

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

**ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ, ГЕНЕЗИСА И
ЭВОЛЮЦИИ КРИМИНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Сборник научных статей

Ответственные редакторы *К.А. Чекалов, О.В. Федунина*

Москва 2022

**A.M. GORKY INSTITUTE OF WORLD LITERATURE
OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES**

**ISSUES OF POETRY, GENESIS AND EVOLUTION
OF CRIMINAL LITERATURE**

Collection of Scientific Articles
Responsible Editors *K.A. Chekalov, O.V. Fedunina*

Moscow 2022

УДК 821.0 (063)

ББК 83

П 78

Проблемы поэтики, генезиса и эволюции криминальной литературы: сборник научных статей / ИМЛИ РАН;

отв. ред. К.А. Чекалов, О.В. Федунина; пер. на англ. М.В. Каплун. — Москва: Издательство Ипполитова, 2022.

ISBN 978-5-93856-557-9

DOI 10.54770/978593856557

Рецензенты:

В.Б. Зусева-Озкан, д.ф.н., в.н.с. ИМЛИ РАН

Д.В. Кобленкова, д.ф.н., проф. ВГИК им. С.А. Герасимова

Предлагаемый вниманию читателей сборник включает в себя статьи исследователей, принадлежащих к разным национальным традициям (русской, польской, венгерской, болгарской) и научным школам изучения криминальной литературы. Материалы были представлены на проведенном 4 декабря 2020 г. в ИМЛИ РАН круглом столе «За и против закона — 3. Проблемы поэтики, генезиса и эволюции криминальной литературы». Внимание авторов привлекают разные жанровые структуры, сформировавшие поле криминальной литературы: классический детектив, полицейский и шпионский роман и др. В представленных статьях проблематизируются как нормативная жанровая поэтика, так и способы ее обыгрывания на многообразном историко-литературном и национальном материале. Рассматриваются также границы криминальной литературы в качестве особой области так называемой «массовой литературы» и ее рецептивный потенциал.

Издание адресовано как специалистам в области теории и истории литературы, так и широкому кругу читателей, интересующихся криминальной литературой в ее различных модификациях.

© ИМЛИ РАН, 2022

© Авторы статей, 2022

© Издательство Ипполитова, макет, 2022

Issues of Poetics, Genesis and Evolution of Criminal Literature: Collection of Scientific Articles / IWL RAS; resp. ed. K.A. Chekalov, O.V. Fedunina; Engl. trans. M.V. Kaplun. Moscow, Ippolitov Publ., 2022.

ISBN 978-5-93856-557-9

DOI 10.54770/978593856557

Reviewers:

Veronica B. Zuseva-Özkan, DSc in Philology, Leading Researcher, IWL RAS, Moscow, Russia.

Diana V. Koblenkova, DSc in Philology, Prof., Gerasimov Institute of Cinematography, Moscow, Russia.

Offered to the readers' attention collection includes articles by researchers belonging to different national traditions (Russian, Polish, Hungarian, Bulgarian) and scientific schools for the study of criminal literature. The materials were presented at the round table *For and Against the Law - 3. Problems of Poetics, Genesis and Evolution of Criminal Literature* held on December 4, 2020 at IWL RAS. Authors' attention is drawn to the different genre structures that have formed the field of criminal literature: a classic detective story, a police and spy novel, etc. The articles problematize both normative genre poetics and ways of playing it on different historical, literary and national material. It also examines the boundaries of criminal literature as a special area of the so-called "mass" and its receptive potential.

The edition is addressed both to specialists in the field of theory and history of literature, and to a wide range of readers interested in criminal literature in its various modifications.

© IWL RAS, 2022

© Authors of the articles, 2022

© Ippolitov Publ., layout, 2022

СОДЕРЖАНИЕ

К.А. Чекалов, О.В. Федунина Предисловие.....	9
К.А. Чекалов (Москва) Александр Дюма и рождение детективного нарратива во Франции.....	12
Н.Н. Кириленко (Москва) Притча и полицейский роман (к вопросу о генезисе жанра)...	27
В.Н. Артемьева (Москва) Структура классического детектива с точки зрения математической теории игр.....	37
Ю. Тушиньска (Торунь, Польша) Детектив и теория интерпретации.....	57
Е.И. Самородницкая (Москва) Роман с «сенсацией»: критическая рецепция английского сенсационного романа в компаративном аспекте.....	67
М.В. Каплун (Москва) «Туда пошла бы я... Убить!»: трансформация мотива преступления / деяния в пьесе Н.В. Недоброво «Юдифь».....	78
О.В. Федунина (Москва) Персонаж-жертва и его функции в криминальной литературе советского периода.....	92
А. Молнар (Дебрецен, Венгрия) Детективно-шпионский пласт «Апокрифа Аглаи» Ежи Сосновского.....	104

<i>Е.Ю. Козьмина (Екатеринбург — Москва), А. Скубачевска-Пневска (Торунь, Польша)</i>	
Все дороги идут из Торуня... Журналистское расследование в романе П. Глуховского «Мертвецы пляшут» («Umarli tańcza»).....	113
<i>Т.А. Быстрова (Москва)</i>	
Криминальный роман на итальянской почве: Джорджо Щербаненко и Андреа Камиллери.....	132
<i>Н.Д. Няголова (Велико-Тырново, Болгария)</i>	
Неустроенная личная жизнь сыщика — попытка структурного анализа.....	142
<i>О.Н. Турышева (Екатеринбург)</i>	
Модификация рецептивной стратегии в опыте экранизации криминального романа У. Лэндея «Защищая Джейкоба».....	152
Приложение 1. Перевод новеллы Альфреда Лихтенштейна «Победитель». Перевод с немецкого А.И. Ишкильдеевой под редакцией О.С. Астисовой	161
Приложение 2. А.В. Марков (Москва)	
Советские мультипликационные детективы: трансформации поэтики.....	177

CONTENTS

<i>K.A. Chekalov, O.V. Fedunina</i> Preface.....	9
<i>K.A. Chekalov (Moscow)</i> Alexandre Dumas and the Birth of Detective Narrative in France.....	12
<i>N.N. Kirilenko (Moscow)</i> Parable and Police Novel (To the Question on Genesis of a Genre).....	27
<i>W.N. Artemyeva (Moscow)</i> Structure of Classical Detective from the Point of View of Mathematical Game Theory.....	37
<i>J. Tuszyńska (Torun, Poland)</i> Detective and Interpretation Theory.....	57
<i>E.I. Samorodnitskaya (Moscow)</i> Critical Reception of the English Sensation Novel in a Comparative Aspect.....	67
<i>M.V. Kaplun (Moscow)</i> “I would go there ... to kill!”: Transformation of the Motive of Crime / Act in the Play <i>Judith</i> by N.V. Nedobrovo.....	78
<i>O.V. Fedunina (Moscow)</i> Victim-type Character and Its Functions in the Criminal Literature of the Soviet Period.....	92
<i>A. Molnar (Debrecen, Hungary)</i> Detective-espionage Formation of <i>Apokryf Aglai</i> by Jerzy Sosnowski.....	104

<i>E. Yu. Kozmina (Yekaterinburg — Moscow), A. Skubachevska-Pniewska (Torun, Poland)</i>	
All Roads Originate in Torun... Journalistic Investigation in the Novel by P. Glukhovski <i>The Dead Are Dancing</i> (P. Głuchowski, <i>Umarli Tańczą</i>).....	113
<i>T.A. Bystrova (Moscow)</i>	
Criminal Novel on an Italian Ground: Georgio Scherbanenko and Andrea Camilleri.....	132
<i>N.D. Nyagolova (Veliko Tarnovo University, Bulgaria)</i>	
Unsettled Personal Life of a Detective — an Attempt on the Structural Analysis.....	142
<i>O.N. Turysheva (Yekaterinburg)</i>	
Modification of the Reception Strategy in an Adaptation of W. Landay’s Crime Drama Novel <i>Defending Jacob</i>	152
Appendix 1. Translation of A. Likhtenstein’s Novel <i>The Winner</i> , transl. by A.I. Ishkildeeva, ed. by O.S. Aspisova.....	161
Appendix 2. <i>A. Markov (Moscow)</i> . Soviet Cartoon Detectives: Transformations of Poetics.....	177

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемый вниманию читателей сборник включает в себя статьи исследователей, принадлежащих к разным национальным традициям (российской, польской, венгерской, болгарской) и научным школам изучения криминальной литературы. Первоначально эти материалы были представлены на проведенном 4 декабря 2020 г. в ИМЛИ РАН круглом столе «**За и против закона — 3. Проблемы поэтики, генезиса и эволюции криминальной литературы**». Если говорить о традициях, связанных с этим проектом, следует назвать, прежде всего, подготовленный К.А. Чекаловым и М.Р. Ненароковой фундаментальный коллективный труд «Поэтика зарубежного классического детектива»¹, в котором акцент сделан на раннем периоде развития жанра и других моделях, сформировавшихся в рамках криминальной литературы, таких как шпионский роман. В формате продолжающегося научного семинара исследование генезиса и различных аспектов поэтики криминальной литературы проводилось в Институте филологии и истории РГГУ; серия состоявшихся в 2017 и 2019 гг. встреч получила название «За и против закона». Эти линии счастливо объединились на платформе ИМЛИ в рамках очень живого обсуждения, убедительно продемонстрировавшего необходимость продолжать работу в заданном направлении.

Вошедшие в сборник статьи, при всем разнообразии материала и предложенных авторами подходов, объединяет общий принцип: криминальная литература и сформировавшиеся в ее рамках разные жанры (такие как классический детектив, полицейский и шпионский роман) рассматриваются с точки зрения их поэтики — аспект, который при изучении массовой литературы в целом зачастую уступает место лингвистическому, юридическому, философско-этическому и т.д., включая социологию чтения (см, напр., работы В.Д. и М.А. Черняк², симптоматичное название подраздела 2.1. «Популярность» и внимание к составу читательской аудитории в раз-

¹ Поэтика зарубежного классического детектива: коллект. сборник / отв. ред. К.А. Чекалов, М.Р. Ненарокова. Москва: ИМЛИ РАН, 2019. 304 с.

² Черняк М.А. Массовая литература XX века: учеб. пособие. Москва: Флинта: Наука, 2009. 432 с.; Детектив // Черняк В.Д., Черняк М.А. Массовая литература в терминах и понятиях: учебный словарь-справочник. 2-е изд. Москва: Флинта, 2015. С. 45–47 (см. также другие издания).

деле «Детектив» в учебном пособии Н.А. Николиной, М.А. Литовской, М.А. Купиной «Массовая литература сегодня»³). Развернутый проблемный обзор подходов к «детективному жанру» представлен в недавно вышедшей монографии Н.Н. Кириленко⁴.

Между тем, при кажущейся очевидности и схематичности внутреннего устройства материала при более пристальном взгляде становится понятно, что эта область нуждается в дополнительном исследовании. Именно поэтому внимание участников круглого стола, а затем авторов этого сборника привлекают, прежде всего, разные жанровые структуры, сформировавшие поле криминальной литературы: классический детектив, полицейский и шпионский роман... В представленных статьях проблематизируется как нормативная жанровая поэтика, так и различные способы ее обыгрывания на разном историко-литературном и национальном материале.

Коль скоро речь идет о жанровом составе, неизбежно возникает вопрос об общих границах криминальной литературы как области «массовой» с литературой, условно говоря, «высокой». Эта проблема ставится в статье М.В. Каплун в связи с трансформацией ключевого мотива преступления и его проекцией на систему персонажей произведения. С исследованием границ явления связан, конечно, такой аспект, как генезис криминальной литературы и ее различных жанровых форм (статьи К.А. Чекалова и Н.Н. Кириленко). В статье Е.И. Самородницкой этот вопрос рассматривается с другой стороны — в плане читательской и критической рецепции английского сенсационного романа в русской национальной традиции. В.Н. Артемьева дает обзор иного рода — классический детектив в системе координат математической теории игр. Особенности рефлексии и рецепции, в свою очередь, во многом связаны с поэтикой того или иного жанра и конкретных произведений как их образцов. В этом контексте пригодилось бы понятие *рецептивный потенциал* произведения, появившееся в рамках рецептивной эстетики и активно используемое в современном литературоведении.

Рецепция уже не критико-читательская, но творческая выводит

³ Николина Н.А., Литовская М.А., Купина М.А. Массовая литература сегодня: учебное пособие. Москва: Флинта: Наука, 2009. 424 с.

⁴ Кириленко Н.Н. Классический детектив как жанр криминальной литературы. Инвариант и генезис. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2020. С. 11–28.

нас к различным модификациям сложившейся жанровой системы криминальной литературы, причем, как показывают вошедшие в сборник статьи, изменения затрагивают не только сюжет и субъектную организацию произведения (статья А. Молнар), но и систему персонажей. Прежде всего, это касается ключевых для данной области литературы образов сыщика (статьи Т.А. Быстровой, Н.Д. Няголовой, О.Н. Турышевой), преступника и жертвы (статья О.В. Федунинной). При всей жесткости сформировавшихся жанровых форм, сделавшись предметом авторской игры, они оказываются очень хрупкими: стираются и разрушаются границы, происходит смена ролей в системе персонажей, идеологическая надстройка в материале советского периода не выдерживает вторжения «человеческого фактора».

Проблема границ исследуемого явления может быть поставлена также в связи с материалами, вошедшими в Приложение к сборнику. Во вступлении к публикуемому впервые переводу на русский язык новеллы А. Лихтенштейна «Победитель» переводчики О.С. Асписова и А.И. Ишкильдеева пишут о том, что экспрессионизм подходит к теме преступления иначе, нежели «классическая» криминальная литература. Тем интереснее контраст и разные ракурсы, в которых может быть представлено это ключевое для произведений криминальных жанров событие. Работа А.В. Маркова раскрывает ряд не вполне очевидных аллюзий (в том числе на литературные источники) в мультипликации советского периода, заставляя тем самым задуматься над статусом этого явления и его кажущейся «простотой».

И здесь, согласно логике «герменевтического круга», мы снова возвращаемся к проблеме пределов криминальной литературы как «массовой»: где и почему начинается что-то иное, сохраняющее лишь внешние очертания, к примеру, полицейского романа? Какие криминальные жанры (и до какой степени) допускают изменения, сохраняя свою идентичность, а какие, как классический детектив, утрачивают свою продуктивность и жизнеспособность? Поставленные вопросы приглашают авторов и читателей к продолжению разговора о самых разных аспектах поэтики криминальной литературы как знакового явления современности.

К.А. Чекалов, О.В. Федунина

АЛЕКСАНДР ДЮМА И РОЖДЕНИЕ ДЕТЕКТИВНОГО НАРРАТИВА ВО ФРАНЦИИ

© К.А. Чекалов, 2022

Аннотация: В статье рассмотрены некоторые элементы детективного и криминального нарратива в произведениях Александра Дюма-отца («Граф Монте-Кристо», «Виконт де Бражелон», «Катрин Блюм», «Мои мемуары»). Особое внимание уделено опубликованной в 1860–1861 гг. на страницах неаполитанской газеты «L'Indipendente» новелле за подписью Дюма под названием «Убийства на улице Св. Роха». Произведен сравнительный анализ этой новеллы и ее первоисточника («Убийства на улице Морг» Эдгара По), выявлен общий вектор осуществленных Дюма трансформаций, прослежена история ранних французских переводов произведения американского классика.

Ключевые слова: детектив; роман; новелла; нарратив; предисловие; сыщик; преступление; парижский текст.

ALEXANDRE DUMAS AND THE BIRTH OF DETECTIVE NARRATIVE IN FRANCE

© Kirill A. Chekalov, 2022

Abstract: The article examines some elements of detective and criminal narrative in the works of Alexandre Dumas père (*The Count of Monte Cristo*, *The Vicomte of Bragelonne*, *Catherine Blum*, *My Memoirs*). Particular attention is paid to the short story signed by Dumas entitled *The Murders in the Rue St. Roch* published in 1860–1861 on the pages of Neapolitan newspaper *L'Indipendente*. A comparative analysis of this novel and its original source (*The Murders in the Rue Morgue* by Edgar Poe) is performed, the general vector of transformations carried out by Dumas is revealed, the history of early French translations of the work of an American classic is traced.

Key words: detective; novel; short story; narrative; preface; sleuth; crime; Paris text.

Неофициальной датой рождения французского детективного нарратива считается 1865 г. С 14 сентября парижская газета «Le Pays», с которой сотрудничал к тому времени уже известный писатель Эмиль Габорио, начинает печатать в виде фельетона его роман «Дело вдовы Леруж», где не только присутствовала криминальная

интрига, но и содержалось полноценное расследование преступления. Однако эта публикация осталась практически незамеченной широкой публикой, зато ее перепечатка на страницах другой газеты, «Le Soleil» (осуществленная усилиями ее главного редактора Эжена Шоветта с 18 апреля по 2 июля следующего года), снискала громкий успех. Отдельное издание романа вышло в том же 1866 г.

Менее известно, что 15 мая 1865 г. уважаемый журнал «Revue des Deux Mondes» напечатал новеллу Анри Ривьера «Убийца Альбертины», которая несомненно тяготеет к интересующему нас жанру, хотя в ней сильно выражен готизм (вообще говоря, готические элементы чрезвычайно часто встречаются в детективном нарративе).

Мы не случайно обратили внимание на оба этих произведения: традиционно принято приписывать приоритетную роль французам в «изобретении» детективного романа, тогда как первооткрывателем детективной новеллы считается американец Эдгар По («Убийства на улице Морг», «Graham's Magazine», 20 апреля 1841 г.). В свете сказанного символично, что детективный нарратив во Франции стартует одновременно в рамках большой и малой прозаических форм.

Период между 1841 и 1865 гг. нельзя считать эпохой полной стагнации детективного нарратива, однако применительно к нему целесообразнее применять термин «протодетектив»: речь идет о ряде текстов с криминальными (судебными, «черными») сюжетами, где намечаются отдельные составляющие жанра (обстоятельства преступления, логический процесс расследования, повышенный интерес к фигуре сыщика, воссоздание криминальной среды). Существенную подпитку такого рода сочинениям давали как сюжеты из газетной хроники, так и целый ряд мемуаров сыщиков; самым знаменитым из этих текстов являются, конечно, «Записки» Эжена Видока (1828–1829, четыре тома; рус. пер. 1877).

Почти одновременно с «Убийствами на улице Морг» во Франции печатался роман Бальзака «Темное дело» (соч. в 1840, опубликован в газете «Le Commerce» с 14 января по 20 февраля 1841). В первой версии романа полицейская интрига сводилась к минимуму; в окончательном варианте она была значительно усилена¹.

Что же касается середины столетия, то весьма значительными

¹ Wells Ch. Une ténébreuse affaire, roman policier // Littératures. 1958. № 6. P. 21–22.

этапами на пути становления жанра нам представляются романы Шарля Барбарá «Убийство у Красного моста» (1859) и Поля Февалия «Джон Демон» (1862).

Роль Александра Дюма в разработке французского детективного нарратива не слишком известна широкому читателю, хотя некоторые компоненты этого нарратива присутствуют в самых знаменитых сочинениях классика. И дело здесь не только в повышенном интересе Дюма к криминальным историям, связанным с историческими лицами (он наиболее ярко запечатлен в раннем цикле повестей «Знаменитые преступления», 1839–1840, а также в повести на русскую тему «Учитель фехтования», 1840). Важнее, что писателя занимает сам процесс расследования и образ сыщика (условного, а то и профессионального).

Например, в «мушкетерской трилогии» протодетективное начало в наибольшей степени выражено в «Виконте де Бражелоне» (первая публикация — газета «Le Siècle», 20 октября 1847 — 12 января 1850, с большими перерывами), а более конкретно — в главе «Как Д'Артаньян выполнил поручение короля». Молодой Людовик XIV поручает главному герою романа отправиться на место ранения графа де Гиша; тот, докладывая о проделанной работе, мысленно восстанавливает подробности происшедшей дуэли и едва ли не предвосхищает «дедукции» Холмса:

Государь, пока упавший поднимался, его противник успел зарядить пистолет. Но он очень волновался, и рука его дрожала.

— Откуда вы это знаете?

— Половина заряда просыпалась на землю, и он уронил шомпол, не успев засунуть его на место.

— Вы сообщаете мне удивительные вещи, господин д'Артаньян.

— Достаточно немного наблюдательности, государь, и любой разведчик был бы способен доставить вам эти сведения.

— Слушая вас, можно ясно представить себе всю картину.

— Я действительно мысленно восстановил ее, может быть, с самыми небольшими искажениями².

Интересно, что в дальнейшем д'Артаньян все-таки вынужден

² Дюма А. Виконт де Бражелон. Т. 2. М.: Вече, 2017. С. 477.

дезаурировать собственную трактовку происшедшего в угоду высочайшему мнению; логика сыщика капитулирует перед логикой находящегося на государственной службе воина.

Это не единственный случай, когда д'Артаньян выступает в роли сыщика. Можно вспомнить также эпизод его беседы с придворным портным Персереном и Арамисом (глава «Образцы»), по ходу которой гасконец пытается постигнуть «неведомую интригу» прелата: «Un habit d'épicurien? demanda d'Artagnan **d'un ton questionneur**»; в русском переводе протодетективное начало слышится еще четче: «Костюм эпикурейца? переспросил д'Артаньян **тоном следователя**»³. Вслед за д'Артаньяном и Арамис демонстрирует чудеса «дедукции», разгадывая, какие именно костюмы шьет королю Персерен.

Столь крупный исследователь детективного романа, как Режи Мессак, в своей диссертации признает роль Дюма как первопроходца жанра, обращаясь при этом к наиболее известным сочинениям писателя. В частности, в «Графе Монте-Кристо» (1844–1845) в роли детектива выступает аббат Фариа, причем «он принадлежит к числу самых что на есть умозрительных сыщиков: ведь заговор против Дантеса он распутывает, находясь в темнице»⁴; аббат предстает еще более виртуозным мастером дедукций, чем сам Холмс. Мессак, а за ним и другие исследователи обращают также внимание на роман «Парижские могикане» (1854–1859), где существенная роль отводится несколько напоминающему Видока полицейскому Жакалю⁵, прибегавшему к «логической дедукции»; в то же время нет оснований считать эту книгу — вслед за Ж. Бурдые — «одним из первых французских детективных романов»⁶.

Как видим, исследователи детективного нарратива, указывая на Дюма как на одного из предтеч жанра, имеют в виду прежде всего наиболее значительные его сочинения. Между тем есть крайне редко издаваемый роман Дюма, который Д. Фернандес вполне опреде-

³ Дюма А. Виконт де Бражелон. Т. 3. М.: Вече, 2018. С. 234.

⁴ Messac R. Le «detective novel» et l'influence de la pensée scientifique. Paris: Champion. 1929. P. 439.

⁵ Ibid. P. 429–430.

⁶ Bourdier J. Histoire du roman policier. Paris: Fallois, 1996. P. 30.

ленно именуется детективным⁷: это «Катрин Блюм» (первая публикация на страницах газеты «Le Pays» с 21 декабря 1853 по 19 января 1854 г.; отдельное издание вышло в 1854 г.). Возможный соавтор романа — Макс де Гориц (несколько самостоятельных произведений Горица в тот же период опубликовала газета Дюма «Le Mousquetaire», выходящая в 1853–1857 гг.)⁸.

Действие романа начинается в 1829 году и поначалу носит оттенок созерцательной идиллии с ярко выраженной автобиографической (текст содержит многочисленные отсылки к «Мемуарам») и исторической составляющими. Ностальгическое предисловие как будто бы не дает никаких оснований предположить, что повествование в «Катрин Блюм» постепенно приобретет налет протодетектива; между тем один намек на такое развитие событий в предисловии все же содержится. Дюма мельком упоминает об одном эпизоде своей молодости, весьма обстоятельно изложенном в «Мемуарах» (1852–1856)⁹: речь идет о случайно обнаруженном им у дороги трупе бедного юноши по имени Феликс Бийоде и последующем расследовании, завершившемся несправедливым приговором. Здесь Дюма в сжатой форме предвосхищает весьма распространенный во французской литературе второй половины XIX в. тип криминального нарратива — роман о судебной ошибке.

От описания обычаев и праздников окрестностей Виллер-Котре на севере Франции (родина писателя) Дюма переходит к излюбленным им «охотничьим рассказам», а от них — к вполне традиционному любовному треугольнику (Катрин Блюм — сын егеря Бернар Ватрен — парижанин Луи Шолле, который пытается соблазнить обворожительную провинциалку). Сюжет развивается весьма неспешно: главная героиня выходит на сцену лишь в четвертой главе книги, а роковой выстрел, с которого, собственно, и начинается криминаль-

⁷ Fernandez D. «Une force extraordinaire». Propos recueillis par Jérôme Hourdeaux // *Nouvel Observateur*. 2002. 24 Juillet.

⁸ По воспоминаниям сотрудника редакции, литератора Филибера Одебрана, Дюма как-то раз объявил ему: «Полиция меня предупредила, что этот якобы “граф Макс де Гориц” на самом деле отъявленный авантюрист, замешанный, между прочим, и в убийстве. Он находится в розыске». К этому Дюма добавил: «Но это не помешало мне написать с его помощью три книги» (*Audebrand Ph. Petits mémoires d'une stalle d'orchestre*. Paris: Lévy, 1885. P. 90).

⁹ *Dumas A. Mes mémoires*. Paris: Michel Levy, 1892. Vol. II. P. 159–168.

ная составляющая интриги, звучит лишь в конце главы 16¹⁰. Бернар арестован по обвинению в убийстве своего соперника (как потом выясняется, убийстве несостоявшемся); его приятель Франсуа выступает в роли сыщика-любителя; имеется и официальная расследующая инстанция (в этой роли выступает местный мэр). Методы расследования, к которым прибегает Франсуа, напоминают не только методы д'Артаньяна, но и приемы героев Фенимора Купера (автор аттестует его как «умелого следопыта, выполнившего свою задачу с прозорливостью, достойной последнего из могижан»)¹¹. Между тем роль автора «Последнего из могижан» в генезисе детективного жанра трудно переоценить¹².

В итоге жандармы хватают настоящего преступника, а связанного Бернара театрально освобождают от пут; все плачут от счастья, и даже мэр — едва не совершивший роковую судебную ошибку — роняет слезу; все заканчивается бракосочетанием Катрин и Бернара. Таким образом, сюжет до известной степени рифмуется с упомянутым выше эпизодом из «Мемуаров», однако в высшей степени серьезная интонация мемуарного свидетельства сменяется в романе патетикой и идиллией.

Беседа мэра с Франсуа, несомненно, отсылает к известному эпизоду из вольтеровского «Задига»:

Но, — недоверчиво прервал его магистрат, — откуда ты можешь знать, как все происходило в полулье отсюда, если ты в это время находил-ся с нами за столом в этом доме и никуда не выходил?

— Да, я вас не покидал, это верно, ну и что же? Когда я говорю: «Вот кабан, это самец, это самка, этот трехлеток, этот двухлеток, а тот одинок» — разве я этих кабанов вижу? Нет, я вижу их следы в лесу, и это всё, что мне нужно¹³.

¹⁰ Совершенно иначе обстоит дело с романом Габорио «Дело вдовы Леруж», где почти все повествование посвящено расследованию (см.: *Tilleuil J.-L. Enquête sociocritique sur l'Affaire Lerouge* (1866) d'Émile Gaboriau // *Romantisme*. 2005. № 127. P. 112).

¹¹ *Дюма А. Катрин Блюм* / Пер. Т. Резниченко и И. Уваровой // *Дюма А. Собр. соч.* Т. 42. М.: Арт Бизнес Центр, 1999. С. 471.

¹² *Vareille J.-C. Préhistoire du roman policier* // *Romantisme*. 1986. № 53. *Littérature populaire*. P. 27.

¹³ *Дюма А. Катрин Блюм*. С. 465.

В конечном счете «Катрин Блюм» ненамного ближе к детективному роману, чем «Темное дело» Бальзака. Иное дело новелла «Убийства на улице Св. Роха», произведение, надолго забытое и обретшее новую жизнь лишь в XXI в. Оно было написано в 1860 г., когда Дюма, с его горячей любовью к Гарибальди¹⁴, находился в Неаполе и выпускал газету под названием «L'Indipendente». Газета печаталась в 1860–1861 гг., затем наступил перерыв; с июля 1862 по март 1864 г. она выходила снова¹⁵. В начале марта 1864 г. Дюма вернулся в Париж.

На страницах «L'Indipendente» писатель напечатал роман «Луиза Сан-Феличе» и несколько других, не самых известных своих произведений. С 28 декабря 1860 г. по 8 января (с перерывами) в газете публиковался рассказ под названием «L'assassinio della strada S. Россо» и за подписью Дюма. Это не что иное, как довольно близкое к тексту переложение «Убийств на улице Морг». Дюма писал его по-французски и не переводил свою версию на итальянский; скорее всего, этим занимался кто-то из сотрудников редакции; перевод не идеален, в нем имеются языковые кальки. Италоязычная публикация оказалась надолго забыта, и только около десяти лет назад это сочинение заново открыл и опубликовал неаполитанский литератор и издатель Уго Кундари¹⁶. В 2015 г. вышла французская версия, подготовленная парижским инженером, специалистом в области коммуникаций Жосленом Фьорина (псевдоним — «David Ianiroff»), которому удалось отыскать в библиотеке Филадельфии первую часть французской рукописи новеллы (она хранится вместе с оригинальной рукописью рассказа По). Недостающая часть текста была переведена самим Фьорина с итальянской газетной версии.

Трансформации, которым подвергает Дюма оригинальный текст, незначительны и вместе с тем показательны. Так, он устраняет несуществующий топоним «улица Морг» (в первоначальном варианте новеллы По фигурировала «rue Trianon-Bas»; судя по всему, замена

¹⁴ Дюма является соавтором «Мемуаров» Гарибальди (их публикация в газете «Le Siècle» началась 30 мая 1860 г.) и очерка «Гарибальдийцы» (1862), но поддержка им лидера Рисорджименто не ограничивалась литературным фронтом — Дюма, кроме того, закупил в Марселе для его войска оружие, выделив на это 50000 франков собственных сбережений.

¹⁵ *Cafasso G. Alexandre Dumas, redattore capo de L'Indipendente // Alexandre Dumas e il Mezzogiorno d'Italia. A cura di A. Patierno. Napoli: CUEN, 2004. P. 199–234.*

¹⁶ *Dumas A. L'assassinio de la rue Saint-Roch. Milano: Dalai, 2012. 111 p.*

на «*gue Morgue*» была произведена американским классиком исключительно ради достижения «готического» эффекта). По указывает, что преступление произошло в «квартале Св. Роха», а Дюма заменяет «улицу Морг» на реально существующий топоним «улица Св. Роха». По мнению Ж. Фьорина, выбор именно этого квартала американским классиком совсем не случаен: то был один из эпицентров столичного вольнодумства, где проживали Сен-Симон, основатель позитивизма Огюст Конт и Шарль Фурье¹⁷; позднее, 28 августа 1844 г., в здешнем кафе Режанс встретились Маркс и Энгельс (то была историческая встреча, определившая их дальнейшее сотрудничество).

Но значительно существеннее произведенная Дюма смена повествовательной инстанции. Как известно, в новелле По действуют сыщик Дюпен и рассказчик; в новелле Дюма рассказчик выступает в тандеме с «синьором Эдгардо», то есть Эдгаром По. Великий писатель, таким образом, субституирует Дюпена и предстает прежде всего как гениальный сыщик и виртуоз логических умозаключений. Между тем эпизодический персонаж по фамилии Дюпен в рассказе Дюма тоже есть — тут он прозектор. Примечательно, что тот же самый персонаж у По носит фамилию Дюма (Paul Dumas).

Наибольший интерес в новелле «Убийство на улице Св. Роха» представляет экспозиция. Целому ряду произведений Дюма предпосланы обстоятельные прологи, где раскрывается (чаще всего игровой) генезис текста; эти прологи насыщены авторской иронией. «Убийство на улице Св. Роха» в этом смысле не является исключением. Дюма без зазрения совести устраняет три чрезвычайно важных вступительных абзаца новеллы По (касающихся аналитического мышления) и заменяет их на собственное «Предисловие, посвященное — как и повествование в целом — неаполитанскому префекту». У Дюма Неаполь — вовсе не город миллионеров, а город криминала: «Если есть на свете такое место, где частенько воруют и убивают, то это Неаполь. Если есть на свете такое место, где кражи и убийства остаются безнаказанными, то это Неаполь»¹⁸.

¹⁷ Fiorina J. Décoder Dumas: l'énigme politico-littéraire dans *l'Assassinat de la rue Saint-Roch* // Dumas A. *L'Assassinat de la rue Saint-Roch*. Paris: Mille et une nuits, 2015. P. 24.

¹⁸ Dumas A. Préface // Dumas A. *L'Assassinat de la rue Saint-Roch*. Paris: Mille et une nuits, 2015. P. 17.

Префект, о котором идет речь — политик и мыслитель Сильвио Спавента (1822–1893) — недолго исполнял свои обязанности (ноябрь 1860 — июль 1861 г.); тем не менее, за столь короткий срок ему удалось навести в городе порядок и, рискуя жизнью, арестовать нескольких влиятельных мафиози¹⁹. В вообще свойственной «Александрю Великому» шуточной манере автор обыгрывает фамилию неаполитанского префекта: ведь воинственный капитан Spraventa — один из устойчивых персонажей комедии дель арте. Между тем «одного только имени недостаточно, чтобы напугать воров»²⁰, констатирует Дюма, а затем кратко сопоставляет неаполитанского префекта с его французскими собратьями. По существу, идея автора «Предисловия» сводится к тому, что префект полиции не должен быть простым функционером-назначенцем: ему надлежит обладать аналитическим умом (т.е. быть немного детективом), а еще лучше — и литературным даром. Не случайно Дюма уделяет особое внимание тем руководителям французской полиции, которые оставили после себя воспоминания: это Жозеф Фуше (министр при Наполеоне, возможный автор опубликованных в 1824 г. под его именем мемуаров), разумеется, Видок, а также менее известный (зато удостоенный внимания со стороны Дюма на страницах его газеты «Le Monte-Cristo»²¹) Луи Канлер (1797–1865). Он возглавлял парижскую полицию в 1849–1851 гг. — именно в тот период был арестован знаменитый Ласнер; в 1862 г. Канлер выпустил книгу своих мемуаров; Дюма указывает, что «в настоящий момент он занят работой над воспоминаниями»²².

Следует упомянуть о том, что в оригинальном тексте По указывает: Дюпен «знает префекта полиции, г-на Ж.» (еще Бодлер отметил, что речь идет об аллюзии на Анри Жиске, который служил префектом парижской полиции в 1831–1836 гг. и отличился жестокостью в подавлении революционного мятежа 1832 г.).

Вслед за этим автор новеллы переходит к изложению хорошо известного современным читателям сюжета. Но был ли он столь же

¹⁹ Fiore A. Camorra e polizia nella Napoli borbonica (1840–1860). Napoli: FedOAPress, 2019. P. 257–258.

²⁰ Dumas A. Préface. P. 17.

²¹ Correspondance // Le Monte-Cristo. 1857. 20 Août. № 18. P. 288.

²² Dumas A. Préface. P. 18.

известен в 1860 г.? Есть все основания утверждать, что итальянские читатели в ту пору еще не читали «Убийства на улице Морг», однако о французах сказать того же никак нельзя. Самый первый перевод новеллы Эдгара По был опубликован в официозной газете «La Quotidienne» с 11 по 13 июня 1846 г. под названием «Убийство, не имеющее прецедента в истории полиции» («Un meurtre sans exemple dans les fastes de la justice») и с примечательным подзаголовком: «Рукопись, обнаруженная в бумагах одного американца» («Histoire trouvée dans les papiers d'un Américain»). Подзаголовок был вполне созвучен романтической нарративной традиции (так, «Адольф» Констан аттестован автором как «Рукопись, найденная в бумагах неизвестного», «Anecdote trouvée dans les papiers d'un inconnu»). Автор этой адаптации, сотрудник редакции «La Quotidienne» Гюстав Брюне (он предпочел скрыться под инициалами «G.V.»), приспособил текст к французскому вкусу, переименовал сыщика (теперь его зовут Бернье, причем он является прилежным читателем судебной прессы²³).

Не прошло и полугодия с момента завершения этой публикации, как другая парижская газета, «Le Commerce», приступила к печатанию новой французской версии «Убийств на улице Морг». Примечательно, что журналисты внедрили ее в рубрику «Театр и мир» и преподнесли как факт криминальной хроники (снабдив и без того шокирующий по тем временам сюжет дополнительными натуралистическими подробностями). Само название в еще большей степени, чем в версии «La Quotidienne», соответствовало параметрам газетного сенсационного репортажа: «Кровавая тайна» («Une énigme sanglante»)²⁴. На сей раз автор скрывался под инициалами «O.N.»; то был выступавший под псевдонимом «Старый Ник» (Old Nick) писатель и журналист Поль-Эмиль Доран-Фург²⁵ (1813–1883), ранее переводивший на французский язык другую новеллу По, «Низвержение в Мальстрем». Ни в первой, ни во второй публикации имя американского классика не упоминается.

²³ *Lemonnier L.* Edgar Poe et les origines du roman policier en France // *Mercure de France*. 1925. 15 Octobre. P. 380.

²⁴ *Симс М.* Артур и Шерлок. Конан Дойл и создание Холмса. М.: Эксмо, 2018. 384 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://elck.ru/WYW2c> (дата обращения: 01.08.2021).

²⁵ *Ascari M.* A Counter-History of Crime Fiction: Supernatural, Gothic, Sensational. New York: Palgrave, 2007. P. 99.

Таким образом, хотя сам Эдгар По к середине 1846 г. еще не был известен во Франции, сюжет «Убийств на улице Морг», изолированный от своего создателя, уже стал достоянием французского читателя. Статья о творчестве и личности По, опубликованная в октябре журналом «Revue des deux mondes»²⁶, в значительной мере изменила ситуацию; сюжет окончательно обрел своего законного автора в 1847 году, когда Изабель Мёнье опубликовала перевод новеллы под точным названием («Les Crimes de la Rue Morgue») и с указанием имени По. Перевод был опубликован в номере фурьеристской газеты «La Démocratie pacifique» от 31 января 1847 г. (супруг Изабель Мёнье, ученый-натуралист, придерживался социалистических взглядов). Наконец, восемь лет спустя появляется знаменитый перевод Шарля Бодлера (символично, что печатается он на страницах той самой газеты «Le Pays» — той самой, где позднее выйдет «Дело вдовы Леруж»).

Вернемся, однако, к версии Дюма. Сюжет, утративший в представлении французской публики острую новизну, обретает здесь неожиданный и претендующий на создание очередного литературного мифа ракурс: речь идет о якобы имевшей место в революционном 1832 г. (т.е. за девять лет до выхода в свет «Убийств на улице Морг») парижской встрече молодого драматурга и бретера Дюма с «синьором Эдгардо». По версии Дюма, с американским писателем, который отправился в Париж по рекомендации Фенимора Купера, у него сложились приятельские отношения.

В эпоху написания «Убийств на улице Св. Роха» утверждение Дюма о его встрече с По выглядело крайне неожиданным; позднее эта тема неоднократно муссировалась на страницах печати, опровергалась и воскрешалась вновь²⁷. По ходу дела Дюма прибегает к неоднократно апробированному им в других своих произведениях приему: он подверстывает вымышленный сюжет под реальные факты собственной биографии. Именно в этом русле писатель производит трансформацию парижского адреса Дюпена. В оригинальном тексте дом, где проживали Дюпен и рассказчик, отмечен налетом готизма: «Вскоре у нас возникло решение на время моего пребыва-

²⁶ *Fourgues É.D.* Études sur le roman anglais et américain: les contes d'Edgar Poe // *Revue des deux mondes*. 1846. Vol. XVI. 15 Octobre. P. 341–366.

²⁷ См. полемику, разгоревшуюся в 1929–1930 гг.: *Lemonnier L.* Du nouveau sur Poe // *L'Intransigeant*. 1929. 8 Novembre. P. 4; *Déverin É.* Du nouveau sur Poe // *L'Intransigeant*. 1929. 20 Novembre. P. 4; *Déverin É.* Du nouveau sur Poe // *L'Intransigeant*. 1929. 27 Décembre. P. 4; *Lemonnier L.* Du nouveau sur Poe // *L'Intransigeant*. 1930. 8 Janvier. P. 5.

ния в Париже поселиться вместе; а поскольку обстоятельства мои были чуть получше, чем у Дюпена, то я снял с его согласия и оставил в духе столь милой нам обоим романтической меланхолии сильно пострадавший от времени дом причудливой архитектуры в уединенном уголке Сен-Жерменского предместья; давно покинутый хозяевами из-за каких-то суеверных преданий, в суть которых мы не стали вдаваться, он клонился к упадку»²⁸.

Вообще-то совершенно не чуждый готической сюжетике Дюма в данном случае не склонен к эксплуатации данного нарративного ресурса. Вот как выглядит соответствующий пассаж в его интерпретации: «В ту пору из-за болезни моей матери, которая нуждалась в свежем воздухе и жила не в центре Парижа, а возле Люксембургского сада, я взял в аренду небольшой домик на Восточной улице. Две комнаты я предложил Эдгару По — на все время его пребывания в Париже. Он принял мое предложение, поскольку мог тратить не более трехсот франков в месяц...»²⁹.

По мнению Берта Поллина, в новелле По парижский текст предстает мистифицированным: «автор рисует город, но совсем не Париж»³⁰. Иное дело Дюма, который в воссоздании этого текста руководствовался не только литературными (в особенности почерпнутыми из «Парижских тайн» Эжена Сю), но и личными впечатлениями; более того, нам представляется, что именно присутствие в «Убийствах на улице Морг» парижского текста могло привлечь внимание Дюма к этой новелле — не меньше, чем ее остросюжетность. Приведенные в «Убийствах на улице Св. Роха» топографические подробности более или менее соответствуют «Мемуарам» Дюма. В частности, их автор упоминает о том, что Мария-Луиза Дюма перенесла в 1829 г. апоплексический удар и врач рекомендовал ей «прогулки на свежем воздухе»³¹; во исполнение этих предписаний молодой писатель поселил мать в доме № 7 по улице Мадам (дом с палисадником); позднее она перебралась на Восточную улицу, чтобы оказаться поближе к своей подруге госпожой Вильнав. Сам Дюма обосновался в более престижном месте³², в десяти минутах

²⁸ По Э.А. Убийства на улице Морг / Пер. Р. Гальпериной // По Э.А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. Проза. Москва: Пресса, 1993. С. 88.

²⁹ Dumas A. L'Assassinat de la rue Saint-Roch. P. 3.

³⁰ Поллин Б. Рассказ По «Убийства на улице Морг»: хитросплетения распутаны // Осипова Э.Ф. Загадки Эдгара По. Санкт-Петербург: СПбГУ, 2004. С. 157.

³¹ Dumas A. Mes mémoires. Paris: Michel Levy, 1863. Vol. V. P. 184.

³² Clouard H. Alexandre Dumas. Paris: Albin Michel, 1955. P. 91.

хотьбы, на углу Университетской улицы и улицы Бак. Никаких намеков на встречи с По в «Мемуарах» не просматривается.

Пристрастие главного героя новеллы к ночным прогулкам переносится в версии Дюма на самого Эдгара По (заложенная в «Убийствах на улице Морг» ночная составляющая полицейского расследования в дальнейшем становится существенным компонентом детективного жанра³³).

Вроде бы незначительной, но на самом деле знаменательной коррекции Дюма подвергает заключительную часть новеллы По. Прочитируем вначале оригинал:

Пусть ворчит, — сказал мне потом Дюпен, не удостоивший префекта ответом. — Пусть утешается. Надо же человеку душу отвести. С меня довольно того, что я побил противника на его территории. Впрочем, напрасно наш префект удивляется, что загадка ему не далась. По правде сказать, он слишком хитер, чтобы смотреть в корень. Вся его наука сплошное верхоглядство. У нее одна лишь голова, без тела, как изображают богиню Лаверну или в лучшем случае — голова и плечи, как у трески. Но что ни говори, он добрый малый; в особенности восхищает меня та ловкость, которая стяжала ему репутацию великого умника. Я говорю о его манере «*de nier ce qui est, et d'expliquer ce qui n'est pas*»³⁴ (отрицать то, что есть, и распространяться о том, чего не существует).

Приводимый в оригинальном тексте на французском языке пассаж – цитата из «Новой Элоизы» Руссо (часть 6, письмо 11 к Бомону); в версиях Мёнье и Бодлера цитата (с соответствующей сноской) присутствует. Дюма, напротив, исключает цитату и передает эту реплику Дюпена / Эдгара следующим образом, присовокупляя к ней краткую заключительную констатацию:

— Пусть себе ворчит, сказал мне Эдгар, не удостоивший префекта ответом. — Пусть утешается. Надо же человеку душу отвести. С меня довольно того, что я побил противника на его территории. Так или иначе, не приходится удивляться, что загадка ему не далась. Все это вполне закономерно, ведь, по правде сказать, наш добрый друг господин префект слишком хитер, чтобы смотреть в корень.

Таково было суждение Эдгара о человеке, занимавшем в 1832 году пост префекта парижской полиции. А что бы он сказал о тех, кто не хитер

³³ Lacassin F. *Mythologie du roman policier*. Paris: Christian Bourgois, 1993. P. 31.

³⁴ По Э.А. Убийства на улице Морг. С. 115.

и не смотрит в корень?³⁵.

Как видим, Дюма устраняет не только отсылку к Руссо, но и упоминание о римской богине, которая считалась покровительницей воров. Это тем более странно, что как раз итальянскому читателю имя Лаверны могло бы сказать больше, чем французскому. Но, очевидно, здесь доминировала установка на максимальную демократизацию аудитории.

Пример совсем мелкой коррективы — замена одного французского слова, которое встречается в тексте По, на другое. В «Убийствах на улице Морг» следующим образом охарактеризовано снисходительное отношение рассказчика к некоторым чудачествам Дюпена: «Я уже рассказал здесь о многообразных причудах моего друга и о том, как “*je les ménageais*” («я им потакал») — соответствующее английское выражение не приходит мне в голову»³⁶ («I have said that the whims of my friend were manifold, and that *je les ménageais* — for this phrase there is no English equivalent»).

Казалось бы, исправлять здесь нечего: По использует слово «*ménager*» по назначению. И все же в версии Дюма мы обнаруживаем другой глагол: «Я уже говорил вам о многообразных причудах моего друга и о том, что я относился к ним уважительно» (“*je les respectais*”)³⁷. Как представляется, незначительная нюансировка никакой смысловой нагрузки не несет, она лишь маркирует стремление французского классика к апроприации текста. Для Дюма в высшей степени была характерна установка вобрать в себя весь массив текстов мировой литературы, вплоть до гомеровского эпоса³⁸; понятие «плагиат» неспособно отразить суть стратегической установки французского классика. Как указывал один из самых блестящих аналитиков массового чтения Шарль Гривель, «Дюма стремился к универсальности; создатель “Монте-Кристо” поставил себе целью стать автором всех существующих в мире книг и обратиться ко всем читателям без исключения, предложить им абсолютно всё, что они захотели бы прочесть. Универсальное видение литературы соответ-

³⁵ Dumas A. L'Assassinat de la rue Saint-Roch. P. 75–76.

³⁶ По Э.А. Убийства на улице Морг. С. 100.

³⁷ Dumas A. L'Assassinat de la rue Saint-Roch. P. 7

³⁸ Об этой курьезной истории (начало печатания «Илиады» в газете «Le Mousquetaire») рассказывал в своих мемуарах упоминавшийся уже Ф. Одебран (*Audebrand Ph. Alexandre Dumas à la Maison d'or: souvenirs de la vie littéraire*. Paris: Lévy, 1888. P. 124-125).

ствуует в его представлении универсальности спроса»³⁹.

В уже цитировавшемся нами чрезвычайно обширном послесловии к французскому изданию книги Ж. Фьорина приводит ряд аргументов в пользу того, что Дюма и По действительно встречались в Париже в 1832 г. Более того, по мнению Фьорина, По мог под чужим именем участвовать в парижских революционных событиях. Однако ни крупнейшие французские исследователи творчества Дюма (Клод Шопп), ни отечественные специалисты по творчеству Эдгара По (А.П. Уракова, А.В. Лавров⁴⁰) не разделяют этой версии и опровергают сам факт пребывания По в Европе в указанный период.

Таким образом, Дюма не вносит принципиальных новаций в трактовку детективного нарратива, предложенную Эдгаром По; не ставит он перед собой такой задачи и в «Катрин Блюм». В то же время, обладая особой чуткостью к эволюции жанровой системы популярного чтения, Дюма ощутил высокую перспективность данного типа нарратива. Апроприация «Убийств на улице Морг» в этом смысле выглядит вполне логично. Дюма с большой прозорливостью присваивает, записывает себе в актив произведение, которому суждено было стать классикой нового жанра (не только собственно детектива, но и такой его разновидности, как «преступление в запертом помещении»), тем самым демонстративно расширяя и без того впечатляющий спектр своих нарративных ресурсов.

Чекалов Кирилл Александрович — доктор филологических наук, заведующий Отделом классических литератур Запада и сравнительного литературоведения, Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН. Научные интересы — история французской и итальянской литературы XVI–XIX вв., массовая литература, детская литература. E-mail: ktchekalov@mail.ru

Kirill A. Chekalov, DSc in Philology, Chief Researcher, Head of the Department of Classical Western Literature and Comparative Literary Studies, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia. Research interests: history of French and Italian literature of the 16th — 19th centuries, mass literature, children's literature. E-mail: ktchekalov@mail.ru

³⁹ *Grivel Ch.* Alexandre Dumas: mal écrire, bien écrire // Belphegor [En ligne], 16-1-2018, mis en ligne le 17 juillet 2018, consulté le 03 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/1374> (accessed: 01.08.2021). DOI : <https://doi.org/10.4000/belphegor.1374>

⁴⁰ *Лавров А.В.* Эдгар По в Петербурге: контуры легенды // Символисты и другие. Москва: Новое литературное обозрение, 2015. С. 54–59.

ПРИТЧА И ПОЛИЦЕЙСКИЙ РОМАН (К ВОПРОСУ О ГЕНЕЗИСЕ ЖАНРА)

© Н.Н. Кириленко, 2022

Аннотация: В статье ставится вопрос о притче как важнейшем жанровом источнике полицейского романа. Автор приходит к выводу, что полицейский роман — единственный дидактический жанр криминальной литературы. Тексты, относящиеся к этому жанру, насыщены как собственными притчами, так и эпизодами притчевого характера. Для полицейского романа характерно, что именно в ситуации этического выбора, как его обоснование, и рассказывают притчи персонажи, в первую очередь герои-следователи и преступники, или таким образом мотивируется выбор, сделанный ранее. Финал полицейского романа не только содержит итоги расследования, но в нем реализуется *учительный смысл* произведения. В таком случае естественно в качестве одного из важнейших источников рассматривать притчу.

Ключевые слова: жанр; притча; полицейский роман; С.С. Аверинцев; Н.Д. Тамарченко; В.И. Тюпа; ситуация этического выбора; *притчи-позиции*; *учительный смысл* произведения.

