

С Е Р И Я
И С С Л Е Д О В А Н И Я
К У Л Ь Т У Р Ы

ПОЭТИКА ДЕТЕКТИВА

ПЕТР МОИСЕЕВ



*Издательский дом
Высшей школы экономики*
МОСКВА, 2017

УДК 82.3
ББК 84(4/8)
М74

Составитель серии
ВАЛЕРИЙ АНАШВИЛИ

Дизайн серии
ВАЛЕРИЙ КОРШУНОВ

Рецензент
кандидат филологических наук, доцент РГГУ
АНАТОЛИЙ КОРЧИНСКИЙ

- Моисеев, П. А.**
М74 Поэтика детектива [Текст] / П. А. Моисеев; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». — М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2017. — 240 с. — (Исследования культуры). — 1000 экз. — ISBN 978-5-7598-1713-0 (в пер.). — ISBN 978-5-7598-1664-5 (e-book).

В монографии рассматриваются вопросы теории детективного жанра, некоторые малоизвестные главы его истории, удачные и не очень удачные примеры соревнования экранизаций детективов с их литературным первоисточником. Показывается, как детективу удается быть по преимуществу головоломкой, не порывая при этом с художественностью. Развенчиваются некоторые популярные мифы о детективе: миф о возможности использования детективного сюжета как «упаковки» для «серьезного реалистического романа», о существовании «жанровых разновидностей» детектива и т.п. Подробно анализируется вопрос о степени близости детектива разным типам поэтики; выдвигается гипотеза о связи детектива с христианским мировоззрением; показывается, какой ценой детективной новелле удалось стать романом, как классики жанра пытались вывернуть детектив наизнанку и почему эти попытки не имели серьезных последствий для истории жанра.

Книга предназначена для всех интересующихся теорией и историей детектива.

УДК 82.3
ББК 84(4/8)

На обложке — рисунок Валерия Коршунова.

Опубликовано Издательским домом Высшей школы экономики
<<http://id.hse.ru>>

doi:10.17323/978-5-7598-1713-0

ISBN 978-5-7598-1713-0 (в пер.)
ISBN 978-5-7598-1664-5 (e-book)

© Моисеев П.А., 2017
© Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ТЕОРИЯ ДЕТЕКТИВА

I. ДЕТЕКТИВ НА ФОНЕ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	9
Психологизм в детективном жанре	11
Реалистическая манера повествования и детектив	22
Детектив и романтизм	39
Детектив и классицизм.	48
Судьба детектива на Западе	58
II. РЕЛИГИОЗНЫЕ ИСТОКИ ДЕТЕКТИВА	65
III. ДЕТЕКТИВНЫЙ РОМАН КАК ЗАМАСКИРОВАННАЯ НОВЕЛЛА	74
IV. ЖАНРОВЫЕ СХЕМЫ ДЕТЕКТИВА И ПОПЫТКИ ИХ ПЕРЕСМОТРА	92

ЧАСТЬ ВТОРАЯ. ГЛАВЫ ИЗ ИСТОРИИ ДЕТЕКТИВА

I. РУССКИЕ ПРЕДШЕСТВЕННИКИ ЭДГАРА ПО: ЧУЛКОВ, БАРАТЫНСКИЙ, ЗАГОСКИН	115
II. ЕЩЕ РАЗ К ВОПРОСУ О КОЛИЧЕСТВЕ ДЕТЕКТИВОВ, НАПИСАННЫХ ЭДГАРОМ ПО	128

III. ДЕТЕКТИВ И ЧЕХОВ.....	147
IV. ВО И ДЕТЕКТИВ	156
V. ОБ ОДНОМ МНИМОМ ШЕДЕВРЕ АГАТЫ КРИСТИ.....	170
VI. ОБ ОДНОМ ПОДЛИННОМ ШЕДЕВРЕ КРИСТИ, ИЛИ КАКОЕ ВЛИЯНИЕ ДЕТЕКТИВНЫЙ ЖАНР ОКАЗАЛ НА ЕЕ ТВОРЧЕСТВО	181
VII. ДЕТЕКТИВНАЯ ДИЛОГИЯ ВИТАЛИЯ ДАНИЛИНА КАК ЗАКОНОМЕРНОСТЬ.....	190

