая ситуация — воровство дорогой вещи одним из друзей хозяина дома, которых он пригласил на игру в карты. Во время игры все участники покидают комнату, а когда возвращаются, хозяин сообщает, что у него украли жемчужину. Участник игры Хо Сан вызывает полицейских, всех обыскивают, но жемчужину не находят. Тогда Хо Сан обещает, что сам найдет вора. Ночью в окне комнаты, где шла игра, он видит тень человека в фуражке, а утром приходит к Хао Луню, одному из игроков, и обличает его в воровстве, потому

[11] *Ян Дунмэй*. Переводы и знакомство с детективами в период поздней Цин // Указ. соч.

что именно тот когда-то служил в полиции и сохранил фуражку. Хо Лунь сознается в содеянном и признается, что спрятал жемчужину в комнате, воспользовавшись тем, что игроки в карты на время покинули ее.

Ни Чэн Сяоцин, ни китайские критики, пишущие о китайских детективах начала XX в. не видели большого греха в том, что в рождении национального детектива значительную роль сыграли западные образцы. Более того, современный исследователь творчества Чэн Сяоцина Лю Хэ убежден, что детектив — «импортный товар» в китайской литературе, что его герои и ситуации могли родиться только в условиях буржуазного общества, авторы китайских детективов, создавая новый литературный жанр, естественно испытывали влияние английских и американских детективов, однако, «импортируя» героев и сюжеты на национальную почву, китайские литераторы добавляли «китайские элементы»[12].

«Китайские элементы» детективных историй Чэн Сяоцин в первую очередь присутствуют в образе главного героя всех его повествований — Хо Сана. Однако, читатель рассказов Конан Дойла и повествований о Хо Сане сразу замечает, что китайский борец с преступлениями и его английский предшественник во многом отличны. Эти отличия определяются теми критериями, которые сложились у китайского читателя за много лет чтения «судебной прозы» в отношении привычного образа «справедливого судьи». Следует признать, что, хотя Хо Сан — не судья и не чиновник, в рассказах с его участием Чэн Сяоцин не говорит о том, служит ли где-то его герой и какова сфера его профессиональных занятий, однако, создавая этот образ, Чэн Сяоцин не мог не наделить его характерными чертами героя «судебной прозы». То, что Чэн не делает Хо Сана судьей, можно объяснить несколькими причинами. Во-первых, Хо Сан явился перед читателем во втором десятилетии XX в. — переломный момент в истории Китая. В результате Синьхайской революция 1911 г. закончилось правление маньчжурской династии, были разрушены все старые властные структуры, в том числе и судебные. Для создания новых требовался определенный период времени и, главное, спокойная ситуация в стране, вместо этого военные группировки начали борьбу за власть, способствуя погружению страны в хаос. Поэтому, не говоря о том, чем Хо Сан зарабатывает

---

[12] *Лю Хэ*. Чэн Сяоцин «Хо Сан таньань цзи» дэ мэйсюэяньцзю (Исследование сущности прекрасного в «Собрании расследований Хо Сана») // Цзиси дасюэ сюэбао, 2014, № 8. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://wenku.baidu.com/link?url=V4rLWxcK-lieu90evQvT1CTdz8Wx-0Unuh0rKv82KuJh5np_xOm-8nZ6r3W74EW68gHWm-8xyCMvu6wAdm5DDZe8mAJ65X4PaKTs7NWm1xy

на жизнь (по крайней мере, об этом не сказано в первых рассказах Чэн Сяоцина), писатель старается сосредоточить внимание читателя на том, как его герой раскрывает преступления и какие способности при этом проявляет. В таком описании сказывается многовековая традиция китайской литературы, в частности, простонародной прозы, когда опускались биографические подробности героев повествований. На протяжении всех повествований Чэн Сяоцина характер Хо Сана проявляется в его действиях, он ведет себя как привычный для читателей китайской классической литературы «мужественный и мягкий сердцем рыцарь». В его поступках им движет чувство собственного благородства, в той ситуации, в которой он оказывается, выражающееся в необходимости отыскать человека, совершающего действия, несовместимые с моральными правилами, которых придерживается он, благородный Хо Сан.

Высокие моральные качества своего героя Чэн Сяоцин демонстрирует через его речевые характеристики. В рассказе «Хлев на черной земле» Хо Сан говорит о том, что «в наше время (китайская) нация должна процветать, кругом должны воцариться покой и мир»[13]. Подобные высокопарные фразы, которые фальшиво звучали бы в устах Шерлока Холмса, не кажутся слишком пафосными китайскому читателю приключений Хо Сана, читателю, воспитанному на патриотической литературе, герои которой декларировали мир и покой в Поднебесной как цель своей борьбы. Хо Сану присуща выспренность речи, он постоянно декларирует высокие мотивы, движущие им при выполнении его гражданского долга. «Мой служебный долг — защита справедливости, главное — не выходить за рамки справедливости. Я считаю, что людей, подобных Дуань Ляо (преступник — *Н.З.*), следует судить по справедливости, и не стоит жалеть, когда они умирают» (рассказ «Беглец»). Еще одно качество, которое подчеркивает Чэн Сяоцин в своем герое — готовность к худшему, умение предвидеть опасность. В отличие от популярного героя английских детективов, Хо Сан полагается только на себя, он никогда не прибегает к помощи тех лиц, которые обязаны по долгу службы обеспечивать безопасность китайских граждан, защищать их от творящейся в обществе несправедливости. Хо Сан говорит своему помощнику Бао Лану: «Я потому так прилежен, потому что все время думаю о своих родных, друзьях, живущих в окружении преступников и хулиганов. Они постоянно подвергаются несправедливости, <…> им неоткуда ждать помощи».

[13] Цит. по: *Лю Хэ*. Чэн Сяоцин «Хо Сан таньань цзи» дэ мэйсюэяньцзю (Исследование сущности прекрасного в «Собрании расследований Хо Сана») // Цит. соч.

В отличие от Конан Дойла, Чэн Сяоцин в своих повествованиях делает больший акцент на социальных мотивах совершаемых преступлений, подчеркивая, что преступники — порождение феодального общества Китая. Отличительной чертой творческой манеры Чэн Сяоцина является то, что сюжеты он заимствует из громких судебных разбирательств, происходивших в XIX в., но переносит действие в современную ему жизнь, в духе западных детективов дает психологический портрет героев, но при этом, помня о вкусе китайских читателей, не отказывается от натуралистического описания жестоких сцен убийств. Все эти особенности манеры письма Чэн Сяоцина видны в его детективе «Возвращение в общежитие после танцев». В этом рассказе действие начинается с того, что в общежитии убита танцовщица. Подозрение падает на ее друга, который действительно стрелял в нее, но Хо Сан, проведя расследование, обнаруживает, что девушка умерла от ножевого ранения. Поэтому он хватает жестокого убийцу, уверенного, что его не заподозрят в совершении преступления, который, к тому же, еще и украл вещи убитой, да еще и служил в охранке.

В отличие от судей — героев судебной прозы, Хо Сан — современный человек, далекий от связей с потусторонними силами. В рассказе «Привидение в белых одеждах» речь идет о том, как в одном из домов в районе Шанхае, населенном богатыми китайцами, стало происходить необычайное. Однако Хо Сан не верил в существование привидений и понял, что все мистификации — дело рук преступника. Когда гибнет один из жителей дома, Хо Сан проводит расследование на месте преступления и понимает, что убийство совершил один из торговцев золотом.

В своих рассказах о преступлениях, совершаемых в Китае начала XX в., и расследованиях этих преступлений сыщиком Хо Саном, Чэн Сяоцин постепенно отходит от черт, свойственных китайской судебной прозе, заимствуя многое из романов Шерлока Холмса и добавляя «китайскую специфику», создает национальный, понятный и любимый читателями, «китайский» детектив. Творчество Чэн Сяоцина является еще одним подтверждением того, что переводы западных детективов, так же, как и все переводы прозы, повлияли на литературу, идеологию, общественную жизнь Китая, а также на укрепление положения прозы в иерархической системе литературы Китая.

А.В. Коровин

ДЕТЕКТИВНАЯ ФАБУЛА КАК СРЕДСТВО ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СТЕНА СТЕНСЕНА БЛИКЕРА

Становление детективной прозы в Дании связано в основном с литературой XX в. (Э.Л. Фишер, Т. Нильсен, П.Э. Нёрхольм Эрум, Д. Турель). Иначе говоря, интересующий нас жанр стал развиваться здесь несколько позже, чем в других странах Европы и Америке. Во многом это определяется спецификой развития национальной литературы, тяготевшей с начала 1870-х гг. к изображению действительности в реалистическом ключе. В Дании первенство в отношении детективной литературы принадлежит писателю и переводчику Палле Адаму Вильхельму Росенкранцу (Palle Adam Vilhelm Rosenkrantz, 1867–1941), ориентировавшему в основном на английских и американских авторов, активно занимавшемуся их переводами. Его книга «Что скрывало лесное озеро» (Hvad Skovsøen gemte, 1903) «… по праву может считаться первым датским современным криминальным романом»[1]. В Дании учреждена премия имени Росенкранца, вручающаяся сочинителям детективов.

Среди наиболее значительных произведений датской литературы следует назвать роман Карла Адольфа Гьеллерупа (Karl Adolf Gjellerup, 1857–1919) «Мельница» (Møllen,1896), за который в 1917 г. он получает Нобелевскую премию. В центре повествования стоит убийство мельником своей любовницы и работника. Книга написана под явным влиянием романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», поскольку главное внимание уделяется не раскрытию преступления (преступник в данном случае очевиден), а изображению психологии героев. А.В. Сергеев отмечает: «В этой мрачной борьбе страстей обнаруживается внутренняя природа человека, обреченного на фатальную зависимость от незримо присутствующих в мире таинственных и враждебных сил»[2]. Убийца предстает игрушкой неких темных сил, но потом наступает прозрение, следствием чего и становится раскрытие преступления. Финал криминальной истории получает обоснование именно благодаря детально проработанной психологии персонажей. Важен не сам факт

[1] *Michaëlis B.T.* Baronen som gik sine egne veje. Politiken. 8.11.2003.

[2] *Сергеев А.В.* Этапы творчества К. Гьеллерупа// Карл Гьеллеруп. Мельница. Йоханнес В. Йенсен. Избранные произведения. М., 2000. С.280.

преступления и его расследование, а психологическая составляющая, стремление вскрыть внутренние причины произошедшего. Всё это уходит корнями в национальную литературную традицию, восходит к произведениям эпохи романтизма — именно тогда в Дании создаются первые тексты, в основе сюжета которых лежит преступление.

Датская и скандинавская литература в целом по сей день тяготеют к психологическому детективу, хотя сам детектив как форма воспринимается в большей мере как жанр импортированный, привнесенный модой. Датское слово «ditektiv» воспринимается как иностранное; более распространенным термином оказывается «kriminalroman» (криминальный роман) или «krimi», что звучит совсем по-датски. Очевидно, что подобное словоупотребление отражает и определенные читательские ожидания от данного конкретного текста. Ведь если в англоязычной литературе (как и в русской) главным в детективе становится образ героя, ведущего расследование (сыщика), то в датских версиях жанра гораздо важнее обстоятельства преступления, психологические коллизии, исследование внутренних интенций персонажей.