PARABLE AND POLICE NOVEL (TO THE QUESTION ON GENESIS OF A GENRE)

© Natalia N. Kirilenko, 2022

Abstract: The article raises the problem of parable as a genre source of the police novel. The author comes to the conclusion that the police novel is the only didactic genre of Crime Fiction. The texts of the police novel are full of parables as well as episodes of a parable kind. The characters (primarily heroes-sleuths and criminals) tell parables in the situation of the ethical choice or thus justify the previously made choice, it is characteristic of the police novel. The finale of the police novel contains not only the results of investigation but the implementation of *edifying sense* of the work. The findings help to take a fresh look not only at the police novel but at parable as well.

Key words: genre; parable; the police novel; S.S. Averintzev; N.D. Tamarchenko; V.I. Tyupa; the situation of the ethical choice; *parables-positions*; *edifying sense* of the work.

Прежде чем обращаться к истокам любого жанра, необходимо сначала описать его. О такой последовательности научной работы

в своих трудах говорили В.Я. Пропп¹ и Н.Д. Тамарченко², который подчеркивал, что «методологически правильно начинать с синхронии, с изучения *художественной системы*, рассматривается ли она в рамках отдельного произведения, целого жанра или художественного мира писателя. И лишь потом становится продуктивным прослеживание *исторической эволюции отдельных аспектов* произведения <...> а также жанров и стилей в рамках основных стадий эволюции словесно-художественного творчества»³.

Применительно к теме статьи это означает, на мой взгляд, более подробное исследование структуры полицейского романа⁴, с точки зрения, во-первых, присутствия притчи и ее функций и там, где ее роль очевидна, и там, где она не столь отчетлива. Во-вторых, с позиции того, как изображается ситуация этического выбора. И, в-третьих, в плане серьезности и назидательности жанра, что должно особенно проявляться в финале произведения. В понимании притчи я опираюсь на труды С.С. Аверинцева⁵, В.И. Тюпы⁶ и Н.Д. Тамарченко⁷.

Как собственно притчи, так и эпизоды притчевого характера наличествуют во всех полицейских романах, начиная с самого первого. Это роман Жоржа Сименона «Петерс Латыш», который первоначально публиковался с июля по октябрь 1930 г. в еженедельнике «Рик и Рак» издательства «Фаяр». Уже в этом произведении преступник в разговоре с Мегрэ обращается к притче. Ханс Йохансон, убивший своего брата-близнеца Петерса и выдававший себя за него,

¹ Пропп В.Я. Морфология сказки. Москва: Лабиринт, 2001. С. 6–7; 17; 19.

² Теория литературы: В 2 т. Т. 1 / Под ред. Н. Д. Тамарченко. Москва: Academia, 2004. С. 11; 372.

³ Теория литературы. Т. 1. С. 11. Авторское оформление сохранено.

⁴ Я опираюсь на совместную с О.В. Федунинной концепцию полицейского романа. См.: Кириленко Н.Н., Федунина О.В. Классический детектив и полицейский роман: к проблеме разграничения жанров // Новый филологический вестник. 2010. № 3 (14). С. 17–32.

⁵ Аверинцев С.С. Притча // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 6. Москва: Советская энциклопедия, 1978. С. 20–21.

⁶ Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. Москва: Высшая школа, 1989. С. 13–32; Тюпа В.И. Три стратегии нарративного дискурса // Дискурс. 1997. № 3–4. С. 106–108.

⁷ Тамарченко Н.Д. Притча // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. Москва: Изд-во Кулагиной — Intrada, 2008. С. 187–188; Теория литературы. Т. 1. С. 297–299; 392–394; 407–408.

говорит о Каине и Авеле. Текст Библии, однако, Хансом радикально преобразуется: «Вам никогда не понять истории двух Петерсов... Вроде Каина и Авеля. Вы ведь, наверное, католик... У нас на родине все протестанты, и мы живем по Библии... Но все зря. Я вот уверен, что Каин был добряком, таким доверчивым парнем. А вот Авель...»⁸. На этом разговор обрывается. Читатель между тем постепенно узнает, что убитый был известным преступником, что он женился на женщине, которую любил Ханс, что червоточина в Петерсе была еще с юности, когда он, самый способный и перспективный студент университета в Тарту, оказался замешан в аферах с деньгами. Со временем Петерс стал преступником международного масштаба с манерами аристократа, а Ханс — мелким мошенником, подделывающим подписи. И вот он убивает брата и пробует «подделать его».

Во всех последующих образцах полицейского романа обязательно ставится вопрос о том, может ли убийство человека человеком быть оправдано обстоятельствами, профессией и т.д.

Обратим внимание, что притчу здесь рассказывает не Мегрэ, как можно было ожидать (ср. «Сокрытое» Ренделл, где эту же притчу цитирует инспектор Уэксфорд), а преступник. Действительно, в полицейском романе не только герои-следователи и их авторитетные коллеги или начальство, но большая часть персонажей, в том числе и преступники, рассказывают притчи.

Так, в «Эре милосердия» бр. Вайнеров вор Ручечник рассказывает Жеглову и Шарарову «без имен» «для примера» «байку» про то, как «**трое** удалых» бежали из лагеря на Крайнем Севере: «Семьсот верст тундрой да тайгой, и ни одного ресторана, <...> И представьте, начальники, вышли мальчишечки к железке. **Двое**, конечно...»⁹ (выделено мной. — *Н.К.*). Смысл «байки» настолько ужасен, что прошедший фронтовой ад разведчик Шараров не может понять ее без пояснений. Ручечник таким *иносказательным* образом ответил, почему он не может сдать убийцу-Фокса в обмен на обещанную Жегловым волю.

⁸ *Сименон Ж.* Петерс Латыш [Электронный ресурс]. URL: https://mir-knig.com/read_167312-1 (дата обращения: 18.05.2021).

⁹ *Вайнер А.А., Вайнер Г.А.* Эра милосердия // Эра милосердия; Город принял!.. Москва: Московский рабочий, 1988. С. 248. Далее цитаты даются по этому изданию с указанием страниц в скобках.

Необходимо отметить, что, помимо притч, в качестве примера могут фигурировать и высказывания, поучающие прямо, без всякой иносказательности. Особенно значимы в «Эре милосердия» *правила Жеглова*, как он сам их называет; их учительная для Шарапова роль прямо декларируется самим Жегловым.

По наблюдению Е.Ю. Козьминой, как правило, «в милицейской повести о нацистских преступниках действуют два следователя: старший и младший — как по возрасту, так и по званию, <...> Старший сыщик обычно дидактичен, он учит молодого коллегу»¹⁰. Понятия «милицейская повесть» и «полицейский роман» не идентичны, но это положение верно и для полицейского романа. В тех случаях, когда изображаются два сыщика, один из которых опытный, а другой молодой, для последнего важны высказывания-наставления опытного коллеги. В «Пурпурных реках» Гранже лейтенант Карим Абдуф, еще не зная, что будет работать вместе со старшим комиссаром Пьером Ньеманом, руководствуется в расследовании тем, что говорил Ньеман на лекциях. Курт Валландер постоянно про себя и вслух цитирует высказывания (и прямые, и иносказательные) своего старшего коллеги Рюдберга («Человек, который улыбался» Хеннинга Манкелля). Их авторитетность подчеркивается временной дистанцией, поскольку Рюдберг уже умер.

Здесь мы видим присущие, по словам В.И. Тюпы, притче авторитарную риторику «императивного, учительного, монологизированного слова» и разделение «участников коммуникативного события на поучающего и поучаемого». Ученый подчеркивает: «Речевой акт притчевого типа есть монолог в чистом виде, императивно направленный от одного сознания к другому»¹¹.

Уроки в полицейском романе могут преподноситься не только в словесной форме, но и наглядно, действиями. Так в «Ищите “Волка”!» Сапожникова и Степанидина по приказу преступника, вовлекшего в банду подростков, они бьют одного из своей компании, чтобы «проучить». В «Эре милосердия» страшный горбун-главарь банды во время допроса Шарапова, продолжая почесывать за ухом

¹⁰ Доклад «Польская милицейская повесть (“Чашка черного кофе” Барбары Гордон)» был сделан Е.Ю. Козьминой на круглом столе «За и против закона — 3. Проблемы поэтики, генезиса и эволюции криминальной литературы», состоявшемся 04.12.2020 в ИМЛИ РАН.

¹¹ Тюпа В.И. Три стратегии нарративного дискурса. С. 108.

белого пушистого кролика у себя на коленях, внезапно мгновенным движением закалывает его и спрашивает Шарапова: «Понял, чего ты стоишь на земле нашей грешной?» (313).

Не только словом, но и делом поучает Шарапова и Жеглов. Так, он долго не говорит сходящему с ума от беспокойства Шарапову, что папка с делом Груздева, которую последний оставил на столе, не исчезла, а была взята Жегловым на регистрацию. Возвращая наконец папку, Жеглов заявляет, что он таким образом «поучил» «салагу» Шарапова.

Помимо притч, рассказываемых для примера, в полицейском романе часто встречаются эпизоды, где в иносказательной форме говорится об угрозе жизни героя, его коллег и близких или даже предсказывается их гибель.

Подобный эпизод есть даже у такого примитивного автора, как Эд Макбейн. Герой его романа «Ненавидящий полицейских» Стив Карелла ужинает со своей невестой в китайском ресторане. Им подают печенье с предсказаниями. В печенье Тедди записка: «Лев будет рычать — не спи». Карелла успокаивает ее шуткой, однако в конце эпизода внимание читателя снова привлечено к тексту записки. Позже Карелла приезжает к Тедди домой как раз вовремя, чтобы обезвредить преступника, который там его поджидает.

Аналогична функция предупреждения об угрозе жизни персонажа или его гибели у снов Вари и Шарапова в «Эре милосердия», капитана Ольшака в «Слишком много клоунов» Анджея Збыха, Каменской в «Стечении обстоятельств» Марининой и др.

Хочется особо отметить произведения Цю Сяолуна. В его романах максимальное количество очевидных притч; в их роли выступают не только китайские пословицы, но и фрагменты стихов самого автора и других поэтов.

Обратимся к изображению ситуации этического выбора героя в полицейском романе. Отмечу, что этическое испытание героя в фантастическом полицейском романе анализируется Е.Ю. Козьминой¹², а в советской милицейской повести данный вид испытания подро-

¹² См.: Козьмина Е.Ю. Фантастическая криминальная литература: жанр полицейского романа // Новый филологический вестник. 2011. № 1 (16). С. 141–148.

но рассматривается в работах О.В. Федуниной¹³.

Вопрос правильности выбора героем профессии характерен для жанра полицейского романа; герой, как правило, рефлексировал на эту тему на протяжении большей части произведения.

Предметом рефлексии становится и метод работы героя-следователя, в частности вопрос о допустимости нарушения *процедуры*. Вспомним знаменитый эпизод из «Эры милосердия», когда Жеглов подбрасывает кошелек Кирпичу, а Шарапов говорит: «мы, работники МУРа, не можем действовать шельмовскими методами!» (121). Он добавляет: «если закон разок под один случай подмять, потом под другой, потом начать им затыкать дыры каждый раз в следствии, как только нам с тобой понадобится, то это не закон тогда станет, а кистень! Да, кистень...» (122).

Сходным образом в романе Филлис Дороти Джеймс «Саван для соловья» инспектор Дэлглиш отвечает главной сестре больницы, в которой он проводит расследование. Она просит в интересах больницы скрыть ее прошлое, а также убийство ею сестры Брамфет, которое Дэлглиш все равно не сможет доказать. Несмотря на то, что жертва сама была преступницей, совершившей убийства двух юных сестер, расследование которых и было задачей Дэлглиша, он отказывается утаивать информацию: «Это невозможно. Ваше прошлое — часть доказательства. Я не могу скрывать доказательство или умалчивать об относящихся к делу фактах в моем рапорте потому, что они мне не нравятся. Если бы я один раз сделал это, мне пришлось бы отказаться от моей работы. Не только от этого конкретного дела,

¹³ См.: Федунина О.В. Советская «милицейская» повесть: мотив испытания и проблема жанра. («Дело “пестрых”» А. Адамова) // Новый филологический вестник. 2009. № 1 (8). С. 32–40; Федунина О.В. Структура повествования и проблема точек зрения в советской «милицейской» повести (А. Адамов и П. Нилин) // Narratorium: Междисциплинарный журнал. 2012. № 1 (3). Весна [Электронный ресурс]. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2626144> (дата обращения 14.09.2021) Исследовательница включает в состав «милицейских повестей» «Испытательный срок» П. Нилина и «Дело “пестрых”» А. Адамова. «Испытательный срок» не относится к жанру полицейского романа и к криминальной литературе расследования в целом; в нем изображается становление борца с преступностью. «Дело “пестрых”» Адамова (1956), в отличие от его же «...Со многими неизвестными» — еще не полицейский роман в чистом виде, а контаминация полицейского романа и шпионского романа. Даже более поздняя редакция без шпиона Пита не является типичным полицейским романом, для которого не характерно изображение становления героя.

а от моей работы. И навсегда»¹⁴.

Н.Д. Тмарченко подчеркивал: «Ситуация выбора (поступка или судьбы) персонажем и оценки этого выбора рассказчиком и слушателем в свете безусловно авторитетных этических норм — критерий сравнения двух планов притчи, семантическое ядро жанра, обуславливающее инвариантный комплекс его структурных особенностей»¹⁵.

В полицейском романе именно в ситуации этического выбора (как его обоснование) рассказывают притчи и герои-следователи, и преступники; или же таким образом мотивируется выбор, сделанный ранее.

Спецификой «Эры милосердия» является то, что в центре произведения стоит диалог с противостоянием *притч-позиций* не следователя и преступника, что типично для полицейского романа, а друга и непосредственного начальника героя, с одной стороны, и персонажа, не имеющего отношения к работе правоохранительных органов, — с другой.

Разговор происходит после трагической гибели Топоркова от рук Фокса из-за трусости Соловьева, т.е. гибели одного сотрудника МУРа по вине другого. Жеглов говорит: «Если есть на земле дьявол, то он не козлоногий рогац, а трехголовый дракон, и башки эти его — трусость, жадность и предательство. <...> Давай поклянемся, Шарапов, рубить эти проклятущие головы, пока мечи не иступятся, а когда силы кончатся, нас с тобой можно будет к чертям на пенсию выкидать и сказке нашей конец!» (168). В ответ Михаил Михайлович Бомзе, сосед Шарапова, рассказывает притчу об Эре милосердия, давшую заглавие произведению. И Жеглов и Бомзе обосновывают притчами уже сложившиеся позиции. Шарапов же на протяжении этого спора находится только в роли слушателя. Ситуация этического выбора героя между притчами-позициями подчеркивается: «Меня раскачивало на стуле из стороны в сторону <...> и я только поворачивал все время голову справа налево, как китайский болванчик, выслушивая сначала одного, потом другого» (169).

Ключевым и обязательным для полицейского романа является

¹⁴ James P.D. Shroud for a nightingale. New York: Scribner, 2001. P. 356. Пер. с англ. мой — Н.К.

¹⁵ Тмарченко Н.Д. Притча. С. 187.

вопрос о том, какого преступника можно простить, а какому нет прощения. Как правило, изображаются минимум два преступника, из которых одного можно и нужно простить. В «Петровке, 38» Костенко, нарушая процедуру, спасает от суда десятиклассника, случайно оказавшегося втянутым в ограбление кассы. У Адамова милиция дает шанс запутавшейся Нине Горлиной, а по делу фронтовика Егорова-Федорова, несправедливо в молодости осужденного, бежавшего из мест заключения и живущему многие годы под чужим именем, Коршунов собирается хлопотать лично («...Со многими неизвестными»). Проблема такого выбора восходит к истории двух разбойников, распятых вместе с Христом, из которых один раскаялся и был прощен.

В «Эре милосердия» этот вопрос ставится и в рассказе майора Мурашко о послевоенной разновидности карманников, умирающих с голоду. Но особенно остро — в связи с трагической историей Левченко, который противопоставляется огромному количеству преступников всех мастей.

Иногда, в случае, если жертва убийства сама оказывается преступником, герой полицейского романа после признания оставляет преступника одного, предоставляя ему возможность покончить с собой и таким образом покарать себя самому. Так поступает Мегрэ с Хансом в «Петерсе Латыше», майор Кедровский со Смоленским, отомстившим нацистскому преступнику за гибель семьи, в «Кинжале в сердце» Казимежа Козьневского¹⁶.

Полицейский роман — серьезный и назидательный жанр; в отношении категорий *комического* — *серьезного*¹⁷ он является антагонистом классического детектива¹⁸. В отличие от других жанров криминальной литературы расследования финал полицейского романа не только содержит итоги расследования, но и предлагает извлечь уроки из описанных событий. Как правило — в очевидной форме.

¹⁶ В русских переводах заглавие изменено — «Человек в парике», «Смерть под псевдонимом».

¹⁷ См.: *Пронн В.Я.* Проблема комизма и смеха. Москва: Искусство, 1976. 183 с.; *Фуксон Л.Ю.* Комическое литературное произведение. Кемерово: КемГУ, 1993. 95 с.; *Фуксон Л.Ю.* Смех как способ истолкования. Кемерово: Кузбассвузиздат, 2016. 253 с.

¹⁸ Сопоставление классического детектива с полицейским романом см.:

Кириленко Н.Н. Классический детектив как жанр криминальной литературы: инвариант и генезис. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2020. 246 с.

В романе Джеймс «Пристрастие к смерти» Дэлглиш говорит инспектору Кейт Мискин, у которой преступник убил взятую в заложницы бабушку, что жизнь постоянно чему-то учит и поэтому часто так сурова. Близок по смыслу ответ Уэксфорда своему напарнику Бёрдему, ложными подозрениями и изматывающими допросами спровоцировавшего психически нездорового человека на убийство и осознавшему свою вину слишком поздно: случившееся должно послужить ему уроком («Сокрытое» Ренделл).

В *русском этическом* варианте полицейского романа, который и является главным оппонентом соцреалистического, поучительность финала не так прямолинейна, но воздействует сильнее. Финал этот часто трагичен; гибнут Варя и Левченко в «Эре милосердия», Садченков в «Огарева, б» Семенова, Аникушин в «Моменте истины» Богомолова.

Итак, полицейский роман — единственный дидактический жанр криминальной литературы. Недаром именно он берется на вооружение советской литературой.

Для его структуры характерны:

- насыщенность текстов, относящихся к этому жанру, как собственно притчами, так и эпизодами притчевого характера;
- герои как «субъекты этического выбора» (Аверинцев);
- финал, в котором не только подводятся итоги расследования, но проявляется *учительный смысл* произведения.

Таким образом, полицейский роман в его европейском (Сименон, Джеймс, Ренделл, Гранже и др.), североамериканском (Макбейн, Джордж, Гоуф, Конелли и др.), русском этическом (Семенов, бр. Вайнеры, Богомолов, Сапожников и Степанидин), российском постсоветском (Маринина, Незнанский) и даже соцреалистическом (Адамов, Лавровы) вариантах ориентирован на притчу, причем приоритетно на библейскую. Обратим внимание, что этот жанр не характерен для азиатской криминальной литературы, даже для японской, имеющей целый ряд заметных авторов. (Что касается вышеупомянутых романов Сяолуна, подчеркну, что этот автор много лет живет в США, пишет свои романы на английском языке и, по распространенному в Китае мнению, для западного читателя.) Здесь актуальна мысль С.С. Аверинцева, что притча «еще надолго сохранит свою привлекательность для писателей, ищущих выхода к эти-

ческим первоосновам человеческого существования, к внутренне обязательному и необходимому»¹⁹.

Промежуточным звеном между притчей и полицейским романом, т.е. непосредственным источником последнего, на мой взгляд, является социально-криминальный роман *неигрового* типа (Гюго, Бальзак, Крестовский), также ориентированный на притчу, но это тема специального объемного исследования.

Полученные выводы помогают по-новому взглянуть не только на полицейский роман, но и на сам жанр притчи.

Кириленко Наталья Натановна — кандидат филологических наук; независимый исследователь. Область научных интересов: теоретическая и историческая поэтика; теория жанров; нарратология; поэтика классического детектива, авантюрного расследования и полицейского романа; теория драмы; поэтика плутовского и авантюрного романа; поэтика социально-криминального романа. E-mail: nkirilenko466@gmail.com

Natalia N. Kirilenko, PhD in Philology, an independent researcher, Moscow, Russia. Research interests: theoretical and historical poetics, the theory of genres, narratology, the poetics of the classical detective story, the adventure investigation and the police novel, the theory of drama, the poetics of picaresque novel and adventure novel, the poetics of social-criminal novel. E-mail: nkirilenko466@gmail.com

¹⁹ *Аверинцев С.С.* Указ. соч. С. 21.

СТРУКТУРА КЛАССИЧЕСКОГО ДЕТЕКТИВА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ МАТЕМАТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ ИГР

© В.Н. Артемьева, 2022

Аннотация: В статье сделана попытка проанализировать стандартную сюжетную структуру классического детектива в категориях теории игр. Вначале дается обзор основных характеристик детектива с точки зрения формалистов и структуралистов, затем приводится одна из возможных трактовок основных сюжетных схем этого жанра в понятийно-категориальном аппарате математико-экономической теории стратегий. В конце статьи сделан вывод о том, что рассмотрение детектива с точки зрения теории игр может быть довольно перспективным, хотя и усложненным способом морфологизации жанра. В основе исследования лежит обширная библиографическая база, включающая в себя как работы по общей теории детектива (В. Шкловский «О теории прозы», Ю. Щеглов «К описанию структуры детективной новеллы», И. Ревзин «К семиотическому анализу детективов (на примере романов Агаты Кристи)» и др.), так и исследования, в фокусе внимания которых находится конкретно игровой аспект этого жанра (У. Эко «Повествовательные структуры в произведениях Иэна Флеминга», «Миф о Супермене», «Заметки на полях “Имени Розы”»).

Ключевые слова: детектив; жанр; инварианты сюжетных схем; структурализм; теория игр; доминирующая и доминируемая стратегии.

STRUCTURE OF CLASSICAL DETECTIVE FROM THE POINT OF VIEW OF MATHEMATICAL GAME THEORY

© Victoria N. Artemyeva, 2022

Abstract: The article attempts to analyze the standard plot structure of a classic detective story in the categories of game theory. First, an overview of the main characteristics of the detective from the point of view of formalists and structuralists is given, then one of the possible interpretations of the main plot schemes of this genre in the conceptual and categorical apparatus of the mathematical and economic theory of strategies is given. At the end of the article, it is concluded that consideration of the detective from the point of view of game theory can be quite promising, although it is a complicated way of morphologizing the genre. The research is based on an extensive bibliographic base, which includes both works of the general theory of the detective (*On the Theory of Prose* by V. Shklovsky, *On the Description of the Structure of a Detective*

Novel by Yu. Shcheglov, *To the Semiotic Analysis of Detective Stories (On the Example of Agatha Christie's Novels)* by I. Revzin, etc.), and studies that focus on the specific gaming aspect of this genre (*Narrative Structures in the Works, The Myth of Superman of Ian Fleming, Notes in the Margins of "The Name of the Rose"* by U. Eco, etc.).

Key words: detective story; genre; invariants of plot schemes; structuralism; game theory; dominant and dominated strategies.

Сказка о детективе. Детектив с точки зрения формалистов и структуралистов

Детектив как жанр обладает очень четкой и устойчивой системой сюжетных матриц. Опытный читатель, принимаясь за очередное детективное произведение, почти всегда знает: на такой-то странице ему будет предоставлено условие задачи (кто убит, что украдено, при каких обстоятельствах, в каких декорациях), на такой-то странице будет назван тесный круг подозреваемых, через столько-то страниц сыщик воскликнет «Я слепец!» и свернет с ложного следа на истинный, а в конце последует сцена разоблачения. Детектив — это жанр, где очень многое (способ повествования, поведение героев, кульминация и т.п.) детерминировано правилами игры. Уточним, что в основе нашего понимания детектива лежит определение Н. Вольского из «Загадочной логики»: «Детектив — это литературное произведение, в котором на доступном широкому кругу читателей бытовом материале демонстрируется акт диалектического снятия логического противоречия (решения детективной загадки)»¹.

Можно предположить, что при таком условии детективная литература не могла в какой-то момент не заинтересовать структуралистов и последователей «формальной школы». Действительно, при ближайшем рассмотрении оказывается, что многие литературоведы этих направлений уделили детективу внимание, и их статьи дают довольно объемное представление о законах жанра. Начинать разговор о формалистской точке зрения на детектив нужно, конечно, с Виктора Шкловского.

В книге «О теории прозы», вышедшей в 1925 г., Шкловский уде-

¹ Вольский Н.Н. Загадочная логика. Детектив как модель диалектического мышления. Новосибирск: НГПУ, 1996. URL: <http://detective.gumer.info/self.html> (дата обращения: 31.07.2021).

лил детективу внимание в главе под названием «Новелла тайн». В этой главе, где анализируются новеллы Конан Дойла о Холмсе, он озвучил две важных мысли, которые в дальнейшем стали повторяться и развиваться в статьях других формалистов. Прежде всего, речь шла о функции Ватсона. Шкловский пишет:

Доктор Ватсон играет двоякую роль; во-первых, он рассказывает нам о Шерлоке Холмсе и должен передавать нам свое ожидание его решения, сам он не участвует в процессе мышления Шерлока, и тот лишь изредка делится с ним полурешениями.

Ватсон, таким образом, тормозит действие, обращает струю события в отдельные куски. Его можно было бы заменить в этом случае особенным разбиением рассказа на главы.

Во-вторых, Ватсон нужен, как «постоянный дурак» (термин этот грубый, и я не настаиваю на введении его в теорию прозы), он разделяет в этом случае участь официального сыщика Лестрада, о котором еще будет речь.

Ватсон неправильно понимает значение улики и этим дает возможность Шерлоку Холмсу поправить его.

Ватсон — мотивировка ложной разгадки.

Третья роль Ватсона состоит в том, что он ведет речь, подает реплики, т.е. как бы служит мальчиком, подающим Шерлоку Холмсу мяч для игры².

По сути, это исчерпывающая характеристика присутствующего в большинстве классических детективов героя-напарника. Насколько нам известно, к этому портрету никаких новых черт больше добавлено не было.

Другая мысль Шкловского была связана с типичностью и повторяемостью некоторых сюжетных ходов в детективе, и вот она, в свою очередь, претерпела сильные изменения в дальнейшем. Шкловский высказывал претензии Конан Дойлу по поводу однообразности в построении новелл. Все рассказы о Холмсе, писал он, начинаются одинаково: либо с перечисления приключений сыщика от лица Ватсона, либо с появления клиента, которое происходит всегда при одних и тех же обстоятельствах. В качестве примера Шкловский приводит два подобных эпизода из двух разных новелл, после чего с раздражением замечает: «Как видите, разнообразия не очень

² Шкловский В. О теории прозы. Москва: Федерация, 1929. С. 129.

много. Не забудьте, что оба отрывка из одного тома»³. Далее он обвиняет писателя в том же однообразии, рассматривая остальные эпизоды холмсианских фабул, методы работы Холмса и его аналитику. В какой-то момент Шкловский, правда, делает оговорку в оправдание скудной дойловской фантазии, но эта оговорка звучит довольно наивно: «Это однообразие приема объясняется, вероятно, тем, что новеллы появились одна за другой, и писатель не отчетливо помнил, что уже использовано»⁴.

Резюмируем: Шкловский объясняет повторяемость сюжетных ходов однообразностью жанра, плохой фантазией и слабой памятью автора. Несколькими годами позже В.Я. Пропп опубликует свою «Морфологию волшебной сказки», где будут подробно описаны и определены повторяющиеся сюжеты, герои, предметы и т.п., присущие русскому фольклору. Такие повторения Пропп назовет функциями. После выхода этой работы станет модным поиск морфологии всего, определение и классификация по «функциям» любых повторов в разных сферах искусства и не только. Но время еще не пришло, Шкловский не знает классификации Проппа и отказывает Конан Дойлю в писательском мастерстве, а жанру — в литературной ценности, невольно создавая, впрочем, свою собственную систему функций.

В конце своей статьи Шкловский приводит подробную общую схему рассказов о Шерлоке Холмсе в сравнении с новеллой «Золотой жук» Э.А. По — схему, крайне похожую на те, которые читатель увидит позже в работе Проппа о сказке. Вариант Шкловского выглядит следующим образом (поскольку необходимо полностью обозначить эту классификацию, цитата будет довольно развернутой):

Общая схема рассказов Конан Дойля такова (подчеркнуты номера важнейших моментов):

I. Ожидание, разговор о прежних делах, анализ.

II. Появление клиента. Деловая часть рассказа.

III. Улики, приводимые в рассказе. Наиболее важны второстепенные данные, поставленные так, что читатель их не замечает. Тут же дается материал для ложной разгадки.

IV. Ватсон дает уликам неверное толкование.

³ Там же. С. 129.

⁴ Там же. С. 130.

V. Выезд на место преступления, очень часто еще не совершенного, чем достигается действенность повествования и внедрение романа с преступниками в роман с сыщиком. Улики на месте.

VI. Казенный сыщик дает ложную разгадку; если сыщика нет, то ложная разгадка дается газетой, потерпевшим или самим Шерлоком Холмсом.

VII. Интервал заполняется размышлениями Ватсона, не понимающего в чем дело. Шерлок Холмс курит или занимается музыкой. Иногда соединяет он факты в группы, не давая окончательного вывода.

VIII. Развязка, по преимуществу, неожиданная. Для развязки используется очень часто совершаемое покушение на преступление.

IX. Анализ фактов, делаемый Шерлоком Холмсом⁵.

Шкловский отмечает, что эта схема не создана Конан Дойлем, хотя им и не украдена. Он сравнивает ее с «Золотым жуком» Э. По. По Шкловскому, эта новелла построена так:

I. Экспозиция: описание друга.

II. Случайная находка документа. Друг обращает внимание на оборот его (обычный и для Шерлока Холмса прием.).

III. Необъяснимые поступки друга, рассказанные негром (Ватсон).

IV. Поиски клада. Неудача благодаря ошибке негра (обычный прием задержания, сравнить ложную разгадку).

V. Находка клада.

VI. Рассказ друга с анализом фактов⁶.

Как видим, уже в этой небольшой статье, даже не ставившей перед собой цели систематизировать, или классифицировать, или вообще выявить сюжетные повторы и общие схемы для детективного жанра, — уже в этой статье вполне четко намечено движение к созданию морфологии детектива. Здесь мы можем выявить некоторую формальную общность между сказкой и детективом. Запомним эту мысль: в дальнейших формалистских работах она будет подхвачена и развита. И развивать ее будет, в частности, Ю.К. Щеглов.

Статья Щеглова «К описанию структуры детективной новеллы», впервые напечатанная на русском языке в сборнике «Работы по по-

⁵ Там же. С. 141–142.

⁶ Там же. С. 142.

этике выразительности» (1996), вышла уже в то время, когда работа Проппа стала классической. Филолог задался вопросом: насколько реально создание похожих морфологических моделей для описания не только фольклорных, но и собственно литературных произведений? В качестве примера «собственно литературы» он стал рассматривать именно детектив. Сославшись на статью Шкловского, исследователь назвал его попытки обобщить сюжетные схемы холмсианы и выявить в них однообразность «черновой попыткой манифестации единой схемы». Щеглов же сделал попытку переписать эту манифестацию набело. Сделав, правда, одну существенную оговорку: механически переносить проповскую таксономию на детективную литературу он считал недопустимым. «В литературных циклах, — пишет Щеглов, — инвариантные мотивы видоизменяются и комбинируются между собой какими-то более сложными и трудноуловимыми способами [чем в фольклоре — *В.А.*]. Наряду с собственно событийными единицами, здесь большую роль играют повторяющиеся элементы и признаки нелинейного (предметного) плана, персонажи, их характеры и т.п. Все это заставляет искать для объектов типа шерлокхолмсовских новелл какой-то иной дескриптивной модели, которая дополняла бы проповскую грамматику, а возможно, в какой-то мере даже и содержала ее в себе»⁷. Самое главное, по мнению Щеглова, что мешает простому перенесению морфологии сказки на морфологию детектива, — это структура и место проповских «функций» (которые Щеглов ошибочно называет мотивами). В детективе такие функции не являются ни первичными, ни неразложимыми — это искусственные, рукотворные, художественные построения. Кроме того, в детективных произведениях они менее жестко привязаны к месту в сюжете, чем в сказках. С этими оговорками Щеглов начинает описывать свой способ морфологизации детектива.

Первое, что сделал Щеглов, — разбил детективное повествование на два плана: на основную и внутреннюю новеллы. В основную новеллу он включил все события, где присутствуют главные герои — условные Холмс и Ватсон (или один из них). Внутренней новеллой он назвал рассказ клиента — изложение происшествия.

⁷ Щеглов Ю.К. К описанию структуры детективной новеллы // Щеглов Ю.К. Проза. Поэзия. Поэтика. Москва: Новое литературное обозрение, 2012. С. 86.

Дальше это разделение на два плана — вообще двойственность — стало основой щегловского анализа. Исследователь разделил, например, быт главных героев — уют комнаты на Бейкер-стрит с ее камином, викторианскими креслами и чаем — и опасный, полный приключениями и преступлениями мир вне этой комнаты (первое он обозначил через S (safety), второе — через A (adventure)). Через эти два начала Щеглов и стремится характеризовать двух главных героев. При этом делается интересное замечание: «Участие в драме, в которой другие непосредственно заинтересованные лица рискуют, быть может, головой, а часто — благополучием, семейным счастьем или честью, для наших героев должно быть лишь игрой, хорошей жизнью, гедонистическим времяпровождением»⁸. Сравнение разгадывания детективной загадки с игрой — довольно частое, обращающее на себя внимание, и оно будет интересно нам в дальнейшем.

В качестве таксономических единиц Щеглов выделяет, например, профессию (статус детектива и частный характер его деятельности), семейное положение героев, устройство квартиры, средства передвижения, поездки, поведение героев, искусство «дедукции», наличие «Ватсона» (и здесь, перечисляя его функционал, Щеглов повторяет Шкловского и ссылается на него), географическое пространство новелл. Все эти функции Щеглов выделяет на уровне «общем», но, по его версии, есть еще и фабульный уровень, на котором функции будут другими.

«Общедетективные» черты новеллы в целом:

Основные параметры сюжета определяются общими законами детективного построения, которое должно включать такие элементы, как (а) тайна; (б) неудачные попытки разрешить ее прямолинейным, банальным способом; (в) решение, приходящее с неожиданной стороны, извлекаемое из данных, которым никто не был склонен придавать значение; (г) нарастание напряжения (suspense) в процессе расследования, которое может достигаться одним из двух способов: либо все большим сгущением тайны, накоплением необъясненных, непонятным образом связанных между собою элементов; либо, наоборот, постепенным «приоткрыванием завесы», когда мучающий всех вопрос приобретает все более конкретную форму, круг поисков сужается и тем самым (в терминах уже упоминавшейся игры) становится все «жарче»; например, вопрос о том, «отчего умер такой-то?» сменяется вопросом: «что появилось со стороны болота и

⁸ Там же. С. 89–90.

напугало его до смерти?» («Собака Баскервилей»)⁹.

В своем стремлении делить все повествовательные планы детектива на два — две новеллы, дуалистичность среды (A/S), двойственность всех функций — Щеглов был не одинок. В 1964 г., в августе, в Тартуском государственном университете была организована летняя школа по вторичным моделирующим системам. В сборнике тезисов этой конференции в числе прочего напечатаны тезисы доклада И. Ревзина «К семиотическому анализу детективов (на примере романов Агаты Кристи)». В своем докладе Ревзин тоже предлагает свой вариант разделения детективной новеллы на функции — но с точки зрения не пропповской морфологии, а семиотики. Функции эти, в отличие от варианта Щеглова, не включали в себя предметов, обстоятельств или событий и были обозначены исключительно через героев:

Синтаксис — строение сюжета детектива — удобнее всего описывать, начав с выделения небольшого числа инвариантных типовых фигур. Для романов А. Кристи наиболее важны:

- а) лицо, заинтересованное в убийстве — обычно не убийца;
- б) лицо, задумавшее убийство — не обязательно убийца;
- в) лицо, совершившее убийство;
- г) сыщик;
- д) помощник сыщика, он же повествователь — «доктор Уотсон» у Конан Дойля;
- е) симпатичное, слабохарактерное существо — обоего пола;
- ж) доброе старое существо — обоего пола;
- з) жертва¹⁰.

Как видим, Ревзин, по сути, обобщает и классифицирует тот набор действующих лиц, к которому привыкли читатели детективов, особенно детективов Агаты Кристи, тоже создавая в итоге нечто похожее на морфологию Проппа.

Далее, он, как и Щеглов, разбивает один из детективных планов на два, вводя такой термин, как «склеивание» функций. Поскольку

⁹ Там же. С. 98.

¹⁰ Ревзин И.И. К семиотическому анализу детективов (на примере романов Агаты Кристи) // Программа и тезисы докладов в летней школе по вторичным моделирующим системам. Тарту: Тартуский ГУ, 1964. С. 38.

детектив — это не комедия дель-арте и здесь некоторые герои могут играть по несколько ролей сразу, они начинают «двоиться»: жертва (з), например, может оказаться симпатичным слабохарактерным существом (е) и т.п. Вот это раздвоение исследователь и называет склеиванием. В числе способов склеивания Ревзин выделяет «такие древние, но до сих пор применяемые в детективе приемы, как введение близнецов, подмена трупа и т.п.»¹¹. Это внешние способы, а к более сложным относятся параллелизм повествования, симметричность построения произведения, омонимичность языка. Таким образом, очевидно, что ревзинское «склеивание» состоит в родственных отношениях с щегловской «двухновелльностью».

Говоря о форме и внешних особенностях детектива как жанра и о взглядах на эту форму представителей соответствующих литературоведческих школ, нельзя не вспомнить семиотиков и западных структуралистов — в частности, У. Эко. Ограничимся этим — во-первых, ввиду обширности темы (если разбирать вопрос детектива в контексте структурализма подробно, можно написать отдельную диссертацию), а во-вторых, потому что выводы, к которым пришел Эко в своих статьях о детективной и околдетективной (или просто родственной детективу) литературе, будут для нас особенно интересны и наглядны. В качестве примера его работ на эту тему возьмем три эссе: «Метафизика детектива» (из «Заметок на полях “Имени Розы”»), «Миф о Супермене» (глава из книги «Роль читателя. Исследования по семиотике текста») и «Повествовательные структуры в произведениях Иэна Флеминга» (оттуда же).

Первая — не по хронологии, а по субъективному восприятию — интересная мысль, высказанная Эко по поводу детектива, звучит следующим образом: люди любят детектив не за остроту получаемых ощущений, не за то, что в них происходят преступления, не за то, что в них в итоге всегда торжествует закон и справедливость, — но за то, что сюжет детектива всегда является, по формулировке Эко, «историей догадки». Как видим, здесь терминология Эко напрямую перекликается с терминологией взятого нами за основу определения жанра, в котором, по Вольскому, основным звеном является загадка. Никакой преемственности здесь, конечно, нет, но симптоматично, что именно загадку (и догадку) Эко выделил как основной центр

¹¹ Там же. С. 39.

притяжения сюжета. История догадки — это схема, и ее-то Эко называет главным источником удовольствия для читателя. Он говорит: «Читатель детективов легко может провести самоанализ и понять, как он “потребляет” детективы. Прежде всего, чтение детективной истории (по крайней мере, традиционного типа) предполагает получение удовольствия от следования некоторой схеме: от преступления к его раскрытию через цепь дедуктивных умозаключений»¹².

Мы снова сталкиваемся с тем, что главным достоинством детектива является чисто интеллектуальная работа читателя над читаемым текстом. Чем более красивый путь проходит мысль, направляемая автором, тем лучше произведение. Схематичность здесь — не слабое место, не недостаток, но определяющая жанрообразующая черта. Эко выделяет три абстрактных модели догадки, каждая из которых является разновидностью лабиринта. Первый — греческий, лабиринт Минотавра: «В нем никому не удастся заблудиться. Входишь, добираешься до середины и из середины иди к выходу. Потому-то в середине и сидит Минотавр. Иначе пропал бы весь смак мероприятия. Это была бы обычная прогулка. Ужас берется (если берется) из неизвестности: неизвестно, куда ты угодишь и что выкинет Минотавр»¹³. Второй вид лабиринта — маньеристический, который представляет из себя некоторое дерево, разветвленную систему коридоров с тупиками. По определению Эко, это лабиринт «модели *trial-and-error process*» [метода проб и ошибок — *V.A.*]. «И наконец, существует сетка — то, что у Делеза и Гваттари называется “ризомой”. Ризома так устроена, что в ней каждая дорожка имеет возможность пересечься с другой. Нет центра, нет периферии, нет выхода. Потенциально такая структура безгранична»¹⁴. По сути, в хорошем детективе пространство догадки должно представлять из себя именно ризому.

Итак, мы видим еще одну попытку своеобразной морфологизации детектива — но уже не через функции или мотивы, а через способы управления читательской мыслью. Однако надо сказать,

¹² Эко У. Миф о Супермене // Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2007. С. 194.

¹³ Эко У. Заметки на полях «Имени Розы». Метафизика детектива // Эко У. Имя Розы. С. 628. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/0/001/005/138/001.htm> (дата обращения 14.09.2021).

¹⁴ Там же. С. 628–629.

что в терминологическом аппарате Эко присутствуют и функции, а подход к анализу произведений во многом напоминает проповедский. Правда, истоки массовой литературы (а детектив он относит именно к массовой литературе) и образа ее главного героя — Супермена (или, как разновидность, Шерлока Холмса, — супермена от интеллекта) он ищет не в сказке, а в мифе, что, в общем, в каком-то смысле одно и то же. Интересны в данном случае переключки и с ревзинским «склеиванием» функций персонажей, и с претензиями Шкловского по поводу повторяемости сюжетных ходов. Эту повторяемость Эко называет «нарративными универсалиями», а сходство декораций в произведениях массовой литературы — замки в готических романах, например, — топосами (что близко к бахтинскому хронотопу). Для нас, ознакомившихся с работами Шкловского, Щеглова и Ревзина, ничего нового в этих понятиях нет. За исключением одного: в числе прочих повторений, доставляющих читателю удовольствие, Эко выделяет «дополнительные элементы», повторяющиеся из произведения в произведение так же, как топосы и функции: трубка Мегрэ, скрипка Холмса, его же особенности поведения, педантизм Пуаро и мн. др. «Дурные привычки, характерные жесты или болезненный тик дают нам возможность отнестись к литературному персонажу как к старому другу; это важнейшие условия, позволяющие нам “войти” в повествование»¹⁵, — пишет Эко.

Есть в детективах (как части массовой литературы вообще) и еще один вид повтора — по Эко, итерация времени. Дело в том, что Супермен — и, соответственно, Шерлок Холмс, и любой сыщик, — это миф: сверхчеловек, обладающий определенным набором сверхспособностей и качеств, присущих ему вечно. Вечно — в буквальном смысле: одной из главных сверхспособностей его является бессмертие. Чтобы это условие вечности соблюдалось, необходимо, чтобы герой не менялся от произведения к произведению. Если, пишет Эко, каждое произведение о супергерое начиналось бы с того момента, на котором закончилось предыдущее, это обязательно означало бы, что герой неизбежно двигается к смерти. Для того, чтобы этого не происходило, авторы подобных произведений — сознательно или бессознательно — вообще избавились от категории

¹⁵ Эко У. Миф о Супермене // Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб.: Симпозиум, 2007. С. 195.

времени в масштабе циклов своих книг: «В сюжетах о Супермене разрушается идея времени и распадается сама структура времени — причем не того времени, о котором повествуется, а того времени, в котором разворачивается повествование. Иными словами, разрушается время повествования, т.е. время, которое связывает один эпизод с другим»¹⁶.

Nota Bene. Литература о сверхчеловеке образует отдельный класс произведений, объединенных идентичным образом героя и схожими сюжетами. Это позволило, например, Дмитрию Быкову в цикле лекций «50 главных книг мировой литературы. Евангельский сюжет» поставить холмсиану в один ряд с Евангелием (как художественным произведением), «Гамлетом», «Дон-Кихотом». Д.Л. Быков говорит в этих лекциях — и часто повторяет в других — следующее: в числе вечных качеств героя-сверхчеловека обязательно личное одиночество, отсутствие женщины. Почему это так — лектор в разных случаях объясняет по-разному. У Эко мы можем прочесть вполне четкое объяснение этого приема: любое серьезное, бесповоротное событие в жизни героя является фактором движения времени — и, следуя той логике, которую мы уже описали, приближает этого героя к смерти, которая, по условию, невозможна. Мифологичность, вневременность героя-супермена ограждает его от любых необратимых обстоятельств, будь то смерть или любовь, а если автор все же приводит своего героя к таким обстоятельствам, то ему неизбежно приходится делать их обратимыми: герой должен либо потерять возлюбленную, если влюбился — как Джеймс Бонд почти в каждой отдельной истории цикла, — либо воскреснуть, если умер — как Шерлок в Рейхенбахском водопаде, хотя мы и знаем, что его воскрешение было исторической необходимостью: Дойла засыпали письмами возмущенные читатели, умолявшие продолжать историю Холмса, в числе которых была сама королева.

Остается последнее — и, может быть, важнейшее, — что необходимо упомянуть, говоря о подходе Эко к детективу и к массовой литературе вообще. Рассуждая о романах Флеминга, автора бондианы, он пишет о следующем: каждый роман Флеминга можно было бы представить в виде шахматной задачи, условием для которой было бы, например, «Бонд начинает и выигрывает в восемь ходов»

¹⁶ Там же. С. 205.

или «Злодей отвечает и выигрывает». Все ключевые ситуации в этих романах, пишет Эко, — это ситуации игры, вне зависимости от того, ситуация ли это открытой борьбы со Злодеем, архетипическая ситуация путешествия или приема еды. Выбор средств транспорта и обстановки для путешествия, как и подбор блюд для ужина, осуществляются героем с бесконечной, чисто игровой рациональностью — как подготовка к игре в шахматы или в карты. «Здесь достаточно сказать, — пишет Эко, — что игра как таковая занимает столь заметное место именно потому, что является уменьшенной и формализованной моделью самого романа как игры. Роман Флеминга — при заданных правилах комбинаторики базовых дихотомий — можно представить себе как последовательность определенных “ходов”, выстроенную по строго рассчитанной схеме»¹⁷.

Далее он представляет инвариантную схему этих самых ходов, которая выглядит следующим образом:

- A. М делает ход и дает задание Бонду;
- B. Злодей делает ход и являет себя Бонду (возможно, в виде «заместителя»);
- C. Бонд делает ход и объявляет первый шах Злодею, или же Злодей объявляет первый шах Бонду;
- D. Женщина делает ход и являет себя Бонду;
- E. Бонд «ест» Женщину: овладевает ею или начинает соблазнение;
- F. Злодей захватывает Бонда (вместе с Женщиной, или без нее, или по отдельности);
- G. Злодей подвергает Бонда (иногда и Женщину) пытке;
- H. Бонд побеждает Злодея (убивает его или его «заместителя» или присутствует при убийстве);
- I. Бонд, выздоравливая, наслаждается Женщиной, которую затем теряет¹⁸.

Все эти элементы присутствуют в каждом романе Флеминга, и, соответственно, набор фигур на доске всегда остается неизменным, как в шахматах. «Ходят» герои не всегда последовательно — часто встречаются инвертированность и итерация различных ходов. В целом же все романы Флеминга о Бонде, которые Эко относит к детек-

¹⁷ Эко У. Повествовательные структуры в произведениях Иэна Флеминга // Исследования по семиотике текста. СПб.: Симпозиум, 2007. С. 257.

¹⁸ Там же. С. 257.

тивному жанру, представляют из себя не что иное, как шахматную партию. И это, как представляется, ключевая мысль, которую необходимо вынести из статей Эко о массовой литературе и детективе. Дело в том, что способ анализа повествования через игровые ситуации, как и способ морфологизации через «ходы» героев-фигур, можно и нужно проецировать не только на бондиану, но и на классические детективы, идеально вписывающиеся в эти методы анализа. Как мы помним, Щеглов, предпринимавший попытки переработать морфологию Проппа под литературный детектив, утверждал, что калькированное перенесение невозможно. Его способ «усовершенствования» проповской таксономии выглядит тяжеловесным и недостаточно гибким. Система Эко представляется куда более органичной для детектива. И не только для детектива, но и для исторической обстановки, в которой этот жанр развивается.

Об игре в детектив мы поговорим в следующем параграфе.

Игра в детектив. Структура классического литературного детектива через призму математической теории игр

В этой главе мы попытаемся проанализировать детектив через понятийно-категориальный аппарат игры и рассмотреть этот жанр с точки зрения теории игр. Но для начала проверим, какое место непосредственно игре отводили в своих произведениях сами писатели-детективисты — и это сделает наши намерения более легитимными.

Эта способность решения, возможно, выигрывает от занятий математикой, особенно тем высшим ее разделом, который неправомерно и только в силу обратного характера своих действий именуется анализом, так сказать анализом *par excellence* [По преимуществу (франц.).] Между тем рассчитывать, вычислять — само по себе еще не значит анализировать. Шахматист, например, рассчитывает, но отнюдь не анализирует. <...> Вист давно известен как прекрасная школа для того, что именуется искусством расчета; известно также, что многие выдающиеся умы питали, казалось бы, необъяснимую слабость к висту, пренебрегая шахматами, как пустым занятием. В самом деле, никакая другая игра не требует такой способности к анализу. Лучший в мире шахматист — шахматист, и только, тогда

как мастерская игра в вист сопряжена с умением добиваться победы и в тех более важных областях человеческой предприимчивости, в которых ум соревнуется с умом¹⁹.

Так писал тот, кого мы условились называть «отцом детектива», в начальных строчках произведения, которое мы условились называть первым детективом. Получается, образ игры как процесса борьбы одной мысли с другой, видимо, с самого момента рождения литературного жанра был от него неотделим. В дальнейшем те или иные игры — чаще всего карточные или шахматы — постоянно появлялись почти во всех классических детективах, как бы копируя в миниатюре ту большую игру, которую вели между собой сыщик и преступник. Мы помним любовь Пуаро и других героев Агаты Кристи, например, к бриджу — не говоря уже о том, что некоторые новеллы цикла имеют отсылки к карточным играм в самом своем названии («Король Треф», «Карты на стол» и т.п.). Наиболее ярким, филигранным и показательным — по субъективному, опять же, восприятию — примером детектива, в котором игра откровенно является основой, можно назвать «Фламандскую доску» Артуро Переса-Реверте. Уделим этому произведению особое внимание.