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ. ДЕТЕКТИВ И МИР КИНО: КАК КИНО ИСПРАВЛЯЕТ ЛИТЕРАТУРУ

I. «ГОЛОВОКРУЖЕНИЕ» ХИЧКОКА И «СРЕДИ МЕРТВЫХ» БУАЛО-НАРСЕЖАКА: ПРЕВРАЩЕНИЕ ДЕТЕКТИВНОГО РОМАНА В КИНОТРИЛЛЕР	197
II. СЦЕНАРИСТ ПРОТИВ РОМАНИСТА: ИСПРАВЛЕНИЕ ОШИБКИ АГАТЫ КРИСТИ В ФИЛЬМЕ «УБИЙСТВО РОДЖЕРА ЭКРОЙДА»	211
III. СЕРИАЛ «ШЕРЛОК» КАК ДЕТЕКТИВ	219

ТЕОРИЯ ДЕТЕКТИВА

Ч А С Т Ь П Е Р В А Я

І. Детектив на фоне мировой литературы

Предупреждение: в этой главе раскрывается сюжетная загадка романа Дороти Сэйерс «Облако свидетелей» («Труп в оранжевое», «Под грузом улики»).

Одним из часто звучащих и весьма убедительных аргументов, которые используются защитниками детективного жанра в спорах с его хулителями, обвиняющими детектив в принадлежности к низкопробной «формульной» литературе, в лубочности, отсутствии жизненной правды и других подобных грехах, является указание на жанровое своеобразие детектива и его отличие от других, более привычных для критиков литературных произведений. Суть этого аргумента исчерпывающе выражается пушкинской формулой: «Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собой признанным»¹. Действительно, оценивая художественные достоинства и недостатки детектива, литературоведы и литературные критики нередко используют те же понятия и категории, с помощью которых они привыкли — более или менее успешно — анализировать произведения так называемой «серьезной литературы». Тем самым они неосознанно вершат свой суд, используя известные им художественные законы, во многом отличные от тех, которым следуют в своем творчестве авторы детективов. В результате критика нередко упрекает детективы именно за то, что следовало бы считать их истинными достоинствами, а в своих выводах приходит к таким суждениям, ошибочность которых очевидна для всякого непредвзятого читателя. Единственным выходом из существующего на сегодняшний день по-

¹ Пушкин А.С. Письмо к А.А. Бестужеву. Январь 1825 г. // Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 9. М.: ГИХЛ, 1962.

ложения, при котором имеющиеся у литературоведа профессиональные приемы анализа не только не помогают ему верно понять и оценить детектив, но зачастую и прямо затрудняют такую оценку, следует считать дальнейшую разработку теории этого жанра и выработку *специфических* научных понятий, с одной стороны, позволяющих логично и непротиворечиво рассуждать о художественной структуре детективных произведений, а с другой — совпадающих с теми интуитивно ощущаемыми представлениями о «хорошем детективе», которые руководят как писателем, стремящимся построить увлекательный детективный сюжет и воплотить его в идеальной художественной форме, так и читателем, простодушно следящим за развитием этого сюжета.

В то же время подчеркивание специфичности структуры детективного повествования, абсолютизирование его непохожести на другие литературные жанры таит в себе еще мало осознаваемую опасность. Доведенная до своего логического конца, такая тенденция «отгораживания» детектива от всей прочей литературы (подчеркнем еще раз: вполне оправданная в сложившихся на сегодняшний день обстоятельствах) может в конце концов привести к не менее абсурдным последствиям, нежели вышеупомянутая склонность к игнорированию художественного своеобразия детективов. В итоге такого крайне нежелательного развития литературной науки детектив может оказаться на отведенной ему четко отграниченной территории, но уже за пределами литературы — где-то рядом с логическими задачами, ребусами, головоломками, «криминальными квестами» и подобными интеллектуальными развлечениями. Какой бы призрачной ни казалась эта опасность сегодня, когда на первом плане находится отстаивание специфичности детектива, возможность уклона в эту сторону не следует преуменьшать (тем более что этому может немало способствовать широ-

ко распространенное представление о детективе как о «честной игре с читателем»).

Каково бы ни было своеобразие детективного жанра, он — один из результатов развития мировой литературы (можно сказать: один из самых рафинированных его результатов), и с теоретической точки зрения, прежде чем рассматривать его как сугубо индивидуальное образование, как специфический жанр, он должен быть понят как *часть литературы*, подчиняющаяся в силу этого общим для всех жанров литературным законам и, соответственно, доступная для анализа, применяющего общелитературные категории и понятия. С учетом того что в современном литературоведении можно обнаружить лишь начальные шаги на пути такого анализа, а его использование, не игнорирующее жанровых особенностей детектива, — дело будущего, настоящая глава является, по замыслу, лишь первым приближением к постановке вопросов о месте, занимаемом детективом в контексте мировой литературы.