Между тем мотив преступления и выяснение его причин появляется в датской и скандинавской литературе значительно раньше, чем новеллы Э.А. По о Дюпене, которые традиционно считаются положившими начало детективной прозе, или сочинения Э.Т.А. Гофмана: К. Букер, анализируя различные способы построения сюжета, прямо указывает на связь произведений По с новеллой Гофмана «Мадемуазель де Скюдери»[3]. В Дании еще в 1801 г. малоизвестный писатель Лауритс Крусе (Lauritz Kruse, 1778–1839) издает книгу «Эстетические изыскания» (Æsthetiske Forsøg), где помещается текст «Убийца с холодным разумом и еще человек, заслуживающий уважения. Психологическое исследование» (Morderen med kold Overlæg og dog en Mand, der fortjener Agtelse, et psykologisk Forsøg). В этом рассказе очевиден интерес автора к психологии героев, попытке разобраться в хитросплетениях душевных переживаний, но не остается и без внимания событийная сторона повествования, что свидетельствует о явном тяготении к традиции готической литературы, делающей акцент на необычных, захватывающих происшествиях. В 1822–23 гг. он публикует сборник рассказов «Криминальные сцены» (Criminal-Acter), в котором содержатся истории уголовных преступлений. В сочинениях Крусе в основном идет речь именно о самих преступлениях, а не о том, как проходит расследование, авторский интерес больше лежит в области психологии и необычной ситуации. Но произведения Крусе оказались практически невостребованными в то время и в последующие эпохи, несмотря на то, что он был весьма плодо-

[3] *Booker Ch*. The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories. WY, L., 2004. P. 507.

витым автором. Последний раз его новеллы издавались в 1852 г. — это было и единственное посмертное издание сочинений Крусе. Существует только одна работа, посвященная его творчеству, носящая символическое название «Один забытый поэт»[4].

Начиная с Крусе, именно в романтической новеллистике тема преступления — чаще убийства — получает весьма широкое распространение, что фактически закладывает основы национальной криминальной литературы (krimi). Первый скандинавский роман, где центральное место отводится преступлению «Убийство механика Рольфсена. Криминальный случай в Конгсберге» (Mordet på Maskinbygger Roolfsen. Kriminalanekdote fra Kongsberg), принадлежит норвежскому писателю Мауритсу Хансену (Maurits Hansen, 1794 — 1842), был опубликован только в 1839 г. — за два года до «Убийства на улице Морг» По. Детектив как особая литературная форма не даром зарождается именно в ту эпоху, когда Романтизм с его тягой к необычному, загадочному является доминирующим направлением. Новелла же оказывается самым подходящим жанром, поскольку изначально характеризуется динамизмом повествования и необычным, эффектным финалом. Э.А. По также использует все возможности этого жанра, создавая свои произведения. Таинственность и непроясненность происходящих событий — наследие готической прозы — в датской романтической новелле становятся непременным атрибутом рассказа о преступлениях. Фактически к ней можно отнести слова Е.М. Мелетинского о новеллах Клейста: «Новелла как бы выходит за узкие рамки изолированного происшествия и в сферу личного сознания, и одновременно в большой мир, выражая присущее романтизму сочетание индивидуализации и универсализации»[5]. В конечном итоге все разъясняется, становятся явными причины преступления, а зачастую и само преступление, которое убийца тщательно скрывает. Конечно, сам процесс расследования пока не занимает центрального места в повествовании; предмет изображения — непонятная зловещая ситуация, в которой оказались герои, а разрешение конфликта связано как раз с выявлением самого факта преступления, что дает ключ к пониманию происходящего.

Одним из первых датских авторов, экспериментировавших с подобного рода сюжетами, стал Бернхард Северин Ингеманн (Bernhard Severin Ingemann, 1789–1862). В его новеллах проявляется романтически раздвоенная личность, а все повествование строится на контрастах и

---

[4] *Hansen H.* En glemt Digte // Gads danske magasin. Kbh., 1935. S. 375–386.

[5] *Мелетинский Е.М.* Историческая поэтика новеллы. М., 1990. С. 170.

сложных психологических коллизиях, что заметно отличается от его романистики и поэзии. М. Анкхёй-Нильсен отмечала: «Через все его творчество от первых до последних текстов пробивается всё более зловещий свет, исходящий из демонических глубин жизни. Эта другая сторона Ингеманна особенно заметна в его сказках и рассказах и проявляется в раздвоенности человека и его фрагментарной реальности»[6]. Уже в сборник «Сказки и рассказы» (Eventyr og Fortællinger, 1820) вошли новеллы с криминальным сюжетом: «Тетя Мария» (Moster Maria) и «Алтарный образ в Сорё» (Altertavlen i Sorøe). Главная героиня первой новеллы Мария выходит замуж за некого г-на Хинна, несмотря на то, что родственники отговаривают ее от этого брака, поскольку при весьма странных обстоятельствах умерла его первая жена. В доме мужа Марию начинают мучить страшные видения: однажды она явственно увидела сцену смерти жены, и окровавленный угол шкафа, о который несчастная разбила голову. Мария в ужасе бежит от мужа к своим родным. В новелле привидевшаяся героине сцена убийства может быть объяснена и разыгравшимся воображением, и сверхъестественными причинами. Ингеманн специально допускает подобную двойную трактовку коллизий сюжета, что вполне соотносимо с романтическими принципами. Все невероятные события разворачиваются на фоне вполне обычного течения жизни, нарушая его, заставляя искать ответ на вопрос: что же все-таки произошло с несчастной первой женой Хинна и является ли Хинн убийцей?

В другой новелле события перенесены в XVII в.: молодой граф Отто, недавно вернувшийся из-за границы в свое имение, отправляется посетить Франца — бывшего лакея отца. Молодой человек хочет понять смысл слов, сказанных его матерью перед смертью, но влюбляется в дочь Франца Джулиану. Мотив тайны становится ключевым, переплетаясь с любовной историей. В местной церкви художник расписывал алтарь, увидел лицо Франца и написал с него образ Иуды. Когда Франц узнает себя в Иуде, то выбегает из церкви и вешается на иве. Граф расстается с Джулианой, уезжает в Америку, где вскоре гибнет. Все эти события странным образом между собой связаны, но совершенно непонятно — как. Ответ на вопрос содержало письмо, оставленное Францом, который оказался убийцей хозяина, потому что они с графиней были любовниками, и Джулиана — это сестра Отто. Мотив преступления является важным для понимания сюжетных перипетий и мотивировки действий героев. Без раскрытия убийства невозможно понять произошедшее; правда становится явной только лишь благодаря исповеди самого преступника.

---

[6] *Ankhøj Nielsen M.* Efterskrift // Ingemann B.S. Fjorten Eventyr og Fortællinger. Kbh., 1989. S. 223.

В сборник «Новеллы» (Noveller, 1827) помещен текст «Проклятый дом» (Det forbandede Huus), где события разворачиваются в современном Копенгагене, а героем является молодой столяр Франц, который решает выкупить дом, принадлежавший его учителю и дяде его жены. Дом оказался во владении некого г-на Сторка, поскольку старик утонул, и смерть его сочли самоубийством из-за банкротства. В последнее время дом пользовался плохой репутацией, так как поселявшиеся в нем люди умирали, но Франца это не остановило, и дом был куплен. Внутреннее время новеллы — всего две недели. За это время разворачиваются странные, угрожающие для семьи столяра события, исходящие от г-на Сторка. Развязка наступает, когда Францу ночью является призрак. Он указывает место, где зарыт труп дяди, а из найденных бумаг становится ясно, что Сторк повинен в его смерти. Раскрытие преступления происходит не благодаря расследованию, а благодаря вмешательству потусторонних сил, но само преступление, его причины и следствия вполне вписываются в логику реальности. Очевидна характерная для детектива фабульная канва, но отсутствует сам процесс раскрытия преступления. Ингеманна больше интересует человеческая психология, поэтому в своих новеллах он изображает героев в пограничных, аномальных душевных состояниях, где трудно понять, что внушение, а что реальность, где фантазия, а где жизнь. Абсолютно в романтическом ключе он утверждает превосходство веры над разумом, что снижает аналитическую составляющую его повествования, являющуюся необходимым элементом детективной литературы, хотя произведения Ингеманна вполне согласуются с метким замечанием К. Чапека о детективе: «Основной темой детективного произведения является поединок между преступлением и человеческой справедливостью»[7].

Особое место в развитии национальной «криминальной литературы» отводится Стену Стенсену Бликеру (Sten Stensen Blicker, 1782–1848) — одному из значительнейших писателей в Дании, чье творчество совпадает с расцветом романтического движения (при том, что его творческая манера заметно отличается от общих магистральных путей развития национальной литературы). Бликер был пастором в Ютландии, картины быта и нравы которой легли в основу большинства его произведений, характеризующихся повышенным интересом к обычным людям и повседневной жизни, что и определило некое камерное, провинциальное звучание его новелл. При этом сюжеты практически всех его текстов основаны на экстраординарных событиях, наруша-

[7] *Чапек К.* Холмсиана, или о детективных романах // Собрание сочинений в семи томах. Т. 7. М., 1977. С. 320.

ющих обычное течение жизни. В целом ряде произведений таким событием становится убийство, что позволяет их соотнести с зарождающейся детективной литературой. Сказанное согласуется со словами Г.К. Честертона: «первое важнейшее достоинство детектива состоит в том, что это — самая ранняя и пока что единственная форма популярной литературы, в которой выразилось некое ощущение поэзии современной жизни»[8].

В 20-е гг. XIX в. Бликер создает абсолютно оригинальную прозу, которая не укладывается в рамки литературной традиции, утвердившейся к тому времени как в Дании, так и в Европе. Он выстраивает предельно лаконичное повествование, где сюжет максимально спрессован, развивается чрезвычайно динамично, причем в центре зачастую не просто необычное происшествие, а трагическое событие, связанное с чьей-то гибелью. Неторопливый рассказ о датской провинции совмещается с сообщением о чем-то исключительном — так возникает перекличка с авантюрной прозой, где события разворачиваются в большинстве случаев в экзотической обстановке. Как указывала И.П. Куприянова, «истории, рассказываемые Бликкером, часто носят трагический характер, своим героям он не дарит ни религиозного утешения, ни веры в высшую справедливость. Это было для писателя делом принципа»[9].

Не представляется возможным выявить прямую зависимость произведений Бликера от тех или иных европейских образцов. Любопытно рассуждение писателя об оригинальности датских книг в его новелле «Логово разбойников». По словам Бликера, любая созданная в Дании книга вызывает вопрос о наличии первоисточника: «Если Вы, дорогой читатель, начали читать датскую книгу, которая, заметьте, не перевод, и, если эта книга завоевала Ваше расположение, Вы, конечно, зададитесь разумным вопросом: кто был примером для подражания и образцом для этого автора? Мысль, что датский автор — попросту сказать — поэт может иметь столько безрассудства и самоуверенности, чтобы решиться идти по скользкому льду авторства без иностранного руководства невозможна и нежелательна»[10]. Бликер, соединив обыденное с исключительным (убийства, трагические случайности, непреодолимые обстоятельства), фактически воспроизводит схему классического детектива, где преступление совершается на фоне внешне спокойного течения жизни, когда его ничего не предвещает.