«Фламандская доска» была написана Пересом-Реверте в 1990 г. — в период популярности экфрастических романов. Это произведение Реверте является детективом четкой классической схемы. В двух словах, фабула сводится к следующему: в руки реставратора попадает выдуманная автором картина Питера ван Гюйса (XV в.) с изображенной на ней шахматной партией. Загадка картины — в вопросе, обнаруженном под слоем краски: «Кто убил рыцаря?» Параллельно с поиском ответа на этот вопрос героям приходится расследовать убийство одного знатока фламандской живописи, произошедшее в их реальной жизни, в современном им мире. В конце концов оказывается, что каждый из героев — это фигура на фламандской доске, и преступник играет с каждым из них ту самую шахматную партию, которая изображена на картине ван Гюйса. Особое значение в контексте нашей темы этот момент приобретает потому, что шахматная партия здесь является сюжетообразующим звеном, а все поступки, все эмоции и даже склад характера персонажей строго

¹⁹ По Э.А. Убийства на улице Морг / Пер. Р. Гальпериной // По Э.А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. Проза. Москва: Пресса, 1993. С. 85–86.

подчинены функционалу шахматных фигур, которым эти персонажи соответствуют. Кстати говоря, это, может быть, единственный детектив, где психологические детали и описания абсолютно оправданны, и не уведут читателя от сюжета, и не замедляют повествование, — короче говоря, математически выверены. Особенный интерес представляет также и то, что герои «Фламандской доски» сами проговаривают вслух нашу читательскую гипотезу: литературный детектив строится по законам игры, шахматной партии. В процессе повествования сразу в нескольких диалогах звучат реплики по поводу родственных отношений между детективом, расследованием и игрой. Вот одна из наиболее показательных:

— Я уже однажды говорил вам, что между шахматами и полицейским расследованием есть много общего. — Муньос снова протянул руку вперед, как будто собираясь сделать ход невидимой фигурой. — Ведь еще до дедуктивного метода Конан Дойля был метод Дюпена, героя По.

— Вы имеете в виду Эдгара Аллана По?.. Только не говорите мне, что он тоже играл в шахматы.

— Он очень увлекался ими. Самым знаменитым эпизодом его биографии в шахматном плане было изучение автомата, известного под названием «Игрок из Мелцела», который почти никогда не проигрывал... По посвятил ему один из своих трудов, вышедший где-то в тридцатых годах прошлого века. Чтобы разгадать его тайну, он разработал восемнадцать аналитических подходов и в результате пришел к выводу, что внутри автомата должен быть спрятан человек²⁰.

Итак, «Фламандская доска» является образцом игры в детектив. Пришло время попробовать описать эту игру в родных для нее категориях. Но для начала скажем пару слов о том, что вообще такое теория игр.

Экономист Д. Дагаев дает такое определение этому понятию: «**Теория игр** — это наука, изучающая принципы принятия решений в ситуациях, в которых несколько агентов взаимодействуют между собой. Решения, принимаемые кем-то одним, влияют на решения остальных и на исход взаимодействия в целом. Взаимодействия

²⁰ *Перес-Реверте А. Фламандская доска / Пер. с исп. Н. Кириллиной. Москва: Эксмо, 2005. С. 341.*

такого типа называются стратегическими»²¹. В процессе этих стратегических взаимодействий, естественно, возникают **конфликты** между игроками. Эти конфликты могут происходить в различных сферах жизни: в экономике, в социальной сфере, в политике, даже в биологии и в кибернетике. Конфликтом является любая ситуация, в которой затронуты интересы двух и более участников. В свою очередь, **игра** — это стратегическое взаимодействие двух игроков, а далеко не только борьба двух соперников на поле в 64 клетки или на карточном столе и т.п. Основы теории игр зародились еще в XVIII в., с началом эпохи Просвещения и развитием экономической теории. Как самостоятельная наука она стала развиваться в начале XX в. В числе первых профессиональных специалистов-теоретизаторов в этой сфере называют Джона фон Неймана, Эмиля Бореля, но главным и неоспоримым классиком теории игр является, конечно, Джон Нэш с его знаменитым равновесием: именно с равновесия по Нэшу в т.н. «дилемме заключенных» традиционно начинают объяснение основ теории. Д. Дагаев говорит: «Врученная в 1994 году первая Нобелевская премия за результаты в области теории игр (Джону Нэшу, Райнхарду Зелтену и Джону Харсаньи) фактически утвердила статус теории игр как самостоятельного научного направления со своими задачами и методами их решений. Последовавшие за этим еще несколько Нобелевских премий вручались как за фундаментальные теоретико-игровые результаты, так и за приложения теории игр к той или иной стороне нашей жизни. В ведущих университетах мира на программах и по экономике, и по политическим наукам теория игр обязательно входит в стандартный набор курсов. Часто ее изучают и психологи, и математики»²².

Теперь, когда нам более или менее понятен контекст, вернемся непосредственно к теме. Какая связь существует между теорией игр и детективом? Во-первых, оба явления крайне циничны. Теория игр подразумевает, что все игроки действуют исключительно рационально, заинтересованы только в собственном выигрыше, никакого альтруизма не существует. Если допустить в игре хоть какую-то долю иррациональности, альтруизма, то теория рухнет. Классический

²¹ Дагаев Д. Что такое теория игр? URL: <https://postnauka.ru/faq/55534> (дата обращения: 07.05.2021).

²² Там же.

детектив, в свою очередь, требует цинизма от читателя, поскольку никакой цели вызвать сопереживание у него нет — есть только цель определить, кто преступник, «whodunit». И теория игр, и литературный детектив имеют дело не с живыми людьми, а с упомянутыми функциями: в детективе, как уже говорилось, чаще всего не найти правдоподобной психологичности или индивидуализации. В играх есть функция игрока, в детективах — функция сыщика, функция преступника, подозреваемых и т.п., все крайне формализовано. И именно из-за формализации можно с большой точностью разложить сюжет любого классического детектива, если представлять его в самом обобщенном виде, на теоретико-игровые характеристики.

В основном, любой классический детектив — это игра:

- 1) **бескоалиционная, антагонистическая;**
- 2) **дискретная;**
- 3) **последовательная;**
- 4) **с нулевой суммой;**
- 5) **с несовершенной информацией;**
- 6) **с совершенной памятью.**

Помимо этого, почти всегда в детективах присутствует аналог **итеративного исключения доминируемых стратегий**, рассуждение ведется с применением **алгоритма Цермело**. Это в общем и вкратце. Теперь, чтобы сделать картину более ясной, рассмотрим обозначенную терминологию подробнее.

1. **Антагонистичность** детектива означает, что в произведении присутствуют два соперника: преступник и сыщик. Скооперироваться они не могут. Но есть возможность кооперации внутри преступных групп. Например, как у Агаты Кристи в «Убийстве в Восточном экспрессе», когда виновными оказались все пассажиры вагона.

2. **Дискретность** игры означает, что есть конечное число игроков, стратегий, событий, исходов и т.п. Вспомнив работу Ревзина, согласимся, что в классическом детективе количество персонажей всегда ограничено кругом сыщик — напарник — подозреваемые, причем преступником не может оказаться кто-то вне игры.

3. **Последовательность** игры означает, что сыщик и преступник ходят не одновременно, а по очереди. Причем преимущество первого хода всегда у преступника — с точки зрения шахмат, он всегда ходит белыми. Без этого первого хода не может вступить в игру сле-

дователь.

4. В играх с **нулевой суммой**, каковой является детектив, выигрыш распределяется однозначно: либо победа, либо поражение. Не существует варианта, когда оба игрока, что называется, «не уходят обиженными»: победа одного обязательно означает провал другого. В принципе, это является обязательным условием для любой антагонистической игры.

5. **Несовершенство информации** выражается здесь в том, что следователь никогда изначально не обладает всеми сведениями о ходах преступника — по сути, он не обладает никакими сведениями вообще, он добывает их постепенно. Преступник, соответственно, знает о себе все и, к тому же, чаще всего знает все о ходе следствия. Поэтому информация **асимметрична**.

6. **Совершенство памяти** означает, что каждый игрок помнит все, что он знал в игре ранее, в т.ч. свои предыдущие ходы. Изначально предполагается, что все подозреваемые, а тем более сам следователь, помнят все события и меняют условие игры (и собственные показания) исключительно преднамеренно. Ложные показания являются априорным свидетельством сокрытия фактов. «Совершенство памяти» является одним из базовых принципов жанра классического детектива. Согласно этому же принципу, исключены любые случайности и т.н. «ходы природы» — события, никак от человека не зависящие.

Мы уже говорили об особенностях категории времени в детективе в контексте статей У. Эко о массовой литературе. Теория игр может показать детективное время под немного другим углом зрения. Почти всегда сыщик поставлен в одинаковые условия: произошло преступление либо случилось нечто необычное, и он, как бы отматывая время назад, должен раскрыть это преступление и объяснить необъяснимое. Это отматывание времени назад по самой схеме действия очень похоже на такую технику теории игр, как **итеративное исключение доминируемых стратегий по алгоритму Цермело**. **Алгоритм Цермело** — это такой алгоритм рассуждения, при котором выводы относительно своего хода делаются на основании прогноза «а что будет, если?..» Игрок пытается заглянуть в конец игры, если она не бесконечная, и думает в обратном порядке: «Если я пойду так, то мой противник пойдет так» и т.п. **Итеративное ис-**

ключение стратегий — это последовательное удаление тех своих стратегий, которые кажутся хуже остальных, до момента, пока не останется одна — самая многообещающая. Следователь в детективе смотрит на круг известных ему лиц, смотрит на конец игры в виде преступления или противоречия и последовательно исключает кандидатуры преступников, пока не найдет единственно верную.

Это не все пересечения детективного жанра с математико-экономической теорией стратегий, но самые очевидные. В целом же рассмотрение детектива с точки зрения теории игр может быть довольно перспективным, хотя и усложненным способом морфологизации жанра. Так или иначе, описание игровой структуры детектива через понятийно-категориальный аппарат игры как таковой может многое рассказать нам об этом таинственном жанре.

Артемьева Виктория Николаевна — студент филологического факультета, магистратура (1-й курс), Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова. Научные руководители исследования — Н.А. Богомолов, М.Ю. Эдельштейн, Д.Л. Быков. Сфера научных интересов: классический литературный детектив, мемуаристика, дневники, итальянская литература. E-mail: artemyvav@gmail.com

Victoria N. Artemyeva, student of the Faculty of Philology, Master's degree (1st course), Lomonosov Moscow State University, Russia. Research supervisors: N.A. Bogomolov, M. Yu. Edelstein, D.L. Bykov. Research interests: classic literary detective story, memoirs, diaries, Italian literature. E-mail: artemyvav@gmail.com

ДЕТЕКТИВ И ТЕОРИЯ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

© Ю. Тушиньска, 2022

Аннотация: Статья представляет собой анализ «Похищенного письма» Эдгара Аллана По и дискуссии, вызванной его интерпретациями. Уже сам этот рассказ мы можем прямо интерпретировать как литературную лекцию на тему теории интерпретации. Сюжет, сведенный к чистому поиску, призвал исследователей литературы задуматься о методе интерпретации. Наиболее известной из них является дискуссия, начатая Жаком Лаканом и Жаком Деррида. Анализ дебатов между исследователями позволяет сделать вывод о том, что идея трактовать криминальную сюжетную схему как пространство для обсуждения теории жанра, литературы, интерпретации или в более широком смысле — теории познания — присутствует с самого начала ее существования.

Ключевые слова: Эдгар Аллан По; детектив; интерпретация; Жак Лакан; Жак Деррида.

DETECTIVE AND INTERPRETATION THEORY

© *Justyna Tuszyńska*, 2022

Abstract: The article is an analysis of *The Stolen Letter* by Edgar Allan Poe and the debate sparked by its interpretations. We can directly interpret this story as a literary lecture on the theory of interpretation. The plot, reduced to pure search, encouraged literary researchers to think about interpretation method. The most famous of these is the discussion started by Jacques Lacan and Jacques Derrida. An analysis of the debates between researchers allows us to conclude that the idea of treating a criminal plot scheme as a space for discussing the theory of genre, literature, interpretation, or in a broader sense - the theory of knowledge - has been present from the very beginning of its existence.

Key words: Edgar Allan Poe; detective; interpretation; Jacques Lacan; Jacques Derrida.

Существует, по меньшей мере, два способа понимания предложенной мною в теме статьи связи между детективом и теорией интерпретации.

Первый способ — основной — касается детективов, в которых мы имеем дело с теорией интерпретации. Здесь я имею в виду любые произведения детективного жанра, которые отличает своего рода автотематизм, а значит такие, где герои, выполняющие функцию де-

тектива, обсуждают свои методы интерпретации действительности.

Второй способ, может быть, менее очевидный, касается использования литературоведами детектива как материала для исследований, образца, предназначенного для иллюстрирования закономерностей, управляющих литературным творчеством, следовательно, предмета интерпретации. Можно привести довольно много примеров таких работ. Существует широко распространенное убеждение, что литературоведение, особенно у своих истоков, сосредоточивалось исключительно на «большой литературе», а популярная литература была открыта для исследователей относительно недавно, и ее изучение является второстепенной темой, хотя среди авторов, которые пользовались примерами детективов, можно назвать таких, как Виктор Шкловский, Ролан Барт, Умберто Эко или Теун ван Дейк и Роже Кайуа.

Оба эти способа одинаково интересны и заслуживают обсуждения. В этой работе я предлагаю рассмотреть только первый из них, т.к. полный анализ невозможно сделать в короткой статье.

Вопреки первому впечатлению, которое может вызвать тема настоящей работы, идея трактовки детективного нарратива в качестве пространства для дискуссии, понимаемой как теория познания — присутствует с начала существования жанра. Следует заметить, что уже у Эдгара Аллана По, который считается основателем детективного жанра, рефлексия над методом появилась очень рано. Признаки, характеризующие криминальную конвенцию, можно найти, прежде всего, в трех его произведениях: *Убийство на улице Морг*. (1841), *Тайна Мари Роже* (1842) и *Похищенное* (в другом переводе на русский язык — *Украденное*) *письмо* (1844). Именно эти три рассказа сделали — согласно мнению современных исследователей — Эдгара А. По основателем детективного жанра, и это они чаще всего упоминаются в качестве примеров в статьях или определениях. Однако следует заметить, что это не единственные произведения автора, в которых можно найти следы интересующей меня конвенции. Мы натолкнемся на них также в известном *Золотом жуке* (*The Gold Bug*, 1843), *Ты еси сотворивший cue!* (*Thou Art the Man*, 1844) и *Человеке толпы* (*The Man of the Crowd*, 1850). Детективный жанр обязан автору *Похищенного (украденного) письма* многими популярными до сегодняшнего дня стандартами: образом ловкого преступника,

тайной закрытой комнаты, но, прежде всего, многократно применяемым (также наиболее значимыми создателями этого жанра) шаблоном гениального, хотя эксцентрического детектива-сыщика.

Два первых из перечисленных здесь детективных рассказов представляют собой классические (с сегодняшней точки зрения) криминальные загадки, а уже третий — *Похищенное (украденное) письмо* — почти полностью ограничивается уровнем сюжета. Эдгар А. По отказывается от привлекательной презентации преступления в пользу деконструкции закрепленного в традиции способа познания. Автор сводит весь рассказ к одной простой загадке («Где спрятано письмо, которое упомянуто в заглавии?») и ознакомлению с методом, который используется для поиска решения этой загадки. Известен вид преступления (кража важного письма), известен виновник (министр Д)¹, известно, что документ все время находится у преступника, известны обстоятельства кражи, и, наконец, известен также мотив (желание манипулировать важным лицом — адресатом письма). Идея Эдгара А. По основывается на сравнении аналитического и интерпретационного подходов. Сначала свой метод, который можно назвать математическим, представляет префект полиции (его, наверное, можно определить как математико-эмпирический); он состоит в подробном, продуманном и заблаговременном составлении плана проведения обыска квартиры: «Ну, по правде говоря, мы не спешили и обыскали решительно все. У меня в таких делах большой опыт. Я осмотрел здание сверху донизу, комнату за комнатой, посвящая каждой все ночи целой недели. Начинали мы с мебели. Мы открывали все ящики до единого, а вы, я полагаю, знаете, что для опытного полицейского агента никаких «потайных» ящиков не существует. Только болван, ведя подобный обыск, умудрится пропустить “потайной” ящик. Это же так просто! Каждое бюро имеет такие-то размеры — занимает такое-то пространство. А линейки у нас точные. Мы заметим разницу даже в пятисотую долю дюйма. После бюро мы брались за стулья. Сиденья мы прокалывали длинными тонкими иглами — вы ведь видели, как я ими пользовался. Со

¹ Этот персонаж является предметом многочисленных интерпретаций. Исследователи утверждают, что министр Д. является точной копией Дюпена, наделенной отрицательными чертами (можно сказать, преувеличенно склонной к служебным ошибкам), таким образом, чтобы составлять бесспорную оппозицию Дюпену. Некоторые интерпретаторы в своих предположениях идут еще дальше, утверждая, что Дюпен и министр Д. — это братья (на что может указывать общая начальная буква фамилии).

столов мы снимали столешницы»².

Конечно, обыск, хотя и проведенный методично, не приносит каких-либо результатов³. Частный детектив, С.-Огюст Дюпен, который, в конце концов, решает загадку, обращает внимание, что метод префекта сам по себе хорош, но неправильно подобран по отношению к преступнику, с которым он столкнулся. Чтобы проиллюстрировать свой тезис, Дюпен приводит аллегорический рассказ о подборке способа действий в зависимости от типа преступника (история о мальчике, который умел предвидеть поведение соперника в игре «пара, не пара»). Стоит подчеркнуть, уже сам этот рассказ служит Дюпену для представления несложных моделей интерпретации.

Нетрудно заметить, что расследование по делу о письме превращается в расследование методов интерпретации. Быстро определяется, что как само таинственное письмо⁴, так и способ его поиска являются для автора только поводом для сравнения двух стилей мышления (абстрактно-логического — как он это определяет — и математического). Герои Эдгара А. По (детектив и его помощник) спорят о всеобщем убеждении в превосходстве математики как метода познания правды⁵:

«— Но действительно ли речь идет о поэте? — спросил я. — Насколько мне известно, у министра есть брат, и оба они приобрели определенную известность в литературном мире. Однако министр, если не ошибаюсь, писал о дифференциальном исчислении. Он математик, а вовсе не поэт.

— Вы ошибаетесь. Я хорошо его знаю — он и то и другое. Как поэт и математик, он должен обладать способностью к логическим рассуждениям, а будь он всего только математиком, он вовсе не умел бы рассуждать логически, и в результате префект легко справился бы с ним.

² По Э.А. Похищенное письмо / пер. И. Гуровой // По Э.А. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 3. Москва: Пресса, 1993. С. 168. Далее страницы указываются по этому изданию в скобках после цитат.

³ Для сегодняшнего читателя ясно, что в классическом детективном романе представитель полиции потерпит поражение. Этой схеме отношений: бездарный полицейский / гениальный детектив мы обязаны именно детективному творчеству По.

⁴ О том, насколько она маловажно, свидетельствует тот факт, что, в конце концов, читатель так и не узнает, чего именно касалось это письмо, к каким именно последствиям могло бы привести его обнаружение.

⁵ Причиной этой дискуссии служит профессия преступника, который является героем романа. Министр Д. был охарактеризован префектом полиции как невыдержанный и более слабый в интеллектуальном отношении в связи с тем, что он поэт.

— Меня поражают, — сказал я, — эти ваши суждения, против которых восстанет голос всего света. Ведь не хотите же вы опровергнуть представление, проверенное веками! Математическая логика издавна считалась логикой *par excellence*» (174–175).

Этот рассказ мы можем прямо интерпретировать как литературную лекцию на тему теории интерпретации. Впрочем, сам автор в письме Джеймсу Рассел Лоуэллу (отправленном в 1844 г., еще до публикации рассказа в «*The Gift*») оценил *Похищенное (украденное) письмо* как свою лучшую аналитическую работу. Сюжет, сведенный к чистому поиску, спровоцировал критиков, литераторов и исследователей начать дискуссию об интерпретации. Наиболее известной из них является, наверное, дискуссия между Жаком Лаканом и Жаком Деррида. Психоаналитик начал ее в 1956 г. текстом: *Семинар о «Похищенном (украденном) письме»*. Для Лакана рассказ Эдгар А. По интересен уже в связи с его заглавием, а точнее, в связи с содержащимся в нем омонимом *la lettre*, который на французском языке обозначает как письмо, так и букву (точно такая же двусмысленность касается английского слова *letter*). Вынесенное в заглавие письмо (согласно автору, это, скорее всего, отсутствующая буква) в интерпретации Лакана играет роль автономного примера означаемого, которое освободилось от означающего.

Письмо, содержание которого не имеет значения ни для конструкции самого сюжета, ни для читателя, представляет собой опасность (обнародование изменило бы общественный статус отправителя и получателя) и вожделение (власть в руках того, кто располагает означаемым). Михаил Гусин⁶ обращает внимание, что для французского психоаналитика интересными являются также повторение и преобразование мотивов. Прежде всего, удвоение самой ситуации кражи (сначала письмо у важного лица похищает министр Д., а затем Дюпен уносит письмо из дома министра Д.). Лакан идентифицирует этих важных персонажей как королевскую пару. Автор *Écrits* рассуждает о связанном с представлением ситуации похищения вопросе права собственности на письмо следующим образом: «Следовательно, письмо, к которому отправитель предъявляет определенные права, не принадлежало бы человеку, которому оно было адресовано? Или, может быть, случилось так, что этот человек никог-

⁶ *Gusin M. Symptomy psychoanalizy. Jacques Lacan: od filozofii do antyfilozofii. Kraków: Universitas Kraków, 2018. S. 281.*

да не был настоящим адресатом?». Лакан обращает внимание, что письмо всегда пишется, прежде всего, самому себе, следовательно, всегда попадает к адресату. Это высказывание, наверное, является наиболее известным тезисом данного текста. И оно, в числе других, стало предметом полемики.

Первый ответ на интерпретацию Лакана сформулировал Деррида в опубликованном в 1975 г. тексте под названием *Le facteur de la vérité*⁷. Главной причиной полемики со стороны автора *Голоса и феномена* было, конечно, иное отношение к статусу фикции. Для Деррида слабостью концепции Лакана является тот факт, что она не учитывает литературного статуса рассказа Эдгара А. По. Деррида упрекает психоаналитика, что он считает литературу реальностью. Действительно, согласно психоаналитическому подходу литературу можно так рассматривать, в том смысле, что для ее интерпретации нет существенного различия между действительными и литературными повествованиями, т.к. те и другие являются только симптомами. Деррида пишет: «Лакан никогда не спрашивает, чем отличается одна литературная фикция от другой». Деконструкция предполагает диаметрально противоположный подход — литература не только не является, но даже не может быть равнозначна действительности, следовательно, психоаналитический подход воспринимается как наивный. Джозеф Ридделл в работе *От Хайдеггера до Деррида вплоть до случая: удвоение и язык (поэтический)* сравнивает способ проведения исследований, представленный деконструктивистом в этом тексте, с действиями героя обсуждаемого им рассказа: «Деррида — это своего рода Дюпен, литературную функцию которого он исследует в опубликованном недавно эссе *Le Facteur de la vérité* — это следопыт, идущий по следам письма, которое постоянно находится в движении, постоянно перемещается, постоянно дублируется, постоянно находится под рукой, но постоянно невидимо, это “автор”, который является уже только знаком другого (предыдущего) текста»⁸.

Высказывание Лакана, достаточно сложное по своей риторике (и

⁷ Ср. *Derrida J. Le Facteur de la vérité // Poétique. 1975. № 21. P. 96–147.*

⁸ *Riddel J.N. From Heidegger to Derrida to Chance: Doubling and (Poetic) Language // boundary 2. 1976. Vol. 4. № 2. Martin Heidegger and Literature. P. 569–592. URL: https://www.jstor.org/stable/302154?fbclid=IwAR3ICTt46-GA6pFpYe__Qz7F8jlaOb0-n8K2W7u-YkelRAJ6qJbQpDtAMB0 (дата обращения: 08.11.2021).*

форме, изобилующей графиками и схемами), а также сложная полемика с Деррида, спровоцировали очередных исследователей не столько к пояснению самого рассказа, сколько к проведению анализа противоположных концепций французских теоретиков. Известная уже дискуссия была представлена (и в определенной степени упорядочена) в том числе в книге *The Purloined Poe: Lacan, Derrida & Psychoanalytic Reading*⁹, вышедшей в 1988 г. под редакцией Джона Мюллера и Уильяма Ричардсона. Жиль Делез также предпринял попытку прокомментировать известный семинар. Интерпретируя интерпретацию Лакана, он отметил, что наиболее важным аспектом для него оказалась, однако, структура рассказа: «Жак Лакан показал существование двух серий в рассказе Эдгара А. По. Первая серия: король, который не замечает компрометирующего письма его жене; королева, которая чувствует облегчение в связи с тем, что ей удалось скрыть письмо именно таким образом, оставив его на видном месте; министр, который все видит и похищает письмо. Вторая серия: полиция, которая у министра ничего не находит; министр, у которого возникает хитрая мысль оставить письмо на виду, чтобы лучше его спрятать; Огюст Дюпен, который разобрался во всем и вновь обрел письмо. Очевидно, что серии имеют бóльшие или меньшие различия, очень большие у одних авторов и очень незначительные у тех авторов, которые вводят бесконечно маленькие, дифференциальные, хотя оттого не менее эффективные вариации. Очевидно также, что отношения между сериями, а, следовательно, взаимосвязь значащей и значимой серий, можно установить самым простым способом, путем продолжения романа, похожести ситуаций, идентичности героев. Но все это несущественно. Суть вопроса проявляется только тогда, когда маленькие или большие различия преобладают над подобиями, когда получают первенство, а, следовательно, когда обе совершенно отдельные истории развиваются параллельно и одновременно, когда идентичность героев становится все больше колеблющейся и недоопределенной»¹⁰.

Ярослав Лубяк и Малгожата Лудвисяк в работе *Пассажи и переписки* метафорически подводят итоги дискуссии, которую нача-

⁹ *The Purloined Poe: Lacan, Derrida & Psychoanalytic Reading* / J.P. Muller, W.J. Richardson (eds). Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1988.

¹⁰ *Deleuze G. Logika sensu / przeł. G. Wilczyński*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2011. S. 64–65.

ли Лакан и Деррида, а позже продолжили другие исследователи: «[рассказ] сам стал письмом, которое было похищено очередными интерпретаторами»¹¹.

Можно добавить, что *Похищенное (украденное) письмо* стало в теоретико-литературных дискурсах каноническим примером (статус которого почти равен мифу об Эдипе). Рассказ был также принят как что-то вроде лакмусовой бумаги для проверки аналитических теорий. В исследовании Рудольфа Бернета под званием *Le secret selon Heidegger et "La lettre volée" de Poe* автор проводит исследовательский эксперимент и старается показать, как анализ *Похищенного (украденного) письма* сделал бы Хайдеггер. Таким образом, произведение является поводом как для ведения действительных дискуссий, так и для их проектировки.

Многие исследователи используют это произведение как иллюстрацию процесса научного познания. Например, Агнешка Дода-Вышиньска в монографии *Ловушки представления. Философия, сквозь призму монтажа понятий*, используя сюжет *Похищенного (украденного) письма*, а, прежде всего, саму историю «двойной кражи» и детективного трюка, пишет: «Мы находимся в положении, описанном, в литературном представлении, в *Похищенном (украденном) письме* Эдгара А. По. <...> Первое значение, аналогичное процессу познания: в какой-то момент развития мышления его содержание спрятано от обычного пользователя языка. Похищен конверт, следовательно, представление признано бесспорной упаковкой знаний. Мы знаем похитителя. Им является наука, официально совершающая захват знаний, представляющих собой свод информации. Она скрывает содержание под парадигмами, и, хотя ее представление расположено «на верху», оно подтверждено многочисленными печатями, и таким образом защищено от изменений»¹².

Можно сказать, что *Похищенное (украденное) письмо*, являясь первым детективом, основанным на рефлексии об интерпретации, дало начало использованию этого жанра для рефлексии, касающейся познания, возможности интерпретации. Для этого детективы использовали, например, Станислав Лем или Умберто Эко. Ведь наи-

¹¹ Lubiak J., Ludwisiak M. Pasaże i korespondencje. URL: <http://msl.org.pl/media/user/pdf/05-o-wystawie-pdf.pdf> (дата обращения: 08.11.2021).

¹² Doda-Wyszynska A. Pułapki przedstawienia. Filozofia przez pryzmat montażu pojęć. Poznań: Wydawnictwo WNS, 2016. S. 19.

более известный роман итальянского профессора семиотики *Имя розы* представляет собой обширную лекцию на тему чтения знаков и возможностей интерпретации. Для Эко важнее самих преступлений является представление способа ведения расследования. Не без значения остается также факт, что герои ведут расследование, по сути, по делу книги. Иначе потенциал детектива используют авторы нового французского романа Ален Роб-Грийе и Мишель Бютор, для которых криминальная схема становится возможностью ведения полемики с концепцией романа.

Другим интересным примером дискуссии о методологии интерпретации является роман *Критика криминального разума* Майкла Грегорио (2006), действие которого происходит в Кенигсберге начала XIX столетия, а детективу (в данном случае прокурору) помогает Иммануил Кант. Он, собственно говоря, является кем-то более значимым, чем помощником, это своего рода ведущий, который направляет действия прокурора Ханно Стиффенииса, приезжающего в город по вызову философа. Что интересно, для расширения спектра методов Кант вводит также другого специалиста — некроманта Вигилиантюса. Так, он пытается заставить прокурора по-другому взглянуть на действительность. Детектив услышит от некроманта: «Логика является всего лишь одним из способов восприятия. Вы не понимаете? Около ста путей ведут к правде»¹³.

Вопросы познания и интерпретации возвращаются в разговорах Стиффенииса с профессором. Логика (представителем которой в романе, что невероятно, является молодой прокурор) борется с метафизикой. Кант — персонаж романа — старается доказать, что в исследованиях существует возможность уйти от реалистической парадигмы. Именно эта идея становится причиной преступления в Кенигсберге. Детектив обнаруживает, что на склоне дней автор *Критики чистого разума* создавал свой *opus magnum*, озаглавленную как *Критика криминального разума* — трактат, целью которого являлось объяснение источника зла. Можно задать вопрос: сохранено ли в этом произведении что-либо из философии Канта? Мне кажется, что не таким был замысел автора (точнее, пары авторов)¹⁴. Роман

¹³ *Gregorio M. Krytyka zbrodniczego rozumu / przeł. E. Rudolf. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2007. S. 111.*

¹⁴ Майкл Грегорио — псевдоним пары авторов: Майкла Дж. Джейкоба и Даниэлы ди Грегорио.

явно обращается к истории последнего года жизни Канта и сплетням, или, скорее всего, мифу о начале сумасшествия самого известного философа из Кенигсберга. Интересные исторические реалии (перед рождением современного правосудия, которое приходится на XIX столетие), в которых по замыслу авторов происходят действия романа и которые позволили им провести мысленный эксперимент: показать рождение расследования. Идея, что начало следственных методов должно быть неразрывно связано с рождением философии, кажется, впрочем, совершенно очевидной.

Может быть, именно в связи со своим методологическим потенциалом детективный роман стал предлогом для представления теорий изучения, мышления, поиска — другими словами, теории познания. Можно сказать, что криминальная схема особенно увлекательна как пространство для дискуссии об интерпретации, потому что она предлагает универсальную структуру поиска (адекватного метода мышления, решения загадки, смысла, правды). В этом смысле криминальная схема стала инструментом описания и презентации метода познания.

Юстина Тушиньска — PhD, адъюнкт кафедры теории литературы и компаративистики, Университет Николая Коперника (Торунь, Польша). Круг научных интересов: теоретическая поэтика, методология литературоведения, жанры криминальной литературы. E-mail: jus.tuszyńska@gmail.com

Justyna Tuszyńska, PhD, adjunct at the Department of Literary Theory and Comparative Studies, Nicolaus Copernicus University in Torun (Poland). Research interests: theoretical poetics, methodology of literature, genres of crime literature. E-mail: jus.tuszyńska@gmail.com

РОМАН С «СЕНСАЦИЕЙ»: КРИТИЧЕСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ АНГЛИЙСКОГО СЕНСАЦИОННОГО РОМАНА В КОМПАРАТИВНОМ АСПЕКТЕ

© *Е.И. Самородницкая, 2022*

Аннотация: Проблема рецепции sensation-романа У. Коллинза рассматривается в статье в компаративном аспекте, на материале английской и русской критики. Для обеих рассматриваемых традиций sensation-роман – это «другой», однако оценивается он по-разному. Основной упрек английской критики сводится к упрощенному изображению характеров; сложно сконструированный сюжет видится отличительной и привлекательной чертой жанра. Русская критика не видит достоинств такого сюжета, но хвалит Коллинза за реализм и внимание к остросоциальной проблематике. Автор приходит к выводу, что «другим» sensation-роман делает уникальный набор свойств, которые составляют его жанровую специфику.

Ключевые слова: У. Коллинз; sensation-роман; викторианский роман; английская критика; русская критика.

CRITICAL RECEPTION OF THE ENGLISH SENSATION NOVEL IN A COMPARATIVE ASPECT

© *Ekaterina I. Samorodnitskaya, 2022*

Abstract: The problem of reception of W. Collins's sensation novel is considered in the article in a comparative aspect, based on the material of English and Russian criticism. For both traditions the sensation novel is “the other,” but it is evaluated differently. The English criticism objects to a simplified portrayal of characters; a complex and artificial plot is seen as a distinctive and attractive feature of the genre. Russian criticism does not see the merits of such a plot, but praises Collins for his realism and attention to acute social issues. The author comes to the conclusion that what makes the sensation novel “the other” turns out a unique set of properties that make up its genre specificity.

Key words: W. Collins; sensation novel; Victorian novel; English literary criticism; Russian literary criticism.

Обращаясь к истории восприятия викторианского романа в России середины XIX в., невозможно игнорировать такую разновидность криминального романа, как sensation-роман. В 1840–

70 гг., помимо Диккенса (вопрос о жанровой близости его романов к сенсационному роману и к иным разновидностям криминального жанра мы намеренно оставляем за рамками настоящей статьи) и Теккерея, на русский язык активно переводятся и печатаются как отдельными изданиями, так и в журналах и Ч. Рид, и М. Брэддон, и Р. Боутон, и У. Коллинз. В указанный период публикуется порядка 25 произведений писателя, как романов, так и рассказов и пьес¹. А критическая рецепция непропорционально мала: за 3 десятилетия — всего 4 отклика: А.В. Дружинина на роман «Без роду и племени» (“No name”), Н.А. Таль на роман «Муж и жена» (“Man and Wife”), Л.А. Полонского на романы «Муж и жена» и «Новая Магдалина» (“The New Magdalen”) и небольшая анонимная рецензия в «Ниве»². Возможно, дело в том, что критика поначалу принципиально игнорирует произведения, не относящиеся к «высокому искусству», а к концу века становится терпимее³. С другой стороны, не только сенсационный роман вызывает недоумение критики, ибо неясно, как «означить его» (по выражению П.А. Вяземского), но и английские романы, очевидно прочитанные и воспринятые как произведения «первого» литературного ряда, представляют определенную сложность. Внимание к персонажу и к сюжетным перипетиям в ущерб социальной проблематике (каким бы упрощенным ни казался подобный взгляд), наиболее очевидное в сопоставлении с французским реалистическим романом, критика готова объяснить спецификой британского общественного устройства: «изящная литература превращается в политическую трибуну лишь там, где нет трибуны политической»⁴ или просто британскими чудачествами.

При этом и английское общественное мнение, на первый взгляд, настроено по отношению к сенсационному роману весьма неблагосклонно. Сенсационный роман «должен быть признан значимым,

¹ См.: Краткая библиография русских переводов У. Коллинза. URL: http://az.lib.ru/k/kollinz_u/text_2012_bibliografia.shtml (дата обращения: 20.04.2021).

² Подробнее о У. Коллинзе в русской критике см.: *Матвеевко И.А.* Восприятие «сенсационных» романов У. Коллинза в России второй половины XIX века // *Филология и человек.* 2013. № 2. С. 104–111.

³ См. *Матвеевко И.А.* Указ. соч. С. 108.

⁴ *Дружинин А.В.* «Молодая мачеха», мисс Иондж. «Без роду и племени», Вильки Коллинза. «Приключения Филиппа», Теккерея. «Честь и одна честь», Лауренса // *Дружинин А.В.* Собрание сочинений. В 8 т. Т.5. СПб.: тип. Имп. Акад. наук, 1865. С.397.

но отнюдь не приятным фактом современной литературы» (“must be recognized as a great fact in the literature of the day, and a fact whose significance is by no means of agreeable kind”)⁵, писал бесспорный противник жанра, Генри Мэнсел, впоследствии настоятель собора св. Павла; эти романы — «признак массового падения нравов, широко распространенной коррупции, следствием и причиной которого они и являются» (“an indication of wide-spread corruption, of which they are in part both the effect and cause”)⁶. Но мало того, что само распространение сенсационных романов свидетельствует о невиданном падении нравов; критик из журнала “The Reader” пишет о подобных произведениях как о чуждом Англии явлении или о «заморском цветке» (“a plant of foreign growth”): «он пришел к нам из Франции, уже в изуродованном виде. Не вдаваясь в относительную мораль или аморальность французских и английских романистов, можно в целом сказать, что у нас романы только начали обращаться к превратностям незаконной любви и фальшивой привязанности, в то время как во Франции они основаны на подобной любви и страстях, что не соответствуют нашим представлениям о приличиях» (“it comes to us from France, and it can only be imported in a mutilated condition. Without entering on the relative morality or immorality of French and English novelists, one may say generally that, with us novels turn upon the vicissitudes of illegitimate love and decorous affection; while in France they are based upon the working of those loves and passions which are not in accordance with our rules of respectability”)⁷.

Впрочем, один из немногих бесспорно сочувственно настроенных критиков, Маргарет Олифант, иначе подходит к чуждости сенсационного романа. Писательница противопоставляет неестественному роману, в котором причудливо сочетаются черты французской и американской литературы, «странному гибриду французской экзальтации и новоанглийской наивности» (“strange hybrid between French excitement and New England homeliness”)⁸, т.е. зарубежным

⁵ [Mansel H.] Sensation Novels // Quarterly Review. 1863. № 133. P. 512. Цит. по: Pykett L. Nineteenth Century Sensation Novel. Northcote House Publishers, 2011. P.1.

⁶ Ibid. P.7.

⁷ Unsigned Review // Reader. 3 Jan 1863. № 1. P. 14–15. Цит. по: Wilkie Collins: The Critical Heritage / ed. by N. Page. London; Boston: Routledge & Kegan Paul, 1974. P. 134–135. (The Critical Heritage Series).

⁸ Wilkie Collins: The Critical Heritage. P. 111.

образцам жанра, прежде всего, «Алой букве» Н. Готорна, истинно сенсационный роман Коллинза, которому для необходимого художественного впечатления не нужно прибегать к сверхъестественным спецэффектам: «его сюжет сложно устроен и не всегда очевиден, но не странен и не ужасен; у него нет желания заменять дневной свет какими-либо болезненными тенями. <...> Чем больше мы осознаем совершенно законную природу средств, используемых для создания сенсации, тем более ярким становится это ощущение» (“his plot is astute and deeply-laid, but neither weird or ghastly; he shows no desire to tinge the daylight with any morbid shadows. <...> The more we perceive the perfectly legitimate nature of the means used to produce the sensation, the more striking does that sensation become”)⁹.

Наконец, сенсационный роман обращен к актуальной социальной проблематике. Это обстоятельство критика тоже трактует поразному. «Все, что нужно автору сенсационного романа — читать криминальные отчеты в ежедневных газетах» (“all a writer of a sensation novel needed to do was to keep an eye on the criminal reports of the daily newspapers”)¹⁰, с осуждением отмечал Мэнсел, размышляя об актуальности анализируемых произведений¹¹. Олифант писала, что «в эпоху, полную событий [Крымская война, гражданская война в США и т.д. — *E. C.*] от литературы тоже ждут сильных впечатлений и запоминающихся событий», а не семейных историй (“in an age which has turned out to be one of events <...> art and literature should attempt a kindred depth of effect and shock of incident”)¹².

Таким образом, складывается впечатление, что английская критика отзывалась о сенсационном романе скорее отрицательно. Однако если обратиться к отзывам о романах, заинтересовавших русских критиков, то общая картина будет выглядеть несколько менее очевидной. Критика оценивает в романах Коллинза сюжет и характеры и, признавая писателя мастером сложно организованного сюжета,

⁹ Ibid. P. 112.

¹⁰ Mansel H. Op. cit. P. 501. Цит. по: Brantlinger P. What is “Sensational” about the “Sensation Novel”? // Nineteenth-Century Fiction. 1982. Vol. 37. № 1. P. 10.

¹¹ О Г. Мэнселе как критике сенсационного романа и У. Коллинза см. Davis Ph. The Victorians // The Oxford English Literary History. Vol. 8: 1830–1880. New York: Oxford University Press, 2002. P. 331–332.

¹² Oliphant M. “Sensation Novels” // Blackwood’s Magazine. 1862. № 91. P. 565. Цит. по: Pykett L. Op. cit. P. 6–7.

осуждает его за слишком просто сконструированных персонажей. «Для этого писателя сюжет и событие — это все, а персонаж — ничто» (“to this writer plot and incident are all in all, character nothing”), суммирует общее мнение Александр Смит¹³. Впрочем, и сложно организованный сюжет не всегда оценивается положительно, ибо выглядит неправдоподобным; говоря об излишне искусном, скорее даже искусственном сюжете (“highly artificial plot”), анонимный критик “Saturday Review” отмечает, что Коллинз платит за это слишком дорого: «цена подобного сюжета слишком высока, ибо реалистичность персонажей зачастую приносится в жертву требованиям ситуации» (“it is gained at a rather heavy price, and that in particular the reality of characters is often sacrificed to the exigencies of the situation”)¹⁴; «Писатель-реалист может любой диалог превратить в характеристику персонажа. <...>. Мистер Коллинз в своем стремлении создать яркие контрасты и получить энергичную фигуру, окрашенную в черно-белые тона, полностью пренебрегает более тонким оттенками, которые и делают персонажа действительно реалистичным» (“a realistic artist would enable us to tell from any of his conversations where was his standing <...>. Mr. Collins, in his anxiety to produce bold contrasts, and to have a good vigorous figure well picked out in black and white, entirely neglects the more delicate colouring which makes a character really lifelike”).¹⁵

Реализм при этом критика видит преимущественно в психологизме и утверждает, что внимание к социальной проблематике для хорошего романиста не обязательно. «Нам нужны не реформаторы, а романисты — такие, как Диккенс, как Теккерей и каким может быть мистер Коллинз, когда он того пожелает» (“what we want is not reformers, but novelists — such novelists as Dickens..., as Thackeray..., and as Mr. Collins can be when he chooses”)¹⁶.

Сам же Диккенс, чрезвычайно высоко оценивая романы своего друга, коллеги и до некоторой степени литературного соперника («я прочитал роман... с большим интересом и большим восхищением»

¹³ Wilkie Collins: The Critical Heritage. P. 141.

¹⁴ Ibid. P. 183.

¹⁵ Ibid. P. 185.

¹⁶ Ibid. P. 187.

(“I have read the story... with strong interest and great admiration”)¹⁷, — писал он о романе «Без роду и племени»), полагал, что сенсационный роман вполне совместим с вниманием к характерам и разнообразностью авторской интонации, о чем очень деликатно говорил Коллинзу в письме от 24 января 1862 г.: «Требуется большая осторожность, чтобы не рассказать историю слишком сурово. В точном соответствии с тем, как вы то и дело смягчите серьезность, вы сможете многократно усилить стремление Магдалины к своей цели. По этой же причине я бы придал мистеру Пендрилу немного комичности и щедро осветил всю книгу теми яркими штрихами причудливости и юмора, какими вы освещали свои частные театральные постановки» (“Great care is needed not to tell the story too severely. In exact proportion as you play around it here and there, and mitigate the severity of your own sticking to it, you will enhance and intensify the power with which Magdalen holds to her purpose. For this reason I should have given Mr. Pendril some touches of comicality, and should have generously lighted up the house with some such capital touches of whimsicality and humour as those with which you have irradiated the private theatricals”)¹⁸.

Диккенс, таким образом, советует своему другу не столько усиливать проработку характеров, сколько обратить внимание на тональность повествования и уходить от серьезности; полагаю, этому совету Коллинз последовал в «Лунном камне», где есть и юмор, и разнообразие рассказчиков, среди которых попадаются весьма комические персонажи. Занимательный и искусно выстроенный сюжет Диккенса, по всей видимости, не смущал.

Итак, английские критики, отдавая должное занимательности сенсационного романа («скажем честно, что прочитали книгу... на одном дыхании» (“we will confess to having taken the book... at one draught”)¹⁹, — частное признание, обнаруживающееся порой у весьма недоброжелательно настроенных рецензентов), не приветствуют обращение Коллинза к остросоциальной проблематике (прежде всего в романе «Муж и жена») и ждут от писателя большей психологической достоверности в изображении персонажей. А что же видели

¹⁷ Ibid. P. 127.

¹⁸ Ibid. P.128.

¹⁹ Ibid. P.182.

в сенсационном романе их русские коллеги?

Дружинин в обзоре, посвященном в том числе роману Коллинза «Без роду и племени» (опубликован и переведен в 1862 г.), весьма комплиментарно отзываясь об английском романе в целом: «английские романисты своим небывалым значением в образованных кругах всей Европы обязаны не одному лишь своему дарованию, но и своим доктринам по поводу важнейших жизненных вопросов. <...> Никогда еще до нашего времени ни одна нация не высказывалась в своей изящной литературе так полно, как высказывается современная Англия в трудах своих эссеистов, путешественников и повествователей»²⁰, но судит об английском романисте довольно сурово. Романы Коллинза «грешат неловкостью изложения» и «исключительностью главных персонажей»²¹. Критик видит ключевой недостаток в самой сущности сенсационности (хотя и не употребляет этого слова): «Герои обыденной жизни существовали не для него, он мог изображать людей, выведенных из всегдашней житейской колеи *сцеплением потрясающих событий*. От такого убеждения до кровавых мелодрам был только один шаг; но здравый смысл спас автора от пути, на котором обесславили себя многие талантливые писатели, особливо из французов. <...> Он не забыл, что искусство имеет свои непреложные *законы воздержности*, а затем счел за должное держаться этих законов»²².

Складывается впечатление, что критик будто бы пытается вписать Коллинза в своего рода систему бинарных оппозиций, где реалистическое и «законы воздержности» — это хорошо («зато мы находим в романе несколько личностей почти что типических») ²³, а сенсационное, увлекательное, захватывающее воображение читателя — плохо. Разобрав роман «Без роду и племени», Дружинин заключает, что «вся история держится на загадках, и чуть эти загадки получают разрешение, никто из читателей не развернет книги во вто-

²⁰ Дружинин А.В. «Молодая мачеха», мисс Иондж. «Без роду и племени», Вильки Колинза. «Приключения Филиппа», Теккеря. «Честь и одна честь», Лауренса. С. 401–402.

²¹ Там же. С. 407.

²² Там же. С. 407–408.

²³ Там же. С. 408.

рой раз, хотя она того и стоит»²⁴. Специфику сенсационного романа критик, по-видимому, не считает достойной фиксации, и хвалит Коллинза только за периодически обнаруживаемый реализм.

Не менее любопытной представляется статья Н.А. Таль (псевдоним Н.И. Утиной) «Шотландский брак и английская молодежь. — *Man and Wife, by Wilkie Collins*»²⁵. Она словно распадается на три части: первая часть отведена сенсационному роману, вторая — пересказу романа «Муж и жена», третья — социальной проблематике романа. «Сенсационность» критику не близка: «эти романы рассчитаны на сенсацию»²⁶; «романы читаются преимущественно в известном кругу и пишутся для известного круга. Высшие и средние классы являются исключительно их потребителями»²⁷ — потому что у них есть время для чтения и им нечем заняться; «читателям давно надоело постоянно видеть перед глазами их собственные фотографические снимки. <...> Она [читательница] ищет чего-то, выходящего из ряда обыденных событий и открывающего перед ней другие сферы, недоступные ей условиями света. Ей нужен роман с “сенсациею”»²⁸.

Однако, пересказав роман Коллинза, критик переходит к «важным вопросам», затронутым в тексте: «Новое произведение талантливого пера Уильки-Коллинса обращает на себя внимание более вследствие заданных в нем вопросов, высказанных мыслей, нежели характеристикой отдельных лиц»²⁹; «Обратившись к жизни людей всех слоев общества и входя в их круг действий и образ мыслей, романисту, разумеется, пришлось задеть вопросы, составляющие главную основу убеждений этих людей и мотивы их поступков. Вот почему многие из новейших романистов являются писателями тенденциозными; но... и новейшая жизнь, выходя из свои прежних ка-

²⁴ Там же. С. 410.

²⁵ *Таль Н.А.* Шотландский брак и английская молодежь. — *Man and Wife, by Wilkie Collins* // *Вестник Европы*. 1871. Кн. 1. С. 256–311.

²⁶ Там же. С. 256.

²⁷ Там же. С. 257.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же. С. 309.

нонов, сама преисполнена тенденций»³⁰.

Следовательно, не тенденциозным и не публицистически-ориентированным писателю быть нельзя. Таким образом, с одной стороны, сенсационная составляющая романа Коллинза критика раздражает, ибо предназначена для развлечения скучающих читательниц, а социальная проблематика вызывает интерес и заслуживает похвалы³¹. Отзыв Таль чем-то похож на отзыв Дружинина: оба критика, при всем их различии, стремятся вписать романы Коллинза в существующую в их сознании систему координат и пытаются объяснить их популярность, очевидную, несмотря на то что в заданную систему координат эти тексты не вписываются.

Л.А. Полонский в статье «Современный роман в Англии. Литературные очерки» (1875)³², рассмотрев и высоко оценив представителей первого литературного ряда, таких как Э. Треллоп и Дж. Элиот, о сенсационном романе (М. Брэддон и к У. Коллинз) отзывается сурово. Его автор, всего лишь ищут внешней занимательности: с этой целью Брэддон переносит действие нового романа в Ост-Индию, т.е. в экзотическое пространство, с этой же целью Коллинз в романе «Муж и жена» обращается к социальной тематике, да еще и решается на happy-end (который смущает Полонского и в других английских романах, по всей видимости, как нереалистичный элемент): «Истинное значение этих романов то же самое, как и прежних романов Коллинса; они... прежде всего, sensational, т.е. написаны с целью занять читателя необыкновенными приключениями»³³. Впрочем, happy-end и в другом романе Коллинза, «Новая Магдалина» (“The New Magdalen”, 1873) представляется критику неорганичным: «заметим, что В. Гюго и Дюма-сын уморили своих героинь, не решаясь осуществить для них счастливой доли, а Коллинс преспокойно выдал свою героиню замуж за отличного человека, как настоящий практический британец: уж если есть искупление, то почему же не

³⁰ Там же. С. 311.

³¹ О социальной проблематике в романе «Муж и жена» см. также: Law G., Maunder A. Wilkie Collins: A Literary Life. Basingstoke (New York): Macmillan, 2008. P. 125–131.