ПСИХОЛОГИЗМ В ДЕТЕКТИВНОМ ЖАНРЕ

В первую очередь рассмотрим вопрос о том, какое место в детективном произведении занимает психологизм. Именно «занимает», а не «может занимать». Традиционно как раз говорится о том, что психологизм может занимать в детективе важное место, а может и не занимать. В первом случае мы якобы имеем дело с особой разновидностью детектива — с детективом психологическим. Мы предполагаем оспорить эту точку зрения, показав почти полное взаимное отталкивание между «психологической прозой» (в общепринятом ее понимании) и детективом, так что фактически автор почти всегда вынужден делать выбор между этими типами повествования.

Такая позиция опирается, естественно, на определенное понимание детективного жанра. Детектив

понимается нами как жанр, основу которого составляет решение загадки; в тех случаях, когда загадка отсутствует, или не является детективной, или играет второстепенную роль, произведение нельзя считать детективом. Именно так детектив понимался повсеместно на протяжении долгого времени: от своего зарождения до того, как это понятие было неправомерно расширено — в частности Чандлером. Именно так понимают его и сегодня те (относительно немногочисленные) авторы, которые до сих пор пытаются работать в этом жанре. Наиболее детальное и теоретически осмысленное изложение такого традиционного, хотя и непопулярного сегодня взгляда на детектив дано Н.Н. Вольским, работу которого мы и кладем в основу нашего исследования². Поскольку с этой работой легко может ознакомиться любой желающий, мы не будем подробно излагать ее; укажем лишь на то, что под загадкой в дальнейшем будет подразумеваться не вообще отсутствие информации о чем-либо, а логическое противоречие; подробное объяснение такого понимания детективной загадки можно найти в упомянутой работе Вольского.

Итак, детектив, понятый в вышеизложенном смысле, на наш взгляд, подразумевает отсутствие психологизма. Объясняется это достаточно просто. Психологизм ничего не дает для продвижения от загадки к разгадке. Более того, психологизм прямо вредит детективному повествованию. Он вредит просто потому, что раскалывает произведение надвое; автор всегда вынужден делать выбор — рассказывает ли он о внутреннем мире героя или предлагает читателю загадку.

По словам А.Б. Есина, при активном использовании психологизма художественное время «может подолгу останавливаться на анализе скоротечных психологических состояний и очень кратко информировать о

² *Вольский Н.Н.* Загадочная логика // Вольский Н.Н. Легкое чтение: Работы по теории и истории детективного жанра. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2006. С. 5–126.

длительных периодах, не несущих психологической нагрузки и имеющих, например, характер сюжетных связок»³. Представим себе такую ситуацию в детективе — и убедимся, что «очень краткая» информация о сюжете и, вообще, отношение к сюжету как к «связке» приведет к художественному провалу.

Эта особенность детектива связана отчасти и с другой — детектив крайне редко и с трудом вмещает в себя «серьезную» проблематику; исключения (новеллы Честертона, «Контрибуция» Юзефовича) лишь подтверждают правило. В тех случаях, когда писатель отдается большой теме и психологизму, детективный сюжет оборачивается псеводетективным (будь то «Братья Карамазовы» или «Имя розы»).

Эта же особенность детектива связана и с третьей его чертой: детектив очень плохо совмещается с другими жанрами. Подобно слону, который, став маленьким, белым и гладким, перестанет быть слонем и превратится в таблетку аспирина, детектив, совмещенный, например, с историческим романом, будет детективом лишь тогда, когда не будет историческим романом. Хорошим примером этого являются некоторые романы Дж.Д. Карра («Ньюгейтская невеста», «Дьявол в бархате» и др.), которые, несмотря на четко сформулированные условия детективной задачи, все же оставляют впечатление несовершенных, словно недоделанных детективов, поскольку решение загадки то и дело перебивается рассказом о событиях, не имеющих отношения к детективному сюжету.

Иными словами, детективу, как и любому другому жанру, противопоказано все, уводящее от сути, — в том числе психологизм. Однако значительная часть пишущих о детективном жанре литературоведов и литературных критиков рассматривают психологизм в качестве основного средства, предоставляющего ав-

³ *Есин А.Б. Психологизм // Есин А.Б. Литературоведение. Культурология: Избранные труды. М.: Флинта; Наука, 2002. С. 71.*

тору возможность преодолеть литературную неполноценность детектива, его ненатуральность и схематичность. Психологическую прописанность персонажей, их «одушевленность» они считают одним из важнейших достоинств «хорошего детектива», приводя ряд примеров психологического детектива, приближающихся, по их мнению, к желаемому образцу. Разумеется, ряд этот длинен, поэтому нам необходимо свести его к обозримому количеству произведений. Это достаточно легко. Во-первых, чаще всего под психологическим детективом подразумевается тип романа, восходящий к романам и повестям Жоржа Сименона о Мегрэ. Во-вторых, психологическими детективами называют романы, характерными образцами которых могут служить некоторые произведения Пьера Буало и Томá Нарсежака. В-третьих, иногда выделяют психологические детективы в творчестве писателя, принадлежность которого к детективу не вызывает сомнений; например, психологические детективы находят у Агаты Кристи. Именно этих трех авторов и можно выбрать для разрешения вопроса о том, существует ли психологический детектив, и если существует, то как он возможен.