---

[8] *Честертон Г.К.* В защиту детективной литературы // Как сделать детектив. М., 1990. С. 16.

[9] *Куприянова И.П.* Из истории скандинавской литературы. СПб., 2009. С. 110.

[10] *Blicher S.S.* Udvalgte Værker, bd?–4/ Kbh., 192–83/. Bd. 1. S. 106–107.

Бликер называл свои произведения «рассказами» (fortællinger). При этом именно его принято называть «отцом датской новеллы», ведь в 1820-е гг. новеллами именовали произведения, в сюжетном отношении соотносимые с современной действительностью; само слово «новелла» в ту пору было в моде[11]. Можно утверждать, что в большинстве своем новеллы Бликера вполне отвечают и традиционным канонам жанра: они динамичны, композиционно завершены, в основе сюжета лежит необычная ситуация. Развязка неожиданна; в то же время присутствует стремление объяснить события, выяснить их скрытые механизмы; выявить психологическую подоплеку случившегося. Бликер демонстрирует определенный уровень аналитического мышления, который также становится непременным компонентом детективной литературы. Те новеллы, в которых речь идет об убийствах, вполне могут быть названы «kriminalnoveller» (криминальными новеллами).

Надо отметить, что тема преступления не становится для писателя главной. В центре повествования всегда остается герой и его внутренний мир, переживания и страсти. Это характерно в целом для романтической литературы. Однако герои Бликера — это не романтические герои в традиционном понимании, а всего лишь простые люди, которые поднимаются над окружающими, лишь испытав жестокие удары судьбы, столкнувшись с преступлением и смертью. Бликер вошел в литературу как писатель с трагическим мировосприятием, а поэтому для многих его новелл характерен печальный конец, драматическая развязка, не оставляющая надежды. Это обостренное авторское ощущение несправедливости и дисгармоничности бытия говорят в пользу доминанты общих для романтизма принципов восприятия действительности. С. Баггесен отмечал: «Бликер не только первый великий рассказчик в датской литературе, но и один из немногих трагических поэтов, которых только знала датская литература»[12].

Писатель привносит в свои новеллы элемент недосказанности, таинственности. Разгадка тайны часто происходит спустя многие годы, что, вне всякого сомнения, можно характеризовать не только как наследие готического романа (связь произведений Бликера с этой литературной формой сомнительна), а, скорее — как прообраз детективной прозы, зародившейся именно в рамках романтического направления. В композиционном отношении внутреннее время большинства новелл обычно разделено на два пласта, отделенных друг от друга годами; иногда имеет место смена повествователя[13]. Первый пласт, как правило, содержит

---

[11] Dansk litteraturhistorie. Bd. 2. Kbh., 1965. S. 415.

[12] *Baggesen S.* Den Blicherske novelle. Odense, 1965. S.143.

[13] В статье «Новелла тайн» В. Шкловский указывает на «временную

завязку, а изложение разворачивающихся событий носит внешний характер, многое остается непроясненным, неизвестна дальнейшая судьба героев. Второй повествовательный пласт необходим, чтобы завершить историю, пролить свет на внутренние механизмы происшедшего: именно здесь все таинственное и непонятное находит свое объяснение. В основе новелл зачастую лежит авантюрно-любовная коллизия, но интерес автора сосредоточен в большей мере на психологии, мотивах, которыми руководствуются в своих действиях персонажи.

В новеллах Бликера присутствуют авантюрные сюжеты (в целом характерные для интересующего нас жанра). Случается, однако, что они уступают место ситуациям, лишенным внешней романтической атрибутики, приближенным к жизни, но устрашающим и драматичным по своей сути. Герои Бликера чаще всего — совершенно обычные люди, но при этом они способны на самые сильные переживания и не желают мириться с окружающей действительностью. Именно поэтому они в конечном итоге обречены на смерть.

Таков доктор Л., покончивший с собой из-за измены жены в новелле «Позднее пробуждение» (Sildig Opvaagnen, 1828). Формально в новелле отсутствует мотив преступления. Герой кончает с собой, однако мотивы это поступка остаются загадочными. Пролить свет на происшедшее призван герой-повествователь — пастор и старый друг доктора Л. Он и начинает этот грустный рассказ о драматических событиях: «Я не могу припомнить никакой другой смерти, которая стала бы причиной большей сенсации в городе Р., чем смерть моего друга на протяжении многих лет доктора Л. Люди, обсуждая это, остановили друг друга на улице, они бегали от дома к дому: “Вы слышали это? Вы знаете об этом? Что могло быть причиной? Он, возможно, сделал это в припадке безумия?” … Он был очень приветливым человеком, всеми любимым и уважаемым, превосходным врачом с большой практикой; счастливо женатым, насколько нам известно…»[14].

Тайна смерти доктора и становится предметом изображения в новелле, а ключ к ней лежит в сложной психологической ситуации, куда тот попадает. Пастор — единственный, кому становятся известны причины трагедии: доктор случайно узнает от человека, которого двадцать лет считал своим другом, что жена ему все это время изменяла, и он не

перестановку» как непременное условие создание произведения, где рассказывается так «что происходящее будет непонятно, в рассказе окажутся “тайны”, потом только разрешаемые» (*Шкловский В.* О теории прозы. М., 1929. С. 125). Новеллы Бликера по своей структуре вполне соответствуют типу «новеллы тайны», к которому Шкловский относит детективную новеллу.

[14] *Blicher S.S.* Udvalgte Værker. Bd. 1. S. 194.

может быть уверенным даже в том, что младшие дети его. Капитан Х. простудился и тяжело заболел, в бреду он раскрывает тайну адюльтера, который длился десятилетия. Несчастный доктор становится свидетелем этой невольной исповеди, которая ломает его жизнь и означает крушение того мира, в котором он жил, и который считал таким надежным и комфортным. Супружеская измена как мотив преступления и убийства — один из самых частотных мотивов в детективной литературе. У Бликера этот сюжет развернут в обратную сторону: доктор не становится убийцей, но убивает себя сам, не будучи в силах смириться со случившимся.

В новелле нет подробных описаний переживаний героя — читатель смотрит на происходящее со стороны, знает лишь то, что известно пастору, который стремится реконструировать события. Ситуация весьма банальная — примитивный адюльтер, который должен повлечь за собой те или иные трагические последствия. Внешние обстоятельства существуют только для того, чтобы раскрыть сущность главного героя — человека, наделенного глубокой душой и большими страстями, которые прятались под маской обывателя. Романтический герой отбрасывает личину филистера и проявляет себя в подлинном виде, исполненный истинного трагизма. М.Р. Ненарокова отмечает важность мотива маски в произведениях Бликера: «Верующий человек, пастор видит человеческую жизнь как бал-маскарад или театрализованное, костюмированное представление-маску»[15]. А наличие маски — это тоже один из компонентов детективного повествования, за маской скрывается преступник, которого должен разоблачить персонаж, ведущий расследование.

Фактически в этой новелле можно усмотреть целый ряд принципов организации текста, соотносимых с детективной литературой. Внешне спокойное течение жизни оказывается лишь видимой частью человеческого существования, которое скрывает нечто тайное, до времени неизвестное, но достойное пристального внимания. Рисуя человека в моменты наивысшего эмоционального напряжения, писатель стремится заглянуть в глубины человеческой души, где и скрыты причины совершаемых героем деяний. Именно по этому пути идет психологический детектив уже в гораздо более позднее время. Восстановить ход мыслей, движение чувств человека — задача, которую ставят авторы такого рода литературы перед своими героями.

Еще одним из самых распространенных в литературе мотивов преступления является безумие персонажа, совершающего убийства. Задача детектива в этом случае значительно усложняется, поскольку не-

---

[15] *Ненарокова М.Р.* Смерть как маска жизни // Жизнь и смерть в литературе романтизма: Оппозиция или единство? М., 2010. С. 229.

обходимо постичь аномальную логику. У Бликера тема безумия тоже находит свое отражение. Это можно считать влиянием романтической литературы, однако безумие у датского писателя страшно во всех своих проявлениях: это уход в иной мир, но далеко не избавление; героев преследуют тени прошлого, и нет конца их страданиям. Такова Сесилия, совершившая убийство, но не отдающая себе в этом отчета, в новелле «Галантерейщик» (Hosekreemmeren, 1829). В этой новелле наблюдается принцип разделения повествования на два временных пласта, что в целом характерно для Бликера. Герой-повествователь в первой части новеллы оказывается в доме зажиточного торговца Микаэля, где разыгрывается весьма банальная любовная драма: родители не желают отдать свою дочь Сесилию за бедного коробейника Эсбена. Повествователь пытается вмешаться в происходящее, преподнести крестьянам нравственный урок, но вовремя останавливается, понимая, что его слова не дойдут до адресата. Эсбен отправляется на юг, стремясь заработать на свадьбу; повествователь даже уже придумывает счастливый конец — настолько все происходящее предсказуемо.

Когда, спустя шесть лет, он вновь оказывается в этих местах, то в доме торговца он не находит счастливого семейства, а только безумную Сесилию и ее мать (сам торговец уже умер). Итог истории не совпадает с ожиданиями повествователя: родители пытались отдать дочь за состоятельного соседа Мадса, однако у девушки помутился разум. Она ждет своего возлюбленного как выходца с того света (как в известной народной балладе о женихе-призраке). Эсбен возвращается богатым женихом, но уже слишком поздно. Сесилия и Эсбен не могут познать счастье на этой земле: разум девушки вне пределов этого мира. Эсбен остается на ночь в доме торговца, а Сесилия в припадке безумия убивает своего возлюбленного во время сна. Внешне это выглядит как своеобразный перефраз романтического тезиса о невозможности обретения счастья в дольнем мире. Девушка отправляет свою любовь на небеса, делает ее недостижимой мечтой, к которой можно стремиться, но нельзя достичь. С тех пор она ждет своего Эсбена и прядет воображаемую пряжу для свадебного убора.

Жизнь оказалась гримасой мечты; строки из песни безумной Сесилии завершают новеллу, подчеркивая не только экстраординарность изображенного события, но и почти сверхъестественную поэтичность разыгравшейся среди дюн трагедии.

Формально Сесилия убила Эсбена, поскольку была безумна; но что привело ее к безумию? Ответ на это кроется в рассуждениях героя-повествователя: родители не желали отдать свою дочь за бедняка — именно это и привело к трагическим последствиям. Бликер стре-

мится развести внешнее и внутреннее, явное и то, что за этим стоит. Этот принцип используется и в детективной литературе: не всегда видимая причина преступления является истинной, а очевидный убийца — реальным организатором злодейства.