³² Полонский Л.А. Современный роман в Англии. Литературные очерки // Вестник Европы. 1875. Т. 6. Кн. 11. С. 245–282.

³³ Там же. С. 266–267.

поощрить его наградой?»³⁴. Критик подробно и не вполне доброжелательно разбирает роман «Муж и жена», но в заключение отмечает, что «Коллинс решил относиться отрицательно к прежнему идеалу английской жизни и указать достаточным классам на присущий им самим элемент дикости»³⁵. Иными словами, замечен поворот в сторону социального романа, внимание к действительности, а не к сенсации, и похвальное движение к реализму.

Полонский приходит к выводу, что идеальная литература должна включать в себя достоверное отражение и критику действительности; это уже присутствует в континентальной литературе, как во французской, так и в русской, а английской литературе надо бы к этому идеалу стремиться. Счастливая развязка вызывает сомнения критика даже в тех произведениях, которые он считает достойными и серьезными, например, в романе Дж. Элиот «Феликс Гольт, радикал». Сенсационный роман же предстает преимущественно развлекательной литературой, отвлекающей читателя от актуальных литературных, дидактических и социальных задач.

Очевидно, что и для Дружинина, и для Таль, и для Полонского романы Коллинза (сенсационные романы) — это «другой» роман (не реалистический и не социальный). Но «другим» сенсационный роман является и для английской критики, которая тоже видит в нем нечто чуждое (“a plant of foreign growth”) и не вполне реалистическое. При этом любопытно, что акценты все же распределяются по-разному. Основной упрек английской критики сводится прежде всего к упрощенному изображению характеров; упрек в злоупотреблении социальной проблематикой встречается реже. Излишне причудливое конструирование сюжета, при котором, по выражению Э. Троллопа, сохраняется «ощущение искусственности», критика констатирует, отмечая при этом, что именно сюжет привлекает читателя. Русская же критика не видит достоинств подобного сюжета, зато старается похвалить Коллинза за проблески реализма и внимание к остросоциальной проблематике. Такое различие в расстановке приоритетов еще предстоит осмыслить.

Нам думается, что «другим» сенсационный роман делает как раз тот уникальный набор свойств, которые составляют его жанровую специфику (не вдаваясь сейчас в вопрос о том, считать ли его отдельным жанром, поджанром викторианского романа (П. Брантлингер) или гибридом различных жанров (Л. Пайкет))³⁶. Сенсационный

³⁴ Там же. С. 272.

³⁵ Там же. С. 271.

³⁶ См. *Brantlinger P. What is “Sensational” about the “Sensation Novel”?* P. 1–28; *Pykett L. Nineteenth Century Sensation Novel.*

роман — роман тайны, в котором есть загадка (загадки) и разгадка, роман с элементами готической прозы, роман, в котором возникает фигура детектива (например, сыщик Кафф в «Лунном камне»), роман, в целом реалистически изображающий действительность, но отказывающийся от фигуры всезнающего повествователя³⁷ (сложная система рассказчиков в «Лунном камне»³⁸, «Без роду и племени» и др.). Наконец, это роман о современности, выросший, в частности, из сенсационной журналистики, и потому неизбежно задающий «важные» вопросы (кстати, это касается не только Коллинза, но прежде всего Ч. Рида). Сенсационный роман есть совокупность всех этих компонентов, и, как кажется, именно этой совокупностью он и ценен. Эта совокупность несколько не препятствует читательскому интересу (огромным тиражам и многочисленным переводам), но усложняет образ викторианского романа — как на родине, так и за ее пределами.

Самородницкая Екатерина Ильинична — кандидат филологических наук, доцент; доцент кафедры Истории и теории литературы, старший научный сотрудник лаборатории историко-литературных исследований, РАНХиГС (Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ). Научные интересы: русская литература XIX в., викторианский роман, англо-русские литературные связи, русская критика XIX в., компаративистика. E-mail: ksam@inbox.ru

Ekaterina I. Samorodnitskaya, PhD in Philology, Associate Professor, Department of History and Theory of Literature, Senior Researcher, Laboratory of Historical and Literary Research, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, RANEPА, Moscow, Russia. Research interests: Russian literature of the 19th century, the Victorian novel, English-Russian literary ties, Russian criticism of the 19th century, comparative studies. E-mail: ksam@inbox.ru

³⁷ См. *Miller D.A.* The Novel and the Police. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1988. P. 52–54.

³⁸ «Лунный камень» не является в строгом смысле слова сенсационным романом, скорее, он находится на стыке сенсационного и детективного романа (подробнее см. *Халтрин-Халтурина Е.В.* От готики к детективу (Джейн Остен и британские иронические расследования) // Поэтика зарубежного классического детектива / Отв. ред. К.А. Чекалов, М.Р. Ненарокова. Москва: ИМЛИ РАН, 2019. С. 15–16).

**«ТУДА ПОШЛА БЫ Я... УБИТЬ!»: ТРАНСФОРМАЦИЯ
МОТИВА ПРЕСТУПЛЕНИЯ / ДЕЯНИЯ В ПЬЕСЕ
Н.В. НЕДОБРОВО «ЮДИФЬ»**

© М.В. Каплун, 2022

Аннотация: Образ главной героини в пьесе Н.В. Недоброво «Юдифь» (1912) претерпел значительные изменения в сравнении с библейским первоисточником и хорошо вписывался в контекст западноевропейской драмы XIX — начала XX в., заданной немецким драматургом Ф. Геббелем. В пьесе Недоброво архетипичный библейский сюжет о палаче / жертве трансформируется в личностное противостояние двух героев, связанное с новообретенным мотивом мести, смертельной игрой с судьбой, неспособностью героини принять последствия своего поступка и оправдать себя с правовой точки зрения. Не последнюю роль в подобной трактовке играет трансформация мотива преступления / деяния, наиболее ярко проявившегося в конструировании библейского образа на рубеже веков.

Ключевые слова: Юдифь; Недоброво; Геббель; библейский образ; преступление / деяние; палач / жертва; немецкая драматургия XIX в.; русская драматургия начала XX в.

**“I WOULD GO THERE ... TO KILL!”: TRANSFORMATION
OF THE MOTIVE OF CRIME / ACT IN THE PLAY *JUDITH* BY
N.V. NEDOBROVO**

© Marianna V. Kaplun, 2022

Abstract: The image of the main character in the play *Judith* (1912) by N.V. Nedobrovo underwent significant changes in comparison with the biblical source and fit well into the context of the Western European drama of the 19th — early 20th centuries, set by the German playwright F. Hebbel. In Nedobrovo’s play, the archetypal biblical plot on the executioner / victim is transformed into a personal confrontation between the two heroes, associated with a newfound motive for revenge, a deadly game with fate, the heroine’s inability to accept the consequences of her act and justify herself from a legal point of view. An important role in this interpretation is played by the transformation of the motive of crime / act, which was most clearly manifested in the construction of the biblical image at the turn of the century.

Key words: Judith; Nedobrovo; Hebbel, biblical image; crime / act; executioner / victim; German drama of the 19th century; Russian drama of the early 20th century.

Пьеса «Юдифь» русского поэта, критика, литературоведа Н.В. Недоброво была написана в 1912 г. и опубликована одиннадцать лет спустя после смерти автора в журнале «Русская мысль» в 1923 г.¹ Подробный анализ пьесы «Юдифь» представлен в работах крупнейшего исследователя жизни и творчества Н.В. Недоброво Е.И. Орловой. В данной статье остановимся на трансформации мотива преступления / деяния в пьесе в контексте новых веяний изображения библейской героини в драме XIX — начала XX в. Образ Юдифи хорошо вписывался в изображение библейских характеров в литературе рубежа веков и, так или иначе, затрагивался в разных произведениях русских писателей-модернистов. Например, в творчестве А. Ахматовой и Н. Гумилева, которые в разное время обращались к этому образу в лирике: см. стихотворение Гумилева «Юдифь» 1914 г.² и одноименное стихотворение Ахматовой 1923 г.³ Можно также отметить написанное в 1855 г. стихотворение Л. Мея «Юдифь», представляющее собой развернутое лирическое повествование о подвиге Юдифи, на которое впоследствии ориентировались многие поэты-модернисты⁴.

Апокрифический сюжет о Юдифи / Олоферне, палаче / жертве был достаточно популярен среди драматических постановок, начиная с конца XV в. Как правило, конфликт в подобных постановках строился на том, как Юдифь соблазняет Олоферна и убивала его ради высшей цели, часто имеющей политически актуальный подтекст⁵. В начале пьесы Недоброво образ Юдифи вполне отвечает устоявшемуся библейскому канону. Юдифь предстает набожной еврейской вдовой, верящей в торжество справедливости и высшую силу: «Еще придет пора / И сгинет враг: стрела у Господа остра!»; «Чего захочет Бог, то и овец принудит / Исполнить против львов —

¹ Орлова Е.И. Литературная судьба Н.В. Недоброво. Монография. 2-е изд., перераб. и доп. Москва: Флинта, 2019. С. 70.

² Гумилев Н.С. Колчан: Стихи. Петроград: Альциона, 1916. С. 29.

³ Ахматова А.А. Юдифь («В шатре опустилась полночная мгла...») // Ахматова А.А. Полное собрание поэзии и прозы: В 1 т. Москва: Альфа Книга, 2017. С. 207–208.

⁴ Мей Л.А. Избранные произведения. Ленинград: Советский писатель, 1972. С. 235–241. (Библиотека поэта. Большая серия).

⁵ Каплун М.В. Образ Юдифи в драматургии: от XVI в. к эпохе модернизма // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2021. № 69. С. 265–267. DOI: 10.17223/19986645/69/13

нам не прозреть глубин!»); «Бог, взяв слова молитв, камнями с неба сбросит!»⁶. Юдифь готова взяться за меч, ведомая Божьей волей, чтобы освободить Ветилую от власти Олоферна, и призывает к этому других:

Молитесь Богу сил, падите перед Ним,
Да отшатнется враг, Его мечом палим!
И ты не плачь, старик! Ты, возвестивший громко
О силе Господа, узнаешь, что не ломко
Копье в Его руке, и будешь награжден.
Приятно Господу, когда среди племен
Безбожных, дерзостных восхвалят славу Божью⁷.

Но по мере развертывания событий образ Юдифи в пьесе отклоняется от устоявшегося библейского представления. Юдифь проводит ночь с Олоферном и вскоре понимает, что за победу пришлось заплатить слишком высокую, по ее мнению, цену. Только после убийства Олоферна, оставшегося за пределами действия, Юдифь начинает осознавать, что взвалила на себя непосильную ношу. В последнем пятом действии Юдифь произносит кульминационный монолог, полностью выбившись из сил:

Кому нужна стрела, сломившаяся в ране
Пронзенного врага? О счастье, что заране
Я не предвидела всего: тогда бы сил
Не стало у меня, тогда бы он носил
Прямую голову и шел, смывая кровью
Пыль с пальцев крепких ног. Я ль по пути к становью
Обратного пути искала и, хитря,
Здесь в гордости врага нашла поводыря,
С которым мне ничто все стража и заставы!
И вот — долг совершен, а за наградой славы
Я не иду... Нет сил....⁸

Может показаться, что Юдифь, признавая поступок во благо сво-

⁶ Недоброво Н.В. Юдифь. Трагедия в стихах // Недоброво Н.В. Милый голос. Избранные произведения. Томск: Водолей, 2001. С. 156.

⁷ Там же. С. 159.

⁸ Там же. С. 192.

его народа, не находит сил идти за наградой, чем в какой-то степени нивелирует собственное деяние. И не последнюю роль в таком повороте сыграл сам Олоферн. Образ Олоферна в пьесе строится на прямо противоположных характеристиках: сильный, мужественный воин и одновременно маститый интриган, имеющий склонность к изощренным играм, т.е. герой, сочетающий маскулинные и фемининные черты. Сам Недоброво писал об Олоферне: «Это будет самый изящнейший генерал-губернатор, какого только можно придумать»⁹. Во втором действии Олоферн, сравнивая себя с пастухом, а Юдифь с пророком, говорит о возможности Юдифи склонить его на свою сторону:

Мне, пастуху, пророческая речь
Запала глубоко и, думаю, сберечь
Израильский народ ты можешь мудрой речью.
Поди, склони врага¹⁰.

Олоферн упрашивает Юдифь «умилостивить его красою». Юдифь возмущенно отвечает: «Презренный! Что сказал?! Мне слышать это скверно!»¹¹. Олоферн парирует, призывая Юдифь спасти свой народ собой, а не развязывать войну: «Готовишь на позор ты всех, зовя на бой! Поди и выкупи народ одной собой. Ужели доблести мы и в тебе не встретим?»¹². На что Юдифь в ярости выкрикивает: «Туда пошла бы я... *убить!*»¹³. И слышит в ответ: «Поди за этим»¹⁴. Этот диалог примечателен тем, что Юдифь произносит мысли об убийстве вслух, спровоцированная предложением Олоферна «умилостивить его красою», тем самым бессознательно предвосхищая скрытую мотивацию дальнейших действий.

В четвертом действии Олоферн продолжает подталкивать Юдифь к убийству, упоминая свой меч и кубок с ядом, тем самым выступая своеобразным провокатором дальнейших действий героини: «Я не

⁹ Орлова Е.И. Указ. соч. С. 78

¹⁰ Недоброво Н.В. Указ. соч. С. 162.

¹¹ Там же. С. 162.

¹² Там же. С. 162.

¹³ Там же. С. 162.

¹⁴ Там же. С. 162.

казню рукой рабов и не неволю, / Но сам им меч даю — пусть испытают долю, / Которую в душе наметили себе!»; «Смерть — утление, владычица людей, / Яд — кубок ярких губ, ты, женщина со мною!»¹⁵. Отметим, что в третьем действии, своеобразном промежутке между двумя диалогами-поединками героев, в речи Юдифи появляются образы безумия и тьмы, отнюдь не характерные для библейской героини: «В душе, как молнии по беспросветной тьме, / Безумные мечты. Я их гнала... Но, Боже, / На призрак явное безумие похоже! // Ужели в эти дни?..»¹⁶. В третьем действии мотив безумия связан и с образом беременной иудейки Иохаведы, потерявшей мужа, отправившегося за водой. Ее гневные речи против бездействия своего народа вызывают упреки в безумии: «*Безумье* в грудь вползло несчастной»; «Пусть говорит жена! Мы все *безумием*, таким же, как она, / Полонены»; «Ты сам *безумием* не болен?»; «Жестоким седидам / Мольба *безумием* казалась»¹⁷. Юдифь как будто тоже поддается безумию осадного города, ее речь более не преисполнена божественного пафоса. После выматывающего разговора с Олоферном героиня больше не может здраво оценивать свои силы и быть в чем-то уверенной, цель кажется ей безрассудной, а ноша, возложенная Господом, непосильной:

Я силой немощна, что в том? Не я, вдова,
Меч вознесу, но Бог. О вещие слова,
Знаменованья дел, вы просверкали снова!
Все в думах взвешено и видно без покрова,
Но чуть очнусь и шаг ступлю — сбегает прочь
Весь замысел, как сон, разумно-ясный в ночь,
Но дикий наяву... Ужели безрассудной
Господь воистину доверил подвиг трудный?¹⁸

От девы-воительницы, которой Юдифь предстает в самом начале, не остается и следа. Деяние во благо народа в пьесе постепенно трансформируется в личностное противостояние и приобретает мотив мести. Интересно, что тема мести проходит через всю драму.

¹⁵ Там же. С. 185; С. 187.

¹⁶ Там же. С. 176.

¹⁷ Там же. С. 169.

¹⁸ Там же. С. 177.

Пьеса открывается прологом, в котором Навуходоносор говорит о грядущих завоеваниях: «Моей судьбой клянусь, неумолимой *мести* / Теперь покорностью не отвратить <...> Но не на *мечь* одну я ныне рать подъямлю — / Мой замысел пройти и покорить всю землю!»¹⁹. В третьем действии старейшина Ветилуи Гофониил взывает к Господу и мести: «Господи, перетерпи на время! *Мечь* за Тобой всегда, и не уйдет наш страх!»²⁰. Далее князь дома Иудина Озия подхватывает рассуждения о мести: «Зачем тревожить до поры / Боль скорби? Подожди, настанет время *мести* — / Все оскорбления пересчитаем вместе, / Чтоб бодрость придавать карающей руке»²¹. В четвертом действии сам Олоферн упоминает «дух отомщенья» в разговоре с Юдифью:

И если б ваш народ по первой царской вести
К нам вышел, то теперь не увидал бы *мести*;
И, если бы, смирясь хотя на этот раз,
Вы покорились мне, быть может, милость глаз
Вас пощадила бы — дух, сытый *отомщеньем*,
Вы снова возалкать своим сопротивленьем
Заставили...²²

Но больше всего о *мести* говорит сама Юдифь. Мотив мести в речи героини появляется в третьем действии после двусмысленного разговора с Олоферном: «До дна / Дыханьем вещих слов я вся потрясена! / Я день и ночь молюсь... Ужели руку вдовью / Бог предъизбрал на *мечь* безбожному становью?»; «Зачем порочишь / Себя безумием. *Мечь* совершу»²³. После первой встречи Юдифи с Олоферном мотив мести в пьесе приобретает личностный характер, уже не Божья воля управляет героиней, а женская мечь: «И женщина устроит / Над Олоферном *мечь!*». Даже в кульминационном монологе пятого действия после убийства Олоферна Юдифь утешается мыслями о мести, повторяя слово «мечь» три раза:

¹⁹ Там же. С. 143.

²⁰ Там же. С. 163.

²¹ Там же. С. 165.

²² Там же. С. 183.

²³ Там же. С. 176; С. 179.

Хмель *мести* взвидела! Пусть враг на мне расторг
Одежды моего вдовства, он, безголовый,
Гниет в своей крови. О, от зари багровый
Небесный свод, смотри, смотри на смерть, на *месть!*
Я ею до конца натешусь... Скоро весть
Дойдет до города. О Боже! Скоро, скоро
Дух вырвется из пут страданья и позора
И полетит к Тебе, ликуя, упоен
Восторгом *мщениа* над скопищем племен,
Дерзнувших посягнуть на наш народ...²⁴

Несмотря на смелое прочтение библейского текста, в желании «очеловечить» подвиг Юдифи Недоброво не был новатором. Мотив мести и личного противостояния героев в драмах на сюжет о Юдифи присутствовал в западной драме XIX — начала XX в. при конструировании библейского образа. Особую роль в этом конструировании сыграл немецкий поэт и драматург Кристиан Фридрих Геббель, который в трагедии 1841 г. «Юдифь» выводит новый тип библейской героини, чувствующей и земной. Желая придать подвигу Юдифи необходимую достоверность, Геббель выворачивает наизнанку библейский сюжет, намеренно снимая мотив высшего долга и предопределения. Узвимость геббелевской Юдифи заключается в борьбе чувства и долга, которую невозможно уравновесить. Внезапно вспыхнувшее чувство героини к своему врагу обречено. Олоферн учиняет насилие над покоренной им женщиной, и в смятенных чувствах Юдифь убивает некогда любимого мужчину, скорее из чувства личной мести, а не патриотизма. При этом Юдифь пытается оправдать себя тем, что она всего лишь слабая женщина, заплатившая за деяние слишком высокую цену, но служанка Мирза отрезвляет героиню, указывая на истинную причину ее поступка: «Ты говоришь о *мести*. Но зачем же ты пришла к этим язычникам во всем блеске своей красоты? Если б ты не сделала этого, не за что было бы *мстить*»²⁵. Можно сделать предположение, что Недоброво в своей пьесе отчасти мог отгалкиваться от традиции, заданной Геббелем, вернее, от литературного контекста изображения Юдифи, сложив-

²⁴ Там же. С. 193–194.

²⁵ Геббель Ф.К. Юдифь // Избранное: В 2 т. М.: Искусство, 1978. Т. 1. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.theatrelibrary.ru/authors/h/hebbel> (дата обращения: 11.04.2021); Каплан М.В. Указ. соч. С. 270–271. DOI: 10.17223/19986645/69/13

шегося на рубеже веков. Например, в одноактной драме английского драматурга и поэта Томаса Старджа Мура «Юдифь» 1911 г. можно обнаружить прямое следование геббелевской традиции, связанное с продолжением конструирования образа рефлексивной, сомневающейся библейской героини²⁶. Однако прямое влияние немецкого драматурга на поэтику трагедии Недоброво не установлено. Как и у Геббеля, образ Юдифи в пьесе Недоброво претерпевает изменения, связанные с неспособностью героини принять последствия своего поступка²⁷.

Сходство Недоброво и Геббеля заключается и в желании уравнивать в правах двух главных героев. Е.И. Орлова отмечает, что «в трагедии Недоброво обозначаются два равноправных героя»²⁸. Но равноправие в обеих пьесах подчеркнуто интеллектуальное и заканчивается на оппозиции мужского / женского. Геббель прямо указывает на превосходство мужественного воина Олоферна над девой Юдифью: «Сила! Сила — в ней-то все и дело! Пускай хоть кто-нибудь дерзнет воспротивиться мне, пускай повергнет меня наземь — я жажду встретить такого смельчака!»²⁹. Олоферн требует от Юдифи, чтобы она «пала ниц и молилась ему», намекая на собственное патриархальное превосходство. В своей трагедии Недоброво также подразумевает неполное равноправие двух героев. Сам Олоферн говорит Юдифи, что в ней его привлекают исключительно фемининные черты: «Жена, / Ты угодила мне и хитростью, и станом / И прелестью лица»³⁰. О главенстве Олоферна в пьесе Недоброво писал в мемуарах следующее: «Вся горечь трагедии будет заключаться в том, что, в то время как Юдифь будет думать, что она перехитрила Олоферна и великая героиня, публике будет ясно, что великий герой желания — Олоферн, и Юдифь — *игрушка* в его руках, его *прихоть*»³¹. «Марионеточность» действий Юдифи в пьесе подчеркнута поведе-

²⁶ Каплун М.В. Указ. соч. С. 273. DOI: 10.17223/19986645/69/13

²⁷ Алексина М.И. Проблема трагического в трагедии Фридриха Геббеля «Юдифь» // Ученые записки Свердловского педагогического института. 1965. Вып. 27. Проблемы критического реализма в зарубежной литературе XIX — нач. XX в. С. 3–23.

²⁸ Орлова Е.И. Указ. соч. С. 81.

²⁹ Геббель Ф.К. Указ. соч.

³⁰ Недоброво Н.В. Указ. соч. С. 184.

³¹ Орлова Е.И. Указ. соч. С. 78.

нием Олоферна, как будто желающего обесценить ее подвиг, подталкивая героиню именно к убийству, а не деянию во благо Ветилуи. Как отмечает Е.И. Орлова, «в нем <Олоферне>, привыкшем играть со смертью в сражениях, видимо, просыпается страсть игрока и в случае с Юдифью»³². Однако игра со смертельным исходом приобретает символическое значение своеобразного преступления против воли исполняющей свой долг Юдифи.

Следуя судьбе, Юдифь отсекает голову Олоферну его мечом, но тут же теряет все силы, вновь становясь мятущейся феминной. Превосходство Олоферна перед Юдифью в пьесе Недоброво не сводится к банальному противопоставлению «маскулинности» и «феминности», а приобретает роковой оттенок. Юдифь не может пойти против судьбы, предопределения, символом которых выступает как раз Олоферн. Олоферн в пьесе выступает своеобразным «палачом» Юдифи, медленно, но верно подводя героиню к своей судьбе, направляя ее действия. И хотя Недоброво, в отличие от Геббеля, снимает мотив неожиданной симпатии / любви / страсти героини к своему врагу, на первый план в русской пьесе, как и в западной драме, выходит личный конфликт двух героев. В то же время Недоброво, как и Геббель, подвергает образ Юдифи психологической трансформации, когда героиня проходит путь от убежденности в своей правоте до полного краха иллюзий³³. Самообман героини связан не только с попаданием в сети, ловко расставленные Олоферном, но и со смутным осознанием настоящей причины своего поступка, далекого от следования высшей воле. Перед убийством Олоферна Юдифь спрашивает свою служанку Керенгапух, может ли свершиться суд Господа нечистой рукой: «А вершит Господь *нечистой* рукой / Свои решения?»; «Значит, никакой / Другой руки и нет для Божьих дел, как эта? Керенгапух, ответь»³⁴. На что служанка прямо говорит, что в вопросе Юдифи заключены грешные мысли: «Я не найду ответа: / Грех на краю речей, затеянных тобой»³⁵. Далее Юдифь как будто пытается оправдать свою грядущую ночь с Олоферном искуплением его смертью:

³² Там же. С. 82.

³³ Каплун М.В. Указ. соч. С. 275. DOI: 10.17223/19986645/69/13

³⁴ Недоброво Н.В. Указ. соч. С. 177–178.

³⁵ Там же. С. 178.

Оскверненье
Смерть осквернителя искупит; омерзенье
Убавит грех. Почто себя уберегу.
Не все ль простительно, что гибельно врагу?³⁶

Керенгапух указывает Юдифи на противоречие, заложенное в подобной идее: «Ты оберечь / Вдовство для этого ль старалась?»³⁷. Последний аргумент служанки не менее убедителен и заключается в нечестивости такого акта для верующей иудейки: «Но необрезанный — нечист»³⁸. Юдифь продолжает убеждать себя, что ею движет воля всевышнего и жалеть себя не стоит:

Что наша жизнь и честь, когда дрожит алтарь
Во храме Господа! Он — Господин; мы? — стадо:
А для хозяина жалеть овец не надо...³⁹

Однако после ночи, проведенной с Олоферном и его убийства, нас ждет монолог Юдифи, преисполненный горечи от пережитого и физической невозможности героини очиститься от скверны:

О идол золотой —
Он надо мной сиял ужасной красотой,
Как панцырь крепкого и блестящего тела.
Испытывала вновь я мужа... Я б хотела
Всю кожу, щеки, грудь сорвать ногтями прочь!
Как телу на себе переносить невмочь
Одежды смрадные, так тело нестерпимо!
Муж жив в жене и с ней он смешан неделимо
И может сызнаова ожить... Он не добит,
Покуда я жива! Хоть оземь раздробит
Князь голову, а труп хоть в клочья разорвать бы,
Во мне живой жив муж! И после этой свадьбы
На свет взгляну?⁴⁰

³⁶ Там же. С. 179.

³⁷ Там же. С. 179.

³⁸ Там же. С. 180.

³⁹ Там же. С. 180.

⁴⁰ Там же. С. 192–193.

Данный монолог снова сближает героиню Недоброво с Юдифью Геббеля. По Геббелю, Юдифь истощена событиями, связанными с Олоферном, учиненным насилием и последующей мстью. После свершившегося Юдифь прямо молит о безумии, желании забыться: «Ты думаешь, я забыла. О, нет, нет! Я просто молю о *безумии*, но оно лишь осеняет меня на мгновение, а вечная ночь не настает. У меня в мозгу немало темных нор, но ни одна не вмещает разума, он слишком огромен, и тщетно пытаться в них укрыться»⁴¹. В диалогах геббелевская Юдифь сама приравнивает преступление к деянию. Сначала в разговоре с Мирзой Юдифь смешивает эти понятия: «Не правда ли, Мирза, даже если бы я совершила *злодейство, преступление*, ты не дала бы мне этого понять? Ты сказала бы ласково: “Юдифь, ты несправедлива к себе, это великое *деяние!*”»⁴². Затем Юдифь обращается к старейшинам и священникам Ветилуи, желающим ее наградить, снова упоминая преступление: «Вы смеетесь надо мною? (Старейшинам.) Либо я исполнила свой священный долг и не могла поступить иначе, либо возомнила о себе и совершила *преступление!*»⁴³. В качестве «награды» героиня просит убить ее, если она того потребует. Однажды Юдифь сама призналась Мирзе, что в основе ее поступка лежит мысль об убийстве: «Жалкое созданье! Ты не знаешь? И тебе не подсказывает сердце? Я задумала *убийство!*.. [Мирза отшатывается]. А разве у меня есть выбор? Отвечай! Я бы не выбрала *убийство*, если б я... Но что я говорю! Молчи, рабыня. Все кружится у меня в голове»⁴⁴.

В финале пьесы Геббеля Юдифь произносит реплику, проливающую свет на истинное положение вещей, лежащее скорее в правовой, а не символической плоскости: «Я не хочу родить Олоферну сына. Молись, чтобы господь сделал чрево мое бесплодным. Может быть, он смилуетя надо мной»⁴⁵. В какой-то степени эта финальная реплика геббелевской Юдифи помогает раскрыть внутренний конфликт и последующий крах двух героинь в немецкой и русской пьесе. Обе героини нарушают вдовый обет, что подчеркнуто обо-

⁴¹ Геббель Ф.К. Указ. соч.

⁴² Там же.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Там же.

ими авторами. Обе они осознают глубину своего падения, но если Юдифь Геббеля говорит об этом открыто, боясь родить сына после ночи с Олоферном, то Юдифь Недоброво, осознавая случившееся, которое в воспроизведенном монологе больше напоминает насилие, до конца не различает собственных мотивов. Сначала героиня готова пожертвовать своим телом, вполне осознавая, что тем самым нарушит обет вдовства, оправдывая себя перед служанкой высшей целью, а затем сталкивается с неспособностью юридически себя оправдать, что и приводит героиню к символической гибели и не только внутренней. Как указывает Е.И. Орлова, «дни, проведенные в негласном поединке с Олоферном, лишили Юдифь воли к жизни после происшедшего»⁴⁶. Юдифь истощена и символически проигрывает битву. В конце пьесы Недоброво надломленная Юдифь не возвращается в Ветилую с победой, а остается в стане врага. Пьеса заканчивается авторской ремаркой: «Юдифь схватывают»⁴⁷. Воин Олоферна Навузардан указывает остальным: «взять эту (т.е. Юдифь)... и убить!»⁴⁸. Юдифь становится не только пленницей, но и преступницей с точки зрения сторонников Олоферна, мотив, отсутствующий в Библии. Расчет Олоферна оказался верным — Юдифь «сыграла» свою роль в его судьбе, но уходит со сцены, обессиленная и опустошенная, в чистую проиграв партию.

В русской и немецкой пьесах подчеркивается смещение мотива деяния в сторону преступления, что говорит о присутствии в обеих драмах криминальной составляющей. Выдвижение на первый план преступного мотива (сведение личных счетов), своеобразная игра «жертвы» с «палачом», целенаправленное подведение героини к убийству, а не подвигу, финальное возмездие — все эти черты дают возможность рассматривать две пьесы в контексте поэтики криминальной литературы. Однако в драмах Геббеля и Недоброво преступление не заслоняет собой преступника (речь не о произведении, в основе которого лежит загадка, тайна, увлекающая разгадывани-

⁴⁶ Орлова Е.И. Указ. соч. С. 99.

⁴⁷ Там же. С. 100.

⁴⁸ Недоброво Н.В. Указ. соч. С. 198.

ем сюжетных ходов)⁴⁹. Используя элементы, характерные для криминального жанра, авторы подчеркивают, что выбранные мотивы толкают героиню на преступление против себя. Преступный мотив сдвигается в психологическую плоскость, тем самым позволяя невольной «преступнице» (Юдифи) заслонить само преступление, что подчеркивает явный психологизм обеих пьес⁵⁰.

В 1923 г. близкая подруга Недоброво А. Ахматова напишет стихотворение «Юдифь», где в конце можно обнаружить отсылку к рассмотренной пьесе, связанную с ведущей ролью Олоферна в судьбе героини:

Рассвета проникла в шатер бирюза.
Молили главы отсеченной глаза:

— Юдифь, руку я ведь направил твою,
Меня ты попрала в неравном бою.

Прощай же, Израиля ратная дочь,
Тебе не забыть Олоферна и ночь⁵¹.

Образ главной героини в пьесе «Юдифь» Н.В. Недоброво претерпел значительные изменения в сравнении с библейским первоисточником и хорошо вписывался в контекст западноевропейской драмы XIX — начала XX в., заданной немецким драматургом Ф. Геббелем. В пьесе Недоброво архетипичный библейский сюжет о палаче / жертве трансформируется в личностное противостояние двух героев, связанное с новообретенным мотивом мести, смертельной игрой с судьбой, неспособностью героини принять последствия своего поступка и оправдать себя с правовой точки зрения. Не последнюю роль в такой трактовке играет трансформация мотива преступления / деяния, наиболее ярко проявившегося в конструировании библейского образа на рубеже веков.

⁴⁹ Буало-Нарсежак. Детективный роман // Как сделать детектив: [Сборник] / Пер. с англ., фр., исп., нем.; [Сост. А. Строева; послесл. Г. Анджапаридзе]. Москва: Радуга, 1990. С. 192–193.

⁵⁰ Там же. С. 192–193.

⁵¹ Ахматова А.А. Юдифь («В шатре опустилась полночная мгла...») // Ахматова А.А. Полное собрание поэзии и прозы в одном томе. Москва: Альфа Книга, 2017. С. 207–208

Каплун Марианна Викторовна — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела древнеславянских литератур, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН. Научные интересы: поэтика и герменевтика древнерусской литературы, русская драматургия XVII–XX в., средневековая литература, гендерный порядок русского модернизма, проблема преломления художественного текста в киноискусстве. E-mail: tangosha86@mail.ru

Marianna V. Kaplun, PhD in Philology, Senior Researcher, Department of Old Slavic Literatures, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia. Research interests: poetics and hermeneutics of Old Russian literature, Russian drama of 17th–20th centuries, medieval literature, gender order of Russian modernism, the problem of refraction of literary text in cinema. E-mail: tangosha86@mail.ru

ПЕРСОНАЖ-ЖЕРТВА И ЕГО ФУНКЦИИ В КРИМИНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

© О.В. Федунина, 2022

Аннотация: В статье рассматриваются основные типологические особенности и функции персонажа-жертвы в милицеевском романе и повести советского периода. По результатам анализа конкретных примеров делается вывод о том, что типологические особенности этого персонажа напрямую связаны с другими аспектами поэтики, что может привести к размыванию или даже разрушению соцреалистического «канона» в его криминально-литературном воплощении. При типологических изменениях персонажа-жертвы (равно как и преступника) актуализируется этический план в ущерб собственно криминальному и идеологическому, который был обязателен для соцреалистического извода полицейского романа.

Ключевые слова: криминальная литература; жанр; милицкий роман; милицкий повесть; персонаж-жертва.

VICTIM-TYPE CHARACTER AND ITS FUNCTIONS IN THE CRIMINAL LITERATURE OF THE SOVIET PERIOD

© Olga V. Fedunina, 2022

Abstract: The article examines the main typology and functions of the victim-type character in the police novel and detective story of the Soviet period. Based on the results of analysis of specific examples, it is concluded that the typological features of this character are directly related to other aspects of poetics, which can lead to the erosion or even destruction of the socialist realist “canon” in its criminal-literary embodiment. With the typological changes in the character-victim (as well as the criminal), the ethical plan is actualized to the detriment of criminal and ideological plan itself, that was obligatory for the socialist realist version of the police novel.

Key words: criminal literature; genre; police novel; police story; victim-type character.

Непосредственным предметом рассмотрения в этой статье станут основные типологические особенности и функции персонажа-жертвы, причем только в соцреалистической модификации полицейского романа; другие жанры криминальной литературы, в том числе советский шпионский роман, останутся за рамками наших рассуждений.

Начать следует с того, что жертва является одним из основных элементов в системе персонажей, если речь идет о криминальной литературе, где основу сюжета составляет расследование преступления¹. Роль такого персонажа отнюдь не во всех жанрах сводится к «чистой» функции, как это обозначают некоторые исследователи². Полицейский роман, структура которого в несколько видоизмененном, но все же сохраняющем жанровую идентичность виде воспроизводится в советской милицейской повести или романе, предполагает оценку жертвы (в том числе рецептивную, читательскую), отличную от характерной для классического детектива. Если в последнем, как отмечает Н.Н. Кириленко, жертва «редко вызывает сочувствие, часто гротескна», то в полицейском романе ее «как правило, жалко», причем она может быть «лично близка героям»³. На этом замечании исследовательницы хотелось бы остановиться подробнее и постараться немного развить его в интересующем нас направлении.

Любопытный материал для размышлений дает повесть волгоградского писателя А.М. Шейнина «Вурдалак из Заозерного», вошедшая в сборник 1966 г. (кстати, П.А. Моисеев выделяет именно этот год в качестве рубежного для очередного «рождения» и истории «русского детектива»⁴). «Вурдалак из Заозерного» выделяется на фоне других «милицейских» повестей сочетанием, с одной стороны, нарочито традиционной причины преступлений (корысть, поиск бывшим военным преступником добычи, которую спрятал на хуторе его поделник), с другой же — экзотичности среды, в которой разворачивается действие (сектанты, живущие рядом с колхозной фермой), а также орудия преступления и способа, которым оно

¹ Опираюсь здесь на разработанную совместно с Н.Н. Кириленко концепцию криминальной литературы как наджанрового явления и ее типологических разновидностей: *Кириленко Н.Н., Федунина О.В.* Жанры криминальной литературы как теоретическая проблема // *Поэтика литературных жанров. Проблемы типологии и генезиса* / под ред. Д.М. Магомедовой и В.В. Савелова. Москва: РГГУ, 2019. С. 112–115.

² *Николина Н.А., Литовская М.А., Купина Н.А.* Массовая литература сегодня: уч. пособие. Москва: Флинта, 2009. С. 70.

³ *Кириленко Н.Н.* Классический детектив как жанр криминальной литературы. Инвариант и генезис. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2020. С. 211.

⁴ *Моисеев П.А.* 1966-ой год в истории русского детектива: Виктор Смирнов и Павел Шестаков // *Филологические заметки.* 2019. Т. 1. № 17. С. 187–199.

совершается. Несомненно здесь отсылки, во-первых, к «Вампиру в Суссексе» (*The Adventure of the Sussex Vampire*, 1927) А. Конан-Дойля, включая предварительные пробы преступного метода на животных (спаниель у Конан-Дойля — собака и теленок у Шейнина). Есть и прямое упоминание Великого Сыщика: «Начитались Шерлока Холмса»⁵, — насмешливо говорит ведущий расследование старший следователь областного управления охраны общественного порядка Киреев молодому врачу. Наконец, одна из главок повести называется «Лицо в окне» — как тут не вспомнить хотя бы «Желтое лицо» (*The Adventure of the Yellow Face*, 1894) Конан-Дойля. Примечательна реакция героя, ведущего расследование, на неожиданное появление в окне лица преступника: «Внезапно он весь напрягся, а потом наступило оцепенение. Прижавшись к стеклу, на него смотрело широкое, квадратное лицо с приплюснутым носом и сверлящими глазами. Киреев не мог оторваться от них и лежал беспомощный, как ребенок, холодея от ужаса, — до того нежизненным, потусторонним показалось ему это видение»⁶.

Этой абсолютно не типичной реакции сотрудника милиции (который, кстати, еще и художник-любитель — собирается писать по мотивам рассказанной ему истории времен войны картину «Смерть коммуниста») соответствует экзотическое орудие и способ совершения преступлений: нападения вурдалака⁷ имитируются преступником с помощью завезенной когда-то из Австралии кровососущей летучей мыши (очередная реплика в сторону Конан-Дойля, использовавшего в подобной роли животное в своей «Собаке Баскервилей», а также, возможно, отсылка к «Убийствам на улице Морг» Э.А. По).

Обозначенная гибридная конструкция, очевидно, требует подобной же расстановки среди жертв изображенных преступлений. Общая логика, в самом деле, реализуется и в этом аспекте: на одном полюсе жертвы более-менее типичные для милицейской литературы (сторож животноводческой фермы колхоза «Путь коммуниз-

⁵ Шейнин А. Вурдалак из Заозерного // Шейнин А. Иду на помощь: рассказы о милиции. Волгоград: Нижне-Волжское книжное изд-во, 1966. С. 65.

⁶ Шейнин А. Вурдалак из Заозерного. С. 83.

⁷ «Русское вурдалак считается изобретением Пушкина (поддержанным А. Толстым), который неверно воспроизвел сербск. *волкодлак* — “волк-оборотень”», — комментируют Т.А. Михайлова и М.П. Одесский. См.: Михайлова Т.А., Одесский М.П. Граф Дракула: опыт описания. Москва: ОГИ, 2009. С. 25.

ма», местный участковый и учитель) — на другом же девушка из семьи погибшего во время войны партизана, воспитанная матерью в традициях сектантов. Этот персонаж не входит в цепочку «вурдалачьих» жертв, но фактически выполняет ту же функцию, т.к. является второй целью преступника. Бывший староста, совершивший преступление в годы войны, собирается насильно жениться на Клаве, вопреки воле влюбленной в другого девушки. Возникает здесь и мотив личной заинтересованности следователя в судьбе жертвы, о котором уже упоминалось в начале этой статьи: Киреев начинает влюбляться в Клаву, но внезапно узнает о существовании соперника. Наконец, именно для героини прежнее течение жизни после завершения расследования уже не может быть восстановлено: Клава теряет рассудок. Таким образом, введение в милицейскую повесть «экзотического» элемента, связанного с «потусторонним», задает особую типологию жертв и влияет на развитие образа следователя: в Кирееве подчеркнута сочетаются рациональное и интуитивное, рутинная служба в милиции и тяга к живописи. При этом на верную версию героя наталкивают лишь слова квартирной хозяйки, а любимую девушку он не может уберечь от испытаний и безумия, т.е. в профессиональной и личной сферах оказывается не вполне непогрешимым (ср. с нормативной структурой того же «Дела “пестрых”»), где главный герой не только успешно участвует в расследовании, но и спасает невесту от возможной гибели). Все сказанное демонстрирует строгость законов жанра: нарушение любого из них немедленно влечет за собой «цепную реакцию», размывая границы.

Обозначим ряд других специфических особенностей функционирования персонажа-жертвы, которая сохраняется и в западных образцах полицейского романа, и в милицейской повести. Участие жертвы в развитии сюжета может начинаться с краткой интермедии непосредственно перед событием преступления. Так, милиционер Копытов в «Петровке, 38» (впервые опублик. в 1963) Ю. Семенова показан буквально накануне того, как он становится случайной жертвой убийц. Этому событию, запускающему развитие криминальной линии в сюжете, посвящена вся первая глава повести, которая следует сразу за «Интродукцией» и озаглавлена с указанием на профессиональную принадлежность персонажа — «Милиционер Копытов». Хронология этой главы включает в себя события от момента, когда

Копытов заступает на свое последнее дежурство, и до начала расследования сразу после обнаружения его тела. Примечательно, что убийство показано здесь с внутренней точки зрения жертвы, переживающей свои последние минуты и сам момент смерти: «Копытов обернулся, чтобы спросить того, что помоложе, по ничему не успел спросить, потому что страшной силы удар обрушился на него, смял и бросил на землю. Падая, он увидел Генку, который ехал на взрослом велосипеде, жену и бабушку Фросю. Она пела песню и возилась с тестом. А потом все исчезло, стало лишним и безразличным ему — отныне и навсегда»⁸.

Здесь, по сути, смыкаются позиции повествователя, который освещает событие извне, и жертвы, для которой истинный смысл происходящего недоступен. Заключительное «отныне и навсегда», несомненно, принадлежит уже только повествователю. Приведенный фрагмент любопытен в контексте советской криминальной литературы с ее безусловной установкой на соцреалистический метод изображения, потому что здесь повествование подходит как раз к самой границе реальности — показаны последние вспышки сознания персонажа-жертвы перед смертью. Одновременно читатель узнает об обстоятельствах преступления именно с «внутренней» позиции, и это знание явно не входит в кругозор героев-сыщиков, расследующих преступление. Так соотносятся разные способы изображения ключевого события — убийства: извне (повествователем) и изнутри (с точки зрения самой жертвы). Этот пример не единичен для полицейского романа как жанра; ср., например, с «Ухищрениями и вожделениями» (*Devices and Desires*, 1989) Ф.Д. Джеймс, где, кстати, мы находим ту же строгую хронологическую привязку в названиях глав, как это было у Семенова с его делением по количеству суток, прошедших с начала расследования. Здесь проявляет себя поэтика жанра, ибо в данном случае речь, разумеется, идет не о конкретных интертекстуальных связях, но о типологическом сходстве в принципах изображения.

Другой вариант — когда жертва появляется только *post mortem*, собственно, в момент ее обнаружения после убийства. Сам сюжет расследования, таким образом, во многом концентрируется вокруг реконструкции обстоятельств гибели жертвы и ее жизни до пре-

⁸ Семенов Ю. Петровка, 38. Москва: Молодая гвардия, 1964. С. 7.

ступления, в результате чего сыщики приближаются к пониманию мотивов совершенного убийства. Именно с такой детальной реконструкцией мы встречаемся, скажем, в полицейском романе «Розанна» (*Roseanna*, 1965) шведских журналистов и писателей П. Валё и М. Шёвалль, а также в «Петле» (1975) А. Адамова и «Эре милосердия» (1975) братьев Вайнеров. Образ жертвы не представлен как готовый, он складывается, как мозаика, из информации, собираемой командой сыщиков в ходе расследования: «Впрочем, я невольно реконструирую это лицо, сейчас оно совсем не такое, сейчас на нем застыли ужас и невыносимая боль»⁹, — так проявляется рефлексия над этим в речи рассказчика, инспектора Лосева, в романе Адамова «Петля». В то же время, эта мозаика во многом состоит из субъективных показаний свидетелей и умозаключений самих сыщиков, пропущенных к тому же через слово повествователя или рассказчика. Т.е. читатель получает в достаточной мере субъективированный конструкт. Сказанное напрямую связано с различными оценками жертвы, о чем речь пойдет ниже, в нашем непосредственном материале — ее морального облика и соответствия модели «настоящего советского человека».

Первое упоминание, а затем изображение осмотра места преступления обозначает точку пересечения сыщика с частным миром обычных людей. Примечательно, что даже в образцах не самого высокого художественного уровня это обычно становится предметом рефлексии сыщика.

Ср.: «Сергею казалось, что в этой чужой, таинственной комнате, которую он только что так внимательно обследовал, все вещи хранили на себе еще неразгаданные следы преступления. Да и само его пребывание здесь, к тому же в такой момент, было настолько ново и необычно, что Сергей то и дело как бы смотрел на себя со стороны и удивлялся»¹⁰ («Дело “пестрых”» А. Адамова, 1952–1956).

«Дверь вскрыли, вошли в прихожую, тесную, невразворот, и с порога я увидел голые молочно-белые ноги, вытянувшиеся поперек комнаты к дверям. Задрался шелковый голубой халатик. И мне было невыносимо стыдно смотреть на эти закороченные стройные ноги,

⁹ Адамов А. Петля // Адамов А. Инспектор Лосев: трилогия. Москва: Советский писатель, 1985. С. 209.

¹⁰ Адамов А. Дело “пестрых”. Москва: Молодая гвардия, 1958. С. 27–28.

словно убийца заставил меня невольно принять участие в каком-то недостойном действе, в противоестественном бессовестном разглядывании чужой, бессильной и беззащитной женской наготы посторонними мужиками, которым бы этого вовек не видеть, кабы убийца своим злодейством уже не совершил того ужасного, перед чем становятся бессмысленными и ненужными все существующие человеческие запреты, делающие людей в совокупности обществом, а не стадом диких животных»¹¹ («Эра милосердия» братьев Вайнеров).

Этот элемент обязательной «встречи» с жертвой можно считать инвариантным для полицейского романа в целом. Однако спецификой соцреалистической модели жанра является нередкая замена убийства кражей, порой даже не слишком крупной; к примеру, кража вещей из гостиничного номера в романе А. Адамова «Злым ветром» (1975): выходной костюм, пальто, транзистор...). Это своего рода преуменьшение преступления обыгрывается в «Гонках по вертикали» (1971) Вайнеров, где жертвой изначальной кражи оказывается вор и контрабандист, а в расследование, тем не менее, включаются правоохранительные органы Советского Союза, Болгарии и Италии. Масштаб проводимого расследования становится предметом иронической рефлексии рассказчика: «Теперь машинистки перепечатают нашу справку на мелованной бумаге с водяными знаками, которая называется “верже”, начальники поставят свои подписи, печати, справку положат в плотный конверт с черной светонепроницаемой подкладкой, пять кипящих клякс красного сургуча с продетой шелковой нитью застынут на пакете, ляжет сверху штамп “СОВЕРШЕННО СЕКРЕТНО”, и фельдкурьер помчит депешу в далекую добрую солнечную страну, где бесследно исчез для меня Фаусто Каstellи»¹².

Такая взаимозамена или же сочетание убийства и серии краж в криминальном сюжете (напр., в «Зеленом прутике» Ал. Шейнина, опубл. 1966) при неизменно серьезном тщательном расследовании связана, как представляется, с тем, что в соцреалистической криминальной литературе жертва является воплощением всего советского народа; направленное против нее преступление, таким образом, не-

¹¹ Вайнер А., Вайнер Г. Эра милосердия. Москва: АСТ: Астрель: Полиграфиздат, 2011. С. 55.

¹² Вайнер А., Вайнер Г. Гонки по вертикали. Москва: Молодая гвардия, 1974. С. 165.

зависимо от его тяжести есть преступление против народа. В этом заключается одно из основных отличий от западных образцов полицейского романа: жертва перестает быть лишь частным лицом, а преступник не только убийца, но и «враг народа». «...привыкай вести с ними беспощадную борьбу, как от нас требует народ»¹³, — наставляет Жеглов Шарапова в «Эре милосердия». Именно поэтому для сотрудников милиции, по словам начальника МУРа из «Дела “пестрых”» Адамова, «нет большей радости, чем предупредить или раскрыть преступление, видеть, как счастливы и благодарны люди, которых ты спас или которым помог»¹⁴.

Тем любопытнее пример из, казалось бы, не выходящей за пределы нормативной структуры милицейской повести «Петровка, 38» Ю. Семенова, где в эпизоде задержания главного преступника сотрудник милиции фактически терпит поражение, получая почти смертельную рану. Мать захваченных в заложники детей меняется с ним местами, принимая на себя функцию уже не жертвы, но защитника: «...женщина, стоявшая у стены, бросилась на браунинг своим большим телом»¹⁵. Здесь невольно напрашивается аналогия с известным образом Родины-матери¹⁶ — от плаката И. Тоидзе «Родина-мать зовет!» до скульптурных воплощений, особенно на Мамаевом кургане в Волгограде: огромный размер фигуры приобретает почти гротескный характер. По замечанию Х. Гюнтера, в рамках сформировавшегося соцреалистического канона «Родина — это огромное женское тело, которое воплощает основу жизни народа»¹⁷.

Для западного полицейского романа отмеченный сюжетный ход не характерен, однако в его соцреалистической версии все закономерно укладывается в общий канон. Сотрудник милиции не только буфер между преступным и нормальным мирами, но и такая же часть великого советского народа, как и обычные граждане, что де-

¹³ Вайнер А., Вайнер Г. Эра милосердия. С. 80.

¹⁴ Адамов А. Дело «пестрых». С. 23.

¹⁵ Семенов Ю. Петровка, 38. С. 174.

¹⁶ О семейности как одном из принципов культуры соцреализма пишет Е. Добренко. См.: Добренко Е. Соцреализм и мир детства // Соцреалистический канон / Под ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. Санкт-Петербург: Академический проект, 2000. С. 35.