Обратимся сначала к роману сименоновского типа. Этот случай наиболее прост для анализа, поскольку, если отбросить навязчивый стереотип («Сименон — классик детектива»), легко заметить, что к детективу романы о Мегрэ отношения не имеют. В них отсутствует уже названная главная черта жанра — загадка. Обычно в центре повествования о Мегрэ находится не *загадка*, а *вопрос*: «Кто убил?», «Кто украл?» и т.п. (а в некоторых случаях не составляет тайны и личность преступника). Таким образом, перед нами образцы не детективного, а полицейского жанра. Но и в качестве таковых романы о Мегрэ могут вызвать нарекания; не раз отмечалось, что в послевоенных произведениях этой серии Сименон явно делает попытку создавать, скорее, психологическую беллетристику, чем полицейские романы.

Более сложный случай — Агата Кристи. В самом деле, некоторые ее романы производят впечатление более психологизированных, чем другие. В качестве образца можно взять известный роман «Пять поросят», который, на взгляд, например, Роберта Барнарда, является одним из лучших произведений писательницы. В основе сюжета — расследование загадочной смерти художника Эмиаса Крейла. Загадка здесь сводится к следующему: ни один из тех, кто имел мотив и возможность совершить убийство, его не совершал; те же, у кого не было мотива, очевидно, тоже не могли его совершить (бессмысленное убийство находится за границами детектива).

Почему этот роман может показаться психологическим? По нескольким причинам. Первая заключается в том, что это роман, а не новелла. Выбрав большую форму, детективист налагает на себя обязанность как-то заполнить объем книги, растянуть повествование. Я еще вернусь к вопросу о разных способах, с помощью которых детективисты решают эту проблему. Пока скажу только, что в такой ситуации повествование часто начинает вращаться вокруг героев и их характеров. Такова первая причина того, почему «Пять поросят» кажется психологическим произведением.

Вторая причина более существенная. Как неоднократно замечает Пуаро (не только в этом, но и в других произведениях писательницы), часто разгадка скрыта в личности жертвы. В «Пяти поросятах» ситуация именно такова, с той поправкой, что здесь важны две личности — жертвы и главной подозреваемой (жены Крейла Кэролайн). И здесь мы вплотную подходим к вопросу: а действительно ли этот роман является психологическим? И если это так, то можно ли сказать, что это тот же психологизм, который свойствен мнимому «психологическому детективу» сименоновского типа?

У Сименона мы находим погружение во внутренний мир героев (Мегрэ и участников очередного дела), причем главный интерес для писателя составляют раз-

ные психологические состояния, переживаемые героями. Пресловутый внутренний мир в романах Сименона текуч, и автор в значительной мере занят фиксацией этой текучести.

В «Пяти поросятах» и других романах Кристи этого типа мы не находим даже попыток дать «диалектику души». Когда писательница устами Пуаро говорит, что разгадка часто связана с характером жертвы, она понимает характер иначе — не как динамическое явление, а как устойчивую сущность, как нечто само себе равное. Задача, которую Кристи перед собой ставит, — дать правильное определение этой сущности. Так, в «Пяти поросятах» разные версии убийства сопровождаются разными определениями характеров Эмиаса и Кэролайн Крейл и отношений между ними. При этом автор не углубляется в эти характеры и отношения; дистанция между читателем и героем остается одной и той же; характерно, что Эмиас и Кэролайн не являются персонажами книги, поскольку умирают еще до начала событий, составивших непосредственный сюжет романа.

И.В. Страхов, говоря о психологическом анализе, называет такую его форму психологическим анализом «извне», противопоставляя ее психологическому анализу «изнутри», который, как мы пытаемся показать, детективу противопоказан. А.Б. Есин, следуя за Страховым, выделяет косвенную и прямую формы психологического изображения⁴.