Самой знаменитой новеллой писателя, в которой усматривается сугубо детективная фабула, является «Пастор из Вайльбю. Криминальная история» (Prtesten i Vejlbye. En Criminalhistorie, 1829). Это произведение включено в Датский культурный канон (Dansk Kulturkanonen, 2006). Новелла была трижды экранизирована в 1922, 1931 (первый датский звуковой фильм) и 1972 гг. Она имеет подзаголовок «Криминальная история», что можно расценить и как некое жанровое обозначение. В ней излагается полная драматизма история пастора, несправедливо обвиненного в убийстве. Сюжет Бликер заимствует из книги Эрика Пондоппидана «История датской церкви» (1741), где содержался рассказ об убийстве, которое произошло в Вайльбю в XVII веке. Реальная история такова: в 1607 г. бесследно исчез один из работников пастора Сёрена Квиста по имени Йеспер Хоугор. В 1622 г. за домом пастора в земле были найдены человеческие кости, которые сочли останками Хоугора, и пастор был заподозрен в убийстве. При рассмотрении дела два местных жителя, враждебно относившиеся к Квисту, заявили, что они видели, как пастор, будучи пьяным, убил своего работника. Пастор был признан виновным и обезглавлен в 1626 г. В 1634 г. сын Квиста доказал, что свидетели были подкуплены, и они были в свою очередь казнены за лжесвидетельство.

Бликер несколько переосмысливает сюжет: трагические события разворачиваются на фоне повседневной жизни, но центральное место занимает все-таки психологическое обоснование произошедших событий. В этом произведении уже присутствует мотив расследования как вполне самоценный компонент повествования. В новелле два временных пласта и два рассказчика — одному ведомо начало истории, а второму — ее конец. Один (судья Эрик Сёренсен) проводил дознание, а второй (пастор из соседнего местечка Ольсё) раскрывает тайну. Любовный конфликт намечается в этом произведении, но не получает развития. Кстати, и в детективной прозе любовная линия зачастую имеет периферийное значение.

Пастор Квист — странный и взбалмошный человек; так случилось, что один из местных крестьян Мортен Бруус счел себя несправедливо обиженным судебным решением в пользу пастора. Пастор поссорился с его братом Нильсом и в ярости хватил его лопатой; тот упал, но вскоре вскочил и убежал в лес. Спустя некоторое время Мортен объявил об исчезновении брата и обвинил пастора в убийстве. Вину пастора должны

были подтвердить два свидетеля, которые видели, как пастор ночью захоранивал тело у себя в саду. Было произведено расследование, и в саду действительно был найден труп, опознать который можно было только по одежде. Квист был арестован и признан виновным, при этом он не мог объяснить произошедшего, но и не отрицал свою вину. В тюрьме он признался судье, что страдает приступами сомнамбулизма. Несмотря на попытки спасти пастора, тот принимает смерть. Перед казнью он тяжело заболевает. «…я утомился от этой жизни и готов к смерти»[16] — так завершает свои записки судья Эрик Сёренсен.

Второй рассказчик излагает окончание истории: спустя много лет в его доме оказывается Нильс Бруус — мнимый убитый; он рассказывает историю о том, как его брат Мортен решил отомстить пастору, подстроив убийство. Он приволок откопанный на кладбище обезображенный труп, одетый в одежду Нильса, выкрал халат пастора и закопал труп в саду. Свидетели действительно видели человека, скрывающего следы преступления. Это была постановка — маскарад, который стоил жизни одному человеку и счастья нескольким. В детективе настоящий преступник скрывается под маской; его личность невозможно установить, если не провести тщательного расследования. Нильс ничего не знал ни о судебном процессе, ни о смерти пастора, потому что сразу сбежал из Вайльбю. Судья Эрик узнает о признании и сердце его не выдерживает страдания — он умирает, Нильса также скоро находят мертвым на могиле пастора.

В этой новелле присутствует традиционная для детективной литературы схема: убийство и расследование. Правда, следствие идет по ложному следу, поскольку опирается на недостоверные свидетельские показания. Невинный человек обречен на смерть, а настоящий преступник — Мортен торжествует. Фактически убийцей является он, а жертвой становится Квист, просто никто не замечет подмены: настоящее убийство еще не совершилось, а есть только мнимое преступление. Во второй части как раз и вскрывается правда, но не под влиянием повторного расследования обстоятельств преступления, а благодаря случаю — Нильса охватывает раскаяние, и он проливает свет на эту темную историю. Кстати, судьба Мортена уже никого из героев новеллы не интересует, хотя в реальности лжесвидетели понесли заслуженное наказание. Все-таки Бликера больше привлекает не сам криминальный сюжет, а исследование человеческой души в момент наивысшего страдания, когда человек проявляет себя как человек, способный постичь всю безмерность горя, наполняющего мироздание.

---

[16] *Blicher S.S.* Udvalgte Værker. Bd. 1. S. 250.

Новелла «Егерь в Аунсбьерге» (Skytten paa Aunsbjerg, 1839) вполне вписывается в уже сложившуюся традицию «криминальной литературы» (одна смерть влечет за собой другую). Но главным здесь становится рассказ о благородстве, любви и жертвенности, которые определяют настоящего человека.

Повествование традиционно разделено на два временных пласта. Рассказ ведется от лица уже взрослого человека, который вспоминает свои детские годы, время, проведенное в имении дяди — старого консула — Аунсбьерг. История начинается с рассказа о егере-французе по имени Гийом, которого в Дании окрестили Виллемом. С ним мальчик дружил в детстве, и он становится ключевой фигурой повествования. Центральный образ новеллы полностью соответствует романтическому типу героя — выразительная внешность, налет таинственности и загадочное прошлое, но коллизия в новелле — это не история жизни Гийома, о его жизни и прошлом мы так ничего и не узнаем.

Сюжет несколько запутан: в начале сообщается о трагической смерти одной деревенской девушки, погибшей, когда понесли лошади. Молодой крестьянин, ее сопровождавший, заявил, что ничего сделать с этим не смог, и происшествие было признано несчастным случаем. Но Виллем оказался свидетелем случившегося и доказал, что крестьянин совершил убийство, за что и был осужден. Этот эпизод кажется никак не связанным с другим событием: Метте — горничная в Аунсбьерге — родила ребенка вне брака, и строгая старая барыня собралась прогнать ее со двора. Эти события получают странное продолжение: Виллем просит консула разрешения поговорить с ним, после чего было объявлено о свадьбе Виллема и Метте. Спустя короткое время Виллем гибнет на пустоши, потом умирает и ребенок, и сама Метте. Это внешняя видимая сторона трагедии, скрытые обстоятельства проясняются лишь спустя годы. Старый консул вспоминает о том разговоре с егерем, чтобы дать пример великодушия своему юному племяннику. Виллем не был отцом ребенка, а отцом ребенка был тот самый крестьянин, который убил девушку. Совершил он это преступление, поскольку хотел жениться на Метте, а первая возлюбленная ему мешала. Виллем, разоблачив убийцу, разрушил жизнь Метте, что хорошо осознавал и стремился ей помочь. Фактически в этой новелле не только есть мотив раскрытия преступления, но и анализ причин, побудивших убийцу совершить злодейство. Автора совершенно не занимает личность молодого крестьянина, пожелавшего избавиться от надоевшей возлюбленной, ему больше интересен Виллем, волею случая оказавшийся причастным к преступлению. Он тоже в некотором роде убийца — благодаря его показаниям был казнен жених Метте. Дабы избежать гибели еще двоих людей, он предпринима-

ет попытку спасти девушку, но в конечном итоге смерть настигает всех.

В конце новеллы престарелый консул Стеенсен, раскрывая своему племяннику обстоятельства трагедии, упоминает о найденном им письме, которое было подписано именем Гийом де Мартонньер. Оказывается, егерь был французским дворянином, но события его предыдущей жизни остаются неизвестными и консулу, и герою-повествователю, поскольку история Гийома содержалась в документах, хранившихся в тайном ящике секретера, который так и не смогли найти. Совершенно очевиден намек на таинственные обстоятельства, возможно — трагические, но лежащие за пределами данного повествования.

Главным в этой новелле становится не убийство и последовавшие за ним события, а та душевная трагедия, которую переживают все персонажи. Психологический портрет Виллема вырисовывается благодаря восприятию его другими героями — этот специфический прием выглядит вполне новаторским с точки зрения развития психологизма в литературе, потом он будет часто использоваться в детективах, когда воссоздается психологический портрет убитого или убийцы. Герой-повествователь, находящийся под впечатлением от услышанного, переживает фактически катарсис — очищение через страдание, вернее — сострадание: «Глубокоуважаемые читатели! Не прогневайтесь на меня, если эта небольшая история, которая представляет собой всего лишь длинный анекдот, оказалась несколько обрывочной, путаной и грустной. Не все ли наши знания обрывочны? Разве вся наша мудрость не путана? И большая часть нашего опыта — да, позвольте это утверждать — грустна? Много времени в детстве я провел в Виуме на кладбище, там, где Метте сидела и смотрела на могилы мужа и ребенка. Я бывал там, когда солнце опускалось на северо-западе за Люсхёй, и слушал грустную песню выпи в Баструпе. Я тоже горевал, но в моем горе не было горечи, еще меньше сомнения или страха. Было что-то другое, что-то напоминающее радость, оно и было радостью. Животное не горюет, это доступно лишь людям. Горе — неотъемлемое право человека»[17].

Бликер возвращается к образу Виллема в другой новелле, которая носит название «Гийом де Мартонньер» (Guillaume de Martonniere, 1844). Заявленный в «Егере из Аунсбьерга» загадочный сюжет находит свое воплощение. Данный текст не может восприниматься изолированно, поскольку у читателя уже должно быть представление о главном герое и его качествах. В детективной литературе переходящий герой — весьма распространенное явление, что определяется повествовательной стратегией, где главное — событийная канва. Эта новелла Бликера не считается особенно удачным его произведением, поскольку психологическая

[17] *Blicher S.S.* Udvalgte Værker. Bd. 1. S. 289.

составляющая здесь ослаблена, а упор делается на драматическую коллизию, которая не отличается оригинальностью.

Бликер выбирает эпистолярную форму: разгадка тайны содержится в письмах, написанных самим Гийомом и адресованных ему. В них раскрывается трагическая история человека, любившего и всё потерявшего. Аристократ Гийом влюбляется в Жюстине — простую деревенскую девушку, что порождает конфликт с братом и матерью, уже подыскавшими ему невесту из благородного семейства Дюкро. Гийом отклоняет предложение о браке, тем самым оскорбив родственников мадмуазель Дюкро. Ее кузен вызывает на дуэль Гийома и там гибнет от его руки. Это убийство и послужило формальной причиной бегства героя из Франции. Но мотив убийства здесь играет специфическую роль: дуэль и смерть Дюкро — это лишь внешние обстоятельства, которые заставляют Гийома бежать всё все дальше и дальше от родного дома и возлюбленной. На самом деле Гийом пытается скрыться от себя, поскольку Жюстина оказалась его незаконнорожденной сестрой. Инцестуальный мотив был весьма распространен в романтической литературе (уже упоминалась новелла «Алтарный образ в Сорё» Ингеманна) и здесь он также играет ключевую роль в понимании тех или иных действий героя. Бликер опять разводит внешнее (убийство) и внутреннее (любовь к сестре), что необходимо, чтобы в наиболее полной мере раскрыть характер главного героя. Но, отдаляясь от Ютландских дюн и холмов, он не может избежать следования некому усредненному общеевропейскому шаблону романтической литературы, хотя психология персонажей, их метания и стремления передаются с большим мастерством.