¹⁷ Гюнтер Х. Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон / Под ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. Санкт-Петербург: Академический проект, 2000. С. 766.

лает их до известной степени взаимозаменяемыми.

На другом полюсе — персонаж-жертва иного типа, не вписывающаяся в модель «советского человека», жертва с сомнительным «моральным обликом», провоцирующая преступление своим «неправильным» образом жизни. Казалось бы, это близко к тем «неправильным» жертвам, которые встречались еще у А. Конан-Дойля (напр., в «Дьяволовой ноге», *The Adventure of the Devil's Foot*, 1910) или у А. Кристи («Убийство в Восточном экспрессе», *Murder on the Orient Express*, 1933), но типологически и функционально жертва собственного легкомыслия и слабости далеко отстоит от жертвы убийства из мести, которая в прошлом сама совершила проступок или преступление. В данном случае смещается не только этическая оценка, но оказывается затронутым идеологический план, обязательный для соцреалистической милицейской литературы.

В том же ряду нужно назвать роман Вайнеров «Эра милосердия», где Лариса Груздева с ее театральным окружением и «легким флиртом» становится жертвой связанного с бандой авантюриста, вора и убийцы Фокса. Напрямую оценка ее не вполне «советского» образа жизни не проявлена, но при вопросе Жеглова о роде занятий Ларисы сестра убитой почему-то начинает оправдывать ее: «Ларочка была очень талантливая... Она мечтала стать актрисой... Ей после школы поступить в театральное училище не удалось, это знаете, как трудно... Но она занималась все время, брала уроки...»¹⁸ и т.д. Несправедливо обвиненный в убийстве бывшей жены Груздев прямо говорит: «Я ее предупреждал, что вся эта жизнь вокруг Мельпомены добром не кончится...»¹⁹ Итак, перед нами «неправильная», нетипичная для соцреалистической криминальной литературы жертва, появление которой соотносится со структурой этого романа в целом, где, напомним, криминальная линия в сюжете пересекается с этической, ставящей вопрос о границах ответственности сыщика за свои подозрения и действия.

Именно здесь возникает неразрешимое противоречие позиций Шарапова и Жеглова; для первого из них важнее оказываются общечеловеческие ценности, для второго — быстрое достижение результата независимо от того, верно ли будет установлена личность

¹⁸ Вайнер А., Вайнер Г. Эра милосердия. С. 57.

¹⁹ Там же. С. 68.

преступника. Ради этого он вполне способен и подсунуть вору якобы украденный ридикюль, и обвинить в убийстве мужа жертвы, не удосужившись проверить другие версии. Жеглову неведомы сомнения рассказчика, новичка в профессиональном плане, который по-человечески оказывается выше своего наставника, осознав, что «власть над людьми — очень сильная и острая штука»²⁰.

Мотив противостояния с собственным начальством ради выяснения истинных обстоятельств дела является если не константным, то одним из наиболее частотных для полицейского романа как жанра: и для американского (цикл Э. Макбейна о 87-м участке; «Неоновый дождь», Дж. Берка, «Блондинка в бетоне» М. Коннелли), и для шведского (романы П. Вале и М. Шевалль из серии о Мартине Беке), и для французского («Багровые реки» Ж.-К. Гранже, «Орлиный мост» Ж. Мазо), и даже для китайского («Закон триады» Цю Сяолуна). Однако именно для соцреалистической модели это совершенно не характерно, т.к. в соответствии с базовыми архетипами советского мифа, выделяемыми Х. Гюнтером²¹, начальник выступает в роли непогрешимого «мудрого отца». В нормативной модели нарушающий предписания начальства герой сам совершает ошибку, ставя под угрозу успех расследования. Так происходит, к примеру, в «Деле “пестрых”» А. Адамова, где, кстати, потенциальной «неправильной» жертвой преступников становится невеста главного героя, ведущая легкомысленный образ жизни. Символично, что, спасенная от смертельной опасности, она приходит на свидание с героем в скромном платье с комсомольским значком. «Неправильная» жертва в криминальной литературе советского периода не должна вызывать особой симпатии у сыщиков, автора и читателя; в противном случае мы сталкиваемся с последовательным разрушением «канона» и переориентацией этической линии в сюжете от идеологии к открытым вопросам и неопределенным, колеблющимся оценкам.

Другой пример, который хотелось бы привести в данном контексте, не столь известен. Это роман Л. Сапожникова и Г. Степанидина «Ищите “Волка”!» (журнальный вариант опубл. в 1980), где

²⁰ Там же. С. 321.

²¹ Гюнтер Х. Литература в контексте архетипов советской культуры // В поисках новой идеологии: социокультурные аспекты русского литературного процесса 1920–1930-х годов. Москва: ИМЛИ РАН, 2010. С. 191–229.

сюжет расследования во многом сконцентрирован вокруг особого типа персонажа-жертвы. Прежде всего, авторы используют прием подставной «ложной» жертвы, которую преступник тяжело ранит по ошибке. Однако его истинная мишень оказывается замешанной в преступлении, совершенном в годы войны: благополучный «инженер Храмов», как удастся выяснить в ходе расследования подполковнику милиции Бизину, в годы войны дезертировал и стал соучастником убийства, после чего много лет жил с чужим именем и документами. Сам по себе мотив не новый и хорошо знаком читателю и по советским шпионским романам («Тайна стонущей пещеры» А. Шебалова, «Конец Большого Юлиуса» Т. Сытиной), и по милицейской литературе («Дело “пестрых”» А. Адамова, «Вурдалак из Заозерного» А. Шейнина). Но функции подобного персонажа были другими, в приведенных примерах это несомненный антагонист, преступлению которого дается однозначно негативная оценка.

Образцом для Степанидина и Сапожникова могла стать все та же «Эра милосердия», как представляется, узловой текст, где авторская рефлексия над уже вполне сложившейся к середине 70-х годов традицией задает вектор для ее трансформации. В романе Вайнеров в роли одновременно преступника и жертвы выступает бывший сослуживец Шарапова, из-за рокового стечения обстоятельств оказавшийся в банде. При задержании «Черной кошки» он погибает, застреленный Жегловым, хотя успел искупить свою вину, не выдав Шарапова сообщникам Фокса. Юридическая и этическая оценки здесь расходятся, формально являясь преступником, персонаж в то же время и жертва — бюрократического произвола, а затем в самом прямом смысле — убийства, совершенного сотрудником милиции. Конечно, роман «Ищите “Волка”!» по своим художественным достоинствам далеко отстоит от произведения Вайнеров. Но и в нем коллизия смещается в сторону сложных вопросов, которые задает себе в финале следователь, оставляя их без ответа: «Что решит суд? И будет ли он, суд? Каким, наконец, окажется приговор его семьи — жены, детей? <...> Трудные, невозможные вопросы... И я не знаю на них ответов. Не знаю, жалею ли его, сочувствую ли ему»²².

Подводя итоги, помимо очевидной функции жертвы как катализатора в развитии сюжета расследования, обозначим еще одну:

²² Сапожников Л., Степанидин Г. Ищите «Волка»! // Юность. 1980. № 12. С. 83.

жанрообразующую. Мы видим, что типологические особенности этого персонажа оказываются в самой прямой связи с другими аспектами поэтики милицейского романа или повести, подводя это локальное ответвление полицейского романа к размыванию или даже разрушению соцреалистического «канона» в его криминально-литературном воплощении. Это закономерно: при типологических изменениях персонажа-жертвы (равно как и преступника) актуализируется этический план в ущерб собственно криминальному и идеологическому, который был обязателен для соцреалистического извода полицейского романа. Сохраняет ли при этом произведение свою жанровую идентичность, это уже следующий вопрос. Однако тип жертвы в системе персонажей и сюжете также является важным маркером, который нельзя не принимать во внимание.

Федунина Ольга Владимировна — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела «Литературное наследство», Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН. Область научных интересов: поэтика эпических жанров, нарратология, жанры криминальной литературы в теоретическом и историческом аспектах, типология и функции онирических форм в литературе. E-mail: fille.off@gmail.com

Olga V. Fedunina, PhD in Philology, Senior Researcher, Department of “Literaturnoe Nasledstvo” (“Literary Heritage”), A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia. Research interests: poetics of epic genres, narratology, genres of criminal literature in theoretical and historical aspects, typology and functions of oniric forms in literature. E-mail: fille.off@gmail.com

ДЕТЕКТИВНО-ШПИОНСКИЙ ПЛАСТ «АПОКРИФА АГЛАИ» ЕЖИ СОСНОВСКОГО

© А. Молнар, 2022

Аннотация: В статье изучаются детективные и шпионские элементы, составляющие книгу Ежи Сосновского «Апокриф Аглаи». Посредством этого раскрывается, как основные вопросы жизни и смерти преломляются через призму постмодернистского смешения высоких и низких жанров, интермедийных средств. Анализ текста направлен как на сюжетные мотивы, так и на метафорические сближения. Помимо этого, обращается внимание на переписывание бытовых эпизодов с позиции фикции и наоборот. Таким образом, все время релятивизируется соотношение реальности и вымысла, поэтического и прозаического, криминального и философского. В результате получается метапоэтическая презентация акта письма.

Ключевые слова: Ежи Сосновский; «Апокриф Аглаи»; детектив; шпионский роман; фикция и реальность; потеря самости и самоосмысление.

DETECTIVE-ESPIONAGE FORMATION OF *APOKRYF AGLAI* BY JERZY SOSNOWSKI

© Angelica Molnar, 2022

Abstract: The article examines the detective and espionage elements that make up the book *Apokryf Aglai* by Jerzy Sosnowski. Thus reveals how the basic issues of life and death are broken through the prism of postmodern mixing of high and low genres, intermedia tools. The analysis of the text is aimed at both plot motives and metaphorical approachment. In addition, the look at the rewriting of everyday episodes from the position of fiction and vice versa is made. Thus, the ratio of reality and fiction, poetic and prosaic, criminal and philosophical is relativized all the time. As a result, there is a metapoetical presentation of the writing act.

Key words: Jerzy Sosnowski; *Apokryf Aglai*; detective; spy novel; fiction and reality; loss of self and self-reflection.

Книга Ежи Сосновского «Апокриф Аглаи» имеет разнообразный жанровый состав: включает в себя и философский роман, и любовный, и политический, и детективный. Она невероятно богата разными кон- и подтекстами (см. фильм-триллер и песня «Black Magic Woman» и т.д.). Массовая и высокая литература формируют «Апо-

криф Аглаи» в одинаковой мере.¹ Однако самым важным фактором, определяющим жанр книги, является роман о художнике. Рассмотрим в общих чертах детективно-шпионский пласт, составляющий книгу Сосновского.

В первом романе «Апокрифа Аглаи», в «Визите без приглашения» школа для разочарованного в любви героя, Войтека, кажется жизненной опорой. Однако как школа превращается в прикрытие шпионского эксперимента, так и учителя оказываются совершенно необычными: к примеру, скромный химик Драбчик разоблачается как секретный агент. Отметим, что возле его места проживания Адам следит за Войтеком, как агент 007 Джеймс Бонд из популярного киносериала. Наглядной демонстрацией превращения шпионского романа в философский, фикции в жизнь служит приведенная в этом пассаже биографическая отсылка, транспонируемая в писательскую метафору: «Сейчас там помещался мясной магазин, что я счел удачной метафорой наших гениальных биографий: сперва много мычания, а потом котлетка или фрикаделька»².

И в другом плане образ Драбчика становится значимым. Его химическая лаборатория служит для распития спиртного, освобождая тем самым от школьного контроля. Химия — область науки, которая может произвести искусственное вместо естественного, т.е. она самым тесным образом связана с изготовлением автоматов. Аромат ванили, пропитывающий кожу Лили, сильнее всего действует на чувства Адама. Из этого очарования он и не способен вырваться. Анонимные послания и звонки, поступающие Адаму, нацелены на разоблачение его «наваждения». Соотношение мужчины и женщины, тела и духа, музыки и рассказа делают главных героев не только

¹ См. работы, в которых предложен анализ разных аспектов поэтики романа: *Козьмина Е.Ю.* Композиция романа Е. Сосновского «Апокриф Аглаи»: моделирование читательской позиции // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2018. № 2–2 (35). С. 284–292; *Козьмина Е.Ю.* Система нарраторов в гротескном нарративе романа «Апокриф Аглаи» // Поэтика и прагматика нарративных практик. Екатеринбург: Интмедиа, 2019. С. 141–153; *Стефанский Е.Е.* Гротеск и его мифологические истоки в романах М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и Е. Сосновского «Апокриф Аглаи» // Третьи Лемовские чтения: сборник материалов Всероссийской научной конференции с международным участием памяти Станислава Лема / отв. ред. А.Ю. Нестеров. Самара: Изд-во Самарского университета, 2016. С. 250–264.

² *Сосновский Е.* Апокриф Аглаи. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004. С. 85. Далее страницы в соответствии с этим изданием будут даны в круглых скобках в тексте.

жертвами, но и авторами-управленцами своих историй. Это метапоэтическая проблема тематизируется в детективно-шпионском романе.

В этой связи отметим, что агент, познакомивший Адама с Лилей, выдает себя за осведомленного в музыке журналиста. Он имеет «западные», нехарактерные для стран советского блока запах и наружность: «Олд Спайс» и «подозрительно блестящие» (121) зубы. Его появление, как и представителей других секретных служб, носит черты типично шпионского романа времен холодной войны, сюжет которого разворачивается вокруг охраны объектов советскими спецслужбами, противостоящими американской разведке.

К примеру, в кабаке Адам и Войтек с трудом избавляются от опасной компании, следящей за ними, однако затем переживают такую же слежку: «три типа, точная копия той троицы» (63). Бандиты ходят втроем, почти так же, как и секретные агенты в рассказе Адама. В романе не имеется ответа на вопрос, влечет ли за собой смена режима после холодной войны превращение шпионов в преступников или же они на самом деле агенты. Контроль, который они олицетворяют, в рассказе Адама представлен в фигурах секретных агентов, преследующих как Лилю, так и героя.

Сделанность и фиктивность «Апокрифа Аглаи» усиливают также эксплицитные аллюзии на литературные и интермедийные источники, к примеру, образ Хэла Стерлинга, героя из юношеских книжек «Призраки Тернового холма». Автор (фиктивный? Сосновский?) в конце своей книги приносит благодарность за появление этой фигуры, с которой Адам встречается в забегаловке. Стерлинг же передает ему квази-реальные слухи о том, что в Советском Союзе создавались двойники высших лиц. Многократное двойничество определяет и образ женщины-автомата Лили. Когда Стерлинг угадывает цель советских ученых: «с помощью их машин полностью отвлечь человека от его интересов», «морально парализовать, сделать марионеткой» мужчин, жесты Адама наглядно демонстрируют результат эксперимента, выполненного над ним: он «замер, отставив стакан» (201).

ЦРУ пытается заполнить Лилю, чтобы «исследовать, как она действует» (203) настолько эффективно в отношении Адама. Однако при этом внимание разведки также фокусируется лишь на механизме, оставляя вне своего кругозора жизнь человека. Секретный агент

высказывает свои предположения по поводу механизма киборгов. Впоследствии Ирена поправляет догадки агентов ЦРУ, раскрывая тайны настоящей конструкции. Стерлинг представляет Адаму все поэтическое, живое, человеческое в любви обратным знаком — механическим, мертвым и машинальным, как наука. Агент действует, словно помощник художника, освобождающий творение от поэтических иллюзий, т.е. метапоэтически он олицетворяет обнажение писательских приемов.

Итак, уверенность полностью релятивизируется, подменяется вымышленным миром, который в то же время и кажется более реальным. К проявлениям этого мира относятся не только бред и алкоголизм, но и сновидения. В своем сне Адам видит себя у озера, и у него вырастают крылья, которые он прячет. Этот сон может означать окрыление души героя (ср. Платон), а также его превращение в ангела. Последнее предположение получает свое подтверждение в том, что секретный агент выступает антагонистом, воплощающим ангела смерти. И эту оппозицию пронизывает соотношение реальности и ирреальности, простого человека и художника, библейски-высокого и бульварно-популярного, книжного и бытового планов: «Стерлинг мог быть плодом воображения, демоническим следствием нереализации себя как артиста, нереализации, которая визуализировалась в облике карающего ангела с аксессуарами из шпионского фильма» (205). Таким образом, и существование агента подвергается сомнению. Раздвоение личности и потеря собственного «я» являются как вопросом, связанным с творчеством, так и экзистенциальной проблемой, которые в книге Сосновского облечены, в частности, в детектив.

Секретный агент наносит Адаму рану возвращения в (фиктивную) реальность, т.е. раскрывает глаза ему на то, что Лиля — робот. После такого «просвещения» Адам становится мнительным и проверяет правдоподобие сказанного агентом, сталкивая свою возлюбленную с различными ситуациями: при этом она «должна была возмутиться», однако «она все чистила мандарины» (209). Лиля защищается от обвинений, выдумывая, что в прошлом занималась проституцией. Адам в своем ослеплении все прощает и не придает значения тому факту, что он спал с роботом, который работал на врага — КГБ, объясняя это тем, что «никто в мире не совершенен»

(как и игра Рубинштейна). Герой привыкает жить с этим сознанием, потому что его чувства сильнее, чем потребность реальности. Итак, герой воспринимает манипуляцию любовными отношениями как настоящую жизнь, а все иное остается для него фикцией. Он ощущает роботом и себя, что ставит под вопрос его сущность как человека: «кончилось тем, что похитили меня. Сейчас окажется, что это я автомат» (225). От укола, сделанного Адаму агентом ЦРУ, он засыпает. Подтверждение догадок, таким образом, происходит будто во сне.

В подвале какого-то здания (как впоследствии выясняется, школы, причем подвал соответствует пространству подводной лодки, на которой КГБ проводит секретные эксперименты) агент Хэл показывает доказательства: кучу валяющихся старых аккордеонов, множество красивых киборгов-Лилек. Эпитет «истлевший» связывает музыкальные инструменты с образами бомжих-роботов, которыми становятся киборги (см. «предисловие»). Адам сам как будто становится роботом: «Голос у него был как у автомата» (238). Пианола со своей механической игрой служит прикрытием для него, однако его падение вызывает контр-акцию охранников здания школы. Поиски ключа к подвалу сопровождаются громким шумом, а механические и металлические звуки противопоставляются: «вещи с ужасающим грохотом скатывались по металлической лестнице» (239). Следуют сцены, как из детективного фильма, с обезвреживанием учителя химии-агента.

Итак, здание школы, несмотря на вполне бытовой характер, скрывает в себе зачаток романа тайн и сопоставимо также с топологией других частей, в частности, с домом Адама и Лили или субмариной Ирены. Проверка догадок в романе завершается с успехом, т.к. «две башенки на крыше, предназначенные под астрономическую обсерваторию» (235), оказываются фантастическим местом для секретной операции — эксперимента. Здесь расположен пульт управления роботами. Более того, он как научно-секретное оборудование сближается с современным видом пианино, «синтезатором». Музыкальный инструмент и средство контроля имеют общий механизм, ибо артист, исполняющий музыку на инструменте, способен управлять людьми-реципиентами как автоматами, которые изменяют жизнь человека. Адам «как дирижер» велит умолкнуть и сторо-

жу. Отметим, что автор тем же манером повелевает своими героями и читателями, следовательно, сравнение превращается и в поэтическую метафору творческого акта.

Цифры на экранах пульта управления напоминают «плоский график кардиограммы остановившегося сердца. Устройство не хотело оживать» (241). Мелодии, исполняемые на клавиатуре, скрывают код доступа к системе. Дешифровка называется «безумным концертом», производящим страшные звуки. Популярные песни советского времени долго исполняются Адамом, пока марш из кинокомедии «Веселые ребята» не запускает систему. То, что ему не удалось в виде домашней работы или фантазий о виртуозной игре перед публикой, здесь с успехом осуществляется исполнительской деятельностью на электронном инструменте, подменяющем музыкальный. Герой оживляет автоматов в подвале школы.

Так кончается первый роман книги «Визит без приглашения». Из второго романа «Визит по приглашению» выясняется, будто Анджей Валчак является настоящим автором первого романа и все описанное — правда. Метатекстовые отсылки к (фиктивным) рецензиям на роман (имя Хэла Стерлинга ассоциируется с Кларенсом Старлингом из «Молчания ягнят») также придают иллюзию достоверности. Таким образом, Сосновский обнажает и одновременно продолжает игру в реальность и фикцию, демонстрируя акт письма и процесс создания произведения. Эпизод с присланным «Волхвом» Фаулза с вычеркнутым фрагментом о куклах также служит интертекстуальной отсылкой к детективу, кроме того, нечто подобное происходит, когда Ирена как читательница и участница романа писателя старается конспиративно заставить его выслушать ее историю.

Процесс дешифровки писателем кода Ирены (дух) проводится с оглядкой на удовлетворение его (телесных) физиологических потребностей (голод), только вместо кабака здесь упоминается пizzeria. Игра в фикцию тематизируется и в сомнении Анджея в реальности ситуации, словно он попал в свой же роман. Получается, что автор вошел в мир собственного произведения. Поэтической проекцией этого метода является шпионская операция для разгадки местонахождения Ирены, которая по фикции призвана скрывать ее от секретных агентов, до сих пор преследующих ее. Осовременено и указание на бандитский антураж того места в районе «Прага», в

котором Ирена временно прячется для встречи с Анджеем.

Это служит зеркальным отражением истории Адама и Войтека: «дражайший автор» благодарит «за то, что никто не дал тебе по зубам» (270). Более того, сходство наблюдается и в конспирационной обстановке посвящения Адама секретным агентом в тайны эксперимента. Создается иллюзия действительно опасной ситуации, подобно той, которая описана в романе писателя. Между тем, читатель также вовлечен в книгу Сосновского, что одновременно разоблачает правдивость сказанного.

Писатель готовится к визиту Ирены, как в каком-нибудь детективном романе: он направляется на встречу вместе со своим другом «Ежи в бронежилетах», как «на войну» (268). Ощущение опасности усиливается по мере знакомства с Иреной, имеющей облик сохранившейся реликвии предыдущей эпохи — она словно вышла из мира романа, сюжет которого развертывается в советское время, и, возможно, ее темные очки (именуемые «велосипедом»), и «чудовищно лохматый парик» (271) служат только плохой конспирации, маскировке ее персоны. Фикция оказывается реальной и продолжается в современности. Писатель заставляет Ирену рассказать недостающие детали истории, которые придают достоверность его роману, т.к. ему сначала кажется, что вся ситуация всего лишь «розыгрыш». Детализация технического фона проекта героиней и рассказчицей своей версии описанных событий служит доказательством реальности фиктивного романа.

Презентируется блуждание героини в прошлом в поисках Кшиштофа по темному и теплому морскому берегу на границе с миром смерти. Каждый ее шаг сближается одновременно с панихойдой и надеждой на выживание в рассказе, т.к. героиня замечает секретных агентов («мужчин в черном плаще»), следящих за ней. Она пытается сбежать от своих похитителей, однако рядом с ней нет спасителя, каким был Адам для Лили в романе писателя или Кшиштоф для Зофьи в метароманной действительности. Героиня ищет «тропинку относительной безопасности» посредине между дюнами и берегом, т.е. между жизнью и смертью. Она надеется на то, что происходящее нереально, только сон и галлюцинация, т.к. она не хочет снова превратиться в экспериментальную машину. В конце концов, лишившись воли, она сдается агентам, словно приносит себя в жертву: «я

подошла к ним как баран» (340). Так символически переписываются элементы шпионского детектива.

Из рассказа Ирены становится известным, что испытание марионеток проходило в подводной лодке на дне моря. На уровне шпионского романа это объясняется тем, что не должно было позволить американцам перехватить радиосигналы. Слова военрука школы о непрекращающейся «войне всухую» (82) воссоздаются в устах Ирены в ином модусе, однако в близком контексте (ученые играли в войну в мирное время). Ирена разоблачает свое пребывание на подводной лодке как персонажа научно-фантастического романа (капитана Немо?), т.е. совмещения сна и яви. В ее рассказе подводная лодка от воплощения развитой военной техники возвышается до символа морского чудовища, который проглатывает и выплевывает человека. После похищения повторяется эпизод пребывания героини в подводной лодке, однако агенты ее не топят, но превращают в раба на цепи, а затем отпускают на волю, высадив на берегу. После этой очередной временной смерти и истязаний героиня словно воскресает и уже перестает искать Кшиштофа.

Писатель требует продолжения истории, однако не рассказа о вероятной кончине своих героев. Записанное свидетельство о реальности событий героиня предлагает опубликовать лишь в случае необходимой защиты Анджеем своей жизни, если бы агенты захотели его тоже убрать. (Возможно, что они как раз замели все следы с помощью убийства Кшиштофа, либо Ирену тоже убивают агенты, потому что она рассказала эту историю.) Таким образом, писатель становится «последним свидетелем», носителем истины, которому и следует создать второй роман, чтобы дополнить первый. Или же Анджей рассказал эту историю Ежи (Сосновскому?), который оставил доказательство в письменном виде, чтобы книга стала залогом их жизни и реальности описанной истории?

Голос Ежи и ответ Анджея по телефону словно подтверждает как реальность истории, так и то, что действующие лица остаются в живых: «мне следовало сказать ему то, что не вызывает никаких сомнений. ... — Это я» (346). В русском переводе добавляется: «Все в порядке», что усиливает интерпретацию текста как шпионского детектива. Такой вариант, однако, может лишить книгу Сосновского ее глубокой философской, экзистенциальной и поэтической основы.

На самом деле единственной реальностью в книге является лишь конструирующее ее поэтическое слово. Акт письма удостоверяет рассказ и порождает собственное, личное слово субъекта текста. Здесь презентуется история самопонимания, демонстрируется дискурс, обращенный на познание смысла жизни, скрытого в главном поступке героя. Детективный роман демонстрирует кризис повествования и ресемантизируется посредством метафор письма. В отличие от любовного кризиса, написание романов становится новым способом акта действия. Следовательно, детективный сюжет тематизирует семантику нового слова «Апокрифа-я».

Молнар Ангелика — PhD, доцент Института славистики, Дебреценский университет (Венгрия). Сфера научных интересов: русская литература и литературоведение. E-mail: manja@t-online.hu

Angelica Molnar, PhD, Associate Professor, Institute of Slavic Studies, University of Debrecen, Hungary. Research interests: Russian literature and literary criticism. E-mail: manja@t-online.hu

**ВСЕ ДОРОГИ ИДУТ ИЗ ТОРУНЯ...
ЖУРНАЛИСТСКОЕ РАССЛЕДОВАНИЕ В РОМАНЕ
П. ГЛУХОВСКОГО «МЕРТВЕЦЫ ПЛЯШУТ»
(«UMARLI TAŃCZA»)¹**

© *Е.Ю. Козьмина, 2022*

© *А. Скубачевска-Пневска, 2022*

Аннотация: В статье анализируется роман польского писателя Петра Глуховского «Мертвецы пляшут», опубликованный в 2012 г. Утверждается, что этот роман можно рассматривать как популярный в Польше «городской детектив» — современную разновидность криминальной литературы. В то же время анализируемый роман построен на сюжете журналистского расследования, и в статье исследуются основные структурные особенности таких произведений в сопоставлении с классическим детективом и полицейским романом. Авторы обращают особое внимание на место действия в романе и соотносят его с реальным пространством, а также обнаруживают «русский след» в истории Торуня.

Ключевые слова: криминальная литература; «городской детектив»; сюжет журналистского расследования; герой-журналист; П. Глуховский «Мертвецы пляшут»; Торунь.

**ALL ROADS ORIGINATE IN TORUN ...
JOURNALISTIC INVESTIGATION IN THE NOVEL
BY P. GLUKHOVSKI *THE DEAD ARE DANCING*
(P. GLUCHOWSKI, “UMARLI TAŃCZA”)**

© *Elena Yu. Kozmina, 2022*

© *Anna Skubachevska-Pniewska, 2022*

Abstract: The article analyzes the novel by Polish writer Piotr Głuchowski, *The Dead Are Dancing*, published in 2012. It is argued that this novel can be considered as a popular in Poland “urban crime story” — a modern kind of criminal literature. At the same time, the examined novel is based on the plot of a journalistic investigation, and the article analyzes the main structural features of such works against classic detective fiction and police procedural. The authors pay special attention to the setting in the novel and compare it with the

¹ Работа Е.Ю. Козьминой выполнена при поддержке РФФ, грант № 20-18-00417 «Историческая нарратология: новый подход в гуманитарном знании (на примере изучения русской литературы)».

real space, and discover the “Russian trace” in the history of Torun.

Key words: crime literature; “urban crime story”; journalistic investigation; hero-journalist; P. Głuchowski’s *The Dead Are Dancing* (“Umarli tańczą”; Torun).

1. «Городской детектив»

Роман польского писателя и журналиста П. Глуховского «Мертвецы пляшут» («Umarli tańczą»)², к сожалению, еще не переведенный на русский язык, одновременно можно рассматривать и как вариант широко распространенного в Польше «городского детектива», и как популярную разновидность криминальной литературы с сюжетом журналистского расследования и героем-репортером.

Рассмотрим «Мертвецов...» сначала в качестве примера городского детектива (*kryminal miejski*), который сейчас переживает в Польше период расцвета и вызывает огромный интерес польских читателей и исследователей³. Городские детективы анализируются в контексте «топографического поворота» (или иначе — «городского поворота») в гуманитарных науках⁴ и выделяются как жанровая разновидность романа или даже отдельный литературный жанр⁵. Скажем об этом несколько слов.

На данный момент свое «криминальное» литературное представление имеют уже почти все крупные польские города. Наиболее известны ретро-криминальные произведения о Вроцлаве (Бреслау) Марка Краевского, положившего начало моде на польский детектив в целом и на городской в частности⁶, о Люблине в прозе Марчина Вронского, о Сосновце у Збигнева Бяласа или Познани в произведениях Петра Боярского. Познань изображается также в ми-

² *Głuchowski P.* Umarli tańczą. Warszawa: Agora, 2012. Далее при цитировании страницы будут даны по этому изданию в круглых скобках в тексте.

³ *Graf M., Graf P.* Miasto i/czy zbrodnia. Znaczenie scenarii miejskiej dla teorii powieści kryminalnej // *Litteraria Copernicana*. 2021. № 3 (39). S. 53–65.

⁴ *Тушиньска Ю.* «Города-убийцы», или современный польский городской детектив // *Новый филологический вестник*. 2014. № 3 (30). С. 40.

⁵ *Mizerkiewicz T.* Fizyka ciał miejskich, czyli o współczesnym polskim kryminale // *Art-Papier*. 2012. № 11 (203). URL: <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=154&artykul=3305&kat=13> (дата обращения: 13.10.2021)

⁶ В более поздних произведениях Краевский изображал также Гданьск и Львов (прим. авторов).

лицейских романах Ричарда Цвирля. Стоит также отметить инициативу трех писательниц — Марты Гузовской, Агнешки Кравчик и Адрианны Михалевской, которые в 2012 г. выпустили сборник под знаменательным названием «Убийственные города». Здесь мы находим три цикла рассказов: «Убийственная Варшава», «Убийственный Краков» и «Убийственный Вроцлав». Четыре года спустя вышла антология «Реверс» (2016), содержащая одиннадцать рассказов в жанре городского детектива, написанных известными польскими авторами криминальной литературы и посвященных одиннадцати разным городам.

Городские власти поддерживают авторов, финансируя их деятельность и организуя литературные фестивали. Так, например, фестиваль Криминальная Пила («Kryminalna Piła») в 2021 г. проходил под девизом «Дуэль городов, или детектив любит городское пространство». Фестиваль сопровождался конкурсом на лучший городской криминальный роман года.

На фоне этого активно развивается «городской литературный туризм»⁷ и связанный с ним «территориальный маркетинг»⁸; в последнее время эти направления ориентированы именно на криминальную литературу. «Городской детектив» пока не так популярен в России, как в Польше, но появляется все чаще и чаще, в том числе в названиях книг или издательских серий. Так, например, издательство «Стрекоза» выпустило серию «Городской детектив», состоящую из четырех романов Андреаса Шлютера; Мария Карташева озаглавила свой роман «Городской детектив. Тени прошлого» и т.п.

Вернемся к роману П. Глуховского «Мертвецы пляшут». Его действие происходит как в Польше (в разные исторические периоды и в разных городах — Торуне, Варшаве, Сопоте, Гдыне), так и в Белоруссии и даже в Афганистане (в прологе описываются военные действия советских войск и убийцы — майора Сухынина в этой стране). Однако очевидно, что центральным местом действия оказывается город Торунь. Другие локусы либо служат фоном для Торуня, либо помогают понять источники совершенных здесь пре-

⁷ Szalewska K. Urban Genres — an Attempt at Defining the Genological Landscape // Zagadnienia Rodzajów Literackich. 2015. Vol 58. Z. 1. P. 30.

⁸ Pudielko A. Zbrodnia w mieście — turystyka literacka śladami powieści kryminalnych // Turystyka Kulturowa. 2015. № 10. S. 40.

ступлений и причины их сокрытия.

Первой, коротенькой главе предшествуют слова «Польша в наше время» («Polska współczesnie») (17) и сразу упоминаются легко узнаваемые приметы «города Коперника» — «река, протекающая вдоль стен торуньского старого города» (конечно, Висла), «местный университет» (Университет Николая Коперника), «Трактир под синим фартуком» (самая старая харчевня в городе) или «руины тевтонского замка» (старейшая крепость Хелминской Земли, часть средневекового городского ансамбля, внесенного в Список Всемирного наследия ЮНЕСКО) (7–8).

В последующих «торуньских» главах главный герой — журналист местной газеты «Голос Торуня»⁹ Роберт Прусский посещает или вспоминает почти все знаковые места этого города: и те, что связаны с его историей (готика, форты XIX в., Площадь Рапацкого — «часть пустыря с большим перекрестком посередине» (57)), и те, в которых протекает повседневная жизнь жителей Торуня. При этом журналист отмечает элементы городского пространства, связанные с громкими скандальными событиями, ранее попадавшими на страницы СМИ. Можно сказать, что его расследование прокладывает маршрут, пересекающий «следующие друг за другом слои города, как нож яблоко» (60) или как трамвай, который везет Роберта на встречу с Кравецким (бывшим журналистом) в Рубинково, наиболее населенный район восточной части Торуня с блочными домами, построенными в 70-е гг. прошлого столетия.

Однако самым важным местом оказывается JAR (Яр) — микрорайон, совсем иного характера, чем Рубинково — поселок для рабочих завода Элана (Elana) («бетонная пустыня», как его презрительно называли во времена ПНР). JAR — это новые элегантные, удобные и даже гламурные блоки с дорогими квартирами. Имя этого микрорайона настолько закрепилось в сознании жителей Торуня, что его использовали повсеместно еще задолго до того, как оно было утверждено официально. Однако не все помнят, откуда оно произошло: а ведь JAR — это аббревиатура от словосочетания «Jednostka Armii Radzieckiej» («воинская часть Советской Армии»), которая

⁹ Заглавия торуньских СМИ в романе Глуховского похожи на реальные; они слегка изменены, но так, что читатель легко догадывается, о каком из них идет речь. В данном случае «Голос Торуня» (так он назван в романе) имеет в качестве прототипа «Czas Torunia», «Nowiny» — это торуньские «Nowości» (прим. авторов).

располагалась на территории современного микрорайона в Торуне с 1945 по 1991 г. Именно там, как сравнительно быстро определил Роберт Прусский, в 80-е гг. служил майор Сухынин, виновник преступлений, совершенных в Торуне.

Многoletнее пребывание российских войск на польской территории — это сложная тема послевоенной истории. Глуховский не первый, кто обратился к ней; за три года до публикации романа «Мертвецы пляшут» вышел фильм «Малая Москва» режиссера Вальдемара Кшистека. Это мелодрама, рассказывающая историю любви поляка и «Легницей Джульетты» (в этой роли выступила Светлана Ходченкова), жены советского офицера, служившего в штабе Северной группы войск в Легнице. Это место называлось «Малой Москвой», т.к. здесь было сконцентрировано советское командование войсками западного направления, а 30 % довоенной застройки было приобретено и отдано на военные цели.

Торунь не сыграл столь значимой, как Легница, роли в послевоенном политическом пространстве, но все же JAR тоже связан с российскими военными. Об этом и пишет Роберт Прусский в статье: «Напомним: уже несуществующее подразделение Советской Армии, расположенное на стыке улиц Полевой и Грудзендской, было местом, известным каждому жителю Торуня, и в то же время весьма загадочным. Высокие стены скрывали казармы и небольшой городок с собственными магазинами, отдельную железнодорожную линию, исчезающую за большим шлюзом, наконец, полигон, окруженный двумя рядами сетки с колючей проволокой под напряжением. Не менее загадочными казались те немногочисленные советские офицеры, которым разрешалось выходить в город и которые пытались продать золото, чтобы купить джинсы у кого-нибудь из частников на Сапожной или Пиковой... Один из солдат выходил из подразделения с совершенно другой целью...» (211).

Само название микрорайона — JAR — невольно оказывается символическим. С одной стороны, оно явно напоминает русское слово яр — овраг, ущелье, балка. С другой — как бы увековечивает память о пребывании в Торуне советских солдат. Именно поэтому на общественных дебатах по поводу названия микрорайона, проведенных в 2017 г., многие высказались против этой аббревиатуры. Несогласные ссылались на принятый 1 апреля 2016 г. Сеймом

Республики Польша закон о запрете пропаганды коммунизма или другого вида тоталитаризма. Согласно этому документу, названия зданий, улиц, мостов и других объектов не должны в своем имени запечатлеть людей, события, организации, места, символизирующие коммунизм, или иным способом служить пропаганде коммунистической идеологии. И тем не менее, большинство участников общественных дебатов проголосовало за название JAR¹⁰. Можно сказать, что жизнь в определенной степени дописала продолжение к роману «Мертвецы пляшут».

Глуховский позаботился о том, чтобы насытить изображение Торуня и другими русскими мотивами (см., например, упоминания о ночном клубе «Москва», об улице Гагарина (19) и пр.) и, следовательно, показать несколько иное лицо города, который обычно ассоциируется с прусскими мотивами; ведь Торунь очень долго принадлежал Пруссии. Территория JAR с XIX в. была связана с военными нуждами: сначала здесь проводились тренировки прусской кавалерии, затем был создан склад боеприпасов прусской крепости Торунь. Не случайно фамилия главного героя — Прусский (=Прусский), но также не случайно редактора по ошибке называют Русским:

«— Я вас видела по телевизору... Мистер Русский из “Голоса”, не так ли?

— Прусский.

— Простите» (24).

Другого главного героя, Сухынина, в романе называют то вампиром, то просто «Русским» (Rusek). Когда Роберт понимает, что боится «Русского», читатель явственно ощущает, что это метонимия: герой имеет в виду и безумного майора, но в то же время демонстрирует страх перед тоталитарной системой, ассоциирующейся с русскими, и «русского» в самом себе. На всякий случай уточним, что разговорное прилагательное «русский» (Rusek, ruski) в современном польском языке обозначает человека из бывшего СССР и выражает пренебрежение или презрение к нему.

Сухынин в романе оказывается воплощением худших черт советской идеологии и одновременно жертвой этой системы, он несет в себе зло. Что является источником зла, мы узнаем во второй главе

¹⁰ Jaka nazwa dla tzw. osiedla JAR? URL: https://www.konsultacje.torun.pl/sites/default/files/pictures/2016/raport_jar_nazwa.pdf (дата обращения: 13.10.2021).

«Афганистан, начало 1980 года». Это самый страшный отрывок романа, содержащий описание этнической чистки под командованием тогда еще капитана Сухынина. Трупы зверски убитых сельчан, женщин и детей (в памяти читателей, безусловно, остается убийство шестилетнего мальчика) толкают бульдозерами в... яр («jar») — это связывает «афганскую» главу с «современными польскими». Глава заканчивается видением капитана, которому кажется, что из-под груды обгоревших трупов выползает темный призрак. Эта тень вновь появляется в воспоминаниях майора в 14 главе.

Суть журналистского расследования Роберта Прусского заключается и в обнаружении преступника, и в раскрытии обстоятельств, которые привели к закрытию дела о его преступлениях и тем самым позволили ему продолжить его страшную миссию-жертвоприношение. Роберту вполне удастся объяснить, как Служба безопасности и милиция, уже зная или догадываясь о личности убийцы, уничтожили доказательства того, что в этом замешан советский офицер. Факт, что, вернувшись в родную Беларусь, Сухынин продолжает убивать, хотя со времени торуньских преступлений прошло 30 лет, показывает, что здесь мало что изменилось.

«Белорусские» главы романа создают впечатление, что действие продолжает развиваться так же, как в советские времена. Такому впечатлению способствуют городские реалии. В Гродно, например, Роберт встречается с информатором у памятника Ленину и размышляет: «Бородатый лысеющий бандит стоит на Красном пьедестале... у ног лысого лежат два пучка красных и белых гвоздик. Цветы социализма... Россию разумом не охватишь» (441).

Подводя итог этой части статьи, скажем, что «убийственный» Торунь сейчас активно проявляется на криминально-литературной карте Польши. Кроме романов П. Глуховского, наибольшей популярностью пользуются произведения Роберта Малецкого (особенно его трилогия о журналисте Марке Бенере: «Худшее впереди» («Najgorsze dopiero nadzieje», 2016), «Отбрось свой страх» («Porzuć swój strach», 2017), «Кошмары заснут последними» («Koszmary zasną ostatnie», 2018)). Герой-журналист в этих романах, как и Роберт Прусский, ведет расследование гораздо эффективнее, чем полиция, при этом одновременно редактируя торуньскую газету и борясь с семейными проблемами. Можно, наверное, говорить о вторично-

сти произведений Малецкого по отношению к дебютному роману Глуховского. Это подчеркивает и В. Дуркалевич, анализирующая отзывы читателей романов Малецкого в интернете: «Роман “Худшее впереди” (“Najgorsze dopiero nadzieje”) оказывается как бы в тени схем и сюжетно-тематических решений, предложенных в свое время Глуховским в “Мертвецы пляшут”»¹¹.

В еще одной криминальной трилогии (Марсель Возняк «Повторение» («Powtórka», 2017), «Мгновение» («Mgnienie», 2017), «Бездна» («Otchłań», 2018) главный герой — профессиональный полицейский Леон Бродски; однако в последней части появляется молодая журналистка, расследующая дело... Леона Бродского (он попадает в тюрьму).

Можно вспомнить еще Михала Кадлеца, автора сборника рассказов «У мертвых голоса нет» («Martwi głosu nie mają», 2018).

Между тем Петр Глуховский сменил торуньские темы и торуньское пространство на столичные, чему способствовало его продвижение от редактора местного филиала к собственно общенациональной «Газете Выборчей». Однако последнюю книгу non-fiction «Император. Секреты отца Рыдзыка» он посвятил феномену известного радио «Мария», ультраправой религиозно-политической радиостанции и ее основателю о. Тадеушу Рыдзыку (2019, в соавторстве с Яцком Холубом¹²).

Интересно также, что заключительная часть трилогии о Роберте Пруском касается расследования по делу медиамагната, священника Дрозда, который оказывается советским агентом. Любой читатель сразу узнает в нем знаменитого торуньского священника, хотя его медиаимперия в романе перенесена в другой город. Последний роман П. Глуховского «Исчезновение президента» («Zniknięcie Prezesa», 2020) рассказывает о похищении Ярослава Качиньского. Занимаясь другими сюжетами, Глуховский не участвует в торуньской литературной жизни, поэтому его трилогия постепенно забывается читателями. И это жаль, потому что «Мертвецы пляшут» — не только первый, но до сих пор самый интересный торуньский детектив.

¹¹ *Durkalewych V.* Na tropie miasta. Typologia odbioru toruńskich kryminałów w środowisku internetowym // *Litteraria Copernicana*. 2021. № 3 (39). S. 145.

¹² Ее первая версия вышла под названием «Imperator. Ojciec Tadeusz Rydzyk» (2013) (прим. авторов).

2. Журналистское расследование в криминальной литературе

«Мертвецы пляшут» — не только «городской детектив», но и роман о журналистском расследовании, одна из популярнейших разновидностей современной криминальной литературы. Сюжетной основой таких произведений является журналистское расследование преступлений, а главным действующим лицом, сыщиком, выступает герой-журналист. Чтобы убедиться в популярности криминальных романов о журналистском расследовании, достаточно назвать хорошо известные произведения С. Кинга «Парень из Колорадо», И. Бэнкса «Пособник» и, конечно же, цикл С. Ларссона «Миллениум» (впервые экранизированный в 2009), с которым издатели сравнили роман П. Глуховского «Мертвецы пляшут»¹³. Сразу добавим, что гораздо ближе к подобным шведским романам более поздние произведения Глуховского о Роберте Прусском: «Лед над головой» («Łód nad głową», 2013) и «Третье покушение» («Trzeci zamach», 2014), которые мы здесь не будем анализировать, однако упомянем, что во второй части трилогии появляется харизматичная хакерша Майя, поставляющая герою-журналисту ключевую для расследования информацию и тем самым заменяющая Ивону, с которой связана первая романная криминальная загадка.

Характерной чертой романов о журналистском расследовании можно назвать репортажный стиль и их близость к публицистике. Отметим, что польская литература вообще очень тесно связана с журналистикой. Во-первых, многие известные современные писатели одновременно являются публицистами и журналистами (Ежи Сосновский, Томаш Пьонтек, Петр Братковский, Мариуш Шчигел, Войчех Кучок, Сильвия Хутник, Михал Русинек и мн. др.), и вовсе не случайно все чаще говорят о журналистике как «открытой профессии»¹⁴. Во-вторых, как точно подметил И. Белов, «ре-

¹³ С таким сопоставлением согласны далеко не все критики. См., например, иные мнения: *Mazurska L.* Recenzja książki Piotra Gluchowskiego «Umarli tańczą». URL: <https://kultura.onet.pl/wiadomosci/recenzja-umarli-tanca-piotr-gluchowski/954qr9x> (дата обращения: 13.10.2021); *Dąbrowska E.* Kryminal reportażysty. URL: <https://portalkryminalny.pl/aktualnosci/recenzje/umarli-tanca-piotr-gluchowski> (дата обращения: 13.10.2021).

¹⁴ *Ślawska M.* Gdy pisarz staje się dziennikarzem. Kilka uwag o «Gazecie Pisarzy» // *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Linguistica.* 2018. Vol. 13. S. 150.

портж можно смело назвать национальной особенностью польской литературы»¹⁵, и даже более того: «словосочетание “польский репортаж” <...>, — по мнению А. Ливерганта, — теперь превратился в такую же тавтологию, как “английский юмор”, например»¹⁶.

Кроме того, в сегодняшнюю литературную жизнь в Польше вошли известные журналисты и публицисты в качестве писателей различных криминальных жанров: это Томаш Секельский, Павел Гожлиньски, Мариуш Зельке, Войчех Хмеляж, Ричард Цвирлей, Пшемислав Семчук, Роберт Малецкий и др. По мнению Б. Дарской, мы можем относиться к этим романам как к голосу в дискуссии о современной журналистике¹⁷.

Профессионально занимается журналистикой и Петр Глуховский, автор романа «Мертвецы пляшут»; с 1990 г. он работает, как уже упоминалось, в «Газете Выборчей», является лауреатом нескольких премий для журналистов. Но главное, что Глуховский — автор многочисленных репортажей, в том числе о событиях в Белоруссии, Израиле, Великобритании, Северной Корее и других странах. Журналистский способ письма, безусловно, отразился и в «Мертвецах...»; этот факт позволил Еве Домбровской назвать свою рецензию «Расследование репортера» («Kryminal reportażysty»), а Павлу Гожлиньскому написать, что при чтении романа «мы забываем, что это вымысел, а не хватающий за горло репортаж»¹⁸.

Однако роман, конечно, не репортаж, хотя бы потому, что повествование ведется не от лица героя-журналиста, а от лица нарратора с гораздо более широким кругозором, способным вместить несколько событийных линий с разными персонажами, рассказать о их мыслях, чувствах и даже снах.

Предметом изображения в романе становится журналистское

¹⁵ Белов И. Профессия – репортер. 9 лучших книг польского репортажа. URL: <https://culture.pl/ru/article/professiya-reporter-9-luchshikh-knig-polskogo-reportazha> (дата обращения: 13.10.2021).

¹⁶ «Иностранная литература». «Польша: литература факта». URL: <https://www.svoboda.org/a/24435853.html> (дата обращения: 13.10.2021).

¹⁷ Darska B. Powieść kryminalna jako głos w sprawie modelu współczesnego dziennikarstwa // Kryminal gatunek poważ(a)ny? Kryminal wobec problemów społeczno-kulturowych. Vol. 2. Toruń: Epilog, 2015. S. 8–18.

¹⁸ Goźliński P. Umarli tańczą. Piotr Głuchowski. URL: <https://www.publio.pl/umarli-tancza-piotr-gluchowski,p53877.html> (дата обращения: 13.10.2021).

расследование преступлений, совершенных еще во времена Польской Народной Республики советским офицером, отбывающим службу в военной части, расположенной в Торуне.

Вообще, впервые проблему журналистского расследования поднимает в романе бывший репортер Кравецкий, который к моменту встречи с Робертом Прусским «дошел до последнего звена в редакционной цепочке» (55) и, будучи на пенсии, подрабатывает, продавая в газетном киоске журналы и газеты. Кравецкий вспоминает, как хотел провести расследование сам: «...это был единственный раз за все время моей работы в “Известиях”, когда я пробовал что-то в духе, как бы смешно это ни звучало, журналистского расследования. Такого серьезного...» (77). Журналисту времен Народной Польши проведение журналистского расследования, раскрывающего преступные действия советского солдата, представляется высшим профессиональным достижением, требующим мужества и даже героизма («я не был таким смелым» (77), — говорит Кравецкий). Хотя в описываемый в романе период политические обстоятельства изменились, но все же для продолжения закрытого коммунистическими властями 30 лет назад дела главному герою тоже придется рисковать жизнью.

Журналистское расследование, по всей вероятности, — особый тип сюжета и повествования, отличающийся от сюжета других жанровых разновидностей криминальной литературы, но в то же время и сходный с ними. Так, например, в подобного рода романах и сценариях для фильмов сохраняются связка «преступление расследование», многие авантурные мотивы (погоня, слежка / подслушивание / подглядывание), центральный мотив нормы и ее нарушения и др. Однако есть и отличия. Попробуем сравнить романы с сюжетом о журналистском расследовании с произведениями, где проводится профессиональное следствие (жанр полицейского романа) или расследование «великого сыщика» (жанр классического детектива).

Романы о журналисте-следователе отличаются, во-первых, типом преступления. Оно не может быть «обычным», рутинным (как иногда бывает в полицейском романе); оно ближе к тому, за что берется сыщик из классического детектива, — необычное, странное. А главное, оно должно быть *потенциально сенсационным*.