При использовании косвенной формы психологизма большую роль играет использование художественной детали и пейзажа. Лев Данилкин писал об акунинском Фандорине:

То, что для нас, читателей, воспитанных на классических текстах, — драматургический прием, для него — улика (звук лопнувшей струны или сорвавшейся бадьи в чеховской пьесе наверняка неслучаен — чудит не автор и не звуко-режиссер, а крадется преступник). Для нас — психологи-

⁴ Есин А.Б. Указ. соч. С. 69–70.

ческая деталь (кресла Собакевича и диван Манилова), для него — вещественные доказательства. Для нас — пейзаж, соответствующий настроению персонажей, для него — место преступления. Для нас — объемный характер, для него — объект, принадлежащий к какому-либо психотипу и поэто-му требующий особой методики дознания⁵.

Данилкин абсолютно верно подметил эту черту поэтики Акунина, но, видимо, будучи малоначитанным в детективах, да и просто не испытывая, возможно, особой любви к этому жанру, не понял, что это черта жанровой, а не индивидуальной поэтики. На том же самом основании можно было бы противопоставить Кристи Теккерею или Джордж Элиот. Деталь в детективе может быть даже, как мы сказали выше, психологической, однако она все равно является уликой, давая ключ к правильному пониманию характера, что, в свою очередь, необходимо для разгадки. В «Пяти поросятах» такими деталями являются изуродованное лицо Анджелы, слова Кэролайн «я тебя когда-нибудь убью» (обращенные к мужу), слова Эмиаса «я помогу ей собрать вещи»; наконец, чисто психологический характер имеют размышления о портрете Эльзы Грир. Кстати, обратим внимание на противопоставление Данилкиным «объемного характера» и «объекта, принадлежащего к какому-либо психотипу». Выше мы сформулировали это же противопоставление, хотя терминология критика представляется некорректной: персонажи Акунина, как и Кристи, — это тоже характеры, хотя, действительно, не «объемные»⁶. Но к этой теме мы еще вернемся.

Такое же положение особенности психологии героев занимают и в других произведениях Кристи в тех случаях, когда они вообще там освещаются. Более

⁵ Данилкин Л. Убит по собственному желанию. <<http://www.guelman.ru/slava/akunin/danilkin.html>>.

⁶ Задолго до Данилкина о делении персонажей на «плоские» и «объемные» говорил еще Эдвард Морган Форстер, и его терминология представляется более точной.

того, деталь может вводиться в произведение как психологическая (это дает ей право быть упомянутой), но подлинное значение ее оказывается совсем не психологическим. Так, в романе «Берег удачи» героиня должна сделать сложный выбор. Ей, погруженной в размышления, все вокруг напоминает о ее проблеме, и даже дым паровоза вдалеке кажется похожим на знак вопроса. Перед нами типичная и для «высокой» литературы «психологизация» пейзажа. Но надо ли говорить, что весь этот психологический пассаж нужен Кристи исключительно ради упоминания о дыме паровоза, который окажется важным доказательством в деле?

Становится ли роман от этого психологическим? Этот вопрос сводится к другому: можно ли называть психологизмом психологический анализ «извне», или косвенную форму психологического изображения? Вопрос сложный. Есин рассматривает эту форму как разновидность психологизма. В то же время в начале своей статьи он оговаривается, что не всякое информирование о переживаниях персонажа является психологизмом. В таком случае, может быть, резонно было бы косвенные способы изображения психологии, или психологический анализ «извне», называть не психологизмом, а как-то иначе. Ведь вряд ли мы сочтем психологическим роман, в котором внутренний мир героев будет характеризоваться только таким — внешним — образом.

Как бы то ни было, говоря о неприемлемости психологизма в детективе, я имею в виду именно психологический анализ «изнутри», или прямую форму психологического изображения. Но именно эту форму мы находим в творчестве Буало–Нарсежака.

Случай этих писателей самый сложный. Прежде всего необходимо отметить, что не все произведения дуэта являются детективами⁷. Мы находим в их творчестве также образцы триллера («Лица во тьме», «Вол-

⁷ Это относится и к произведениям Кристи на криминальные темы; однако не оговаривалось нами по той причине,

чицы») и даже психологического романа с элементами триллера («Неприкасаемые»). Нас будут интересовать образцы «чистого» детектива, в которых Буало–Нарсежак практически всегда используют психологизм. Как в данном случае психологизм влияет на *качество* детективов? На наш взгляд, в произведениях этих писателей представлены все три возможных варианта.

Вариант первый. Психологизм вредит детективу. Пример — роман «Среди мертвых». Погружая нас в душу главного — но как личность ничтожного — героя, Буало–Нарсежак в основном рассказывают нам о его комплексах, любовных терзаниях, отчаянии после гибели возлюбленной и так далее, в результате замедляя темп повествования и рискуя вызвать наше раздражение неуместностью таких подробностей. Прекрасная загадка *утяжеляется* психологизмом⁸.