Заслугой Бликера перед датской культурой является создание самобытной и оригинальной формы новеллы, которая оказала существенное влияние на становление национальной повествовательной традиции. Разрабатывая романтическую новеллу, Бликер сделал целый ряд открытий, угадал развитие мировых тенденций в том числе и в детективной литературе. Практически все тексты содержат рассказ о событии, выходящем за рамки обычного течения жизни, в целом ряде новелл таким событием становится убийство, что вписывается в схему классического детектива, где преступление совершается на внешне спокойном фоне, когда его ничего не предвещает. Так те его новеллы, в которых речь идет об убийствах, вполне могут быть названы «kriminalnoveller» (криминальными новеллами). Одной из важных фигур становится герой-повествователь, который и раскрывает читателю внутренние причины произошедшего, в чём наблюдается определенный аналитизм, характерный для детективной литературы. Это обусловлено наличием определенной ретроспективности: размышляя о прошлом, герой-повествователь де-

лает свои выводы, что весьма схоже с анализом фактов в процессе расследования преступления. Бликер отделяет внешние причины произошедшего и от истинных (внутренних), что наблюдается и в детективной литературе, где всегда есть скрытое и явное, а убийца скрывается под маской. Мотив маски, смены личин также весьма характерен для поэтики датского писателя. Наиболее интересным для Бликера становится именно внутренняя борьба героев, психологическая подоплека их действий, он стремится восстановить ход мыслей, движение чувств человека. Психологический портрет персонажей, созданный через восприятие их другими участниками событий, в дальнейшем будет часто использоваться в психологических детективах. Элементы недосказанности, таинственности, мотив разгадки тайны также можно считать признаком зарождающейся в эпоху романтизма детективной прозы.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Геннадий Ульман

ЗАРОЖДЕНИЕ ДЕТЕКТИВА В ГЕРМАНИИ: ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ У ИСТОКОВ ЖАНРА

У Германии есть два недостатка: там не умеют делать революции и писать детективы.

Бернард Шоу

Избранные нами в качестве эпиграфа слова знаменитого английского писателя свидетельствуЮт о том, что немецких детективов он не читал (или не смог в достаточной мере оценить прочитанное). С мнением Бернарда Шоу перекликается оценка американского специалиста по детективной литературе Говарда Хейкрафта, в своем исследовании «Жизнь и времена детектива» пренебрежительно высказывавшегося о «континентальных» детективных (в том числе и немецких) романах. Наконец, Уиллард Хантингтон Райт (более известный под псевдонимом Стивен ван Дайн), писатель и теоретик детективного жанра, констатировал, что «немецким авторам недостает воображения и драматического напряжения... их методы раскрытия преступления, как правило, очевидны и тяжеловесны...»[1].

На наш взгляд, есть несколько причин, обусловивших некоторую недооценку немецкого детектива столь известными литераторами. Первая связана с определенной инерционностью мышления, подверженностью традиционным штампам, связанныМ в том числе и с особенностями немецкого национального характера. Кроме того, немецкие детективы не слишком известны за пределами Германии из-за готического шрифта, затруднявшего понимание текстов даже и владевшими языком иностранцами. Наконец, переводы соответствующей литературной продукции с немецкого на английский или французский языки немногочисленны. России в этом смысле повезло больше. Переводы немецких романов с середины XIX века заполнили российский книжный рынок и составляли более половины всей книжной продукции.

Между тем есть основания утверждать, что немецкий вклад в мировую детективную литературу был чрезвычайно значительным[2]. В из-

[1] См.: Crime fiction in German. Ed. by *Katharina Hall* // Series: European Crime Fictions. University of Wales Press, 2016.

[2] Учитывая неизбежное смешение жанров, хотелось бы предложить — в

вестных нам русскоязычных публикациях о немецких детективах (статьи Н. Зоркой и Г. В. Кучумовой) не упоминаются ранние образцы немецкого детектива[3]. Что же касается исследователей из Германии, то они в своих работах нередко игнорируют большой пласт «кольпортаж-романов», в которых присутствует занимательный и нередко причудливый детективный сюжет; не учитываются также серийные «бульварные» выпуски о героях-сыщиках. Следует отметить, что упоминаемые детективные сюжеты граничат с сюжетами приключенческих романов. В этом же контексте редко упоминается писатель Роберт Крафт и его герой — частный детектив по прозвищу Нободи (некий аналог жюль-верновского капитана Немо). Найдутся ли в истории германского детектива фигуры, равновеликие Эдгару По или Артуру Конан Дойлу?

Данный очерк представляет собой первую попытку общего осмысления истории немецкого детектива. Эпоха увлечения детективами в Германии началась, как ни удивительно с француза, которого звали Франсуа Гийо де Питаваль (1673–1743). Этого лионского адвоката и, вероятно, первого французского криминолога можно считать первопроходцем детективного жанра как во Франции, так и в Германии благодаря публикации им восемнадцатитомного опуса под названием «Знаменитые и интересные судебные дела» (1734–1741). [Кстати, его дело впоследствии успешно продолжил еще один криминолог, Жак Пеше (1758–1830), прославившийся тем, что написал по материалам судебной хроники повесть «Бриллиант и месть», ставшую основой для романа «Граф Монте-Кристо»]. Что же касается Питаваля, то он, излагая сухие судебные протоколы ярким и живым языком, привлек к себе внимание читателей Германии.

Его книга была частично переведена на немецкий язык (и дополнена выдержками из национальных источников) двумя немецкими авторами. Один из них — Виллибальд Алексис (1791–1871) (настоящее имя Георг Вильгельм Генрих Геринг), основоположник исторического романа в Германии, которого считают немецким Вальтером Скоттом. Именно он совместно с юристом и писателем Юлиусом Эдуардом Гитцигом (1780–1849) открыл для немецкого читателя «Хроники Питаваля», присовокупив к ним те дела баварского судопроизводства, кото-

рабочем порядке — следующую типологию остросюжетного повествования: классический детективный роман; криминальный или криминально-уголовный роман, повествующий о городском дне и его обитателях; полицейский детективный роман; шпионский, судебно-детективный и военно-детективный романы.

[3] *Зоркая Н.* Проблемы изучения детектива: опыт немецкого литературоведения // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 65–77; *Кучумова Г.В.* Немецкий роман конца XX века. Детективные модели построения текста // Сб. Текст как единица филологической интерпретации. 2014.

рые ранее привлекли к себе интерес Пауля Иоганна Ансельма Риттера фон Фейербаха — талантливого юриста и отца известного философа. Фейербах-старший прославился, прежде всего, как опекун Каспара Хаузера — то было первое громкое криминальное дело на территории Германии, приковавшее к себе внимание не только немцев, но и всего мира. Дело Каспара Хаузера так и не было раскрыто, идентификация его личности остается дискуссионной, но его детективная составляющая до сей поры будоражит умы криминологов всего мира. Именно Иоганн фон Фейербах, аккуратно записывая судебные дела, которые представляли, на его взгляд, наибольший интерес, фактически создал ту жанровую модель, которой следовали Виллибальд Алексис и Эдуард Гитциг. Свой колоссальный труд (60 томов, издававшихся в период с 1842 по 1890 год) они назвали «Новый Питаваль».

Это, однако, лишь один из источников детективного жанра в Германии, где интерес к остросюжетному повествованию возник даже раньше, чем во Франции, Великобритании и США. Намек на детективную фабулу (преступление и его раскрытие) присутствует в произведениях классиков немецкой литературы: новелле Фридриха Шиллера «Преступник из-за потерянной чести» («Verbrecher aus Verlorener Ehre», 1786), основанной на эпизоде из судебной хроники; историческом романе Генриха фон Клейста «Поединок» («Der Zweikampf», 1810), где, правда, автора интересует не столько разгадка убийства, сколько моральные ценности человека в экстремальных обстоятельствах; повестях Гофмана «Мадемуазель де Скюдери» («Das Fraulein von Scuderi», 1818) и Теодора Фонтане «Под грушевым деревом» («Untern Birnbaum», 1885).

Что касается повести «Мадемуазель де Скюдери», то она считается вторым по счету образцом литературного произведения, полностью построенного на детективной (или, как осторожно подчеркивают литературоведы, «протодетективной») основе (приоритет принадлежит английскому писателю Уильяму Годвину с его «Калебом Вильямсом», 1794). Гофман, знакомый с книгой Франсуа де Питаваля, не только четко обозначил основные линии детективного сюжета (тайна драгоценностей неизвестного происхождения и загадочное убийство), но и вывел прообраз весьма неискушенного «частного детектива». В этой роли в повести выступает знаменитая писательница Мадлен де Скюдери, несмотря на солидный возраст сохранившая ясный ум и проницательность. Хотя сам Гофман в Париже никогда не был, зато тщательно изучал относившиеся к этому периоду документы. Успех этого произведения был огромен и вызвал к жизни огромное количество чисто детективных, авантюрно-детективных, поли-

цейских и уголовно-криминальных произведений, которые охотно раскупались и читались.

Гораздо менее известны другие немецкие авторы, создававшие образцы прото-детективов до публикации знаменитых новелл Эдгара По. Перечислим наиболее примечательных из них.

Амандус Готфрид Адольф Мюлльнер (1774–1829), родившийся в маленьком саксонском городке Лангендорфе, по профессии являлся юристом и одновременно сочинял романы и драмы. Историю своих непростых взаимоотношений со сводным братом он положил в основу вполне соответствующей принципам детективного жанра повести «Калибр» («Der Kaliber»). Она была написана в 1828 году, то есть за 13 лет до появления на свет первой детективной новеллы По. В повести — впервые в истории жанра — речь шла о возможности установить истинного виновника убийства при помощи установления калибра пули, выпущенной из пистолета убийцы.

Аннетт фон Дросте-Хюльсхофф (1797–1848) прославилась в первую очередь как поэтесса. Ее едва ли не единственное обращение к прозе — это психологическая детективно-криминальная новелла «Еврейский бук» («Judenbuch», 1842). Позволим себе предположить, что в какой-то мере углубленный психологизм новеллы предваряет «Преступление и наказание» Достоевского. В новелле присутствует определенный мистический налет: все убийства совершаются под одним и тем же деревом — буком; они происходят в присутствии загадочного alter ego убийцы, его двоюродного брата Августа Ниманда (в переводе с немецкого «Никто»), как бы символически воплощающего в себе позитивные стороны личности юного преступника.