Любопытно, что в реальных учебных пособиях по журналисти-

ке авторы рекомендуют, как нужно правильно выбирать предмет и тему журналистского расследования: «Главным критерием перспективности темы, на наш взгляд, должен быть общественный резонанс, который она в потенциале может вызвать»¹⁹, т.е. публикация должна стать сенсацией.

В романе П. Глуховского условий «перспективности темы» более чем достаточно. Преступник — советский офицер, «окупант», а вдобавок к этому — религиозный фанатик, сектант (скопец). Его деяния ужасны и непонятны; а изуродованные им тела погибших тщательно скрывают от общественности представители Службы Безопасности (СБ)²⁰.

Другое отличие журналистского расследования от профессионального следствия и расследования «великого сыщика» заключается в характере *тайны*. Загадкой для читателя криминальной литературы могут быть разные аспекты преступления — кто убил (или совершил иное преступление), почему и как? В романе «Мертвецы пляшут», как отмечает Л. Мазурская, «ответ на вопрос “кто убил” мы узнаем очень быстро. Задумываемся же над тем — “почему” он это сделал»²¹.

Действительно, читатель романа уже в первой части (глава 4) знакомится с преступником; здесь описывается ритуальное убийство женщины-бродяжки и здесь же повествователь сообщает имя убийцы — Антоний Филиппович Сухынин, попутно отмечая его принадлежность к секте скопцов (в главе сообщается, что герой считает себя «последним Белым Голубем» (35)). Тайной остается (до конца романа!), *как* именно будет найден и арестован (и будет ли) преступник и *почему* он считает себя вправе и даже обязанным убивать. Таким образом, от читателя до определенного момента скрыта, во-первых, авантюрная, собственно криминальная, составляющая романа (поиски и преследование преступника) и психологическая (как преступник пришел к решению убивать). Однако следует отметить такой момент: журналист-репортер ищет преступника не для

¹⁹ Журналистское расследование: история метода и современная практика / под ред. А.Д. Константинова. Санкт-Петербург: Нева, 2001. 383 с. URL: <http://evartist.narod.ru/text14/61.htm>

²⁰ СБ — аналог советского КГБ (прим. авторов).

²¹ Mazurska L. Op. cit.

того, чтобы его *арестовать*, а для того, чтобы взять у него интервью, — ему важнее осветить эту историю, а не наказать преступника. Не случайно кредо журналиста и особое понимание им своих целей формулируется Робертом Прусским следующим образом (он сообщает об этом Терезе, отвечая на вопрос, зачем ему нужно ехать в Белоруссию): «Я хочу описать тот момент, когда его (преступника — *А. С.-П., Е. К.*) схватят. <...> Я — журналист. Я разговариваю и со злодеями, и с ограбленными, и с полицейскими, и с бандитами — со всеми. С плохими людьми тоже. — А зачем? — Чтобы понять, описать; чтобы знать» (338).

Перенесение акцента с результата на процесс характерен для некоторых произведений в жанре классического детектива, в частности, для сериала «Коломбо» (Н. Кириленко относит большинство серий этого цикла именно к детективу, несмотря на то что лейтенант Коломбо — профессиональный полицейский²²). Здесь зритель с самого начала знает, кто убил и почему, но ему не известно, как Коломбо заставит убийцу сознаться.

Сюжет «Мертвецов...» представляет собой сплетение нескольких линий, связанных с различными персонажами: линия главного героя Роберта Прусского — его работа в редакции, личная жизнь, поиски захоронений жертв преступления и самого преступника; линия майора, стремившегося убить 144 (12 x 12) грешника, «обелив» их при помощи кастрации и сожжения; линии Терезы и Элигиуша — дочери и отца, встретившихся только перед самой смертью Элигиуша. Такой охват персонажей и событий значительно расширяет границы криминального романа, в том числе и пространственные: как уже упоминалось, действие романа происходит в Польше, в Белоруссии и в Афганистане. Между тем время основного действия вовсе невелико — всего 18 дней; при том, что сюжетный темп невероятно высок. Как остроумно отмечает Павел Гожлиньски, «эта сенсационная история, развернувшаяся между Афганистаном и Торунем, разгоняется, как автомобиль на автостраде. Догнать ее может только пуля из калаша»²³.

Основа сюжета криминального произведения всегда связана с понятиями нормы и ее нарушения; соотношение этих категорий формирует специфические цели сыщика и расследования. Для по-

²² Кириленко Н.Н. Классический детектив как жанр криминальной литературы. Инвариант и генезис. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2020. С. 188–211.

²³ Goźliński P. Op. cit.

лицейского романа характерна «война за справедливость»²⁴; цель героя-полицейского — найти преступника и предать его суду, т.е. восстановить норму. Для классического детектива, как считает Н. Кириленко, отношение сыщика к преступлению — игровое, сыщик пытается обыграть преступника. При этом далеко не все злодеи оказываются пред судом; очень часто они бывают наказаны иным способом (как, например, Гримсби Ройлотт из «Пестрой ленты» А. Конан Дойла).

Для романов с журналистским расследованием и в этом плане акценты смещаются. Безусловно, Роберт Прусский пытается бороться за справедливость, однако первоначально в нем наиболее активна именно репортерская сущность — он хочет опубликовать сенсационный материал, опубликовать его первым, снабдив броским заголовком и продвинув тем самым свою газету «Голос Торуня». Однако позже его цели несколько меняются. Во время разговора с бывшим полицейским Яцулом Роберт размышляет: «...речь уже не идет о заглавии, о сенсации для “Факта” или “Голоса” и его продажах. Все, что до сих пор было важным, становится каким-то... маленьким и плоским. О чем идет речь? — О знании?» (83). Знание, притом доведенное до публики, — это главное.

Такое представление о собственной деятельности и об основах журналистского расследования диктует и выбор методов следствия — и они мало чем отличаются от тех, которые описаны в полицейском романе: это беседы, встречи, анализ различных материалов, в том числе новостей СМИ, договоренности с бывшими коллегами и т.д., притом ряд таких профессиональных «процедур» оказывается незаконным. Так, например, Роберт Прусский на пути в Белоруссию пересекает границы нескольких государств, даже не имея визы. Отметим, что нарушения закона сыщиком характерны и для других криминальных жанров, в том числе и для классического детектива и полицейского романа.

Еще одна важная отличительная особенность романов о журналистском расследовании связана с образом главного героя. Он не профессиональный полицейский (как в полицейском романе), но и не частное лицо (как в классическом детективе). Журналист как бы объединяет в себе оба этих статуса.

²⁴ Кириленко Н.Н. Указ. соч. С. 195.

Сам Глуховский подчеркивает в интервью сходство между профессиями журналиста и полицейского: «...эти профессии связывает похожий ритм работы. Много эмоций, которые заканчиваются враз с дедлайном, публикацией, затем пустота, а затем снова следующее дело и новая гонка. И снова публикация и успех, и снова пустота и поиск темы. Это колебание настроений приводит к тому, что эти две социальные группы ведут себя одинаково... Полицейские и местечковые журналисты — это люди, которые в небольших городках даже пьют вместе»²⁵. Писатель таким образом объясняет поведение, характерное и для героя его романа. Роберт пренебрегает личной жизнью, впадает в долги и страдает от нездоровой зависимости — он алкоголик.

Если в традиционном полицейском романе описывается личная жизнь героя, то она не пересекается с его профессиональной деятельностью; в «Мертвецах...» — наоборот. Встреча с Ивоной, дочерью жертв Сухынина, отчаянно желающей узнать правду о судьбе родителей и найти место их захоронения, становится толчком к расследованию.

Любопытно, что во многих романах, написанных западными авторами, журналист-сыщик обычно европеец, но преступник зачастую — выходец из Советского Союза, причем, как правило, из славянских республик — России, Белоруссии, Украины. Опасность, исходящая от таких персонажей, усиливается мотивами преступления. Они должны быть связаны с психикой преступника, однако психикой извращенной, болезненной — только так появляется сенсационность. В «Мертвецах...» Сухынин убивает жертв под влиянием сектантской идеологии скопцов. Алексей Толстой в «Рукописи, найденной под кроватью» подчеркнул зловещий, но в то же время вызывающий острое любопытство, характер русского сектанства: «хлыстовская, сатанински-порочная славянщина»²⁶ (Толстой говорит о хлыстах, но известно, что «поздняя ветвь русского сектанства, скопчество зародилось как ересь внутри хлыстовства»²⁷, при-

²⁵ *Dziewięcka D.* „Umarli tańczą”. Powieść laureata Grand Press Piotra Głuchowskiego o zbrodniach i dziennikarzach, którzy kasą nie śmierdzą. URL: <https://natemat.pl/14245,umarli-tancza> (дата обращения: 13.10.2021).

²⁶ *Толстой А.Н.* Рукопись, найденная под кроватью // Толстой А.Н. Собрание сочинений. Т. 3. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1958. С. 313.

²⁷ *Эткинд А.* Хлысты. Секты, литература и революция. Москва: НЛЮ, 2013. С. 82.

чем, как считает А. Эткинд, «ересь была специфически русской»²⁸. Кроме того, исследователь отмечает, что объединения скопцов отнесли к категории мистических и самых радикальных сект²⁹, а их участники чувствовали себя на иерархической лестнице выше хлыстов; если последние, например, назывались «серыми голубями», то скопцы — «белыми»). Любопытно также, что «птичий» мотив появляется и в символическом сне Роберта: он видит себя летящим на огромной высоте, а окончание полета и смерть связываются со Словом Падения.

Значительную часть романа занимают описания повседневной профессиональной деятельности героя — его работы в редакции, подготовки очередного номера и т.д. Неоднократно повторяется мотив поиска заголовка для публикации новой информации — то, чего в полицейском романе или классическом детективе просто не может быть. В скобках заметим, что особое отношение к заголовку характерно для так называемого «нового журнализма»; Дж. Пулитцер и У. Р. Херст, считающиеся его основоположниками, уже в XIX в. стали печатать «сенсационные материалы, помещая их под вызывающими, бросающимися в глаза заголовками. Именно это желание привлечь читателя любыми средствами стало определяющей характеристикой такой журналистики», которую также называют «сенсационной»³⁰. Однако отношение к заголовку можно считать квинтэссенцией деятельности любого журналиста.

А вот варианты репортерской деятельности Роберта Прусско-го — поиски привлекающих внимание заголовков: «Русская работа» («*Ruska robota*»), «Шокирующие подробности крупнейшего преступления в истории Торуня» («*Wstrząsające szczegóły największej zbrodni w historii Torunia*»), «Семь жертв, одна пропажа, общая могила» («*Siedem ofiar, jedno zaginięcie, masowy grób*»), «Дочь погибших: моя борьба за правду» («*Córka zamordowanych: moja batalia o prawdę*») и т.д.

Еще один важный момент деятельности героя, главное звено

²⁸ Там же. С. 84.

²⁹ Там же. С. 33.

³⁰ Несмелова О.О., Коновалова Ж.Г. Новый журнализм: теоретические принципы и их художественное воплощение // Ученые записки Казанского университета. Гуманитарные науки. 2011. Т. 153, кн. 2. С. 246.

журналистского расследования — «генеральное интервью»³¹. В романе этот этап занимает собой вторую часть, которая так и называется — «Интервью с вампиром». Специально для этого Роберт Прусский едет в Белоруссию, однако интервью проходит в неожиданных условиях. Роберт застаёт Сухынина дома и попадает в ловушку — теперь он должен стать очередной жертвой скопца-убийцы. Белорусская часть — самый, пожалуй, авантюрный фрагмент журналистского расследования, изображенный в «Мертвецах...», и потому самый динамичный и кинематографичный (это отметили и критики; Ева Домбровская, к примеру, высоко оценила завершение: «окончания романа не постыдился бы режиссер лучших сенсационных фильмов»³²).

Особого внимания заслуживает нарративный аспект в романе; как уже отмечалось, повествование, с одной стороны, приближено к журналистскому репортажу, а с другой оказывается гораздо более сложным. Основной субъект речи в романе — это всезнающий нарратор, изображающий разных персонажей и сюжетные линии, с ними связанные. Поскольку композиционно роман представляет собой датированные фрагменты (основное действие происходит с 16 июня по 3 июля), мы можем назвать такое повествование хроникерским. Однако оно охватывает и другие временные промежутки (Афганистан 1980 г.; воспоминания героев, газетные заметки 80-х гг. XX в.). Понятно, что хроникерское повествование использует аналепсисы, однако в «Мертвецах...» мы находим и пролепсисы, что очевидным образом демонстрирует читателю значительно более широкий кругозор нарратора. Так, в главе 17, в самом ее начале, рассказывая о Саше и Мите, чуть позже убитых майором Сухыниным, нарратор констатирует: «Если бы кто-то спросил, зачем два молодых человека, Саша и Митя, оказались — роковым образом — не в том месте, не в то время и не в том состоянии, следовало бы ответить: все из-за дурацкого случая» (167). Такое предвидение ситуации, а также изображение событий, случившихся с разными героями в одно и то же время, создает объемное видение, какое не может сконструировать расследующий преступление персонаж-журналист. Не характерен такой кругозор нарратора и для классического детектива, а вот в по-

³¹ Журналистское расследование: история метода и современная практика.

³² *Dąbrowska E.* Op. cit.

лицейском романе он встречается.

Еще более объемным представляется изображенный мир благодаря таким композиционно-речевым формам, как сны. Три главных героя романа — Роберт, Ивона и Тереза — видят сны. Если сон Роберта насквозь символичен (смерть, связанная с полетом и Словом — произносимым в момент пробуждения), то сны Ивоны и Терезы оказываются двигателями расследования. И та, и другая видят в своих снах стертые из сознания детали преступлений — насилия над их родителями. Ивона узнает место в лесу, где похоронены останки погибших от рук убийцы, Тереза узнает самого убийцу. Существенное отличие от других криминальных жанров (классического детектива и полицейского романа) заключается в том, что Роберт воспринимает сны Терезы и Ивоны как аргументы в расследовании.

Итак, «Мертвецы пляшут» П. Глуховского — это «городской детектив», действие которого происходит, в основном, в польском городе Торуне, и в то же время криминальная разновидность «журналистского расследования». Сплав этих особенностей и другие специфические характеристики романа позволяют говорить об усложнении криминальной литературы, активно использующей не только литературные средства, но и публицистические (репортажные) приемы, и активное использование в сюжете «злободневной действительности».

Козьмина Елена Юрьевна — доктор филологических наук, профессор кафедры издательского дела, Уральский федеральный университет (Екатеринбург); главный научный сотрудник Центра научного проектирования Управления по научной работе, Российский государственный гуманитарный университет (Москва). Сфера научных интересов: теория литературы, теоретическая и историческая поэтика, жанрология, нарратология, фантастическая литература, криминальная литература. E-mail: klen063@gmail.com

Скубачевска-Пневска Анна — доктор филологических наук, профессор института литературоведения, заведующая кафедрой теории литературы и компаративистики, Университет Николая Коперника (Торунь, Польша). Сфера научных интересов: методология и история литературоведения, теоретическая поэтика, теория романа, интертекстуальность. E-mail: annaskpn@umk.pl

Elena Yu. Kozmina, DSc in Philology, Professor of the Publishing Department, Ural Federal University (Russia, Yekaterinburg); Chief Researcher, Center for Scientific Design, Office for Scientific Work, Russian State University for the Humanities (Russia, Moscow). Research interests: theory of literature, theoretical and historical poetics, genology, narratology, fantastic literature, criminal literature. E-mail: klen063@gmail.com

Anna Skubachevska-Pniewska, DSc in Philology, Associate Professor at the Institute of Literary Studies, The Head of the Department of Literary Theory and Comparative Studies, Nicolaus Copernicus University (Poland, Torun). Research interests: methodology and history of literary criticism, theoretical poetics, theory of the novel, intertextuality. E-mail: annaskpn@umk.pl

КРИМИНАЛЬНЫЙ РОМАН НА ИТАЛЬЯНСКОЙ ПОЧВЕ: ДЖОРДЖО ЩЕРБАНЕНКО И АНДРЕА КАМИЛЛЕРИ

© Т.А. Быстрова, 2022

Аннотация: В статье рассматриваются романы Джорджо Щербаненко из цикла о Дуке Ламберти и тексты Андреа Камиллери из цикла о комиссаре Монтальбано, акцентируется преемственность Камиллери по отношению к Щербаненко, отмечается значимость последнего как одного из родоначальников полицейского романа на итальянской почве. Щербаненко фиксирует внимание на региональных особенностях жителей Италии в контексте криминальной литературы, вводит нового героя — Дуку Ламберти, который становится образцом для Камиллери и других авторов. Щербаненко сосредотачивается на проблемах Северной Италии 1960-х гг., в настоящее время неактуальные, в то время как герой Камиллери, Монтальбано, работает в другом историческом контексте (Сицилия 1990–2020 гг.), более близком к современному.

Ключевые слова: полицейский роман; итальянский криминальный роман; Джорджо Щербаненко; Андреа Камиллери.

CRIMINAL NOVEL ON AN ITALIAN GROUND: GEORGIO SCHERBANENKO AND ANDREA CAMILLERI

© Tatiana A. Bystrova, 2022

Abstract: The article examines the detective novels by Giorgio Scherbanenko and Andrea Camilleri, emphasizes the continuity of Camilleri in relation to Scherbanenko, notes the significance of this author as one of the founders of the «police novel on Italian soil». Scherbanenko draws attention to the regional features of the inhabitants of Italy in the context of the criminal genre, introduces a new hero, Duca Lamberti, who becomes a model for authors such as Camilleri. Scherbanenko draws attention to the problems of Northern Italy in the 1960s, nowadays irrelevant, while the protagonist of Camilleri's novels, Montalbano, works in a different historical context (Sicily 1990-2020), closer to the modern one.

Джорджо Щербаненко (1911–1969) признается итальянскими литературоведами одним из родоначальников итальянской криминальной литературы, однако заслуженную известность и признание он получил лишь посмертно. Миланец Щербаненко из-за фамилии (отец писателя украинец, а мать — итальянка) воспринимался в ита-

льянских литературных кругах чужаком, лишь после смерти получив заслуженную известность. В последние годы творчество Щербаненко активно переосмысливается итальянскими и зарубежными исследователями, такими как Пецотти, Бони и др.¹ Сегодня Щербаненко считается создателем нового типа героя, самостоятельного и не похожего на английских и французских сыщиков итальянского полицейского детектива.

Несмотря на то, что Щербаненко написал более шестидесяти романов, наибольшей популярностью пользуются его позднейшие произведения — романы о Дукке Ламберти. С 1966 по 1969 гг. в издательстве «Гардзанти» выходят четыре романа серии: «Венера без лицензии» (*Venere privata* 1966), «Предатели по призванию» (*Traditori di tutti* 1966), «Юные садисты» (*I ragazzi del massacro* 1968) и «Миланцы убивают по субботам» (*I milanesi ammazzano al sabato* 1969). Смерть автора не позволила завершить замысел, согласно которому в серии о Дукке Ламберти должно быть гораздо больше произведений. Рассматриваемые в данной статье романы Щербаненко мы причисляем к криминальной литературе, а именно, к полицейскому роману. С полицейским романом эти тексты роднят такие элементы, как наличие совершенного преступления и его расследования (в романах «Юные садисты» и «Предатели по призванию» раскрывается даже несколько преступлений, поскольку одно вытекает из другого, произошедшего много лет назад); постепенное становление главного героя как борца с преступностью (в первом романе герой работает на себя, в следующем уже устраивается на службу в полицию); описание повседневной жизни борца с преступностью, непрофессиональные действия преступников («поскольку даже самые умные из предателей — дураки именно в силу того, что они предатели», — замечает Щербаненко)². Расследование продвигается трудно, однако

¹ *Boni F.* L'arte poliziesca di Scerbanenco: Nell'epoca della letteratura di massa. Varazze: PM Edizioni, 2016. 592 p.; *Pezzotti B.* The Importance of Place in Contemporary Italian Crime Fiction: a bloody journey. Madison: Teaneck, 2012. 213 p.; *Giorgio Scerbanenco e il cuore nero del giallo di casa nostra. Viaggio al termine dell'ossessione di una vita.* Roma: Aracne, 2014. 301 p.

² *Щербаненко Д.* Миланцы убивают по субботам. Москва: Восхождение, 1992. С. 307.

занимает довольно короткое время³.

В первом романе Дука Ламберти раскрывает преступление в рамках частного заказа, однако он с самого начала имеет связи с начальником миланского полицейского управления, давним другом отца. Во втором романе он официально принят в полицейский штат и в дальнейшем действует как представитель закона.

Помимо фабулы, произведения Щербаненко интересны, прежде всего, тем, что погружают читателя в повседневную жизнь Италии 1960-х. После экономического бума страна сильно изменилась, появляются различные формы преступности, которые Щербаненко беспощадно анализирует, выступая в роли социолога. Милан — это город сутенеров, наркодельцов; город, куда стремятся жители бедного итальянского юга, но который дарит им лишь нужду и разочарование. Девушки с юга, приехавшие в поиске работы, становятся проститутками, чтобы обеспечить себя, и оказываются вовлечены в преступный мир, бороться с которым некому. Именно поэтому процветает самосуд, и оскорбленный отец убивает преступников своими руками, отчаявшись восстановить справедливость законным путем, а девушка мстит за отца (мотив мести за преступление также является типичным для полицейского романа).

Интересно, что и преступники часто совершают преступления, движимые мстью. Так, например, в романе «Юные садисты» мать одного из учащихся подростков толкает весь класс на жестокое изнасилование и убийство учительницы, поскольку та несколько лет назад заявила в полицию на сожителя «пострадавшей стороны» и состарившаяся проститутка лишилась средств к существованию. Дуке предстоит разгадать, кто кукловод, дергающий за веревочки несовершеннолетних преступников, и в чем заключается мотив преступления.

До Щербаненко итальянский пейзаж редко фигурировал как ме-

³ Подробнее см.: *Кириленко Н.Н., Федунина О.В.* Жанры криминальной литературы как теоретическая проблема // *Поэтика литературных жанров: проблемы типологии и генезиса.* Москва: РГУ, 2019. С. 150–162; *Тамарченко Н.Д.* Детективная проза // *Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий.* Москва: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. С. 55–56; *Pietropaoli A.* *Ai confine del giallo.* Napoli: ESI, 1986. 253 p.

сто преступления⁴. Разработка криминального романа в итальянских декорациях считается одним из главных достижений этого автора: «Около семи часов утра по старой Эмильянской дороге в окрестностях Лоди, как обычно, тянулись авто и грузовики; утро было тихое, теплое, видимость хорошая, крестьяне уже вышли в поле, у околицы Мудзано слышался игривый рокот трактора, заползающего в обширное чрево Паданской равнины. А по обочинам пересекающей ее старой Эмильянской дороги то слева, то справа дымили костры: очищая свои угодья, крестьяне бросали в них слежавшуюся солому, сушняк и всякий мусор»⁵. Именно в одном из таких костров, на фоне мирного сельского пейзажа, будет обнаружено обгоревшее тело пропавшей девушки.

Милан Щербаненко также становится одним из героев романа. Это не просто место преступления — город показан во всем своем великолепии и противоречиях, а описание городского пейзажа не просто помогает создать атмосферу, но и увлекает само по себе: «Никогда еще в Милане не было такой лирической, в духе поэзии Д'Аннунцио, весны: ветер, скользящий над серым, усталым городом, овевал волнующееся плоскогорье, и, не найдя травы, вздувал и трепал женские юбки, ерошил редкие волосенки лысеющих трудяг и густые шевелюры молодых красавцев, играл краями длинных скатертей на столиках, выставленных перед кафе, и все миланские Росси, Гецци, Гирингелли и Бернаскони невольно хватались за шляпы; не хватало только огромных белых и желтых бабочек, но бабочки в Милане выглядели бы совсем уж странно, разве что на Монтенаполеоне, хотя и там они бы напоминали либерти, а век либерти давно прошел»⁶ [пер. И. Заславской под ред. автора статьи. — *Т.Б.*].

Роман «Венера без лицензии» построен на истории молодого человека Давиде, который винит себя в гибели проститутки, покончившей с собой после знакомства с ним. С помощью Ливии, подруги погибшей девушки, Дука и Давиде раскрывают крупную банду сутенеров. В дальнейшем Ливия оказывается незаменимой и

⁴ Считается, что одним из первых итальянских пейзаж в криминальной массовой литературе использовал Аугусто Де Анжелис. Подробнее см.: *Pezzotti B. The Importance of Place in Contemporary Italian Crime Fiction.*

⁵ *Щербаненко Д. Миланцы убивают по субботам. С. 346.*

⁶ Там же. С. 272.

нежной подругой детектива, жаждущего «расправиться с теми, кто совершил убийство», и «стереть с лица земли гнусных тварей, оказавшихся способными на такое зверство»⁷. Связь Ливии с убитой проституткой вызывает недоумение у современного читателя. Образованная и начитанная девушка из приличной семьи, Ливия решает поставить «социальный эксперимент» и отправляется торговать своим телом, чтобы осознать проблему проституции как социальное явление. Таким образом Ливия и знакомится с будущей подругой, которая тоже случайно втягивается в профессию, поскольку умна, хороша собой и отлично играет в шахматы: «В Милане — она ведь была из Неаполя — Альберта скоро очень поняла, что ей здесь туго придется. <...> Поэтому, стоило ей оказаться в стесненных обстоятельствах, она выходила на улицу и возвращалась, чувствуя себя в материальном отношении уже гораздо спокойнее»⁸.

Роман «Предатели по призванию» пронизан атмосферой послевоенных лет. Ламберти удается случайно раскрыть банду наркоторговцев, однако виновницей гибели двоих из них (их смерть по недоразумению привела к дальнейшим убийствам) оказывается молодая американка итальянского происхождения, решившая отомстить за отца. Оказывается, в годы войны преступники зарабатывали на продаже американских солдат гестапо. Таким образом, преступления современности оказываются связаны с преступлениями военных лет и времен фашизма.

Тема фашизма является еще одной сквозной темой романов Щербаненко, поскольку современники писателя, как и он сам, пережили эти годы. Время фашизма — тот исторический контекст, который хорошо знаком героям Щербаненко, поэтому протагонист отчасти противостоит фашистам, а преступники отождествляются с ними: «Убийство убийству рознь; он побывал в России и видел массовую бойню — не в пример убийству одной-единственной учительницы. Однако в убийстве важно не число убитых, а способ его и дух. Таких кровожадных тварей, как эта Маризелла Доменичи, он еще не встречал. Может, только Эльза Кох, бухенвальдская гиена, заказывавшая себе абажуры из кожи еврейских узниц, может быть, только она пре-

⁷ Там же. С. 349.

⁸ Там же. С. 89.

взошла Маризеллу»⁹.

В четвертом, самом известном романе о Дуке Ламберти «Миланцы убивают по субботам» Щербаненко подробно живописует характерные особенности представителей итальянских регионов: «Пастух с Сардинии ни за что не выдаст полиции имя бандита, пришившего его родного брата, а старуха сицилийка под пытками не откроет имя главаря мафии, виновного в гибели ее единственного сына»¹⁰. Писатель отмечает и другие региональные особенности итальянцев, делая акцент на противостоянии и взаимонеприятии жителей севера и юга страны.

Фабула «Миланцев» строится вокруг поисков молодой девушки с особенностями развития, исчезнувшей из запертой квартиры. Когда Дуке удастся выяснить, что ее похитили и убили, отец мстит преступникам, поскольку узнает их имена в субботу, когда добропорядочным миланцам не нужно идти на работу, а, значит, у мстителя появляется свободное время для убийства.

Помимо каталогизации региональных черт своих соотечественников, Щербаненко создает узнаваемый портрет сутенера в бархатном пиджаке оливкового цвета и желтой водолазке, а также других представителей преступного мира (как правило, преступниками изображаются южане).

Творчество Щербаненко показало, что итальянские города и деревушки вполне могут выступать местом преступления, а главное, что в итальянском обществе найдется немало проблем, с которыми следует бороться представителям правоохранительных органов.

Почти все авторы, работавшие в криминальном ключе в Италии после 1980-х, так или иначе чем-то обязаны Щербаненко. Одним из продолжателей традиций детектива Щербаненко можно считать Андреа Камиллери (1925–2019). Особенно известны романы, главным героем которых стал комиссар Сальво Монтальбано. Первый роман цикла, «Форма воды», вышел в 1994 г.

«Уже с самого начала я думал о том, чтобы написать **итальянский** детектив, — признавался Камиллери. — Я не догадывался, что Италию станут обвинять в том, что это слишком неподходящая страна для развертывания детективной истории. Комиссар Де

⁹ Щербаненко Д. Юные садисты. Москва: Центрполиграф, 1994. С. 228.

¹⁰ Щербаненко Д. Миланцы убивают по субботам. С. 391.

Винченци Аугусто Де Анджелиса продемонстрировал, что это не так, не говоря уже о Щербаненко, который в каком-то смысле опередил свое время. Когда я прочел “Миланцев” Щербаненко — такой живой, далекий от стереотипов детектив, я почувствовал, что тоже имею право дать своим персонажам итальянские имена и представить детективную историю в итальянской атмосфере»¹¹.

Камиллери нередко прибегает к цитированию Щербаненко или упоминает его произведения и персонажей в своих романах. Интертекстуальность — одна из характерных черт его прозы, а комиссар Монтальбано — крайне начитанный персонаж. «Миланцы убивают по субботам» — так называлась книга рассказов Щербаненко, которую он читал много лет назад. Убивали они по субботам, потому что в остальные дни были слишком заняты работой. <...> Сицилийцы же по воскресеньям с утра идут всей семьей на мессу, потом навещают родителей и остаются у них на обед, <...> где тут выкроишь время на смертоубийство?»¹²

Акцентирование региональных черт итальянцев, впервые осуществленное в детективах Щербаненко, становится характерной чертой и романов Камиллери: «Каждая сицилийская женщина старше 50-ти всегда ждет худшего. Какого? Любого, но обязательно худшего»¹³; «Если она что-то вбила себе в голову, то становилась упрямее калабрийки»¹⁴.

Помимо цитат, упоминаний и отдельных стилизованных заимствований, Камиллери отдает дань Щербаненко, подарив возлюбленной Монтальбано имя подруги Дуки Ламберти — Ливия. Кроме имени, героиня перенимает и весь функционал предшественницы: поддерживает героя во всем, помогает в расследованиях, появляется, когда она нужна, и исчезает, когда становится помехой. Отношения Монтальбано с Ливией почти не претерпевают изменений за 29 романов цикла, комиссар так и не женится на ней (как, впрочем, и Ламберти).

Действие романов Камиллери разворачивается не в Милане, а на Сицилии, и не в 60-е, а в 90-е годы. Таким образом, в его романах

¹¹ *Cammileri A. Storie di Montalbano. Milano: Mondadori, 2008. P. CLVIII. Перевод наш — Т.Б.*

¹² *Камиллери А. Следы на песке. Москва: Изд-во Мещерякова, 2019. С. 79.*

¹³ *Камиллери А. Похититель школьных завтраков. Москва: Иностранка, 2006. С. 42.*

¹⁴ Там же. С. 59.

представлен совершенно иной пейзаж Италии, чем у Щербаненко, не городской, а приморский. Комиссар часто купается и любуется природой, из которой черпает силы: «Он сидел и глядел на море, которое медленно-медленно светлело, потом приобретало цвет, потом по нему пошло желтыми прожилками солнце. День обещал быть погожим, и комиссар почувствовал себя немного утешенным, готовым действовать»¹⁵.

Камиллери сознательно отказывается от изображения мафии, которой знаменит этот итальянский остров, и отмечает глубокое неприятие, которое испытывает Монтальбано к любым делам, касающимся этого феномена: «Монтальбано ненавидел книги, в которых говорилось о мафии, мафиозных покушениях и их жертвах. Он сам не мог понять почему, но никогда их не брал, ... не читал даже тексты на отворотах суперобложки»¹⁶. Мафия присутствует в романах Камиллери как фон, как одна из характерных черт итальянского юга.

Как и Щербаненко, Камиллери касается, прежде всего, социальных проблем Италии своего времени. Очень часто писатель поднимает проблему мигрантов: в его романах упоминаются сегенальцы, ливийцы, алжирцы, тунизийцы и другие народности, нелегально прибывающие на Сицилию и вливающиеся в криминальную жизнь страны. В романе «Возраст сомнений» (2008) описывается непростая ситуация, в которой оказалась Италия из-за незаконной миграции, а также ставится вопрос, какую цену приходится платить людям, стремящимся покинуть «проблемные страны»: «Рыбаки рассказывали леденящие душу истории. Бывало, вытаскают сети, а там — труп, или части трупа, и они их — сразу в море, подальше от греха. Останки сотен мужчин, женщин, детей, отчаянием гонимых в невозможно тяжелый, мучительный путь, в надежде вопреки всему добраться до берегов, где можно заработать на кусок хлеба. Чтобы отправиться в путь, эти люди лишались всего, продавали последнее, душу закладывали, лишь бы наперед заплатить работорговцам, скупщикам человеческой плоти, которые без зазрения совести оставляли их умирать и выбрасывали в море малейшей опасности»¹⁷.

В «Собаке из терракоты» комиссар оказывается в арабском рай-

¹⁵ Камиллери А. Собака из терракоты. Москва: Иностранка, 2005. С. 41.

¹⁶ Там же. С. 175.

¹⁷ Камиллери А. Возраст сомнений. Москва: Издательский дом Мещерякова, 2020. С. 18.

оне Палермо, знакомится с учителем Фаридом Рахманом и узнает от него одну из историй, упоминаемых в Коране, которая помогает в расследовании. Подобно Ламберти Щербаненко в «Предателях по призванию», в этом произведении Монтальбано также расследует несколько преступлений, одно из которых уходит корнями в далекое прошлое. Расследование уводит комиссара в годы Второй мировой войны, а затем и более ранние эпохи истории.

В «Похитителе школьных завтраков» Монтальбано приходится вести расследование в мусульманских районах, «кусочках Туниса на сицилийской земле». Камиллери изображает, как итальянцы относятся к чужакам, как не принимают другие культуры. Монтальбано активно общается с мигрантами, например, арабской старухой Айшей, хоть и вынужден прибегать к услугам переводчика. В романах Камиллере, например, в «Собаке из терракоты», возникает и стилизация речи мигрантов, попытки воспроизведения особенностей их произношения. Язык, диалект, акцент часто становятся характеристикой персонажей Камиллери.

Камиллери затрагивает также проблемы международного терроризма. В одном из романов Монтальбано даже хочет усыновить маленького Франсуа, сына погибшей Каримы, сестры террориста, однако оказывается все же не готов к семейной жизни.

Попутно с темой надвигающейся глобализации Камиллери прорабатывает тему уходящей, патриархальной Сицилии, ныне раздираемую расовыми и религиозными, а также политическими противоречиями. Вместе с комиссаром по ней тоскуют и старые мафиози, готовые скорее сдать Монтальбано за то, что у него есть «понятия», нежели налаживать диалог с новым типом преступности, списавшей их в утиль. Чем старше становится Монтальбано, тем острее он испытывает желание отстраниться от нового, изменившегося мира, и в этом выступает рупором размышлений и чувств самого автора.

Тема ностальгии по прошлому присутствует и в романах Щербаненко, однако в творчестве Камиллери она проявляется отчетливее за счет того, что цикл о Монтальбано охватывает гораздо более значительный временной промежуток из жизни героя (двадцать пять лет), чем цикл о Ламберти (три года).

Романы Щербаненко освещают главные социальные проблемы

Италии 1960-х: бедность, неравенство между жителями регионов, проституцию, которые и становятся причинами расследуемых преступлений. Камиллери же поднимает проблемы, терзающие южную Италию 1990-х и 2000-х: прежде всего, вопросы миграции, безработицы, терроризма, наркотрафика. В произведениях обоих авторов чувствуется большая любовь к своей стране, сочувствие бедным, простым, социально незащищенным людям. Главный герой стремится восстановить справедливость, подарить Италии надежду на правосудие, однако это не всегда ему удается.

Быстрова Татьяна Александровна — кандидат филологических наук, доцент кафедры европейских языков Института лингвистики, Российский государственный гуманитарный университет. Научные интересы: итальянская литература XX и XXI в., автофикшн, художественный перевод, итальянский язык, русско-итальянские связи. E-mail: tassina@yandex.ru

Tatiana A. Bystrova, PhD of Philology, Associate Professor of the Department of European Languages of the Institute of Linguistics, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia. Research interests: Italian literature of the 20th and 21st centuries, auto-fiction, literary translation, Italian language, Russian-Italian relations. E-mail: tassina@yandex.ru

НЕУСТРОЕННАЯ ЛИЧНАЯ ЖИЗНЬ СЫЩИКА — ПОПЫТКА СТРУКТУРНОГО АНАЛИЗА

© Н.Д. Няголова, 2022

Аннотация: В статье рассматривается один из элементов топики криминальной литературы — неустроенная личная жизнь сыщика. Анализ проводится на материале романа австралийского писателя Питера Темпла «Расколотый берег» (*The Broken Shore*, 2005) и его одноименной экранизации 2013 г. режиссера Роуэна Вудса. При этом учитывается близость произведения к субжанру полицейского романа и влияние постмодернистской поэтики на его художественную структуру. Конфликт между профессиональным и частным исследуется в аспекте постколониального дискурса и романтического генезиса образа сыщика.

Ключевые слова: полицейский роман; идентитет; поэтика; постмодернизм; персонаж.

UNSETTLED PERSONAL LIFE OF A DETECTIVE — AN ATTEMPT ON THE STRUCTURAL ANALYSIS

© Natalia D. Nyagolova, 2022

Abstract: The article examines one of the elements of criminal literature topic — the unsettled personal life of a detective. The analysis is based on the novel *The Broken Shore* (2005) by an Australian writer Peter Temple and its film adaptation in 2013 of the same name directed by Rowan Woods. At the same time, the closeness of the work to the subgenre of the police novel and the influence of postmodern poetics on its artistic structure are taken into account. The conflict between the professional and the private is investigated in an aspect of postcolonial discourse and the romantic genesis of the detective image.

Key words: police novel; identity; poetics; postmodernism; character.

Целый ряд исследователей криминальной литературы рассматривают неустроенность личной жизни сыщика как характерную особенность данного образа. Некоторые определяют центрального персонажа как «одиночку»¹, другие видят в нем «больную, асоци-

¹ Марусенко Н.М., Скребецова Т.Г. Типичное и нетипичное в структуре детектива // Мир русского слова. 2013. № 4. С. 76.

альную личность»², а один из первых исследователей детективного романа — У.С. Моэм утверждает: «я согласен признать, что любовь движет миром, но отнюдь не миром детективных романов...»³

Вопрос, который рассматривается в данной статье, касается частной жизни героя-сыщика с точки зрения художественной структуры произведения. Мы попытаемся ответить на этот вопрос в двух аспектах: каков генезис этого «общего места» криминальной литературы и каким образом дисгармоничная личная жизнь персонажа проявляется в постмодернистских текстах, в которых расследование является лишь одной из форм «глубинного “исследования” той или иной иррациональной ситуации»⁴.

Наши наблюдения сделаны на материале романа австралийского писателя Питера Темпла «Расколотый берег» (The Broken Shore) (2005) и его экранизации 2013 г. режиссером Роуэном Вудсом.

С одной стороны, этот роман можно отнести к субжанру полицейского романа, в котором работа сыщика в соответствии с «полицейской процедурой» основана на «рутинных методах» и главный герой «всегда работает в команде, разделяя с напарниками ответственность и опасность расследования»⁵. Н.Н. Кириленко и О.В. Федунина в статье «Классический детектив и полицейский роман: к проблеме разграничения жанров» в качестве одной из основных характеристик сыщика отмечают «конфликтные отношения между личной жизнью и профессией»⁶. С другой стороны, в поэтике романа «Расколотый берег» можно увидеть некоторые специфические

² *Осьмухина О.Ю.* Образ героя-детектива: специфика интерпретации литературой и современным кинематографом // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 12. Вып. 2. С. 391.

³ *Можейко М.А.* Детектив // Новейший философский словарь / Сост. и гл. науч. ред. А.А. Грицанов. Минск: Интерпрессервис, 2001. См.: Библиотека Гумер [Электронный ресурс]. 2008. URL: https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/fil_dict/214.php (дата обращения 10.08.2021).

⁴ *Амирян Т.Н.* От классического детектива к постмодернистскому детективу: аспекты жанровой трансформации // Метаморфозы жанра в современной литературе. Москва: ИНИОН РАН, 2015. С. 144.

⁵ *Агеева М.Г.* Концепция реальности в детективе «полицейской процедуры» Эда Макбейна // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2010. № 2. С. 154.

⁶ *Кириленко Н.Н., Федунина О.В.* Классический детектив и полицейский роман: к проблеме разграничения жанров // Новый филологический вестник. 2010. № 3 (14). С. 30.

трансформации субжанра «полицейского романа», проявляющиеся в романной структуре постмодернистского типа, где криминальная интрига является лишь формальным стержнем текста, «обрастающим» социальными, психологическими, антропологическими смыслами. Таким образом, загадка-расследование в романе подчеркивает неопределенность, противоречивость и «открытость», свойственные моделированному фикциональному миру⁷.

Центральный герой романа Темпла Джо Кэшин — бывший сыщик убойного отдела и нынешний «коп» полицейского управления вымышленного городка Порт-Монро в Восточной Виктории. Кэшина можно отнести к типу «мрачного сыщика», переживавшего в современный роман из американских „хард-бойлд” детективов 20–40-х гг. XX в. Закрытость и нелюдность Кэшина мотивируются несчастным детством, смешанным происхождением (ребенок европейца и местной туземки) и недавним тяжелым ранением. Заглавие романа актуализирует семантический ряд образов периферийности и пограничности. Джо Кэшин — потерянный человек XXI в., «светлая голова», созерцательный и чувствительный обитатель старого дома на самом краю материка. Структура образа содержит все основные характеристики героев криминально-полицейского романа — рациональность, сдержанность, умудренность опытом. Герой не лишен странностей — он обожает книги и оперу, у него два любимых пуделя, которые сопровождают его повсюду, и он одержим маниакальной идеей — отстроить заново каменный дом деда.

Фабульной осью романа является расследование убийства миллионера и мецената городка Порт-Монро Чарльза Бургойна. Это расследование открывает ряд тайн тридцатилетней давности, дискредитирующих моральный облик целого ряда почетных граждан города, вскрывающих коррумпированность местной полиции и махинации политиков. Параллельно криминальному расследованию Джо Кэшин проводит и «расследование» своей собственной жизни. В процессе поиска убийц Бургойна он сталкивается с мрачными тайнами своего окружения — гомосексуализмом брата, самоубийством отца, коррумпированностью любимого босса и нравственными компромиссами целого ряда добропорядочных городских профессиона-

⁷ *Чемодурова З.М.* Игра в постмодернистском детективе // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 8. Ч. 2. С. 186.

лов. Одновременно Джо приобретает новых друзей — собственного брата, сержанта-аборигена Дава, бродягу Ребба.

Объективные причины «невезухи», хаоса, игры без правил остаются в романе необозначенными, а главный герой ищет причину происходящего в расстроенных нервах. Он выбирает жизнь отшельника, на периферии города, общества, семьи как единственный приемлемый вариант существования.

Образ сыщика оказывается своеобразным продолжением и отражением феномена места, и при этом ведущую роль в структуре произведения имеет именно топоним города и его окрестностей. Расколотый берег, на котором находится Порт-Монро, суровые виды холодного побережья, пустые поросшие жесткой травой пространства и одинокие развалины каменных домов — это не просто среда обитания сыщика, это пространство, определяющее его образ мыслей и жизни, это уголок земли со своими правилами, это мирок, в котором реальность не исчерпывается внешним наблюдением. В духе постмодернизма место господствует над героем, и такая доминантность художественного пространства очень хорошо передана в экранизации романа впечатляющими долгими кадрами оператора Мартина Макграта. Напомним, что пространство города — излюбленное пространство постмодернистов, которые превращают его в «общность некоего высшего порядка — в большую историю, во вселенную, в трансцендентное или фантастическое пространство»⁸.

Сами герои романа воспринимают свой город как маргинальный, «мертвый». Друг Джо сетует: «Это место оживает лишь на восемь недель в году. В остальное время здесь только пенсионеры, безработные и бездельники. Забыл еще хромых и убогих. И мы»⁹. Окрестности Порт-Монро с их отдаленными друг от друга коттеджами, тайнами, экзотической прелестью и вечной борьбой с природой и с человеческими предрассудками вполне соответствуют данному топографическому положению. Перед нами «проклятое место», не отпускающее своих обитателей. Эту мысль вербализует

⁸ Литчанская И. В. Образ города в литературе постмодерна: к постановке вопроса // Известия Саратовского университета. Новая серия. Филология. Журналистика. 2012. Т. 12. Вып. 3. С. 82.

⁹ Темпл П. Расколотый берег / [Пер. с англ. Т. Камышниковой]. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2008. [Электронный ресурс]. URL: http://loveread.ec/read_book.php?id=23181&p=1 (дата обращения: 07.08.2021). Далее цитируется по этому источнику.

мать Джо: «Стоит задержаться здесь минутой дольше и останешься навсегда». Городское пространство сюжетогенно — оно постепенно раскрывает свои кровавые тайны, основанные на насилии, расовой нетерпимости, коррупции и суевериях.

Постмодернистская доминантность художественного пространства выявляет и основную тему романа — поиски идентичности в динамичном, агрессивном, мультикультурном мире. Данная проблема решается в произведении в духе постмодернистского индивидуализма и субъективизма — герой старается «дойти до своего собственного предела, а не приблизиться к общему» и при этом «внутренне-человеческое предстает как складка внешне-социального»¹⁰. Джо Кэшин не хочет отождествлять себя ни с какой политической, социальной, этнической группой. Он хочет остаться верным себе, своему собственному чутью на людей, которое помогает ему понять суть происходящего. Нравственная чуткость персонажа компенсирует слабость израненного тела, которое постоянно напоминает о себе. «Развалины» отцовского дома, одиночество, отчужденность, ирония, закрытость, физические страдания — это не только штрихи к биографии Джо Кэшина, но и проекции «законов» городка-вселенной Порт-Монро. Город и герой проходят проверку на прочность, подвергаются испытанию с позиции ценностей «Другого» в контексте оппозиций постколониального дискурса.

В романе город — многоголовая гидра, хищный хамелеон, приобретающий самые разные облики и коннотации. Его жители прочно связаны с определенными топографическими и социальными пространствами, поскольку каждый из них твердо отстаивает свою позицию ненависти — к «белым», к «копам», к «аборигенам», к «Другому». Только сыщик оказывается героем, пересекающим границы разных социальных групп и мест, благодаря своей терпимости к недостаткам других людей и способности понимать и прощать. Таким образом, Кэшин превращается в персонажа, способного не только разрешить загадку преступления, но и обрести особое познание города-мира. Он «проникает» в историю города, неотделимую от его семейной истории (потеря любимого отца, бесшабашная мать — любительница гашишного масла, отчим — ветеран войны

¹⁰ Гречко П.К. Идентичность — постмодернистская перспектива // Вопросы социальной теории. 2010. Т. IV. С. 177.

во Вьетнаме, брат — преуспевающий архитектор и гомосексуалист). У героя Темпла сила ума классических детективных героев заменяется силой воли и пониманием человеческой природы. Джо Кэшин с завидным стоицизмом принимает суровые будни провинциальной жизни, не ожидая ничего хорошего и не впадая в отчаяние из-за свалившихся на него бед. Обезболивающие таблетки, виски и компания собак — вот желанный финал его рабочего дня. Джо не является страстным охотником за призраками прошлого, у него нет азарта, он не испытывает удовлетворения от интеллектуальной игры с преступниками. Он не обладатель изощренного разума, а немногословный рыцарь морали и смирения.

В фильме Вудса важным акцентом изображаемого мира становится появление призрака мертвого напарника Кэшина — фантастического образа «Другого», который напоминает об иррациональности судьбы и случая. В экранизации, снятой почти через десять лет после написания романа, в мире Порт-Монро больше мистики, но и доброты. Кинематографическое «прочтение» сюжета напоминает о жанре исторического детектива реставрацией контекста 80-х гг., зрелищными сценами преступлений и роковой символикой вещного мира — оружия, интерьеров, местной архитектуры.

В романе Темпла личная жизнь сыщика соответствует масштабам абсолютного «невезения». Распавшийся брак с Викторией напоминает о себе лишь мыслью о сыне, хотя это отцовство не признает мать мальчика. Отрицание отцовства Джо — дискредитация маскулинности героя и отказ в праве продолжения рода Кэшинов, где «все мужчины страдают депрессией».

Внезапно и необъяснимо в жизни сыщика появляется Хелен — адвокат и бывшая сожительница Бобби Уолша, политика-демагога из числа коренного населения. Джо и Хелен — представители разных социальных слоев, и это различие проявляется при первой встрече героев. Она возникает как спор по поводу ограды, разделяющей их участки. Вместе с тем оба умеют преодолевать общественные и психологические барьеры. С самого начала Хелен проявляет себя как героиня разных типов пространства — она не только связана с прошлым сыщика и города (общие воспоминания юности), но имеет отношение к расследованию и к «черному» району Даунту, защищая права коренного населения в суде.

В дальнейшем общении между героями не раз возникает мотив пересечения границы — территориальной, социальной, эмоциональной. Во внешнем облике героев присутствует какая-то ущербность, подтверждающая их отличие от остального общества: Кэшин неуклюж из-за тяжелых травм, а у Хелен разноцветные глаза — «один серый, другой — голубой», и в этом Джо видит особую прелесть. Реплика сыщика во время первого свидания: «Я развалина» подразумевает не только физические травмы. Он развалина, как и дом его предков, как все городское общество Порт-Монро, отмеченное пороками и лицемерием. Он развалина, как разбитые вазы, которые молодой офицер Кэндел будет собирать, как пазл, и которые превратятся в предметную метафору расследования. Он одинокий скиталец, попавший не в то место и не в то время, рассчитывающий на недолгую близость: «У копов не бывает второго свидания». Связь двух героев — внезапная, чувственная, необъяснимая, является лишь соединением двух одиночеств, поскольку настоящей любви в городе-мире Порт-Монро быть не может.

Гибридность современного романа, в котором криминальная интрига часто выступает скорее моделью отношений между героем и миром, чем полноценной жанровой схемой, вносит новые коннотации в сферу личной жизни сыщика. Та конфликтность между профессиональным и приватным, которая отмечена в статье Н.Н. Кириленко и О.В. Федунинной, в романе эпохи постмодернизма приобретает новые измерения. Для героя Темпла любовные отношения — это малая компенсация за победу в расследовании. Тотальная война со злом обречена на поражение, а кратковременное воцарение справедливости возможно только благодаря порядочности, а не гениальному уму или незаурядной интуиции. Постмодернистское отрицание объективной логики событий, тотальность зла как бытийной категории, ризоматическое строение текста дискредитируют целенаправленность криминального сюжета и всемогущество рационального начала. Вместе с тем постмодернизм реабилитирует ограниченную жанровыми канонами эмоциональную сферу, перемещая победу сыщика из интеллектуальной и социальной сферы в область чувств, в очередной раз доказывая неокончателность и относительность этой победы. В какой-то мере образ и литературная биография сыщика в постмодернистском романе являются частью интертекстуальных

отсылка — излюбленный прием авторов данного течения. В этом смысле отношения Джо Кэшина и Хелен реализуются как римейк в стиле «нуар» — влечение друг к другу двух сильных личностей, противостоящих остальному миру. Однако в истории Темпла нет роковых страстей к власти и деньгам, за успешной карьерой Хелен и «крутой» славой бывшего сыщика убойного отдела кроются разочарования, скептицизм и одиночество.