Вариант второй. Психологизм не вредит детективу, но и ничего не прибавляет к нему. Пример — роман «Та, которой не стало». Здесь мы снова погружаемся во внутренний мир героя, которого, однако, преодолевают уже совсем другие проблемы. Фернан Равинель около трети романа занят убийством своей жены, что, безусловно, имеет более непосредственное отношение к сюжету, чем терзания Флавьера в романе «Среди мертвых». Остальной части романа (где излагается детективная загадка) психологизм также не наносит большого ущерба: здесь мы следим за переживаниями Равинеля, который начинает на каждом шагу сталкиваться с призраком убитой им жены. Психологизм не слишком мешает: в данном случае чувства героя тесно связаны с загадкой — и даже (как выясняется в финале) более тесно, чем кажется на первый взгляд. В то же время фиксация переживаний Равинеля не улучшает повествование, потому что нас все-таки интригует

что лишь в немногих романах писательницы можно найти иллюзию психологизма.

⁸ Мы вернемся к этому произведению и к этой теме в третьей части нашей книги.

именно загадка ожившего мертвеца. Если бы, скажем, авторы радикальным образом перестроили композицию романа, дав Равинелю слово лишь в первых главах романа, где он (предположим) излагал свою историю сыщику, принципиальным образом ничего бы в романе (как в детективе) не изменилось⁹.

Вариант третий. Психологизм органически сочетается с детективом, улучшая его. Редкий, может быть, даже исключительный, случай этого — роман «Жертвы». Как и в «Той, которой не стало», здесь несколько затянута экспозиция (что вызвано уже отмеченной необходимостью превратить новеллистический сюжет в романский), где главный герой, сотрудник одного из парижских издательств Пьер Брюлен фиксирует мелкие странности в поведении своей возлюбленной мадам Жаллю. Наконец дело доходит до детективной загадки: героиня замужем и должна отправиться с мужем в Афганистан; Пьеру удастся присоединиться к экспедиции, однако мадам Жаллю, которую он встречает в аэропорту Кабула, оказывается не той женщиной, которую он знал. При этом банальное мошенничество исключается: обе женщины владеют одним и тем же набором фактов о мадам Жаллю, которые излагают практически одними и теми же словами; в Париже возлюбленная героя однажды приглашала его в свой дом, обе героини показывают Пьеру фотографию родителей (одну и ту же) и так далее.

Психологизма здесь ничуть не меньше, чем в других произведениях Буало–Нарсежака. Но как он сочетается с детективным сюжетом? Авторам удалось решить две сложные задачи. Во-первых, нагружая книгу описаниями чувств, мыслей и страхов Пьера Брюлена, они тем не менее не допустили ни малейшего зазора между этими описаниями и изложением детективной

⁹ Интересно, что Анри Клузо, хотя при экранизации романа и оставил в неприкосновенности его композицию, а также сохранил точку зрения жертвы на происходящее, действительно ввел в фильм фигуру сыщика.

загадки. Герой полностью погружен в свои чувства, но его напряженное переживание происходящего — это одновременно перебор возможных версий. Герой мыслит как сыщик (пусть и не «великий», не имеющий возможности разгадать тайну), но в то же время смотрит на ситуацию изнутри, как заинтересованное лицо. Все его эмоции, зафиксированные Буало–Нарсежаком, абсолютно уместны, их описания не являются лирическими отступлениями. Во-вторых, авторам удалось не только не допустить упомянутого зазора, но и сделать психологизм двигателем сюжета. Все переживания Брюлена имеют определенные последствия. В других произведениях Буало–Нарсежака такая взаимосвязь между психологизмом и сюжетом тоже присутствует, но лишь отчасти. Так, в «Той, которой не стало» Равинель — фигура достаточно пассивная, и лишь в финале его психологическое состояние выливается в конкретный поступок. Это же можно сказать, например, и о повести «Остров». В романе «Среди мертвых» подробнейшее описание внутреннего мира Флавьера лишь дважды находит свое продолжение в поступках героя: в его отказе засвидетельствовать самоубийство возлюбленной и в финальном убийстве. В «Жертвах» герой гораздо активнее, и каждый его поступок оказывается результатом тех чувств, с которыми нас познакомили авторы; большая часть психологических описаний функциональны. Так, уже в начале романа, ожидая мадам Жаллю в Афганистане, Брюлен начинает испытывать недоверие к ней; это недоверие впоследствии окажет влияние на весь ход сюжета.