Не слишком много известно об **Эмиле Путткамере** (1802–1875), писавшем под псевдонимом **Эмиль Людвиг**. Он родился в Пруссии, в городке Рейхенбах (совпадение этого топонима с Рейхенбахским водопадом Конан Дойла хотя и случайно, но символично). Путткамер изучал философию и право, стал тайным советником и написал несколько детективных новелл, в одной из которых — судебном детективе «Мертвец из часовни Святой Анны» («Der Tote von St. Annas Kapelle», 1830) — сделан акцент на функции улик в процессе полицейского расследования. Отметим, что и эти произведения были написаны до появления на литературной сцене Эдгара Аллана По.

Наш список будет определенно обеднен, если мы не упомянем **Карла Адольфа Штрекфусса** (1823–1895), прусского натуралиста и учителя, автора около дюжины и сегодня легко читаемых детективных новелл, из которых наиболее знаменита «Звездная таверна» («Der Sternkrug», 1870). В этой новелле впервые действие развора-

чивалось вокруг искусства «детекции», то есть не только изложены связанные с преступлением события, но и воссоздан метод его логического осмысления, когда сыщик пытается стать на место неизвестного преступника.

Что касается небольшой новеллы под названием «Детектив» («Der Detektiv», 1899), то в ней явно ощущается влияние «Союза рыжих» Конан Дойла (1891). Эту новеллу написал уроженец Бранденбурга **Максимилиан Пауль Рихард Бёттгер** (1875–1950). Его попытка воспроизвести поэтику Холмсианы представляется интересной, хотя достигнуть уровня Конан Дойла Беттгеру, на наш взгляд, все-таки не удалось. Ближе подошел к английскому образцу другой писатель, Роберт Эмиль Крафт, о котором пойдет речь в следующем разделе.

Сенсационные (кольпортажные) романы

Следует отметить, что среди авторов уголовных и детективных романов первой половины XIX века присутствуют имена, которые главным образом ассоциируются с приключенческой литературой. Это, прежде всего, столь известные авторы, как Фридрих Герштеккер, Роберт Крафт, Карл Май, Эрнст Питаваль (настоящее имя — Эуген Германн фон Деденрот).

Фридрих Герштеккер (1816–1872), неутомимый путешественник, в основном по Северной Америке, являлся автором многих приключенческих романов, а также нескольких детективов, из которых, пожалуй, наиболее примечателен объемистый четырехтомный роман «Угловое окно» («Im Eckfenster», 1870/72). Под угловым окном подразумевается окно вымышленного ресторана в городе Брауншвейге (Нижняя Саксония) в районе улицы Хагенмаркт, где сейчас находится аптека и куда поныне приезжают многие, читавшие эту книгу. Хотя название романа совпадает с названием известной новеллы Гофмана, темы этих произведений совершенно различны. Герой романа Герштеккера, знаменитый путешественник Ганс фон Сольберг вместе со своим другом, нотариусом Пюстером занимается раскрытием таинственного преступления. Перед нами едва ли не первый в литературе роман, в котором преступление разоблачают частный детектив-любитель и его друг (отметим, что «Этюд в багровых тонах» Конан Дойла, где происходит первое знакомство с Шерлоком Холмсом, был впервые опубликован лишь в 1887 году).

Карл Май (1842–1912), автор знаменитых во всем мире книг об индейце Виннету, в 1884–1886 годах опубликовал роман, включав-

ший в себя 101 выпуск (2411 страниц!), под названием «Блудный сын» («Der verlorne Sohn»). Здесь детективный сюжет сочетается с историко-авантюрным в духе Дюма, а также ощущается влияние «Графа Монте-Кристо»: сын лесничего Густав Брандт обвиняется в двойном убийстве — своего хозяина барона фон Хелфенштайна и жениха дочери барона Альмы. Молодой человек невиновен, но его попытки оправдаться ни к чему не приводят. Ему приходится бежать, и попадает он в Индонезию на Мадагаскар. Неожиданно и баснословно разбогатев, через 20 лет он возвращается в Германию в качестве таинственного миллионера под именем Принц Печалей («Prinz Befour»); методом логических умозаключений установив, кто является истинным виновником его несчастий, безжалостно мстит.

Нам представляется целесообразным более подробно рассказать о писателе **Эмиле Роберте Крафте** (1869–1916), успешном литературном сопернике Карла Мая, авторе многих произведений с криминальным уклоном. Главное его сочинение, в котором Крафт подчас успешно соперничает с Конан Дойлом — «Детектив Нободи. Путешествия и приключения» («Detektiv Nobody's Erlebnisse und Reiseabenteuer»). Крафт родился в Лейпциге, в двадцатилетнем возрасте поступил в императорский флот и служил матросом на протяжении трех лет. Дело не обошлось без приключений: Крафт попал в кораблекрушение, едва избежал гибели, затем, влюбившись в туземку, жил с ней среди дервишей в Ливийской пустыне; позднее в Константинополе перенес эпидемию холеры. Возвратившись в 1895 году в Германию, стал писать произведения научно-фантастического характера и очень быстро сделал себе имя; газетчики именовали его немецким Жюлем Верном. Среди написанных Крафтом детективных сочинений — криминальный роман о ядах и отравлении под названием «Дамоклов меч» («Das Schwert des Damokles»), написанный в 1899 году и много раз переиздававшийся; романы «Аталанта. Тайна невольничьего озера» («Atalanta. Die Geheimnisse des Sklavensees», 1911) и «Локе Клингсор. Человек с глазами дьявола» («Loke Klingsor. Der Mann mit den Teufelsaugen», опубл. в 1927) сочетают элементы авантюрного и детективного нарратива.

Роман «Детектив Нободи» публиковался отдельными выпусками издательством «Мюнхмайер» (в том же издательстве выходили и романы соперника Крафта, Карла Мая) в период с 1904 по 1906 годы. Современное переиздание книги в Германии (выпущенное в 2013 году) занимает 11 томов. Первый цикл «Детектива Нободи» состоит из 60 выпусков. Приведем краткое содержание цикла: некий незнакомец прыгает в воду с корабля «Персеполис», который стоит на рейде в нью-йоркской гавани, и благополучно доплывает до берега. Он на-

зывает себя «Никто» (очередной вариант имени капитана Немо); на самом деле герой принадлежит к высшей германской аристократии и состоит в родстве с королевским домом. В дальнейшем читатель узнает, что его зовут Альфред (тоже, скорее всего, вымышленное имя), но фамилия героя так и остается неизвестной; обладатель блестящего ума и необыкновенной физической силы, он превосходно владеет многими языками и любым оружием разных народов. Альфред владеет даром гипноза; успешно разгадывая детективные загадки в разных странах мира, он делает это не ради достатка, ибо в деньгах не нуждается. Нободи становится сыщиком исключительно в силу природной склонности и собственного желания. Противостоит ему умный, могущественный противник по прозвищу Мефистофель — вариант Мориарти и предтеча Фантомаса; глава секретной организации, владеющей самыми передовыми технологиями мира и глубоко законспирированными знаниями. В конце первого цикла Нободи с женой и двумя сыновьями перебирается из Нью-Йорка в Лондон. На русском языке часть первого цикла выходила в Варшаве в 1913 году (выпуски 1–14) по 30–32 страницы каждый[4].

Второй цикл «Детектива Нободи» вобрал в себя переработанные версии ранее не публиковавшихся рукописей романа Роберта Крафта «Принц из Монте Карло». Наконец, три заключительных тома были написаны Гарри Шеффом (он же Виктор фон Фальк, он же Генрих Сохачевский), о котором будет рассказано ниже, а также сотрудником издательства «Мюнхмайер» Джоном Юлингом (1870–1945). Какова дальнейшая судьба Альфреда по фамилии Уилкокс (которую сам же Альфред и придумал, чтобы не оставаться безымянным)? Об этом в какой-то степени можно судить по названиям дальнейших выпусков: «Правительственный контракт», «По следу», «Остров дружбы», «В золотых полях», «Капитан контрабандистов», «Самсон и Далила», «В чистилище», «Владимир Иванович», «Карточка смерти», «Человек с глазами дьявола», «Под знаком змеи», «Голова индейца», «Чудо Ниагары», «Заказ на колье стоимостью в миллион».

Но на этом публикация выпусков не закончилась, поскольку произведения о детективе Нободи пользовались большим успехом, в том числе и коммерческим. Дальнейшие произведения о нем уже основывались на романе Фридриха Герштеккера «Пираты Миссисипи», романе самого Крафта «Нибелунги» и нескольких романах англо-австралийского писателя Гая Бутби. Обращаем внимание на то обстоя-

[4] Пользуясь случаем, выражаю свою благодарность исследователю Антону Лапудеву, предоставившему мне возможность ознакомиться с этими выпусками.

тельство, что, хотя некоторые заимствования сюжетов имели место, но последовательный плагиат отсутствовал. Детектива Нободи часто сравнивали с Шерлоком Холмсом; следует сказать, что некоторые дела Нободи вполне достойны знаменитого обитателя Бейкер-стрит.

Вряд ли будет преувеличением сказать, что немецких читателей охватила жажда детективных загадок во многом именно благодаря писательскому таланту Крафта. И немецкие писатели удовлетворяли эту жажду сполна в так называемых *кольпортаж-романах* — иными словами, романах, которыми торговали уличные книгоноши, нередко принося их прямо в дома потенциальных покупателей. Это явление, характерное в середине XIX века для многих стран, получило особенно широкое распространение в Германии. Романы эти насчитывали от четырехсот до трех тысяч страниц (хотя известны примеры и более пяти тысяч страниц) и публиковались в выпусках. В каждом выпуске могло быть по 16, 32 или 64 страницы. Впрочем, иной раз в выпуске могло быть и более сотни страниц. Сюжеты таких романов отличались большим разнообразием: разбойничьи, пиратские, уголовные, почерпнутые из повседневной жизни; основанные на судебных хрониках или историко-авантюрные, в которых события реальной истории чередовались с вымыслом. Не станем утверждать, что абсолютно все эти романы являлись шедеврами. Некоторые были грубо слеплены и представляли собой эфемерное бульварное чтиво. Следует отметить, что в очень многих кольпортажных произведениях присутствовали детективные структуры: убийство или кража; обвинение невинного, его тщетные попытки оправдаться; бегство жертвы в горы, к разбойникам или на море; непременное финальное раскрытие истинного преступника или преступников. Авторы разносных (кольпортажных) романов, если они не скрывали свое имя, становились знаменитыми и состоятельными; у некоторых работали целые фабрики романов.