Неустроенная личная жизнь сыщика в классическом детективе отвечает в структурном плане требованию «единства эффекта»: «строгая выверенность, особое внимание к событийной стороне сюжета, подчинение всей поэтики произведения сверхзадаче — разгадыванию некой содержательной загадки»¹¹. При такой целенаправленности всех элементов детектива к финальному разрешению расследования, к восстановлению порядка и гармонии в изображаемом мире, элементы другого ряда — в том числе и сентиментально-идиллического, являлись бы помехой на пути к «единству эффекта». Сверхзадача раскрытия преступления и сверхфабула расследования не допускают конкуренцию в текстах криминальной литературы, любое нарушение этой «монофонии» воспринимается как отклонение и деконструкция канонической жанровой структуры. Несмотря на сохранение канонического статуса сыщика как холостяка и одиночки, Темпл лишает данный статус уникальности. Неустроенная личная жизнь в романе Темпла превращается в настоящую эпидемию — этой «болезнью» страдает не только Кэшин, но и целый ряд героев — главный инспектор Виллани несчастен в браке; Чарльз Бургойн убивает свою жену и издевается над ее детьми; овдовевшая мать Кэшина и ее довольно своеобразный новый супруг почти не разговаривают друг с другом; женатый любовник брата Джо совершает самоубийство, а представители коренного населения не в состоянии защитить своих детей от криминального мира. Невозможность обретения настоящей любви и счастья — всеобщий закон городского общества, и Кэшин здесь не исключение. Для него связь с Хелен — это недолгая победа, «внезапный порыв» и одновременно встреча с «двойником» противоположного пола. Подобное двойничество имеет не только психологические и моральные обоснования,

¹¹ *Анциферова О.Ю.* Детективный жанр и романтическая художественная система// Литпортал. 2009. [Электронный ресурс]. URL: <https://prowriterslab.com/blog/2009-02-08-170/> (дата обращения: 07.08.2021)

но еще и профессиональные (напомним, что статусы сыщика и адвоката в полицейском романе воспринимаются как равноценные¹²).

Финал «Расколотого берега» нарушает требование категоричности концовки криминального текста. Сверхзадача-расследование оказывается не разрешенной до конца, несмотря на проделанную работу, найденных виновников преступления и «мнимую смерть» персонажа, предполагающую по законам инициации некое просветление и воскресение для новой жизни. Последний разговор Кэшина с Трейс свидетельствует о том, что у поисков нет и не будет конца, «по крайней мере в этой жизни». В другом тексте Темпла «Правда» (“Truth”) Стивен Виллани воскликнет: «Кто говорит о победе? Продолжать — это все»¹³.

В романе «Расколотый берег» писатель, по наблюдению Б. Филиппса, решает проблему идентитета путем «демонстрации этнически неоднородной природы всех современных австралийцев; они представляют собой смесь рас и происхождений»¹⁴. Данную концепцию автор объединяет с постмодернистской абсолютизацией криминального сюжета, в центре которого герой — представитель этой «этнической смеси». Джо Кэшин не в состоянии найти себе место в системе полиции, города и мира не только потому что он принадлежит к двум этническим традициям, но и потому что инстинктивно испытывает вину за губительную силу ненависти к «Другому», которой исполнено современное общество. Глобальной задачей Кэшина в романе оказывается не только разрешение загадки-преступления, но и осуществление медиативной связи между разными слоями, мировоззрениями, образами жизни в установлении некоего высшего, более справедливого порядка гармонии и понимания. Данный статус героя напоминает о романтической установке двоемирия, о позиции посвященного героя, «вестника». Статус «медиатора» неизменно предполагает и отчуждение персонажа — он не принадлежит по-настоящему ни одному из «миров», и в этом еще одна причина его неприютности и одиночества.

¹² Кириленко Н.Н., Федунина О.В. Классический детектив и полицейский роман: к проблеме разграничения жанров. С. 27.

¹³ Temple P. Truth. London: Quercus. 2010. P. 376.

¹⁴ Phillips B. The Representation of Aboriginality in the Novels of Peter Temple // Coolabah. 2016. № 20. P. 13.

Няголова Наталия Димитрова — PhD, доцент, преподаватель, Великотырновский университет (Болгария); Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова. Научные интересы: драматургия А.П. Чехова — контексты и интерпретации, поэтика «оттепели», экранизация и интерсемиотический перевод. E-mail: nniagolova@abv.bg

Natalia D. Nyagolova, PhD, Associate Professor, Lecturer, Veliko Tarnovo University, Bulgaria; Moscow State University, Russia. Research interests: A.P. Chekhov's drama — contexts and interpretations, poetics of the “thaw”, film adaptation and intersemiotic translation. E-mail: nniagolova@abv.bg

МОДИФИКАЦИЯ РЕЦЕПТИВНОЙ СТРАТЕГИИ В ОПЫТЕ ЭКРАНИЗАЦИИ КРИМИНАЛЬНОГО РОМАНА У. ЛЭНДЕЯ «ЗАЩИЩАЯ ДЖЕЙКОБА»

© О.Н. Турышева, 2022

Аннотация: В статье предпринято сопоставление романа американского писателя У. Лэндея «Защищая Джейкоба» (2012) и его экранизации 2020 г. (реж. М. Тильдум). Выявляются отличия организации нарратива в романе и кинофильме, связанные со спецификой словесного и визуального медиа. Делается вывод о том, что перевод сложноорганизованного детективного повествования в киноформат влечет за собой модификацию рецептивных параметров романа и его смысловой концепции.

Ключевые слова: детектив; нарративная организация; кинонарратив; метароманное повествование; рецептивная стратегия.

MODIFICATION OF THE RECEPTION STRATEGY IN AN ADAPTATION OF W. LANDAY'S CRIME DRAMA NOVEL *DEFENDING JACOB*

© Olga N. Turysheva, 2022

Abstract: This article compares *Defending Jacob*, a crime drama novel by William Landay (2012), and its adaptation directed by Morten Tyldum. The author singles out differences between the organization of the narrative in the novel and in the series caused by the peculiarities of the verbal and the visual media. It is concluded that in order to adapt an intricate crime drama narrative for television, it is necessary to modify the reception parameters of the novel and its concept.

Key words: detective; narrative organization; cinematic narrative; metaromantic storytelling; receptive strategy.

Теоретическую основу статьи составляет мысль о том, что экранизация сложноорганизованного нарратива влечет за собой модификацию его рецептивных параметров. В свою очередь, с тем, как реализуется рецептивный потенциал повествования в опыте его кинематографического «переписывания», связана и смысловая концепция вторичного иномедиального продукта. Сопоставление детективного романа американского писателя У. Лэндея «Защищая Джейкоба» (2012) и его экранизации 2020 года (реж. М. Тильдум)

выразительно подтверждают это наблюдение.

Анализ нарративной организации романа позволяет заметить, что последний формирует у потенциального читателя серию парадоксально сменяющих друг друга аффектов, и в процессе чтения реципиент должен преодолеть ряд иллюзий, которые роман первоначально ему навязывает. Эти иллюзии формируются на почве диетического характера повествования.

Во-первых, роман моделирует рецептивную иллюзию, согласно которой нарратив представляет собой комментарий главного героя Энди Барбера к заседанию присяжных, в котором он выступает свидетелем по делу своего четырнадцатилетнего сына. У читателя возникает предположение, что расширенный совет присяжных, именуемый «большим жюри», и есть то самое судебное заседание, на котором решается вопрос о виновности Джейкоба Барбера, обвиняемого в убийстве. Роман открывается фрагментом из протокола заседания большого жюри, причем подобные фрагменты сопутствуют рассказу Барбера на протяжении всего повествования. Так, посредством монтажа Я-повествования и протокольных фрагментов текст делегирует читателю представление о том, что Барбера допрашивают на предмет сокрытия или умалчивания улики, разоблачающих его сына как убийцу. Роман длительное время поддерживает эту иллюзию, хотя через некоторое время характер рассказа Барбера начинает работать на формирование читательского сомнения в идентичности заседания «большого жюри» и суда над Барбером-младшим: фрагменты допроса Энди Барбера сохраняют свое присутствие в тексте романа и после того, как суд над Джейкобом завершился его оправданием. Однако только из последнего «протокольного» фрагмента становится понятным, что Барбера допрашивают не по делу Джейкоба, а по делу его жены Лори, которая, поверив в вину сына и его склонность к убийствам, казнила его, сознательно направив машину в опору моста. Барбер и должен ответить на вопрос о том, является ли выжившая в отличие от Джейкоба Лори его убийцей.

Вторая иллюзия, навязываемая романским нарративом, — иллюзия доверия нарратору, который на протяжении подавляющей части рассказа не позволяет реципиенту верить в виновность собственного сына. Будучи помощником прокурора, Энди Барбер расследует альтернативную версию убийства, допрашивает свидетелей, следит

за другим подозреваемым — даже после того, как его официально отстранили от дела в силу возникшего у него «конфликта интересов»: защитить сына или выяснить правду. При этом Барбер настаивает на своей версии, всегда находя способ выгородить сына перед лицом читателя. Рассказ героя выстроен как доверительный разговор, обращенный непосредственно к читателю. Он ищет у читателя поддержки самыми разными способами. Перечислим их.

Во-первых, это избыточная описательность тех мест, где развивается действие, и портретов персонажей, вплоть до рассуждения о том, какие возрастные изменения претерпела грудь его жены. Огромное количество такого рода деталей — дань читателю, солидарность которого рассказчик пытается заполучить: таким образом он как бы пытается удовлетворить читательское любопытство и потому предлагает ему иллюзию знания, равного его собственному знанию. Думается, что избыточность информации имеет именно такую функцию — заручиться доверием читателя.

Во-вторых, идентификация читателя с нарратором и поддержка нарратора со стороны читателя организуется посредством прямых обращений к расположенному реципиенту, цель которых — заставить его встать на место повествователя и таким образом вызвать сочувствие. Так, Барбер прямо взывает к пониманию (обращается к читателю со словами «Понимаете») или использует местоимение «мы», пытаясь универсализировать свои представления о жизни и свои отцовские переживания¹.

В-третьих, идентификация читателя с нарратором обеспечивается и подробнейшим рассказом о своих страданиях и страданиях своей жены Лори.

Иллюзию честности нарратора читатель тоже постепенно преодолевает. Первоначально это происходит за счет оговорок, вкрадывающихся в личностный нарратив. Так, настаивая на невинности сына и своей версии преступления, он вдруг заявляет: «Я все еще в это верил, то ли по глупости, то ли пребывая в плену иллюзий, то ли пытаясь убедить в этом самого себя», «Я жонглировал доводами... Та часть меня, которая была отцом Джейкоба, была глубоко травмирована», «Я продолжал отметать улики. Принижать их значение.

¹ Лэндей У. Защищая Джейкоба. Москва: Азбука, 2020. С. 499.

Защищать Джейкоба», «Быть может, дело в родительской слепоте»².

Однако не только слова, но и действия рассказчика становятся поводом для читательского разочарования в его правдивости. Он уничтожает улики: выбрасывает найденный у сына нож, разбивает его айпад, будучи не уверен, что удалил все следы посещения сыном компрометирующего его сайта. Читателю Барбер объясняет эти поступки беспокойством о том, что следствие может пойти по ложному следу. Разочарование в правдивости нарратора убеждает реципиента в справедливости определения, которое тому дает прокурор — «гений самообмана».

Но в исповеди Барбера наступает момент, когда он сам признается сначала в том, что был оторван от реальности, а потом и во лжи. Так, он дает ложные показания на заседании большого жюри. Он знает, что оправдание Джейкоба и освобождение его от ответственности организовал из тюрьмы его пожизненно осужденный отец, результатом чего стала инсценировка признательного показания и самоубийства невинного человека, но заявляет, что ему это неизвестно, нарушая собственную присягу. В результате Барбер одерживает победу на заседании большого жюри — благодаря своей лжи, он освобождает Лори от подозрений в сознательном убийстве Джейкоба.

Есть все основания считать, что роман, который мы читаем, и принадлежит перу Барбера. Он пытается рассказать свою историю так, чтобы читатель понял те мотивы, согласно которым он предпринимает все, чтобы защитить Джейкоба от обвинений, таким образом обрекая на смерть следующую жертву своего сына. В основе мотивации Барбера лежит, как он говорит, «долг отца», долг доверия к своему ребенку и долг его защиты «несмотря ни на что» (как значится в последнем предложении романа: «Я любил его несмотря ни на что»). И адресует свое повествование Барбер читателю, знающему, что такое родительская тревога и боль, который тоже «опьянен» родительской любовью³.

Поддержке предположения о том, что «Защищая Джейкоба» является метароманным повествованием, служат достаточные аргументы. Так, Барбер сообщает, что задним числом вставляет в текст

² Там же. С. 123, 280, 279, 290.

³ ам же. С. 316.

протоколы разговоров судьи с прокурором, слышать которые он не мог, но позднее откопировал их — чтобы предоставить читателю всю возможную информацию. Другое наблюдение в пользу нашего предположения о том, что Барбер и выведен как автор читаемого нами романа, — он описывает картину автокатастрофы, свидетелем которой не был. И опять во всех подробностях, вплоть до последних слов Лори о любви к сыну и мужу. «Не важно, что меня там не было», — прямо сообщает он читателю о силе своей трагической фантазии.

Таким образом, роман отступает от правил криминального жанра, разворачивая перед читателем трагедию отца: здесь герой-следователь пытается помешать расследованию, но будучи автором своего романа, он пытается заслужить понимание и прощение у читателя. Читатель становится той инстанцией, которой доверено вынести приговор автору: виновен или нет. Большому жюри и прокурору в этом отказано — и присяжные, и прокурор представлены крайне неуважительно и презрительно (так, описывающая присяжных 25-ая глава имеет следующее выразительное название: «Училка. Очкастая девица. Толстяк из Сомервилла. Чувак со студии звукозаписи. Домохозяйка. Тетка в брекетах и прочие рупоры правды»). Важно и то, что Барбер не был привлечен к суду в качестве обвиняемого. Суд обвинял Джейкоба, большое жюри пыталось выяснить вину Лори. От участия в первом процессе Барбер был отстранен, в рамках второго выступал свидетелем. Очевидно, что герой сам обвиняет себя и за вердиктом обращается к читателю. Подобно Эдипу (метафора «родительской слепоты» в рассуждениях Барбера звучит не случайно!⁴), на страницах своего романа он ведет расследование в отношении самого себя, адресуя функцию присяжных читателю. Может ли отцовская любовь быть прощительна, если она стала причиной убийства? Имеет ли право отец защищать сына «несмотря ни на что»? К этим вопросам Барбер, автор своего романа, принуждает и читателя.

Итак, традиционная стратегия детектива — позволить читателю участвовать в поиске отгадки наравне с детективом и, наконец, удовлетворить его любопытство относительно того, кто же убил, — сменяется в романе У. Лэндея постановкой нравственной проблемы. «Кто я, если не отец Джейкоба?» — задает вопрос герой,

⁴ Там же. С. 290.

«а кто я?» — должен спросить читатель, на протяжении всего текста принуждавшийся к идентификации с отцом, допустившим убийство.

Экранизация романа⁵, в создании сценария которой У. Лэндей не участвовал, выстроена по-другому и иначе «работает» с реципиентом. В связи с тем, что в кинотексте точка зрения на событие не является тотальной точкой зрения повествующего Барбера, иллюзия доверия рассказчику, формируемая текстом романа (названная нами «вторая рецептивная иллюзия»), фильмом не поддерживается. А вот иллюзия относительно того, что повествование представляет собой комментарий Барбера к суду над Джейкобом (она описана выше как «первая рецептивная иллюзия»), в фильме сохраняется и, более того, усиливает свои позиции. В начале фильма Барбер, настаивая на ведении дела об убийстве, произошедшем в школе сына, заявляет, что в случае допущения ошибок, вызванных конфликтом интересов, он готов будет предстать перед присяжными. Поэтому зрителю долгое время кажется, что Барбер отвечает перед комиссией именно потому, что сознательно выгораживал Джейкоба, переводя подозрение на другого. Когда зритель узнает о том, что Барбер не сдал на экспертизу найденный у сына нож, а выбросил его, он только убеждается в своих предположениях о виновности несчастного отца. Эта иллюзия так же, как и в романе, поддерживается у реципиента до самого конца, пока ему прямо не сообщается о том, что комиссия присяжных пытается выяснить вину не Барбера, а Лори: была ли автокатастрофа следствием несчастного случая или попыткой самоубийства и убийства сына. В этом плане фильм следует первоисточнику. Но поскольку в нем не выдержана диегетичность повествования, объектом зрительской идентификации становится не Барбер (как в романе), а Лори.

Образ Лори Барбер здесь вовсе не исчерпывается взглядом мужа, мы наблюдаем за ней и в те моменты, когда Барбер ее не видит и видеть не может, а следовательно, не может и оказывать давление на зрителя своими умозаключениями о характере ее переживаний. Исключительным свидетелем глубины страданий Лори

⁵ *Defending Jacob* [Сериал] / реж. М. Тильдум, сценарий М. Бомбэк; в ролях: К. Эванс, М. Докери и др. Производство «Mimir Films», «Mark Bombback», «Productions Paramount Television», «Studios Anonymous Content». США, 2020. URL: <https://tv.apple.com/ru/show/unknown/umc.cmc.5h5mr0shyyqqahqdv55ywyilr>

становится зритель.

Более того, фильм обостряет страдания матери. Так, Лори лишается работы: центр для трудных подростков и детей, которые стали жертвами насилия, отстраняет ее на период расследования (в романе она выведена как домохозяйка). С ней порывают друзья: лучшая подруга отказывается от общения с ней (в романе этот мотив отсутствует). Ее преследует журналистка, разыгрывая сочувствие для получения сенсационных сведений (этого мотива тоже нет в романе). Но главное, Лори подозревает сына, что совсем не акцентировано в книге, и не пытается его выгородить, как Энди. Лори заинтересована в правде, которую готова принять, какой бы она ни была. Энди Барбер же, как и в романе, действует только из соображений защиты сына.

Очевидно, поэтому в фильме предприняты важные сюжетные изменения. В фильме Лори не подбрасывает в парк другой нож, чтобы отвести подозрения от Джейкоба; она сама ведет расследование: под чужим именем запрашивает документы об осужденном на пожизненное заключение отце Барбера, в тайне навещает того в тюрьме, чтобы уговорить на экспертизу ДНК, требует от психиатра точного ответа относительно способности Джейкоба к убийству. Все эти эпизоды отсутствуют в книге У. Лэндея. В фильме Лори стремится выяснить правду, т.к. решает вопрос о собственной вине в возможной преступности сына. «Все это — моя вина», «Я плохо его воспитала», — не раз произносит она. Причем ее не интересует точка зрения других так, как в ней заинтересован Энди. Да и вину она понимает по-другому: это не вина злоупотребления служебным положением ради защиты сына (как у Энди), а глубинная, сущностная родительская вина — вина за недостаточное воспитание и, следовательно, вина за смерть другого ребенка.

При этом в фильме вина Джейкоба поставлена под сомнение (в книге она несомненна). Так, сценарист М. Бомбэк усиливает вероятность вины другого подозреваемого — Леонарда Патца, ранее осужденного за сексуальные преступления (в его телефоне есть фотографии Бена, жертвы убийцы), и снимает детали, уличающие Джейкоба (в фильме, в отличие от книги, на его одежде не находят следов крови как после убийства одноклассника Бена, так и после убийства девочки Хоуп, с которой Джейкоб познакомился на курор-

те). Но главное, фильм подчеркивает непричастность Джейкоба к исчезновению Хоуп. Более того, сценарист отказался и от ее умерщвления во след романному варианту: она была не убита, а накачана наркотиками ее случайным знакомым и провела в его квартире несколько дней. Тем самым фильм снимает и вину с Энди Барбера: защита сына вовсе не обернулась новым убийством и новой жертвой. Субъектом вины и самонаказания в фильме изображен не Барбер, а Лори.

Таким образом, фильм акцентирует внимание зрителя на трагедии матери, которой оказалась недоступна правда о сыне. В книге раскрывается трагедия отца, считающего своим долгом защищать своего сына «несмотря ни на что» и вопреки правде. Лори же защиту сына вне уверенного знания о его невинности переживает как вину. «Я хочу знать правду, но я никогда ее не узнаю», — последние ее слова перед автокатастрофой, которую фильм изображает не как казнь сына-убийцы (так в книге), а как трагический срыв матери. Поэтому, если история Энди Барбера в его собственном исполнении подразумевает самопознание Эдипа и, отчасти, муки детоубийцы Медеи, то фильм, переакцентировав внимание реципиента на страдания матери, мифологического подтекста не предлагает.

Несмотря на то, что и Джейкоб, и Лори в киноверсии остались живы, и динамика их выздоровления изображена как положительная (в книге Джейкоб погиб), фильм не имеет утешительного финала, в детективе почти обязательного. Терзания Лори после автокатастрофы не прекратились: она так и не знает правды и мучается вопросом о том, вдруг Джейкоб подумает, что она хотела его убить. «Не подумает», — финальная реплика Энди. Но зритель понимает, что конфликт остался нерешенным.

Как и в книге, в фильме акцентируется трагедия родителя. Но не отца, а матери. И основания этой трагедии представлены по-разному. Очевидно, это связано с тем, что кинонарратив не выстроен как повествование отца, обращенное к реципиенту, выбранному героем-автором своего повествования в качестве судьи. Если в книге читатель принужден решать нравственный вопрос о допустимости беззаветной родительской любви, то фильм взывает зрителя к состраданию по отношению к матери. Так нарративная организация задает модель рецепции и определяет содержательную сторону про-

изведения.

Турышева Ольга Наумовна — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина.
E-mail: oltur3@yandex.ru

Olga N. Turysheva, DSc in Philology, Associate Professor, Professor at the Department of Russian and Foreign Literature, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin, Yekaterinburg, Russia.
E-mail: oltur3@yandex.ru

ПРИЛОЖЕНИЕ 1.

ПЕРЕВОД НОВЕЛЛЫ А. ЛИХТЕНШТЕЙНА «ПОБЕДИТЕЛЬ»

© *О.С. Астисова, 2022*
© *А.И. Ишкильдеева, 2022*

Аннотация: Новелла А. Лихтенштейна «Победитель» публикуется на русском языке впервые. Тесно связанная с гротескным изображением экспрессионистского круга литераторов, который является сквозным для прозы Лихтенштейна, содержащая биографические мотивы, новелла посвящена теме тайного преступления. Она иллюстрирует необыкновенную значимость преступления, в частности, убийства для экспрессионизма. Фокус экспрессионистских новелл всегда иной, нежели у классической криминальной литературы, и это актуализирует проблему ее границ. Экспрессионизм не особенно заинтересован в расследовании и юридической процедуре, акцент делается на отклонении, нарушении общественной нормы.

Ключевые слова: экспрессионизм; криминальная литература; А. Лихтенштейн; жанр; новелла.

APPENDIX 1.

TRANSLATION OF A. LIKHTENSTEIN'S NOVEL *THE WINNER*

© Olga. S. Aspisova, 2022

© Alina I. Ishkildeeva, 2022

Abstract: A. Lichtenstein's short novel *The Winner* is published in Russian for the first time. Closely related to the grotesque depiction of the expressionist circle of writers, which is consistent with Lichtenstein's prose, containing biographical motives, the short story is devoted to the theme of a secret crime. It illustrates the extraordinary significance of crime, in particular murder, for Expressionism. The focus of expressionist short stories is always different from that of classical criminal literature, and that actualizes the problem of its boundaries. Expressionism is not particularly interested in investigation and legal procedure, the emphasis is on deviation, violation of social norms.

Key words: expressionism; criminal literature; A. Liechtenstein; genre; novel.

ОТ ПЕРЕВОДЧИКОВ

Проживший короткую жизнь Альфред Лихтенштейн (1889–1914) печатался в первых экспрессионистских журналах, «Der Sturm» и «Die Aktion», с самого их основания, едва окончив гимназию. Известен он сделался как поэт, среди его стихотворений образцовые тексты экспрессионизма, не раз привлекавшие внимание переводчиков и исследователей. Любопытна и его проза, она публиковалась на русском языке крайне редко. Главным образом, тут заслуживает благодарности Т. Баскакова, в ее переводе и с ее комментарием выходили, в частности, «Кафе “Клецка”», «Куно Коэн» и некоторые наброски¹. Новелла «Победитель» публикуется на русском языке

¹ Лихтенштейн А. Разговор о ногах. Из набросков к новелле «Кафе “Клецка”». Кафе “Клецка”. Куно Коэн. Малая проза / пер. Т. Баскаковой // Иностранная литература 2011. № 4. С. 13–42.

впервые². Тесно связанная с гротескным изображением экспрессионистского круга литераторов, сквозным для прозы Лихтенштейна, содержащая биографические мотивы, эта новелла посвящена теме тайного преступления — и потому попадает в круг интересов данного сборника. Она иллюстрирует необыкновенную значимость преступления, в частности, убийства для экспрессионизма. Фокус экспрессионистских новелл всегда иной, нежели у классической криминальной литературы, а немцы тонко различают внутри нее многие жанровые формы: от истории «как из Питавалья», с расследованием и идеей возмездия за преступление, до тривиального детективного коммерческого романа³. Экспрессионизм тут стоит особняком и не особенно заинтересован в расследовании и юридической процедуре. Его интерес — в отклонении, в нарушении общественной нормы, в «аутсайдерах». Напомним слова Людвиг Рубинера, в 1912 г. очень характерно это сформулировавшего: «Кто мы? Кто соратники? Проститутки, сутенеры, сборщики потерянных вещей, случайные воришки, бездельники, любовные пары в объятиях, религиозные безумцы, пьяницы, заядлые курильщики, безработные, обжоры, бродяги, грабители, шантажисты, критики, сони. Сволочь. И временами все женщины мира. Мы отбросы, подонки, презрение». (Л. Рубинер, «Поэт вмешивается в политику». Впервые опубликовано в журнале «Акция», 1912)⁴.

У интереса к криминальной теме есть и иные корни, кроме мировоззренческой установки: Лихтенштейн, Лотар Шрайер (Lothar Schreyer, 1886–1966), Эрнст Бласс (Ernst Blass, 1890–1939), Людвиг Боймер (Ludwig Bäumer, 1888–1928), как и многие другие экспрессионисты, были по образованию юристами. А. Лихтенштейн защитил диссертацию о «противоправной постановке сценических произведений» и получил академическое звание доктора юридических наук, уже активно сотрудничая в журналах и участвуя в литератур-

² Оригинальный текст новеллы доступен в сети Интернет: Prosa von Alfred Lichtenstein. URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/lichtens/prosa/prosa.html> (дата обращения 16.11.21). Публикуемый перевод на русский язык выполнен с научной, не коммерческой целью.

³ *Schönert J.* Kriminalität erzählen: Studien zu Kriminalität in der deutschsprachigen Literatur (1570–1920). Hamburg: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2015. 239 S.

⁴ Цит по: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Rubiner,+Ludwig/Schriften/Der+Dichter+greift+in+die+Politik> (дата обращения 10.10.2021).

ной жизни Берлина⁵. Проза его, как и проза многих выдающихся поэтов экспрессионизма, устроена сложнее и более многомерна, чем традиционная криминальная литература, основанная на устойчивой сюжетной схеме. Но с традицией ее роднит именно интерес к истоку зла в человеке, идущему на преступление.

Альфред Лихтенштейн

ПОБЕДИТЕЛЬ

*Перевод с немецкого А.И. Ишкильдеевой,
под редакцией О.С. Асписовой*

I

Макс Мехенмаль был самостоятельным управляющим газетного киоска. Он любил хорошо поесть и выпить; у него были связи со многими женщинами, хотя он и был осторожен. Так как его жалованья не всегда хватало, он порой позволял себе принимать в дар деньги от Ильки Лайпке. Илька Лайпке была чрезвычайно низенькой, но хорошо сложенной проституткой с благородными манерами, которая всем своим странным существом, безумными, казалось, выходками и своеобразной, но со вкусом подобранной одеждой производила впечатление на многих мужчин и женщин. Фройляйн Лайпке любила маленького Макса Мехенмаля. Она называла его своим милым гномиком. Макс Мехенмаль всю жизнь злился на свой маленький рост.

Макс Мехенмаль происходил из разорившейся из-за неудач семьи. Его превосходно воспитывали в одном учреждении для слабоумных детей, пока принудительно не исключили оттуда раньше срока. Точные причины неизвестны; однако исключение, по-видимому, было связано скорее с обеднением Мехенмалево́й семьи, чем с его бесспорной несносностью. Какое-то время он шатался по округе, не имея квартиры, потому что семья его больше не поддерживала.

⁵ Цит по: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Lichtenstein,+Alfred/Biographie> (дата обращения 10.10.2021).

На жизнь он зарабатывал в основном небольшими кражами. Однажды его поймала полиция. Его отправили в приют для беспризорных детей. Там он выучился на слесаря. Он умел снискать расположение начальников своей чрезвычайной ловкостью и услужливостью. Когда никто не видел, он издевался над младшими и более слабыми товарищами или стравливал друг с другом более сильных. Друзей у него не было; и когда он выучился и был выпущен, другие этому обрадовались.

Необыкновенную сноровку в деле изготовления ключей и вскрытия самых сложных замков, которую Макс Мехенмаль приобрел благодаря своему техническому таланту, он охотнее всего использовал бы для того, чтобы совершать масштабные ограбления со взломом; он с удовольствием стал бы известным преступником. Доходы от взломов позволили бы ему элегантно одеваться, хвастаться женщинами. Но страх быть пойманным, ставший болезненным, помешал ему. Он довольствовался тем, что соблазнял дочерей и служанок мастеров, у которых работал, и от случая к случаю без риска совершал кражи. Его тщеславие оставалось неудовлетворенным.

Из-за одного случая жизнь Мехенмалья поменяла направление. Был конец рабочего дня. Усталый и угрюмый он шел по улице. Фонари едва светили, хотя уже изрядно стемнело. В изящной комнате на первом этаже пожилая дама раскладывала складки своего тела. Перед подвалом грязные девочки пели песню о Лорелее. Окна были выгравированы на бледных, засыпающих домах, как черные пластины со светлыми крестами. Массы домов походили на огромные фантастические корабли, которые стояли на якоре или, скользя, уплывали в далекое, манящее море. Маленький слесарь думал о шести последних возлюбленных. Вдруг он поймал взгляд обведенных жуткой каймой синих глаз какого-то уродливого горбатого господина, который с заметным удовольствием, хотя и несколько боязливо, рассматривал его. Слесарь подумал: «Гм», — ради забавы остановился, кокетливо посмотрел на еще более низкого господина лукавыми глазками, которые поблескивали на его лице, как черные гладкие пуговицы. Тот смутился, снял шляпу; запинаясь, сказал, что его зовут Куно Кон... и он просит прощения... Больше ничего нельзя было понять. Горбун спрятал часть лица за тонкими пальцами. Он покашлял. И быстро ушел. Слесарь подумал: «Гм».

И пошел своей дорогой.

А потом его кто-то потянул за руку. Он обернулся: горбун снова стоял рядом с ним, немного запыхавшись от быстрой ходьбы. Куно Кон весь покраснел, однако смог без запинки сказать: «Извините, что опять надоедаю вам, я всегда поначалу не знаю, что сказать». Он произнес это преувеличенно громко, стараясь преодолеть неловкость. А потом добавил: «Может быть, у вас найдется время... Я бы пригласил вас посетить со мной трактир... И... Вы ведь наверняка не ужинали...» Слесарь не стал возражать.

В одной неплохой пивной Куно Кон заказал Максу Мехенмалю ужин и пиво. Сам он не ел, пил мало. Ему нравилось смотреть, с каким удовольствием ел слесарь. Потом стал робко гладить его по подбородку. Слесарю это понравилось. Сначала они говорили о горестях бытия, о несправедливости судьбы. После третьей кружки пива Мехенмаль стал хвастаться своими любовницами. Горбуну это было неприятно. Прежде он давал слесарю высказаться. А свое участие показывал лишь тем, что, соглашаясь, театрально закрывал синие глаза, при этом вместо них несколько секунд были видны только большие печальные тени, или медленно покачивал бесформенной головой, или же сочувственно сжимал нервными пальцами бедро Мехенмаля. Теперь он начал высказывать свое мнение. Он стал ругать женщин. Его голос, казалось, вот-вот сорвется от возбуждения. Он высказал принцип: кто имел несчастье родиться женщиной, пусть имеет смелость стать проституткой. Проститутка, мол, — это и есть женщина чистейшей воды. И кстати, иметь связи с женщинами — это в общем-то отвратительно. Когда они вышли из трактира, Куно Кон оперся своей жалкой рукой-костью о пухлую, мускулистую руку Мехенмаля. На запястье горбуна сверкнули золотые часы. По дороге Куно Кон пригласил Мехенмаля переночевать у него. Слесарь принял предложение.

Куно Кон занимал на одной из неглавных западных улиц большую комнату в доме с садом, в которой ничто не привлекало взгляд. Только кровать была необыкновенно широкая, почти роскошная. На подушках лежали желтоватые и красные цветы. У окна стоял письменный стол; на нем лежали какие-то книги, вероятно, Бодлер, Георге, Рильке; вокруг них и между ними лежали листы бумаги, исписанные, по-видимому, законченными и незаконченными стихами

и эссе. На стенной полке стояли томики Гете, Шекспира, Библия и перевод Гомера. На столах и стульях лежали какие-то журналы и одежда. Кое-где можно было увидеть пожелтевшие фотографии с безмятежными изображениями стариков и детей. Слесарь осматривал все с любопытством.

Вскоре они сели. Разговор, поначалу живой, постепенно сошел на нет. Куно Кон приглушил лампу. После этого стал мягко и умоляюще говорить что-то слесарю. Потом предложил ему спать на кровати. Сам он, мол, поспит на диване. Слесарь согласился.

Куно Кон выхлопотал своему другу Максу Мехенмалю какую-то второстепенную должность в газетном издательстве. Мехенмаль удивительно быстро освоился в новой профессии, вскоре приобрел достаточно знаний в области торговли. Переходил на другие должности. С помощью энергии и всевозможных подлостей добился того, что уже через год и несколько месяцев занимал ответственную должность самостоятельного управляющего газетного киоска.

II

Своей приятной манерой речи, как и умным кукольным личиком, бывший слесарь вскоре приобрел неоправданно много постоянных покупателей, в основном женского пола. По утрам его киоск окружали с десятков продавщиц ближайшего универмага, которые нарочно приходили слишком рано, чтобы развлечься, слушая скабрзные анекдоты и забавные колкости господина Мехенмалю. Банковский работник Леопольд Леманн, который постоянно приходил ровно в 8 часов, чтобы купить иллюстрированные юмористические журналы и полемические брошюры по теологии, иногда терял терпение, потому что веселые продавщицы мешали ему выбирать. Гимназист Тео Тонтод, который неустанно, как правило, безуспешно, просил современный журнал «Другое Д», часто опаздывал в школу.

Около полудня почти каждый день появлялась хористка Мабель Майер под руку со стариком. Она покупала цветные и пикантные, или же сентиментальные, с длинными лирическими стихами, журналы. Старик, у которого был всегда тоскующий взгляд, вздыхая, платил. С Мехенмалем она вела себя сдержанно.

Иногда приходила еще Мице Майер, подросток, и спрашивала,

был ли там господин Тонтод. Однажды Мице Майер осталась по-дольше и с тех пор стала приходить чаще.

В какие-то часы у киоска стояла толстая добродушная прислуга торговца Конрада Краузе. И говорила Мехенмалю, что он красивый; что у него страстные черные глаза и губы бантиком; не хочет ли он сходить на танцы в воскресенье? Он ей очень нравится. Мехенмаль отвечал, что при случае удовлетворит просьбу фройляйн Фриды. Служанка неприятно часто напоминала ему о его обещании.

Каждый четверг после обеда, всегда с сопровождением, приходил странный господин Симон, живший в открытом санатории, и требовал журналы по похоронному делу; когда их было недостаточно, он удалялся в негодовании, ругая крематории.

Несколько раз в неделю приходил и Куно Кон; чаще затем, чтобы встретиться с другом и договориться о вечерних встречах, чем за покупками.

Студенты, дамы, офицеры, рабочие покупали газеты. Только Ильку Лайпке, несмотря на все просьбы Мехенмалья, так и не удалось уговорить прийти к киоску.

Это был ее каприз. У нее не было времени, и иногда она жаловалась возлюбленному, что ее дни проходят еще скучнее, чем ночи. Своего милого гномика она любила ничуть не меньше, чем в первые дни их знакомства. Даже несмотря на то, что Мехенмаль становился все более властным и обращался с ней все бессовестнее. Дошло до того, что он радовался, когда она плакала; он был недоволен до тех пор, пока ему не удавалось довести ее до слез. А потом он с удовольствием ее утешал. Однако в целом он был к ней добр и в душе любил ее. Он позволял ей нежно гладить и целовать себя. Он был немного ее выше, но она держала его на своем молодом теле как ребенка. Они что-то рассказывали друг другу. Смеялись. Целовались. По многу раз вспоминали историю их встречи. Они обнаруживали тысячи новых деталей или выдумывали их, потому что им это нравилось. Девушка находила в коробочке с мелочами вырезку из газеты, где было написано:

«Брачное объявление

Молодой, невысокий, очень красивый мужчина, уставший от одиночества, ищет подобную ему даму с целью достойной женитьбы. Большое состояние приветствуется.

Любезные предложения принимает Макс Мехенмаль».

Или же господин Мехенмаль вынимал из портфеля синее письмо в фиолетовую крапинку и, усмехаясь, протягивал его девушке. И фройляйн Лайпке читала его тихим влюбленным голосом:

«Дорогой господин!

Только что прочла ваше объявление. Состояние я, к своему сожалению, не могу вам предложить. Со своей стороны, я готова отказаться от женитьбы, в этом я пока не нуждаюсь. По профессии я женщина (профессиональная женщина). Мой рост также небольшой (однако какое сложение!). Я устала от кавалеров, и поэтому ищу простого мужчину для постоянных отношений. Если мое предложение вам по нраву, пришлите мне свою фотографию.

Остаюсь преданная вам,

Илька Лайпке».

Вдоволь наобнимавшись и нацеловавшись, они выдумывали игры. Илька Лайпке очень талантливо изображала блаженно хихикавшему Мехенмалю, как бы ее подруги вели себя на ее месте. Изгибаясь, она принимала самые неожиданные позы. Искривляла лицо самыми странными гримасами... Мехенмаль мог часами придумывать имена, которыми он называл бы разные части ее тела в присутствии других людей, чтобы те не смогли догадаться, что он имеет в виду.

Так проходили вечера и ночи, которые Илька Лайпке освобождала для своего возлюбленного. Мехенмалю часто уже не оставалось времени, чтобы уйти домой. Тогда она вставала, пока он еще спал. Варила кофе. В домашних туфлях, в одном театральном манто приносила выпечку из булочной. Накрывала стол белой скатертью. Аппетитно все раскладывала. Готовила несколько бутербродов, чтобы их можно было взять с собой. Снова ныряла в кровать и спала уже до самого обеда. А Мехенмаль, немного усталый и разбитый, но, тем не менее, в приподнятом настроении торопился в свой киоск.

III

Поздний вечер прокрался в город на паучьих ногах. В свете лампы Кона была видна его фигура, слегка склоненная над столом. На диване, разрывая окружность света и выделяясь на его фоне, лежал полуосвещенный Макс Мехенмаль. Окна мерцали в густой текучей черноте. Разбухшие и расплывчатые предметы выступали из темноты. Неубранная постель светилась белым. В руках Кон держал ис-

писанные листы. Его голос звучал тихо, мечтательно, торжественно-поюще. Он часто терял звучность и прерывался кашлем, как у человека, который уже долго читает. Было слышно: «Древним, величественным историям о Боге пришел конец. Мы больше не можем им верить. Но мы обречены во что-то верить — и осознание этого проклятья тяготит нас. Мы тоскуем по новой, более мощной вере. Мы ищем. Мы нигде ее не находим. Мы страдаем, беспомощные и покинутые. Приди же, кто-нибудь, и научи нас, неверующих, ищущих Бога». Кон умолк в ожидании. Когда он читал, Мехенмаль втайне забавлялся. Теперь же он перестал сдерживаться. Он сказал: «Не обижайся, милый мой, но у тебя бывают странные выдумки. Это просто безумие». Кон сказал: «Ты не понимаешь. Ты поверхностное существо. Кроме того, понятно, что и ты психопат». Макс Мехемаль спросил: «Что это значит?» «Ты скоро сам поймешь», — ответил Куно Кон. Мехенмаль сказал только: «Ах, вот как». Он злился на Кона за то, что тот назвал его поверхностным. Он думал об Ильке Лайпке.

Потом Куно Кон сказал: «Мысль о смерти невыносима. Для нас, безбожников. Мы обречены сотни раз репетировать ее по ночам. И никак нам ее не обойти...» Он тяжело замолчал. Мехенмаль хотел показать другу, что и он может говорить на незаурядные темы. Он поразмыслил. Сказал: «Я считаю по-другому, дорогой Куно Кон. Однако каждый думает по-своему. И я, слава богу, причисляю себя к безбожникам. Бог — это чушь. Думающему человеку не пристало даже говорить о нем. Но я, понимаешь, не нуждаюсь в боге — ни при жизни, ни после нее. Смерть без бога — это прекрасно. Это моя мечта. Мне нравится думать, что я вот просто так умру. И не будет рая. Не будет воскресения. Совершенная смерть. Меня это радует. Жизнь для меня слишком утомительна. Слишком беспокойная...»

Он хотел говорить дальше. Но в дверь постучали. Кон открыл. В комнату поспешно вошла Илька Лайпке. Она сказала: «Добрый вечер, господин Кон. Извините за беспокойство». Увидев Мехенмалю, она закричала: «Вот где я тебя застала. Вот к кому ты от меня уходишь. Тебе нужно только мое тело, до моей души ты даже не дотронулся». И заплакала, всхлипывая. Мехенмаль попытался ее успокоить. Это еще больше взволновало ее. Она закричала: «Изменяешь мне с горбатым Коном... Я обращусь в полицию, господин

Кон. Стыдитесь, подлецы...» Она была на грани истерики. Куно Кон не знал, что ответить. Мехенмаль рывком поднял ее, когда она с криком упала на пол. Он сказал изменившимся суровым голосом, что она ведет себя неприлично. У нее, мол, нет права на ревность. Он ведь сам себе господин. Тогда Илька Лайпке смиренно посмотрела на горбатого Кона взглядом побитой собачонки. Притихла. И вышла вслед за рассерженным Мехенмалем.

Когда Кон остался один, он постепенно разозлился. Подумал: «Какая дерзость...» И еще: «Как эта дурочка рассердилась. Ко мне приревновала. Одна из немногих женщин, которые мне нравятся — и выбрала Мехенмалю, этого зверька. Это отвратительно...»

На следующий день рано утром Куно Кон, дрожа, как актер перед спектаклем, стоял в салоне фройляйн Лайпке. Когда горничная принесла ей визитную карточку Кона, фройляйн Лайпке как раз читала запрещенную брошюру «Самоубийство элегантной дамы, или Как элегантной даме совершить самоубийство». Глаза у нее были заплаканные. Прочитав брошюру до конца, она снова припудрилась. Наконец, одетая только в шелковое утреннее платье, она показалась в салоне. Куно Кон покраснел до ушей. Он жалобно сказал, что пришел извиниться за вчерашнюю сцену. Фройляйн Лайпке была с ним несправедлива, она его плохо знает. У него, в конце концов, есть достоинства. Потом он стал хвалить своего друга, доброго Мехенмалю; однако дал понять, что тому, к сожалению, не хватает богатого внутреннего мира. Фройляйн Лайпке смотрела на него манящими глазами. Он перевел разговор на искусство. Потом заговорил о ее ногах; она откровенно призналась, что ей самой они нравятся. Она немного приподняла платье. Куно Кон робко и осторожно поднял его еще выше...

Когда наступил вечер, Куно Кон сидел в своей комнате, погруженный в мечты. Он смотрел в открытое окно-дыру. Перед ним на небольшом расстоянии обрывалась вниз серая стена. С множеством безмолвных окон. Неба не было — только сверкающий вечерний воздух. И легкий ветерок, который почти не ощущался. Стена с окнами походила на красивую печальную картину. И совсем не скучную, что удивляло Куно Кона. Он все пристальнее вглядывался в стену. Она казалась приветливой. Понимающей. Бесконечно одинокой. Он подумал про себя: это все из-за ветра. И беззвучно запел:

«Приди, любви...мая».

Звонок в дверь испугал его.

Почтальон принес письмо из клуба «Апогей». Клуб приглашал господина Кона в качестве гостя прийти тогда-то вечером и почтить что-нибудь из своих стихов.

IV

За восемь дней до выступления Кона на афишных столбах городах развесили плакаты. На них можно было прочесть:

«Анонс

В клубе “Апогей” свои стихи будет читать Куно Кон. Юных девушек и юристов почтительно просим воздержаться от посещения».

Чем ближе становился день выступления, тем больше Кон нервничал. За два часа он побрился. Когда цирюльник спросил, не угодно ли господину припудриться, Кон, кивнув, ответил утвердительно. За час до выступления он взял в полицейском участке десять марок по пять пфеннигов и почтовую открытку за десять.

Когда Кон вышел на сцену, ему было спокойнее, чем он ожидал. Сначала он немного оговаривался. Но постепенно его голос стал твердым и отчетливым. В маленький зал приходило немного посетителей; однако среди них были критики одного крупного авторитетного издательства. Кто-то из них на следующий день написал в известной газете «Почтенный горожанин»: «Стихи, которые злосчастный поэт Кон опрометчиво представил немногочисленной публике, хотя и сыроваты, однако в будущем, когда Кон обретет свой поэтический голос, от его музыки можно будет чего-нибудь ожидать».

Другой в газете «Для просвещенных горожан» заявил: «Общее впечатление благоприятное, однако не все стихи удались в одинаковой степени. Кроме того, поэт читал не очень хорошо. Тем не менее, первые строки стихотворения “Комик” обладают поразительным воздействием по части и формы, и содержания».

После выступления Кона его поблагодарил председатель клуба, небезызвестный доктор Брюллер, и назвал его начинающим гением. Одним из немногих, с кем он был знаком лично. Илька Лайпке, несмотря на запрет присутствовать девушкам, каким-то образом сумела проникнуть в клуб. И Мехенмаль, который говорил, что не

придет, был там. Однако во время перерыва он объявил, что голоден и дольше не останется. И спросил, не надоело ли ей слушать чушь. Если, мол, она не хочет идти с ним, пусть остается. Видимо, ей понравился горб Кона. Ну что ж, всего хорошего. Он не собирается корчить из себя сводника. И действительно ушел. Илька Лайпке немного поплакала про себя, но осталась до конца. Восторженно аплодировала. В этот вечер Кон ей нравился. С каким-то особым настроением она пригласила его к себе домой.

Под утро маленький горбатый человечек шел, подпрыгивая, словно танцор балета, по серым тревожным улицам...

С этого момента Куно Кон стал избегать встреч с Мехенмалем. Больше его не приглашал. Газеты покупал в другом киоске. Мехенмалю это совершенно устраивало. Его возлюбленная с раззадоривающей улыбкой рассказала ему, что она провела чудесную ночь с горбуном в ее комнате. Горб ей вовсе не был противен, не такой уж он большой и уродливый, каким он кажется при поверхностном взгляде. К нему, мол, можно и привыкнуть.

Мехенмаль был в ярости на Кона. С Илькой Лайпке он стал уступчивее и нежнее. Он не выказывал своей ревности и не упоминал имя соперника. Илька Лайпке была счастлива. Она больше не вспоминала о той пьяной ночи с Коном. Для нее он был теперь не менее противен, чем раньше, и она равнодушно отвергала все дальнейшие ухаживания поэта. С Мехенмалем, напротив, она вела себя так, как будто все еще влюблена в Кона. Однажды она, правда, не удержалась и обидно пошутила насчет Кона и его горба. Мехенмаль от души смеялся.

Кон в печали уехал на море. Один издатель неожиданно сделал выгодное предложение и заплатил аванс. Мехенмаль случайно нашел стихотворение, которое Кон прислал Ильке Лайпке с моря. Он прочел:

Песнь тоски

Морщины моря будто кнутами бьют мое тело.
И звезды в море разрывают мне душу.
Вечер одинокого моря полон кричащих ран.
Но влюбленные найдут желанную смерть.
Приди же, ты, с мучительными глазами. Море терзает меня.

Приди же, ты, милая страдалница. Море губит меня.
Руки твои прохладные, как у ангела. Укрой меня ими. Море сжигает
меня.

Помоги же... Помоги же... Защити меня... Спаси меня...

Излечи меня, подруга.

О ты — мать...

Он порвал его. Илька Лайпке пришла в негодование. Она сказала, что он грубый. Маленькому Мехенмалю удалось смягчить ее ласками. Потом он сел за стол девушки. Взял лист почтовой бумаги и написал:

«Куно Кону

Фройляйн Лайпке, моя невеста, просит передать этим письмом, что она не нуждается в дальнейших стихах; они больше не оказывают на нее воздействия. Моя невеста все мне рассказала. Будь уверен, что твои любовные признания нам смешны.

Макс Мехенмаль».

Как только Мехенмаль положил письмо в почтовый ящик, ему стало не по себе. Он испугался, что поступил неосторожно.

Кон сразу же вернулся. Побежал к Ильке Лайпке. Показал ей письмо. С воем спросил, неужели она забыла ту ночь? Она ответила: «Да». Он рыдал. Плача, бормотал что-то о душе и самоубийстве. Илька Лайпке его выпроводила. Его слабость была для нее несносна; еще ребенком она терпеть не могла чужие слезы.

Но она злилась на Мехенмалю. Она снова начала дразнить его разговорами о Конне. Утверждала, что Кон часто приходит к ней в гости, и он ей все еще нравится. Мехенмаль верил ее рассказам. Он возненавидел Кона.

Он стал размышлять над тем, как устранить горбуна так, чтобы самому остаться в тени. Через некоторое время он даже нашел рецепт.

И однажды в воскресенье Кон умер. Внезапно и без всяких необычных обстоятельств. Его тело стали тут же, без приготовлений, хоронить. В журнале «Другое Д» Тео Тонтод написал короткий некролог, посвященный поэту. Клуб «Апогей» прислал венок. Илька Лайпке непременно хотела посмотреть на тело в последний раз перед похоронами. Крышку гроба услужливо подняли. Кон лежал в нем немного скособочившись из-за горба. Черты лица исказились предсмертной гримасой. Руки были сжаты в кулаки. Около носа и

раскрытого рта запеклась кровь. Илька Лайпке преодолела отвращение. Она потребовала бензин, достала шелковый платочек из изящной сумочки и окунула его в бутылку с бензином. Смыла кровь с носа мертвеца. И ушла. Уже успокоившись, но еще плача. Она была довольна своей добротой.