На наш взгляд, лишь решив обозначенные две задачи, можно сделать психологизм не скучным привеском к детективу (или, наоборот, не основой, к которой прилагается более или менее занимательный сюжет, как у Сименона), а значимым его элементом. Но решить эти две задачи, видимо, достаточно сложно, судя по тому, что «Жертвы» занимают в истории детектива уникальное или почти уникальное место.

Итак, мы попытались продемонстрировать неуместность психологизма в детективе (исключение лишь подтверждает правило). Однако теперь мы должны сделать одну оговорку, связанную с тем, какой именно психологизм имеется в виду. Мы намеренно откладывали это более чем существенное уточнение ради того, чтобы не нарушать логику изложения. Нетрудно заметить, что мы подразумевали психологизм строго определенного типа — реалистического. И неспешный анализ мельчайших оттенков душевной жизни в стиле Тургенева, Гончарова или Толстого, и задышающийся, исповедальный, «пороговый» психологизм Достоевского в равной мере неуместны в детективе.

Интересно, что неудачи, вызванные введением психологизма в этот жанр (романы о Мегрэ, «Среди мертвых»), были обусловлены попыткой опереться на классиков реализма. Но реалистический психологизм отнюдь не то, что нужно детективу. Более того, сама реалистическая манера повествования детективу противопоказана. Мы убедимся в этом на примере еще нескольких авторов.

РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ МАНЕРА ПОВЕСТВОВАНИЯ И ДЕТЕКТИВ

Первый из них — знаменитая мисс Дороти Сэйерс, снискавшая в свое время славу классика детектива и во многом сохранившая свою репутацию до наших дней. Когда говорят о женщинах, писавших детективы, Сэйерс обычно вспоминают сразу после Агаты Кристи. Пэлем Г. Вудхауз в остроумном эссе «Книги об убийствах», перечислив типичные недостатки псевдодетектива своего времени, в числе авторов, заслуживающих уважения, называет Сэйерс. Именно ее герою лорду Питеру Уимзи подражает в своих играх Калле Блумквист у Астрид Линдгрэн. Именно лорда Питера Рекс Стаут в юмористическом очерке «Уотсон был

женщиной» называет сыном Шерлока Холмса и Ирэн Адлер. Короче говоря, положение классика жанра, которое занимает Сэйерс, кажется незыблемым — и действительно является таковым. Ее перу принадлежат несколько хороших и очень хороших детективов: «Чей труп?», «Без свидетелей» (в английском варианте — «Unnatural Death»), «Пять отвлекающих маневров» и др.

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

Ее детективы относятся к второсортной литературе именно потому, что игнорируют все то, что оказывается в сфере внимания литературы высокого класса. Если бы она обратилась к реальным людям (*а она, кстати, вполне могла бы неплохо писать о них — ее второстепенные персонажи — прекрасное тому подтверждение*), им очень скоро пришлось бы совершать неестественные поступки, чтобы как-то вписаться в искусственные сюжетные схемы. Когда же они начинали выкидывать такие коленца, то сразу переставали быть реальными людьми. Они превращались в марионеток — в любовников из картона, в злодеев из папье-маше, в сыщиков-аристократов с их абсурдными манерами.

Все это может удовлетворять лишь тех писателей, которые не имеют представления о реальной жизни. Детективы Дороти Сэйерс свидетельствуют, что банальная схематичность героев и ситуаций порядком раздражала самого автора, причем наиболее слабым звеном в книгах Сэйерс как раз было то, что делало их детективами, а *наиболее сильным — то, что могло быть изъято без малейшего ущерба для той линии, что связана с логикой и дедукцией*. И все же Сэйерс не удалось или не захотелось наделить своих героев

здравым смыслом и придать им подлинную загадочность. Для этого потребовался бы иной тип дарования, иной, более заземленный взгляд на вещи¹⁰ [выделено мной. — П. М.].

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

Подчеркнем: именно «иной раз». У Сэйерс есть вполне достойные детективы; что касается неудач, то они бывают у каждого писателя; но важна причина этих неудач — к ней и обратимся.