К таковым относился одаренный писатель **Генрих Сохачевский** (1861–1926?). Вряд ли читатели знали его настоящее имя: Сохачевский работал под множеством псевдонимов. Под псевдонимом Виктор фон Фальк он — когда сам, а когда и в соавторстве — писал колоссального размера уголовно-криминальные триллеры, в которых присутствовала детективная основа. Один из самых знаменитых романов, им написанных — «Палач города Берлина» («Der Scharfrichter von Berlin», 1899; русский перевод был переиздан в 2015 году). Перед читателем разворачиваются приключения реально существовавшего государственного палача Берлина, Юлиуса Крауца и других героев, сражающихся с умными, грозными и безжалостными преступниками. Криминальных тем в романе множество: разведывательный шпионаж, безнаказанные

убийства, торговля женщинами, использование гипноза в преступных целях и так далее. Интрига извилиста и занимательна; сюжетов несколько десятков, детективных и детективно-мистических, из которых лишь один, очевидно, являлся центральным — сюжет, в котором принимал участие сам палач Крауц. Под этим же псевдонимом — Виктор фон Фальк — был написан роман «Капитан Дрейфус». В начале века выпущен в России тем же издательством «Развлечение» под названием «Дело Дрейфуса, или узник Чертова острова» Это уже полноценный детективный роман, приправленный экзотикой и (частично) мистикой. Примечательно, что в книге фигурирует знаменитый капитан французской армии Альфред Дрейфус. Среди использованных в романе заимствований — непонятным образом выживший орангутан-убийца из новеллы Эдгара По «Убийство на улице Морг».

Под псевдонимом «Максимилан Гор(р)ик» (налицо отсылка к Максиму Горькому) Сохачевский неоднократно обращался и к истории России. Одним из таких романов был «Поп Гапон» о священнике Георгии Гапоне, который долгое время в России считался виновником расстрела демонстрации 9 января 1905 года. Сохачевский предлагает свое видение трагических событий, снова пользуясь детективной формулой: предательство и убийства, кульминацией которых становится Кровавое воскресенье.

Среди авторов кольпортажных романов, обращавшихся к детективным структурам, следует назвать Гебхардта **Шатцлера-Перазини** (1866–1931), актера, драматурга, директора театра и плодовитого писателя. После Роберта Крафта его можно считать едва ли не самым известным автором мистических и классических детективов. Шатцлер в основном подписывал свои романы офранцуженным псевдонимом Гастон Рене; по нашему мнению, его можно было бы сравнить с Эмилем Габорио. Его перу принадлежит такая немецкая детективная классика начала XX века, как романы «Голубые домино» и «Счастье в смерти». Однако основным его детективным произведением является «Тайна Красной маски. Немецкий Шерлок Холмс», в котором логика мышления и детективные расследования главного героя напоминают знаменитого мсье Лекока Эмиля Габорио.

Представляется любопытным вспомнить и прусского писателя **Джона Рэтклиффа** (настоящее имя Германн Оттомар Фридрих Гедше (1815–1878). То была курьезная и даже несколько зловещая фигура. Изобретатель историко-детективно-политического триллера, а также триллера конспирологического, в своих произведениях он мастерски создавал необходимую для указанных жанров атмосферу саспенса. При этом он нередко не только заимствовал чужие сюжеты, но и

полностью копировал большие фрагменты текстов, принадлежавших другим авторам. При этом, будучи патологическим ксенофобом по отношению к англичанам и евреям, он ухитрялся в каждом своем романе отдать дань соответствующим выкладкам. Примером такого рода писательской деятельности может служить историко-детективно-конспирологический роман «Биарриц» (1868). Именно в нем Джон Рэтклифф, обильно заимствуя целые пассажи из «Ожерелья королевы» Александра Дюма и памфлета французского писателя Мориса Жоли «Разговоры Макиавелли и Монтескье в царстве мертвых» (1864) и описывая таинственную встречу еврейских мудрецов на пражском кладбище, косвенно приобщился к выработке фальшивого документа, снискавшего всемирную, но печальную славу под названием «Протоколы Сионских мудрецов».

Среди авторов шпионских детективных романов упомянем **Виктора Лаверренца** (1862–1910). Его роман «Афганский шпион» («Der Afghanen-Spion», 1906) несколько раз выходил на русском языке (в том числе в 2015 г.). В нем повествуется о краже чертежей военного изобретения и попытке немецкого офицера, отправившегося за чертежами в Афганистан, их вернуть.

В 1870 году был опубликован роман довольно известного автора сенсационных (кольпортажных) романов разных жанров **Эвальда Августа Кенига** (1833–1888) «Человек в железной маске, или Женщина-бродяга с улиц Парижа» («Der Mann mit der eisernen Maske oder Die Nachtwandlerin von Paris»). Это еще одна полудетективная версия о том, кто носил «железную маску».

Примером военно-детективного сенсационного романа может служить роман графа **Станислава Грабовского** (1828–1874) «Война на Рейне 1870 года» («Der Krieg am Rhein im Jahre 1870»), опубликованный в берлинском издательстве «Гроссе» в 1871 году.

Знаменитый писатель, известный как «немецкий Купер», **Бальдуин Мельхаузен** неоднократно обращался к детективному и шпионскому жанру, в частности, в романе «Шпион» («Der Spion», 1893). Мельхаузен мастерски описывает американские нравы и быт до и во время Гражданской войны в США, прибегая при этом к излюбленным мотивам массовой литературы: тайна рождения, похищения, таинственные смерти. Кроме того, вслед за Фенимором Купером (автором выпущенного еще в 1821 году одноименного романа «Шпион»), Мельхаузен рефлектирует о сущности государственной измены.

Кольпортаж выпусков. Авторы, имена которых известны

Не замечено, чтобы исследователи немецкого детективного романа в посвященных этому жанру монографиях уделяли внимание отдельным книжным выпускам детективного содержания, которые к третьей четверти XIX века буквально наводнили страну. По данным американского исследователя Джесса Невинса, автора статьи «Немецкие выпуски. Приблизительный анализ»[5], такого рода детективная литература составляла 35% от общего количества книг на книжном рынке Германии. По мере возможности мы постараемся восполнить данную досадную лакуну. Указанные выпуски чаще всего были безымянными, хотя время от времени все же сообщалось имя автора (оно нередко носило вымышленный характер). Каждый выпуск представлял собою законченный рассказ (что и отличало его от романов) о каком-нибудь сыщике-любителе или искателе приключений, разгадывавшем детективные загадки во всех доступных точках земного шара. Одни выпуски отличались явным непрофессионализмом, другие представляли несомненный литературный интерес. Привлекает внимание тот факт, что немецкие литераторы избегали выводить в качестве героев своих соотечественников: персонажи обычно носят американские или английские имена. Именно поэтому иной раз сложно судить, является ли тот или иной выпуск переводом или же написан немецким автором. Можно предположить, что именно к персонажам с англо-американскими именами у читателей было больше доверия, однако это предположение пока не подтверждено исследованиями и принадлежит к области гипотез.

В 1905 году издатель Адольф Эйхлер купил у известного американского издательства «Стрит и Смит» права на перевод и публикацию в Германии «Шерлока Холмса», «Ника Картера», «Ната Пинкертона» и других персонажей. Некоторые немецкие авторы имитировали спешно переводившиеся на немецкий язык рассказы о британце Шерлоке Холмсе, шотландце Нате Пинкертоне, американце Нике Картере и американке, женщине-сыщице Этель Кинг, придуманной французским писателем Жаном Петиугненом (1878–1939)[6]. Наряду с этим создавались и совершенно самостоятельные произведения с оригинальными героями. Не желая упустить коммерческую выгоду, издатели поощряли мгновенное появление на свет уже полностью немец-

[5] *Nevins Jess*. The German Pulps. A Rough Analysis http://ratmmjess.livejournal.com/243203.html

[6] *Petithuguenin Jean*. Ethel King, le Nick Karter féminin. Paris: A. Eichler, 1911–1913.

ких Холмсов, Пинкертонов, Картеров и немалое количество немецких барышень-сыщиц, которые блеском своей дедукции оставляли Этель Кинг далеко позади. Сейчас довольно сложно (если вообще возможно) установить всех авторов тех или иных выпусков; правда, благодаря неустанному поиску литературоведов, имена некоторых писателей с определенной степенью достоверности установлены. С них мы и начнем.

Курт Матулль (1872–?), немецкий писатель, сценарист, автор отдельных детективных романов, таких как («Каспар Хаузер» ("Kaspar Hauser", очевидно, 1912 или 1914 год публикации), родился в городе Трептове-на-Реге (ныне территория Польши). Его перу принадлежит цикл знаменитых выпусков «Великий Неизвестный Раффлз». Фигура сыщика-любителя Раффлза была позаимствована у его создателя Эрнеста Хорнунга (тоже, кстати, этнического немца, хотя и жившего в Великобритании, родственника Артура Конан Дойла). Курт Матулль сообщил читателям настоящее имя Раффлза: выяснилось, что под этим псевдонимом скрывался «благородный взломщик» лорд Листер. Совместно с Тео фон Бланкензее Курт Матулль создал 110 выпусков о лорде Листере, выходивших начиная с декабря 1908 года.

В следующем году в берлинском издательстве «Современный читатель» Курт Матулль и его соратник и продолжатель Маттиас Бланк (под псевдонимом Тео фон Бланкензее) выпустили 39-страничный выпуск под названием «Иосиф, он же Джузеппе Петрозино, начальник нью-йоркских полицейских. Итальянский Шерлок Холмс» («Joseph Petrosino. Chef de Italienische Abteilung der New Yorker Polizei, der Italienische Sherlock Holmes»). Любопытно, что главный герой — отнюдь не вымышленное лицо, а реальный нью-йоркский полицейский Джо Петрозино (1860–1909), первым в мире начавший борьбу с организованной преступностью. Книжка пользовалась большим успехом у читателей; в период с 1910 по 1911 годы она была продолжена изданием «Джозеф Петрозино, Ужас Черной Руки» («Joseph Petrosino, der Schrecken der Schwarzen Hand»), автор которого выступил под офранцуженным псевдонимом «Верн Д.». Скорее всего, под псевдонимом скрывался немецкий писатель Фернан Лавен.

Фернан Лавен (Fernand Laven, 1879–1947) был одним из тех немецких писателей, которые перед Первой мировой войной эмигрировали во Францию и там продолжали заниматься литературным творчеством (в его случае — весьма успешно). В качестве издателя Лавен начиная с 15 октября 1907 года приступил к публикации серии «Тайные досье короля детективов» («Les dossiers secrets du Roi des Détectives»; немецкая версия именовалась «Detectiv Sherlock Holmes und Seine

weltberruhmten abenteuer»). Вот названия нескольких начальных выпусков: «Тайна вдовы», «Дочь ростовщика», «Тайна зеленой консоли», «Мужчина и семь женщин».

Именно Лавен открыл авантюрно-детективную серию из небольших выпусков под общим названием «Джек-Техас. Гроза индейцев» («Texas Jack. La terreur of India», 1907–1912, первоначальное название «Великий следопыт», «Die grosse Kundschafte»). Цикл отличался колоритным индейским антуражем. Всего к 1912 году вышло 215 выпусков. Позднее цикл был продолжен другими авторами (общая численность выпусков, возможно, достигала пяти сотен). Выпуски переводились на испанский и португальский языки. Вот некоторые из названий разрозненных выпусков: «Ужас Индии», «Таинственный замок», «Секрет охотника», «Месть мормона».