Когда Мехенмаль узнал о смерти Кона, он очень испугался. Он не мог больше оставаться в комнате. Поспешно вышел из дома, не забыв предварительно зажечь сигару. Солнечное небо звенело церковными колоколами. Мехенмалю было холодно, он побледнел. То и дело он думал: «Как бы кто не узнал». Размышлял, где он может скрыться, если будет нужно. Думал о судебном процессе, об адвокате, о каторге, цепях, тайных тюремных записках, о палаче. Что в качестве последнего желания он попросит разрешения провести ночь с Илькой Лайпке. Он бежал по улицам, как будто пытаясь кого-то догнать. Потом, вспоминая, что ему не стоит привлекать к себе внимание, внезапно начинал идти очень медленно. Ему казалось, что на него все смотрят.

В саду боролись друг с другом две девочки лет пятнадцати. Увидев Мехенмалю, они проворно уселись на скамейку. Подождали, пока он подойдет. Когда он был совсем близко, они засмеялись ему в лицо; одна из девочек заболтала ногами. Он поспешил пройти мимо. За его спиной раздался крик: «Смотри, как он быстро идет!» Другая так же невпопад ответила: «Ну да, он же курит». Они еще немного посмотрели ему вслед, и продолжили борьбу.

Мехенмаль постепенно успокоился. Он думал: «Ни у кого нет доказательств. Я буду все отрицать... Да никто ничего и не заподозрит!»

Он выбросил сигару. Почувствовал себя увереннее. Даже беззвучно присвистнул при мысли, что Кон больше не пошевелится. Что он, Макс Мехенмаль, так ловко избавился от этой напасти в виде Кона. Он думал о том, как он умел обращаться с жизнью. Что ему все удавалось. Он чувствовал огромное доверие к самому себе. Подумал: «Только без чувствительности. Чтобы жить как порядочный человек, нужно быть подлецом».

И, очень радостный, пошел домой.

Асписова Ольга Станиславовна — кандидат филологических наук, доцент кафедры европейских языков Института лингвистики, Российский государственный гуманитарный университет. Область научных интересов: история зарубежной литературы, литература Германии, Австрии и Швейцарии.

Ишкильдеева Алина Игоревна — выпускница кафедры европейских языков Института лингвистики, Российский государственный гуманитарный университет. Научные интересы: переводоведение, немецкая литература, экспрессионизм.

Olga S. Aspisova, PhD in Philology, Associate Professor of the Department of European Languages, Institute of Linguistics, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia. Research interests: history of foreign literature, literature of Germany, Austria and Switzerland.

Alina I. Ishkildeeva, graduate of the Department of European Languages, Institute of Linguistics, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia. Research interests: translation studies, German literature, expressionism.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

СОВЕТСКИЕ МУЛЬТИПЛИКАЦИОННЫЕ ДЕТЕКТИВЫ: ТРАНСФОРМАЦИИ ПОЭТИКИ

© *А.В. Марков, 2022*

Аннотация: Советская анимация эпохи застоя и перестройки обращалась к детективным сюжетам с двумя целями — расширения жанрового репертуара и приемов в конкуренции с зарубежным кинематографом и легитимации маргинальных жанров, в том числе музыкальных. Экранный мир анимации, имеющий в виду не следование камеры за операциями, как в кинематографе, а демонстрацию конститутивных элементов жанра, как акцентировал, так и размывал идентичность детективного жанра. Главным достижением советского анимационного детектива оказалась новая характерология и этология, их сближение с моментами абсурдизма, но ограничения в создании детективной фабулы весьма скоро привели к растворению детективного повествования и даже поэтики журналистского расследования в смежных жанрах массовой культуры.

Ключевые слова: советская анимация; пародия; анимационный детектив; жанры кинематографа; эпоха застоя.

SOVIET CARTOON DETECTIVES: TRANSFORMATIONS OF POETICS

© *Alexander V. Markov, 2022*

Abstract: Soviet animation in the era of stagnation and perestroika turned to detective stories for two purposes, to expand the genre repertoire and techniques in competition with Western cinema and to legitimize marginal genres, including musical ones. The screen world of animation, which had not to follow the camera behind the operations as in cinematography, but to demonstrate the constitutive elements of the genre, both accentuated and diluted the identity of the detective genre. The main progress of the Soviet animated detective was a new characterology and ethology, their convergence in moments of absurdism; but the limitations of creating a detective plot very soon led to the dissolution of the detective story and even the poetics of investigative journalism in the field

of similar genres of mass culture.

Key words: Soviet animation; parody; animated detective; genres of cinema; stagnation era.

Памяти Ольги Игоревны Плешковой

Из двух элементов детективного повествования, самого преступления и следственных действий, заканчивающихся победой правосудия, анимационной визуализации вполне доступен первый, но только с определенными оговоркам — второй. Если в кинематографе камера следует за событиями, то анимационный фильм (далее мы не рассматриваем кукольные мультфильмы, но только рисованные, поэтому смело применяем к этому явлению термин «анимация») стоит ближе к театру и представлению вроде детского утренника, где все сразу выставлено напоказ, поэтому должно стилистически обыгрываться. Некоторые приемы в анимации просто невозможны, а другие, такие как визуализация мышления детектива, исполняют другую функцию, становясь частью не сюжетного развития, а характерологии. В этом смысле характерология сближается с *этологией* как предметом чистого наблюдения, чистого вожделения взгляда, и поэтому в мультфильмах легко возможны животные-детективы, животные как сообщники детективов, преступники или сообщники преступников, а развязка определяется равно моральной и визуальной задачей мультфильма — создать завершенный мир визуальных ассоциаций.

В отсутствии разработанной теории мультипликационного советского детектива мы опираемся на достижения группы исследователей из Барнаула. Барнаульская школа изучения мультипликации настаивает на наличии детективного принципа везде, где неведение героя о судьбе другого персонажа остается на протяжении всего действия, вплоть до развязки — именно это превращает приключенческое повествование, где о возможной судьбе героя могут говорить намеки, логика обстоятельств и система ожиданий, связанных с реальными опасностями, в детектив. В детективе похищенный предмет или герой остается в поле неведения, где могут действовать свои прихотливые и даже, если это допускает эстетика мультипликационного фильма, абсурдистские законы. Так, А.В. Семаш-

кевич настаивает на том, что любые мультипликационные версии «Снежной Королевы» Г.-Х. Андерсена, в которых визуализируется не только путь Герды, но и путь Кая, приобретают приключенческо-детективный смысл¹: тогда мы видим и следствие, которое производит Герда, до конца не уверенная в успехе своего дела, и порядок преступления, состоявшегося в отношении Кая. Можно сказать, что в данном случае, если литература имеет дело с порядками убеждений, нам важно, как изменятся убеждения Герды, и поэтому она выступает как любящая душа, а не как следователь — то на экране мы видим отдельные жесты героини, направленные на практическую проверку убеждений и соответствия их реальности, а значит, мы видим операции, которые должны прямо или косвенно способствовать получению достоверного знания в следственном смысле. Неведение Герды о Каяе только усиливает самодостаточность этих операций как проводимого по некоторым правилам следствия, а судьба Кая, визуализируемая на экране, позволяет говорить о полноценно состоявшемся преступлении и полном соответствии анимационного фильма детективному жанру.

Другая представительница и фактический лидер барнаульской школы, О.И. Плешкова, еще раньше указала на детектив как необходимую часть становления постмодернистского типа мультипликации, в котором автор и нарратор одинаково отказываются от притязаний на истину². Примером такой мультипликации стал для нее фильм «Пластилиновая ворона», представляющий собой версию стихотворения Э. Успенского. Согласно Плешковой, положение Успенского как автора абсурдистских произведений двояко — с одной стороны, он наследует традиции ОБЭРИУ, подрывающей любое авторитетное высказывание вариативностью референтных ситуаций и неопределенностью убеждений субъекта, сталкивающегося с этими ситуациями, с другой стороны, пародирует сюжеты канонических жанров советской массовой культуры, от производственного романа до детектива. Несмотря на то, что формально «Пластилино-

¹ Семашкевич А.В. Жанровый синтез в вариациях сказки Г.-Х. Андерсена «Снежная королева» в кино и мультипликации // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 2 (3). С. 306.

² Плешкова О.И. Постмодернизм в советском искусстве для детей: мультипликация и литература // Вестник Барнаульского государственного педагогического университета. 2006. № 6 (3). С. 57 (55-61).

вая ворона» — остроумная пародия на сюжет басни И.С. Крылова «Ворона и лисица», она включает в себе элементы производственного романа, мелодрамы и детектива.

Наблюдения Плешковой над другими жанрами можно значительно расширить, например, указав на параллель явления ангелов вороне завязке поэмы «Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева, но нас интересует детективный элемент. Плешкова отмечает, конечно, в самой пропаже сыра — речь идет о дефицитном продукте, наравне с упомянутыми в песне мультфильма ковром и телевизором, детективный сюжет — сам сыр в конце концов оказывается соответствием груза на стреле крана, опасного при падении, и тем самым незаконное завладение сыром отождествляется с возможностью более сложного детективного сюжета. Следствие здесь не показывается вовсе, все сосредоточено на демонстрации преступления и его отягчающих обстоятельств, а также той кары, которая могла постигнуть преступников. И действительно, абсурдистски наказанный преступник еще до начала любого возможного следствия — главный герой самых выдающихся советских мультипликационных детективов.

Другие важные наблюдения Плешковой относятся к специфике жанровых синтезов. Так, она отмечает, что сам принцип постоянного этологического наблюдения может создавать смелый эротический сюжет даже в самом невинном мультфильме, что важно для интерпретации пародий на западные детективы. Исследовательница обратила внимание, что мультфильм о львенке и черепахе 1974 г. можно понять как лишение львенка невинности опытной дамой: их соитие в виде абсурдной скачки львенка на черепахе оказывается итогом покровительственных ласк³. В постсоветскую эпоху это вождение взгляда оказывается не способом производства страсти, а способом создания анахронизма. Именно этот постепенный анахронизм мы и будем отмечать, анализируя мультипликационные детективы с их визуальными рядами.

Так, для мультфильма А. Туркуса «Буревестник» (2004) Плешкова отмечает следование технической эстетике начала XX в., что и позволяет соединить ценности золотого и серебряного века русской культуры и показать их гротескное инобытие на школьных уроках. В этом мультфильме как школьники, так и Горький в качестве пер-

³ Там же. С. 55–56.

сонажа, появляющегося на уроке, объясняют опоздание тем, что «трамвай сломался» — в этом Плешкова видит отсылку именно к эпохе бурного развития трамвайного движения в начале века, но не к объяснениям современных школьников, для которых транспортные перебои — не самая очевидная мнимая причина опоздания⁴. Соответственно, заведомый анахронизм такого объяснения выражается в двух образах мультфильма: игрушечном трамвайчике как чистом знаке прежнего трамвайного сообщения в качестве основного, и огромном трамвайном колесе, вкатывающемся в класс. Это колесо «обретает плоть и с грохотом скатывается с доски-экрана к ногам учительницы». Плешкова видит в этом трамвайном мотиве главный способ создать впечатление хаоса, эффект «преднамеренного повествовательного хаоса», который не дает реализоваться ни рассказу о школе, ни собственно мелодекламации Горького как программе революционного действия в неблагоприятных моральных условиях. Следует заметить, что этот образ повторен и в недавней мультипликационной эпопее А.Ю. Хржановского «Нос, или заговор “не таких”», где тоже появляется тяжелое колесо, которое должно доехать до Казани и за которым наблюдают два живописных мужика. При этом оно появляется дважды, первый раз под музыку Россини, арию Золушки, а второй раз под тревожную музыку Шостаковича, уже как вихревое колесо, катящееся в северные концлагеря. Это колесо от инвалидной коляски Носа, которое скатывается с лестницы Казанского собора, и в новейшем мультфильме Хржановского именно оно вдохновляет Эйзенштейна на знаменитую сцену Потемкинской лестницы.

Проще говоря, заведомая ущербность гротескного тела Носа, не умеющего самостоятельно передвигаться, оттеняется танцевальной музыкой из оперы Россини, что говорит о косности бюрократии в противовес оперной жизни со своими ритмами. Сцена в редакции «Северной пчелы» тогда оказывается метакритикой самой оперы: поскольку песенные роли всех ее участников, от редакторов до дворников, гротескные и пародийные, то уже невозможно отстаивать автономию оперы, равно как и говорить о какой-то отдельной, автономной зоне бюрократии — она всюду, она ответственна за ре-

⁴ Плешкова О.И. Постмодернистское пародирование творчества М. Горького в современной мультипликации: «Буревестник» А. Туркуса // Культура и текст. 2008. № 11. С. 174.

прессии, и скрыться от нее невозможно. Таким образом, ущербные технические ситуации, ситуации поломки, только и создают уверенность фабулы как источника ценностных суждений об этических и этологических ситуациях, что мы при дальнейшем рассмотрении постоянно будем видеть в советских мультипликационных детективах.

Далее мы следуем в целом хронологии мультфильмов. Выпущенный Киевнаучфильмом десятиминутный мультфильм «Дело поручается детективу Тедди: бурый и белый» (1976) с самого начала, вероятно, задумывался с продолжением, которое, под названием «Космическая загадка», посвященное модной тогда теме возможного скорого контакта с пришельцами, появилось на телеэкранах десятью годами позже. Этот сиквел мы не рассматриваем специально, т.к. он соотносится с детективом только по двум главным героям — там индуктивный метод Холмса применяется служебно, для объяснения поведения пришельцев, для их этики или даже этологии (раз все герои — животные), тогда как в основе сюжета лежит *макгаффин* — сломавшаяся цирковая пушка, а не действия преступника и следователя.

Режиссер этого мультфильма Владимир Дахно более всего известен на постсоветском пространстве своей серией о казаках, включающей, кстати, и встречу с инопланетянами — эта серия представляет собой кроссовер встреч казаков Грая, Око и Тура, принадлежащих к условной дохристианской Руси (что невозможно исторически, но соответствует правилам создания условного фэнтезийного мира), с представителями совсем разных, но равно колоритных миров, от древнего Египта до мушкетеров. Эти казаки, по сути, свободно и беспрепятственно перемещаются во времени, а жизненный мир тех, с кем они встречаются, при этом становится миром казаков; надо только принять некоторые их ценности, чтобы сюжет, даже простой сюжет возмездия или, наоборот, дружбы и помощи стал завершенным.

Детектив Тедди и его помощник Григорий по одежде, жестам и манере разговора должны отсылать к самым общим представлениям о Шерлоке Холмсе и докторе Джоне Хемеше Уотсоне как о мудром спокойном следователе и суетливом помощнике. Неспешность Тедди, не расстающегося с трубкой, меланхоличного и иногда сонного,

контрастирует с импульсивностью и скоростью Григория, их пластика меньше всего напоминает советских следователей. Но само «Дело» при этом оформлено в соответствии с нормой советских фильмов, как папка темного цвета с текстовыми свидетельствами и выкладками.

Другими словами, исходным оказывается жизненный мир советского следователя, а не британского, что подтверждается и общим колоритом мультфильма: вначале нас встречает условный английский город провинциальной архитектуры, где английское выдается прежде всего равнинным расположением основной части города (перепад высот начинается не сразу). Однако кабинет Тедди — это аккуратный кабинет советского следователя, с табличкой на двери, напоминающей светлую дверь стандартного тогда дизайнера в СССР, без каких-либо специфических признаков английскости. Одинокий шкаф с книгами (или делами) и ваза на подоконнике также отсылают скорее к советскому служебному помещению. Захламленный чердак, напоминающий о действительном жилище Холмса, мы видим только во второй части этой первой серии.

Первая реплика Тедди, «Наверное, опять будет дождь», конечно, сразу отсылает к образу дождливого Альбиона, но при этом никаких признаков дождя, кроме сонливости протагониста, здесь нет. Первая мизансцена завершается предложением Тедди пройтись по городу, иначе говоря, стать *фланерами* — он учит Григория не принимать сразу план действий, как тот собирается, но сначала наблюдать за уликами. Только выйдя за дверь, Тедди объясняет, что он слышал гром и потому дождь вероятен. Тем самым вскрывается разрыв между сбором улик, который может быть выполнен и из дома (что далеко гремит гром), и рассказом об уликах (что уместно только при попадании в мир города и фланерства) — это, конечно, больше напоминает не индукцию Шерлока Холмса, но определенный способ обжить город, стать в нем своими, который и практикуют герои самим своим передвижением.

На выходе из дома они видят греющегося кота, при этом Григорий восхищается солнцем, т.е. принимает жизненные установки тех, кого видит, в отличие от меланхоличного Тедди, и от восторга спотыкается о кота, сразу убегающего. Тедди же учит его отмечать закономерности, а не спонтанные эмоции: «А весной, Гриша, всегда

бывает дождь». При этом дальнейшая комическая сцена, где Григорий еще раз видит знакомого кота и пытается сделать его подозреваемым, тогда как Тедди предлагает наслаждаться пением скворцов, отчасти пародирует сцены не столько с Холмсом и Уотсоном, но с советскими следователями, которые с 1979 г. олицетворяются Жегловым и Шараповым. Развязка, скворечник, упавший на голову Григория, совсем не соответствует эстетике Конан Дойля, но вполне может считаться упрощенным мирным вариантом перипетий в шпионских и криминальных фильмах.

Тедди натывается на улики только как фланер, осмотрев упавший скворечник и зайдя в лужу. При этом Григорий пытается изловить кота и сделать его подозреваемым, ведя себя как именно советский следователь-помощник. Гениальность Тедди-следователя сразу становится видна, когда он производит сложные математические расчеты, как выяснится потом, установив и систему мотиваций сбежавших разыскиваемых медвежат, и их поступки, которые точно указывают на место их пребывания. Тем самым выясняется, что грома вовсе не было, а имел место неудачный эксперимент медвежат, следовательно, прежнее фланерство и любование солнечной природой являлось частью критической проверки гипотезы о дожде, за которой последовали более основательные гипотезы. Нужно было только научиться прогуливаться так, как медвежата прогуливают школу, но при этом обладая всеми теми знаниями в области математики, физики, навыками добросовестного труда, которые не получают прогульщики.

В конце концов в мультфильме образуется миметический узел: неудачливые беглецы хотят быть такими, как их новый покровитель Тедди, а значит, должны начать учиться, а Тедди берет с них обещание доводить дела до конца, тем самым показывая и Григорию, как именно надо не суетиться, а правильно оценивать качество каждой вещи и ситуации. Тем самым, хотя мультфильм довольно наглядно и убедительно раскрывает уликовый метод Шерлока Холмса и может быть своеобразным введением в дедукцию Конан Дойля, основным содержанием становится другое: это конфликт и совпадение жизненных миров, а также особая педагогика — стандартные для советского мультфильма моралистические задачи (продемонстрировать объективное наказание за непослушание, показать ката-

строфичность не-следования нормам, которым следует коллектив, объяснить норму для закрепления полученного урока) оказываются встроены в более сложный миметический узел.

Интересен финал, в котором выясняется, кто такой кот: это журналист-папарацци, который явно не вызывает никакого гнева знаменитых сыщиков. Они явно как бы извиняются за то, что он был подозреваемым, пока подглядывал за ними. В принципе, идея полной невиновности подозреваемого, при всей презумпции невиновности, не была свойственна советскому канону⁵, представленному прежде всего сериалом «Следствие ведут ЗнаТоКи», но стала нормой в постсоветских сериалах, например, в сериале «Мосгаз» (2012) А. Малюкова, где майор / лейтенант Черкасов легко (и справедливо) отпускает первого подозреваемого, на основании только своих индуктивных построений, которые еще не завершены, раз настоящий преступник не только не найден, но даже непонятно, где его искать. Так мы видим постепенную победу жизненного мира спокойного следователя, мудрого и с выдержкой, его личности, над безличными нормами дополнительных проверок и взвешивания улик.

Иначе собачья холмсиана была решена в мультфильме «Мы с Шерлоком Холмсом» (Союзмультфильм, 1985). Повествование в нем рамочное: правдивую историю рассказывает пожилой белый пес своему выводку щенков (внукам?), напоминающих по характеру и мимике диснеевских далматинцев, но более дисциплинированных. Кот здесь оказывается *трикстером* и одновременно *козлом отпущения / сакральной жертвой*, не вмешивающимся в действие, хотя целых два раза и отвлекающего пса от преследования, а пес — помощником Шерлока Холмса, заменяющим ему недостаток чувств, он может вынюхивать и определять, вероятно, нечеловеческих преступников. Так, они с Холмсом выходят на след грабителей, которыми оказываются бандит в матроске и маске и крокодил — но не успевают воспрепятствовать похищению ими сейфа: Холмс не видит, что это крокодил, только зеленое пятно, а включение света означало бы выдать себя, тогда как пес может только унюхать, что

⁵ Произведения братьев Вайнеров, особенно «Эра милосердия» и ее известная экранизация, но также и «Гонки по вертикали», в которых отношения сыщика и подозреваемого / преступника оказываются куда сложнее, чем на первый взгляд, здесь скорее исключение. См. об этом, напр.: Федунина О.В. Бестиарная антитеза в советской криминальной литературе // Новый филологический вестник. 2018. № 1 (44). С. 200–209.

среди преступников были человек и любитель бананов, т.е. выстроить некоторую более сложную индуктивную схему для Холмса.

Абсурдистская эстетика здесь способствует как бы «пересборке» индуктивного метода, с точки зрения расширения чувственности следователем, но именно такая пересборка делает дальнейшие сцены еще более абсурдными: чего стоит крокодил, взбирающийся по стене с сейфом на спине (вероятно, он должен был использовать что-то типа строительной «козы», чтобы удержать сейф, но это не показано). При этом следственные действия здесь не отделяются от погони — т.е. весь сюжет реализует метафорически-ассоциативную цепочку: сыщик / ищейка / идущий по следу / преследующий. Сам индуктивный метод в этой ситуации буксует: Шерлок Холмс правильно определяет принадлежность упавшего ботинка самому себе, но это никак не способствует ни преследованию, ни следствию, и в конце концов нюх пса оказывается здесь не менее достоверным способом определить, чей ботинок, чем самая изощренная индукция.

Поэтому мультфильм скорее говорит о кончине детектива, о том, что он может дальше существовать, только если воспримет черты бондианы, шпионского фильма, что и происходит здесь весьма эффективно. По сути, каждый реализует тут свою природу: пес не может не погнаться за котом, а Шерлок Холмс не может отложить ужин в своем доме, при этом они все равно приближают развязку. Операция удается потому, что крокодил идет на сделку со следствием, подкупленный английской вежливостью и обещанием пятиразового питания: здесь получается, что как раз сама ситуация подследственности может изменить природу подследственного, даже если он всячески маскируется — Холмс не мог определить, что это за существо, а пса преступник обманывал, например, переставляя метку мелом со своей двери на соседнюю. Кстати, совместная еда как основной инструмент создания сделки со следствием становится лейтмотивом мультипликационного сериала Александра Бубнова о Холмсе и Уотсоне, созданном уже в начале 2010-х гг.

Но именно такая постоянная маскировка, уход от своей природы, и делают природу этого Крокодила пластичной и легко поддающейся перековке даже при участии самых нелепых следователей. В конце концов, реализуется и собственная природа щенков, прогоняющих кота. Финальная рассказанная сцена полностью отвечает

и канону бондианы, с перестрелками, проломом крыш, падениями, появлением Холмса из сейфа и использованием любых вещей, в том числе мешающих и связывающих героя, в качестве подручных инструментов — но победить бандита помогает лягушка, застрявшая в цилиндре тонувшего Шерлока. И так, оказывается, что следователь может использовать страхи подследственного и таким образом добиться его капитуляции, пересобирая свою индукцию уже как дело бесстрашных людей — поэтому и кот тоже вполне абсурдно вздрагивает при одном имени Холмса.

Мультфильм Владимира Самсонова «Очень синяя борода» (1979), жанрово соединяющий детектив и оперетту (далее мы скажем, почему не мюзикл, а именно оперетту), прямо утверждает невиновность Синей Бороды в смерти своих жен, т.е. опровергает литературную легенду. По сути, опровержение легенд и должно быть одной из задач анимации — словесная передача действия не передавала характеры героев, а только их проявления в определенных обстоятельствах, тогда как визуализация героев позволяет доверять их характеру.

Само повествование построено с самого начала как триумф визуальных решений: заглавный титр дается как накрытый стол, где название появляется на большом блюде⁶, что сразу отсылает к советскому пониманию гостеприимства как ломящегося от закусок стола, а в стандартном картонном скоросшивателе «Дело» лежит конверт с уликой — прядью волос, что сразу делает визуальную программу этого мультфильма ключом к действию: если материальные улики лежат рядом с документами, то следствие будет опираться не на отдельные доказательства, а на целостный образ жизни подследственного. Изображенный в прологе мультфильма в технике карандашного рисунка современный следователь, благодаря мирному и даже ласковому закадровому голосу, ставит под сомнение как мотивы этого героя, так и легендарные подробности его преступлений и вообще возможность такой истории — точнее, требуются более современные, более техничные доказательства, чтобы установить вину или невиновность. Светлый кабинет следователя внушает мысль о прогрессивных методах работы, в противоположность доверию к источникам и показаниям, которые могут казаться правдоподобны-

⁶ Ср. с аналогичным приемом в мультфильме «Три толстяка» (1963) по повести Ю. Олеси.

ми — здесь ни одно из таких показаний уже не будет правдоподобным.

Кроме того, в этом прологе сразу, при кадрах выхода следователя из кабинета, говорится: «Тем более, эта история может пролить свет и на сегодняшние отношения между нами и нашими женами». Любящий новейшую технику следователь звонит из машины Мерседес (правда, логотип был упрощен до круга, но дизайн автомобиля узнавался сразу) ревнивой жене, которая в конце мультфильма окажется напоминающей своей хлопотливостью всех жен Синеи Бороды, и объясняет, в виде опереточного пения на два голоса, почему его дело важное — здесь замечательно соединение таких новейших тогда технологий, как мобильная связь из автомобиля, с опереттой, т.е. драмой ревности, которая обычно приводит к абсурдным и легкомысленным ситуациям.

Как и положено, оперетта дискредитирует чтение, книжные ситуации — собственно, оперетта как жанр всегда и показывает, что в ней события могут развиваться веселее и абсурднее, чем это может предугадать даже самый верный читатель многочисленной беллетристики. Так и здесь, книга Перро, рекламируемая поющим продавцом в книжном магазине как «отличный подарок супружеской паре», становится источником толков⁷. Подразумевается, что и современных жен не запугать, и мужей не спровоцировать на преступление — мы имеем дело с просвещенным обществом эпохи оперетт и бульварной беллетристики, которое никогда не воспринимает написанное инструктивно, но только как сенсацию. При этом это массовое общество вполне интерпеллировано этим сюжетом, по сути утверждающим, что бандиты есть среди нас, но что угрозы они не представляют, раз виновность самого показательного бытового бандита заведомо признана.

Далее встреча следователя с самим героем и его музыкальным помощником, псом-шутком, оказывается столь же неожиданной, сколь и отвечающей канону оперетты, т.е. самораскрытию героя, который выдает все свои тайны просто в силу сценической ситуации — не выболтав себя, он не сделает убедительным свой характер. Герцог жалуется на поведение своих избранниц и показывает,

⁷ Ср. с песней французского автора и исполнителя Ги Беара (Guy Béart) «Rotatives» (1963), в которой сюжеты сказок Ш. Перро также накладываются на современные сенсационные истории, столь любимые «желтой прессой» (сходство отмечено О.В. Федунинной).

что он совершал убийства даже не столько по неосторожности, а в состоянии аффекта — сильного раздражения от их поведения: первую избранницу, холодную модницу-мещанку, он убивает, невольно направив на нее пламя ее же ручного дракона, вторую, фанатичную ревнительницу здорового образа жизни, травит сырым мухомором в суете, а третью, эмоциональную женщину-хозяйку салона, наставившую ему рога, поневоле убивает на дуэли с соперниками и сам гибнет, обернувшись убитым на охоте оленем.

Здесь характеры избранниц, созданные сценаристом мультфильма Аркадием Аркановым, вполне узнаваемы как часть сатиры, в сущности это те три типажа, на которые распался изначальный типаж роковой женщины, — и память о том, что перед нами некоторый культурный фантом, заставляет смириться и со всем сюжетом. В конце концов, герой вел себя предельно артистично, и этот артистизм должен был помочь избежать трагической развязки. А если она все же случилась, то лишь потому, что невозможно быть артистичным все время, не получая вдохновения от женщины.

По сути, уликой здесь оказывается только сам артистизм Синей Бороды, но этот же артистизм при нормальной ситуации супружеской любви не позволяет совершиться никакому преступлению. Улики окончательно растворяются в жизненном мире, а проведение следствия совпадает с инструктированием, как именно не позволить деформироваться жизненному миру таким образом, что совпадут убийство в состоянии аффекта и убийство по неосторожности. Ведь с точки зрения обычных процедур следствия, это разные обстоятельства убийства. Но здесь оказывается, что с позиции как строго артистического, так и строго следственного жизненного мира они могут совпадать, что делает необходимой уже системную профилактику любых преступлений, связанных с семейным насилием.

В мультфильме «Ограбление по...» (1978) Е. Гамбурга начальные титры пародируют заставку Metro Goldwin Mayor: рычащий лев оказывается маской Чебурашки, который уже тогда претендовал быть маскотом Союзмультфильма. Тем самым сразу задавалась перспектива этого произведения: любые формы западного кинематографа, не обязательно детективные, могут быть симитированы и нейтрализованы Союзмультфильмом как просто часть его собственного технического (в смысле артистических техник) развития в качестве

медийного института. Эта пародия продолжается и имитацией титров и закадрового перевода: подразумевается, что мультипликация символически властна и над западным кинопроизводством, и над советскими способами его адаптации для местного зрителя.

В первой, американской части, которая представляет собой гангстерский боевик, в том числе и как его описывала советская пропаганда (много выстрелов, взрывов и насилия без всякой цели), замечателен макгаффин — световая реклама прямо рядом со зданием банка, построенном в почтенном «федеральном стиле» (Federal Style / Adam Style) архитектуры, представляет собой пистолет, из которого вылетают буквы BOND, а далее эти буквы оказываются и на других световых рекламах: бондиана воспринимается как общий мир ненормативных для советского зрителя практик, которые и будут произвольно осуществляться в сюжете этого эпизода. Из бондианы взят и главный двигатель сюжета — мафиозный автомобиль-амфибия, который только и позволяет сюжету состояться, иначе грабители, перестреляв друг друга, в остатке были бы схвачены и никакого боевика не получилось. Равно как и наиболее яркий эпизод, мужской стриптиз, конечно же, пародирует скорее шпионские переодевания в бондиане: Бонд как секс-символ и одновременно гений мимикрии может предстать не в специфическом сюжете шпионского фильма, а в чистой демонстрации его в мультипликационном универсуме, только как аффицирующий всех женщин персонаж, чистый объект желания.

Вообще, эротический персонаж в мультфильмах типологически повторяет ту реформу, которую в начале XX в. провел Иван Билибин, включив в канон богатырей нескольких неканонических персонажей. Одним из них был древнерусский Дон Жуан Чурило Плёнкович, изображенный, например, на одной из открыток, выпущенных общиной Святой Евгении. Его усики, выражение глаз, общая легкомысленность облика как будто предвосхищает всех пародийных героев-любовников, вроде Жоржа Милославского в фильме Л. Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию». Для Билибина если «все люди», даже слуги, заведомо менее опытные и разборчивые, пленены красотой Чурилы, если все его ценят не как потенциальный эротический объект, но как некоторый яркий типаж, становится значимым не то, в каких сюжетах он участвует, а то, как

его тело определяет социальную физику, в которой красота и привлекательность важны. Иначе говоря, перед нами не средневековое понимание характера как функции в некотором числе сюжетов, но и не как у Рябушкина, мелодраматическое его восприятие как определенной формы чувственности, извне странной, но вполне современное романное понимание, понимание времен «восстания масс» и новой волны массового чтения. В этом понимании, сложившемся в ходе распада сословных границ, социальные порядки оказываются производными от порядков интереса и очарования — вот-вот, и мы вступим в мир кинематографа с его экранными звездами.

Французская часть мультфильма «Ограбление по...» начинается с имитации картины В. Ван Гога «Прогулка заключенных» (1890), при этом образы, связанные с архитектурой, очень различаются: общая панорама в титрах показывает прежде всего бетонный бруталистский Париж и пригороды, тогда как мир вышедшего преступника — это почти Версаль, в котором находятся уютные кафе. Такое соединение образа центра Парижа и дворцового комплекса гротескно для любого знатока Парижа, но важно для основной идеи фильма, точнее, для имитации средствами мультфильма специфически французского детектива, основанного на ряде фантастических допущений. Здесь, конечно, сказывается различие холмсианы и французского комизма, исходящего из инженерного гения преступников и сыщиков, связанного со спецификой французского образования — такой как централизация политехнических школ, а значит, соединение инженерного гения с администрированием в больших масштабах географического воображения. При этом, как показал К.А. Чекалов в образцовом исследовании противостояния французского типа сыска холмсиане, в этом мире инженерного гения многие приемы Холмса просто не работают: «Леру приводит примеры того, как его герой пытался использовать некоторые приемы Холмса — например давать объявления в газетах в надежде, что преступник “кльонет”, или анализировать отпечатки пальцев — безо всякого практического результата»⁸. Так и в этой части мультфильма целый ряд невозможных допущений оказывается единственным основанием сюжета, тогда как страсть, пристрастие к вину и сигаретам (при-

⁸ Чекалов К.А. Популярно о популярной литературе. Гастон Леру и массовое чтение во Франции в период «прекрасной эпохи». Москва: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2018. С. 127.

чем представленная, как положено, и комическими снижающими образами, вроде курящей за компанию или упражняющей хвостик в бокале вина ручной мышки преступника), не позволяет преступникам воспользоваться добытым, страсть производит «снятие» в гегелевском смысле всего сюжета. Интересно, что во французском баре выставлены Чинзано и другие понятные для советского человека приметы заграничной красивой жизни (как *бандито-гангстерито* из «Приключений капитана Врунгеля» поют о своем пристрастии к Чинзано), что сразу превращает фильм из специфически французского в более общий характерологический очерк, который приемлем и в мультипликационном пространстве, и для советского зрителя даже исходя из самых строгих цензурных требований.

В италийанской части пародируется шедший на советских экранах фильм Витторио де Сика «Вчера, сегодня, завтра» (1963), точнее, его первого эпизода «Аделина»: героям этого эпизода в мультфильме приданы черты актеров-протагонистов всех эпизодов фильма Марчелло Мastroяни и Софи Лорен. Фильм де Сика мрачен и трагичен, он представляет собой детектив-обманку, социальную драму, которая прячется за полицейскими операциями и наполненной криминальными практиками жизнью бедных кварталов. Преступление героя состоит только в том, что он не может выплатить долг, и спасти от тюрьмы его может только рождение очередного ребенка, но плодовитость жены не бесконечна, и в тюрьму он садится. Тем самым следователям ничего не надо делать, а только ждать, когда природа вместе с грозящей бедностью окончательно сдадут героя правосудию. Мы наблюдаем преступление, но по законам неореалистического кинематографа оно не есть преступление, оно есть только прямо перед нами показанная лаборатория природы, где бедность и нищета плодят другую бедность и нищету — сами дети оказываются метафорой такой нищеты расточительной и не знающей покоя природы.

Но анимационный фильм не работает с прямой экранной репрезентацией природы, он создает свою искусственную природу, причем в самых ярких цветах и с возгласами *Brindisi*, поэтому горестная метафизика оборачивается комическими *quiproquo*. Герой этого эпизода, рисованный пародийный Мastroяни — очаровательный бездельник, которому все легко одалживают, несмотря на то что долги

он может отдать, только ограбив банк. Иначе говоря, у преступления бесконечное число свидетелей, что и превращает его в шоу, в чистое потребление оптических впечатлений. Соответственно, перспектива следствия полностью совпадает со зрительской перспективой, и просто зрителю предлагается участвовать в смягчении возможного приговора, учитывая, что герой заведомо симпатичен — и удовлетвориться, что нам показано ограбление, а не возможное наказание. Симпатия провоцируется и образами детей, которые рано показывают самостоятельность, питаются предназначенной отцу пастой (три младенца пародируют Ромула и Рема, на известной скульптуре с волчицей тоже только учащихся ходить) и соответствуют всем ожиданиям от образа итальянских детей. Это не место травмы, но наоборот, место полноты жизни.

Обращает на себя внимание ошибка «закадрового» перевода. Если в итальянском тексте звучит «*Che sant'Antonio ti aiuti!*» — то в переводе назван другой святой: «Да поможет тебе святой Франциск!» В дополнение к мнению Е. Литвин, увидевшей в этой подмене насмешку над переводами иностранных фильмов, часто сглаживавшими оригинал⁹, особенно язык эротических объяснений и ругань, нельзя не заметить, что святой Антоний почитаем как покровитель путешественников, а святой Франциск — как покровитель бедных. Тем самым именно такой перевод возвращает мультфильм к проблематике неореалистического кинематографа, компенсируя антимиметическую специфику анимации неожиданной оговоркой по Фрейду мнимого закадрового переводчика, которая говорит о том, о чем на самом деле эта история.

Наконец, последняя часть, которая, разумеется, должна была называться «Ограбление по-советски» (но это было цензурно невысказуемо, и поэтому знаком там оказываются только русские буквы), представляет собой сплошную оговорку — сберегательная касса является не банком, а бюрократическим учреждением, некачественным и требующим постоянного ремонта. Здесь общее низкое качество советских вещей, которые иногда требовалось ремонтировать прямо после покупки (что обыграно, например, в известном эпизоде из «Приключений Электроника», где мальчик-андройд осущест-

⁹ Литвин Е. «Бандитто-гангстеритто»: стереотипы об итальянцах в детском кинематографе и мультипликации позднесоветского времени // Детские чтения. 2019. Т. 15. №. 1. С. 148.

влет человеческую природу, на которую претендует, когда чинит игрушки — т.е. только притязания на человечность могут заставить изделия вокруг стать качественными, до этого нет нигде ни вполне сбывшихся человеческих, ни вполне сбывшихся вещественных качеств), и материализуется в специфике советской банковской системы, которую ограбить невозможно в принципе.

Замечательно, что здесь появляются скрытые фото преступников — советский мир оказывается миром технического надзора и наблюдения, при том что вся техника ломается и дисфункциональна; вместо детектива мы будем иметь победу правосудия и контроля, осуществляемого силовыми органами. В конце концов, самопальный ремонт, оказывающийся лучшим, чем ремонт, осуществлявшийся СМУ, приводит к тому, что вместо банка в здании располагается милиция — именно она, в отличие от сберегательной кассы, и осуществляет контроль над ключевыми активами. Поэтому фотографирование заменяет здесь участие в банковских операциях, а арест незадачливых ремонтников-преступников и оказывается присвоением их этой системе правосудия как справедливого «расчета» во всех смыслах со всеми. Тем самым, детектив здесь растворяется в определенной концепции власти и контроля, которая вполне отвечала общей перспективе развития страны как усиления способов надзора с попытками поощрения отдельной инициативы на местах или уступок ей.

Такая визуальная опера как чистый показ, компенсирующий поломку субъектности, потом нашла продолжение уже в иллюстрирующей абсурдизм анимации. Так, в «Случаях» А. Туркуса (1990) объединены два рассказа Хармса: о постоянно подкальзывающемся столяре (№ 8, «Столяр Кушаков»), который в конце концов оказывается так залеплен пластырем, что его не узнают родные и знакомые, и о человеке, который только в очках видит угрожающего ему субъекта (№ 6, «Оптический обман»). Оба эти рассказа тесно связаны с философскими дискуссиями того времени, вокруг неокантианства, феноменологии и философии жизни, которые были растворены в воздухе. Главная тема этих философских направлений — само понятие субъекта перестает быть первичным, или если и остается первичным, то после упорной его критической переработки. Туркус по сути создает оперу: сначала с героем, столяром, происходят перипе-

тии, при этом он много раз отклоняется от нормы и не может стать субъективным сборщиком нормы (послушать аптекаря и купить пластыри про запас), и, как в опере, терпит крушение после не одной, а многих ошибок, которые можно было бы исправить запасливостью. Но далее появляется другой герой, субъект, который может свободно распоряжаться оптикой, как бы некоторой критической установкой, и оказывается, что это свободное распоряжение не спасает от некоторого давления самих визуальных образов, визуальной среды, не дает возможность эту среду прореживать, что ближе всего стоит к «аномии» по Дюркгейму и тем самым отражает ощущения распада прежних семиотических порядков в те годы.

«Приключения Васи Куролесова» (1981) В. Попова по повести Ю. Ковалева (1971) вполне следуют тексту повести, получившему исчерпывающий комментарий. Этот мультфильм — стандартная экранизация детектива, вполне верная жанру, и он может быть принят за точку отсчета. Отметим только то, что экранный медиум, бесспорно, добавил идиличности, достаточно указать на кадры с матерью Куролесова в обрамленном наличником окне — мотив, который однозначно считывался как идилически-сказочный, достаточно вспомнить заставку к советской телепередаче «В гостях у сказки». Стандартные *гэги* этого мультфильма, такие как проламывание и перепрыгивание стены, самым поверхностным образом отсылают к детективным погоням, использование самых ходовых штампов западного кино, таких как взятый из спагетти-вестернов Серджио Леоне финальный уход героя по трассе в закат (этот штамп в советском кино скорее пародировался, как в «Неуловимых мстителях»), наконец, реклама с намеками, вроде рекламы фотоателье, при всем их отсылочном потенциале, не мешают довольно добросовестной экранизации, наоборот, легитимируют экранизацию полушуточного детектива в качестве развернутого мультипликационного повествования.

Мультипликационный сериал «Бюро находок» (1982–1984) О. Чуркина и Б. Акулиничева, созданный Творческим объединением «Экран», ознаменовал размывание детективного жанра на всех уровнях. У безымянного Дедушки, невольного следователя, целых два помощника, бездомный пес Тишка и попугай Степаныч, и, как и во многих советских детективных мультфильмах, кот оказыва-

ется первым подозреваемым в воровстве. При этом расщепление условного Уотсона на двух персонажей проходит по линии общительность / необщительность (коммуникабельность / некоммуникабельность): Тишка легко находит общий язык в том числе с чиновниками, такими как Птица-Секретарь, тогда как Степаныч не любит ни людей, ни телефонные звонки, он любит разве крокодилчиков, которые вывелись из потерянных крокодилом яиц.

Преступник в этом сериале только один — сорока-воровка Наталья, которая, в отличие от других героев — хозяйка не только чтения, но и письма. Бюро находок, обставленное по вкусам Дедушки, напоминает больше всего дачу интеллигента: книжный шкаф и кресло-качалка больше всего говорят о досуге читателя, о стремлении уединиться с книгой, и тогда все участие в расследованиях оказывается вынужденным. В то же время, сорока не просто умеет читать и писать, но имеет свой почерк и, во всяком случае, достаточно умна для того, чтобы проникнуть в мир школьного обучения и начать учить первоклассницу всяким пакостям.

Почему здесь выведена только одна ученица, чьи нормы обучения явно расходятся со школьными — мультфильм никак не поясняет; кроме того, что все герои в мультфильме единичны — это условность, вроде оперной. Очевидно, что примерная первоклассница тоскует по домашнему животному, она поддается провокациям сороки как воображаемого друга, чтобы потом сделать ее, арестованную, ручной и назвать Натальей — тем самым арест сороки и восстановление нормы публичной и частной жизни младшеклассников совпадают, и мультфильм утверждает дисциплинарную норму мира, в котором детям положено учиться на пятерки и иметь домашних любимцев.

При этом остальные герои тоже живут в мире книг, а не письма — много книг у мальчика, у которого пропала собака, и Тишка пытается найти собаку в том числе за книгами в шкафу. При этом он стремится поддерживать и письменную коммуникацию, но из-за импульсивности и некоторой дурашливости не умеет правильно составлять письма — поэтому крокодилица не может найти Бюро находок, даже по счастливой случайности получив объявление о находке яиц. Он не знает и то, что крокодилы, а не только птицы откладывают яйца, поэтому этот «Уотсон» по сути с самого начала

сбивает с толку следствие, и Дедушка, несмотря на весь свой опыт, не может быть стратегом следствия, в отличие от Холмса.

Собственно, этот распад следствия, когда герои либо не могут, либо не хотят использовать знания на полную мощь, и приводит к дальнейшей абсурдности всех ситуаций, начиная от усыновления крокодилов попугаем и кончая дальнейшими приключениями сороки. При этом замечательно, что для поимки сороки, которая умеет не только маскироваться, но и вводить в заблуждение своей грамотностью, зверям приходится использовать самый расхожий комический шпионский прием в мультфильмах о животных или детях — составить пирамиду, надеть поверх пальто и выдать эту пирамиду за взрослого человека, т.е. носителя авторитетного знания и потенциально авторитетных способов производства письма и связанного с этим контроля.

Окончательный распад детективного жанра происходит в мультфильме 1987 г. «Следствие ведут колобки», он же «Братья пилоты. По следам полосатого слона» А. Татарского и И. Ковалева. Его особенностью было то, что Э. Успенский выступил и как автор повести (скорее, серии рассказов, один из которых был положен в основу сюжета), и как сценарист. Это не первое явление упомянутой серии на экране: в 1983 г. вышел кукольный мультфильм с тем же названием и с тем же сценаристом, где были использованы простодушные сюжеты бегства мальчика из дома и похищения тележки с мороженым: в первом случае в духе Эдгара По расшифровывалась записка, а во втором проводился следственный эксперимент.

Но эти грамотные способы работы и оказывались в кукольной мультипликации самыми неграмотными с точки зрения общего жизненного мира, окончательно уничтожая внеаходимость следователей: они в конце концов обмораживают подозреваемых, заставляя их попасть в ту же больницу, что и укравшие мороженое дети, и их неучастие в этой катастрофе, что сами они в больницу не попадают, объясняется только их наивностью и круглой формой. Метод их следствия скорее дедуктивный, основанный на расширении круга подозреваемых, но и в мультфильме 1987 г. сами колобки инфантильны — например, на столе одного из Пилотов в мультфильме мы видим не только книги и микроскоп, но и пирамидку, а игра с пуговицей, имитирующая походку слона, продолжает сюжет с похи-

щением мороженого, где тоже была пуговица. В отличие от следователей вроде Тедди, они могут осуществлять только самые простые операции, вроде счета до четырех, на счетах, которые дискредитируются этологией животных — вслед за слоном четыре дыры пробивает кот; и символически получается, что только нравы животных, а не ум следователей, могут помочь следствию.

Поэтому в данном мультфильме в конце концов улики приводят не к реконструкции преступления, а к получению некоторой внятной инструкции: как вести себя со слоном, как им манипулировать, что при звуках флейты он теряет волю и что можно его приманить рыбьим жиром. Именно поэтому мультфильм не просто положил начало следующим выпускам, но и продолжениям в духе Fan Fiction, от компьютерных игр до наклеек. Он начинается с абсурдистской экспозиции, утверждающей для любых животных возможность изменения своей природы: во время грозы жираф не просто лишается пятен, а начинает прятать голову в песок, как страус, а глаза-пржекторы страуса высвечивают похищение слона. Этот абсурдизм как раз вполне продолжает идею мультфильма «Стол находок», что животное может быть приручено и как бы сменить природу с воображаемой на реальную; но то, что было там на уровне фантастической этологии (усыновление Попугаем крокодильчиков), здесь оказывается частью вообще механики сюжета, в том числе и оптической.

Афоризмы колобка, похожего на Холмса, вроде знаменитого «Или что-то случилось, или одно из двух», окончательно дискредитируют саму идею особых качеств мышления следователя. При этом колобок-Уотсон в сцене, когда колобок-Холмс уже собрал досье на слона, создает ситуацию тотального мимесиса: он имитирует бегство полосатого слона и всю суету уотсоноподобного героя употребляет на правдоподобное разыгрывание сцены. Тем самым и выясняется, что исследование нравов и мотивов преступления возможно только благодаря вживанию и в то, что делает преступник, и в то, что делает жертва — тем самым тенденция «Синей бороды» как мультипликационного повествования тоже принимает окончательную форму эмпатии, которая и сохраняет жизненный мир каждого и в конце концов позволяет помощнику контрабандистов перейти на сторону добра.

Таким образом, демонстрационный принцип анимации заве-

домо требовал двойного напряжения при разработке детективных сюжетов: с одной стороны, этологии, которая заведомо будет воспринята как детективная, порождающая детективную коллизию, с другой стороны, тематизации кинематографических штампов, которые, несмотря на тотальную пародию, должны были приводить не к пародийному распаду прототекста, разложению на нелепо торчащие конструкции, а наоборот, к его пересборке, к тому, что победа добра неизбежна, даже если все персонажи лишаются своего характера. Мультипликационный медиум позволяет менять не только характер персонажей, но и их природу или по крайней мере узнаваемость их природы, что само по себе создает особый тип зрительской оптики, особое детективное вожеление узнать, что же там произошло с природой и куда она делась. Это также позволяет элементам смежных жанров, от боевика до мюзикла, содействовать детективной развязке с помощью инструментов смежных жанров, от макгаффинов до музыкальных тем. Так мультипликационный детектив предвосхищает такую основополагающую черту постсоветского криминального кинематографа и криминальной литературы, как возможность внезапной перемены, провала в свой же характер, чем и мотивируются поступки героев, например, у А. Марининой. Однако в мультфильмах это был визуальный эксперимент не в меньше степени, чем характерологический, и единичные образцы так и остались в миметической петле собственной визуальности.

Марков Александр Викторович — доктор филологических наук, кандидат философских наук, магистр искусствоведения, профессор Кафедры кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет. Научные интересы: теория современного искусства, жанры кинематографа, семиотика искусства, социология искусства, междисциплинарные исследования визуального. E-mail: markovius@gmail.com

Alexander V. Markov, Doctor Hab. of Philology, Ph.D. in Philosophy, MA in Art Studies, Professor at the Department of Cinema and Contemporary Art, Russian State University for the Humanities. Research interests: theory of contemporary art, genres of cinema, semiotics of art, sociology of art, visual interdisciplinary studies. E-mail: markovius@gmail.com

Научное издание

Проблемы поэтики, генезиса и эволюции криминальной литературы

Сборник научных статей

Компьютерная верстка А.В. Надточенко

Лицензия ИД № 00843 от 25.01.2000

Подписано в печать 10.02.2022

Формат 60x90/16

Гарнитура Times New Roman

Печать офсетная. Усл. печ. л. 12,5

Тираж 300 экз.

Издательство Ипполитова
117513, Москва, Ленинский пр-т, д. 135, корп. 2
Телефон (495) 970-72-63
E-mail nivestnik@yandex.ru
Сайт www.nivestnik.ru