Маттиас Бланк (наиболее популярный псевдоним этого писателя — Тео фон Бланкензее) автор отдельных романов (указанных выше) и всевозможных детективных выпусков, из которых наиболее интересными являются выпуски о Раффлзе (он же Лорд Листер). Как уже отмечалось, выпуски о Лорде Листере печатались берлинским издательством «Gustav Müller» с 1908 года; русские переводы этой серии выходили в Петербурге в 1909–1916 годах; в 1990-х годах серия была переиздана во французском переводе, с приложением обширной библиографии[7]. Общее количество выпусков, написанных совместно с Куртом Матуллем — 110. Представляют также интерес выпуски о «Детективе Франке»: например, «Ужас в Ла Вилетт» («Die Schrecken von La Villette», 1907). Сейчас трудно прийти к определенным выводам, но, по всей вероятности, Тео фон Бланкензее является также автором новых приключений Арсена Люпена, героя произведений Мориса Леблана.

Вальтер Кабель (Walter Kabel, 1878–1935) последний из значительных авторов сенсационного (кольпортажного) романа, был чрезвычайно плодовит и специализировался на различных модификациях авантюрного нарратива (экзотика, поиски кладов, путешествия), а также детективах (включая отдельные выпуски, выходившие под псевдонимом Вальтер Белка). Исходя из данных, приводимых в книге Петера Ванека «Bibliographie de deutschen Heftromane» («Библиография романов в выпусках», 1900–1945), мы приходим к выводу, что не менее 40 выпусков принадлежит Кабелю. Позднее (в 1921 году) Кабель под псевдонимом Макс Шраут открыл цикл произведений о выдающемся сыщике Харальде Харсте, чьи методы дедукции схожи

[7] Lord Lister, le mystérieux inconnu. Vol. 1–2. Bruxelles : Lefranq, 1995–1996.

с методами сыщика Каффа из романа Уилки Коллинза «Лунный камень». Вот несколько названий детективных выпусков Кабеля, опубликованных в начале XX века разными издательствами: «Одинокая сосна», «Невеста с миллионами», «Кольцо Борджиа» (все — 1912), «Кто бросит первый камень» (1913), «Картина со стеклянными глазами» (1912–1916).

Выпуски с предположительными авторами[8]

«Воздушный пират и его управляемый корабль» («Der Luftpirat ind sein Lenkbares Luftschiff», 165 выпусков, 1908–1911). Этот выпущенный издательством «Мюнхмайер» цикл выпусков авантюрного, детективного, фантастического и шпионского характера пользовался большим успехом. Главный герой — капитан Морс, изобретатель и владелец воздушного судна, то разоблачает шпионов, то попадает в отчаянные ситуации и переживает приключения в разных странах мира, то с блеском разрешает детективные головоломки. Несложно понять, что генетически этот персонаж связан с героями Жюля Верна (капитан Немо и Робур-завоеватель). Литературовед Хайнц Галле предполагает, что автором цикла мог быть немецкий писатель-фантаст Оскар Хоффман (1866–1928), однако это мнение нередко оспаривается. Некоторые выпуски выходили на русском языке в начале XX века и не так давно были переизданы современным московским издательством «Вече»[9]. В качестве автора в русском издании указан Роберт Эмиль Крафт (1869–1916), мастер авантюрной и фантастической прозы.

Выпуски с неустановленным авторством[10]

Интерес к старым выпускам криминальной прозы не иссяк. Их переиздают как в Германии и во Франции, так и в России, регулярно используя факсимиле старых обложек и иллюстраций, которые ценны тем, что несут в себе аромат прошедшей эпохи. Литературоведы неизменно стремятся определить авторство этих произведений и подчас добиваются успеха. Ниже мы приведем примеры выпусков,

[8] Мы пользовались изданием: *Schadel Mirko*. Illustrierte bibliographie der criminal literatur im deutschen sprachraum von 1796 bis 1945. Band 1–2 // Achilla Presse Verlagsbuchhandlung.

[9] *Крафт, Роберт Эмиль*. Воздушный пират. М.: Вече, 2009.

[10] Мы пользовались изданием: *Wanjek Peter*. Bibliographie der Deutschen heftromane (1900–1945) // Hobby Nostagie Druck K. Ganzbiller.

авторы которых до сих пор не установлены (в том числе и опубликованных под псевдонимами, за которыми могут быть скрыты известные или же, наоборот, совершенно не известные имена).

«Джек Франклин. Всемирный детектив» («Jack Franklin. Der Weltdetektiv, 1909–1910, издательство «Dresdner Roman-Verlag Th. Remert»). 41 выпуск по 24 страницы каждый. Автор не установлен. Вот названия нескольких выпусков: «Смерть Жака Флинта», «Зеленые глаза Мадонны», «Пещера смерти в Бомбее», «Таинственный женский двойник», «Апачи из Сан-Луиса», «Шпион из форта в Дарданеллах», «Джим Хундинг, фальшивый сыщик».

«Частный детектив. Криминальная история современного Берлина» («Der Privat-Detektiv. Criminalgeschichte aus dem moderne Berlin», 1888). Один из самых ранних детективных выпусков.

«Король парижских апашей. Катакомбы» («Der Konig der Pariser Apachen. Gennant de Katakomben», 1909–1910). 16 выпусков по 32 страницы каждый. Крайне редкое издание Издательского Дома современного читателя. Сюжеты выпусков схожи с «Фантомасом» П. Сувестра и М. Аллена и «Парижскими тайнами» Эжена Сю.

«Комиссар уголовной полиции. Современные авантюрные и криминальные истории» («Der Kriminal-Kommissar. Moderne Kriminal- und Detektiv-Abenteuer»). 8 выпусков. Автор установлен лишь недавно: Франц Й. Зейдль. Один из наиболее известных выпусков именуется «Доктор Уотсон». Берлинское издательство «Segler», 1907.

«В борьбе с преступниками. Приключения знаменитых сыщиков тайной полиции» («Im Kampf der Verbrechern. Abenteuer beruhmter geheimpolizisten»). Берлин, Издательство народной литературы, 1906. 50 выпусков по 32 страницы.

«Рольф Бранд. Немецкий Шерлок Холмс» («Rolf Brand. Der Deutsche Sherlock Holmes»). Годы издания достоверно не установлены. По-видимому, начальные выпуски публиковались в 1909 году, а затем дополнялись в 1919–1920 годах. 34 выпуска.

«Ванда фон Браннбург. Женщина-детектив из Германии» («Wanda von Brannburg. Deutschland meister Detektivin»). 22 выпуска по 32 страницы. Выходили с 1907 г.

На этом наш экскурс в историю зарождения немецкого детектива оканчивается. Впереди предстоял «золотой век» немецких детективных романов и выпусков, который охватывал период Первой мировой войны и послевоенный период.

ОБ АВТОРАХ ЭТОЙ КНИГИ

Амирян Тигран Норайрович, старший преподаватель, к.ф.н., кафедра русской и мировой литературы и культуры; Институ т гуманитарных наук Российско-Армянского (Славянского) Университета, Армения, Ереван, ул. О. Эмина, 123. tigran.amiryan@gmail.com

Анцыферова Ольга Юрьевна, профессор, доктор филологических наук, профессор кафедры английского языка Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов. ул. Фучика, 15, 192238, г. Санкт-Петербург. E-mail: olga_antsyf@mail.ru

Захарова Наталья Владимировна, кандидат филологических наук, заведующий отделом литератур стран Азии и Африки ФГБУН Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук. Ул. Поварская, 25а, 121069, г. Москва. E-mail:radaeva2002@gmail.com

Кириленко Наталья Натановна, кандидат филологических наук. Независимый исследователь. Область научных интересов: историческая поэтика; поэтика классического детектива и родственных ему типов нарратива; теория драмы. E-mail: nkirilenko466@gmail.com

Коровин Андрей Викторович, кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник ФГБУН Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук. Ул. Поварская, д.25а, 121069, Москва, e-mail: avkorovin2002@mail.ru

Матющенко Владимир Федорович, независимый исследователь. Область научных интересов: зарубежная приключенческая литература XIX–XX вв. (Франция, Англия, США). E-mail: kerwud@yandex.ru

Ненарокова Мария Равильевна, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ФГБУН Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук. Ул. Поварская, 25а, 121069, г. Москва. E-mail: maria311@inbox.ru

Патронникова Юлия Сергеевна, кандидат философских наук, старший научный сотрудник ФГБУН Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук. Ул. Поварская, 25а, 121069, г. Москва. E-mail: yulia.patronnikova@gmail.com

Пахсарьян Наталья Тиграновна, доктор филологических наук, профессор кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, ведущий научный сотрудник Отдела литературоведения ИНИОН РАН 119991, Москва, ГСП-1, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, ком. 970. E-mail: npakhsarian@gmail.com

Танасейчук Андрей Борисович**, доктор культурологии, профессор** кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета Национального Исследовательского Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарёва, ул Большевистская 68, г. Саранск, 430000. e-mail: atandet@rambler.ru

Ульман Геннадий Исаевич, магистр искусств, преподаватель психологии и литературы в бизнес-колледже Нью-Йорка. 2611 East 13 street, apt. 6A Brooklyn NY 11235 Professional Business College, New York, тел. (646) 270 9673. E-mail: Gennady11@aol.com

Уракова Александра Павловна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник ФГБУН Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук. Ул. Поварская, 25а, 121069, г. Москва. E-mail: alexandraurakova@yandex.ru

Халтрин-Халтурина Елена Владимировна, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ФГБУН Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук. Ул. Поварская, 25а, 121069, г. Москва. E-mail: el.haltrin@imli.ru

Чекалов Кирилл Александрович, доктор филологических наук, заведующий Отделом классических литератур Запада и сравнительного литературоведения ФГБУН Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук. Ул. Поварская, 25а, 121069, г. Москва. E-mail: ktchekalov@mail.ru

Научное издание

Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М.Горького РАН

ПОЭТИКА ЗАРУБЕЖНОГО КЛАССИЧЕСКОГО ДЕТЕКТИВА

ОТВЕТСТВЕННЫЕ РЕДАКТОРЫ
К.А.ЧЕКАЛОВ, М.Р. НЕНАРОКОВА

Корректор
Е.Н. Сченснович

Компьютерная верстка
А.З. Бернштейн

Подписано в печать 31.01.2019
Формат 60×90 1/16
Усл.-печ. л. 19,0
Тираж 300 экз.

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт мировой литературы им. А.М.Горького
Российской академии наук
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а
тел. (495) 691-23-01, 690-05-61

ISBN 978-5-9208-0564-5

9 785920 805645

Настоящий сборник продолжает серию публикаций по проблемам массовой литературы, подготовленных учеными ИМЛИ РАН при участии специалистов из других научных учреждений. В книге анализируется поэтика неизменно пользующегося высокой популярностью у широкого круга читателей литературного жанра — детектива, причем в ранний период его развития (XIX — начало XX в.). На материале английской, американской, французской, итальянской, немецкой, норвежской и китайской литератур освещаются, наряду с классикой жанра, некоторые малоизвестные его памятники; анализируются взаимовлияния отдельных авторов и произведений. Особое внимание уделено пограничным явлениям, родственным детективному жанру жанрово-стилистическим образованиям (фантастика, криминальный и шпионский роман).