Второй роман Сэйерс «Облако свидетелей» (1926) выходил на русском языке под названиями «Под грузом улик» и «Труп в оранжерее». Казалось бы, перед нами типичный и добротный детектив. Загадка, находящаяся в центре романа, следующая: в поместье герцога Денверского (брата лорда Питера Уимзи) найдено тело капитана Дэниса Кэткарта, с которым накануне герцог крупно повздорил. На первый взгляд перед нами типичная загадка «мотив и возможность»: у герцога есть мотив, но нет нравственной возможности совершить преступление; у других обитателей поместья есть нравственная возможность, но нет мотива. Однако в скором времени под подозрение один за другим начинают попадать все, кто в момент гибели капитана находился в доме, — но, разумеется, по законам жанра любой предсказуемый подозреваемый должен оказаться невиновным. Виновен должен быть тот, кто не придет нам в голову — чаще всего по при-

¹⁰ Чандлер Р. Простое искусство убивать // Как сделать детектив / пер. с англ., фр., нем., исп.; послесл. Г. Анджапаридзе. М.: Радуга, 1990. С. 164–179.

чине отсутствия мотива или возможности. Сэйерс же не делает ничего, чтобы убедить нас, будто у какого бы то ни было участника драмы не было того или другого. Наоборот, наличие главного подозреваемого заставляет нас автоматически переносить подозрение на всех остальных.

Разгадка же оказывается следующей: капитан Кэткарт вовсе не был убит, а покончил с собой. Почему же разгадка не ошеломляет нас? Дело в том, что Сэйерс допускает две ошибки. Во-первых, как мы уже сказали, на протяжении большей части романа читатель полагает, что ему предлагается загадка «мотив и возможность». Узнав, какова истинная подоплека произошедшего, читатель должен перестроиться, задним числом переосмыслить характер загадки. Казалось бы, Сэйерс сделала то, что должен был сделать истинный детективист: сбита читателя с толку. Однако — и это уже во-вторых — сбить читателя детектива с толку можно двумя способами: либо применив неожиданный ход, который тем не менее всегда был возможен и даже очевиден, либо не прописав четко условия задачи. Закончив чтение романа, мы понимаем, что имели дело не с загадкой «мотив и возможность», а с загадкой следующего вида: «самоубийство возможно — но для него нет повода; для убийства есть мотивы — но оно невозможно ввиду невинности всех подозреваемых». Однако Сэйерс не заострила наше внимание на невозможности самоубийства — и в результате мы не слишком удивлены тем, что капитан Кэткарт покончил с собой. Безусловно, такое заострение внимания требует большого умения и деликатности со стороны автора; чересчур навязчивое повторение того, что у героя причин для самоубийства не было, уже наведет на подозрение «проницательного читателя». Но факт остается фактом: смазанная формулировка правил игры приводит к отсутствию эстетического эффекта.

Почему же Сэйерс не смогла дать другую — более энергичную и ясную — формулировку? Ответ прост:

она выбрала неподходящую для детектива повествовательную манеру. Чандлер совершенно правильно отметил, что ее второстепенные герои (то есть практически все, кроме лорда Питера и его слуги Бантера) созданы в реалистической манере. Но невозможно (или крайне трудно), создав реалистические образы персонажей, совершить резкое стилевое «переключение» и продолжить работу, например, в барочном или модернистском ключе. Разумеется, Сэйерс создает реалистических героев просто потому, что тяготеет к реализму, и все прочие элементы поэтики у нее также реалистические. В результате она рассказывает детективную историю так, словно она детективной не является. Что это означает?

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

Сэйерс также — но не так же — неспешна. Она рассказывает нам историю расследования в манере великих викторианцев, причем не столько Диккенса, сколько Теккерея или Гарди¹¹. *Детектив под ее пером превращается в жизненную историю, в историю людей — но не в историю загадки и разгадки.*

Характерно, что и сама разгадка в этом романе носит реалистический характер. Самоубийство, вы-

¹¹ Разумеется, стилевые различия между романами двух упомянутых викторианцев в данном случае значения не имеют.

званное несчастной любовью, — явление достаточно достоверное; именно поэтому оно малопригодно для детектива. Неслучайно 18-е правило С.С. Ван Дайна гласит: «Преступление в детективном романе не должно оказаться на поверку несчастным случаем или самоубийством. Завершить одиссею выслеживания подобным спадом напряжения — значит одурачить доверчивого и доброго читателя»¹².

Самоубийство в детективе может быть эффективным объяснением лишь тогда, когда оно сочетается с коварным замыслом; это прекрасно понимала Агата Кристи, использовавшая самоубийство в сюжете, если не ошибаемся, двух своих произведений. И этого, видимо, совершенно не понимала Сэйерс, погубившая в «Облаке свидетелей» детектив в угоду реалистичности.

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

Прежде всего в ее романах (за исключением первого — «Чей труп?») присутствует одна, и только одна, загадка (как правило — способ убийства). Между тем уже Эдгар По в «Убийстве на улице Морг» (а это новелла, не роман!) расщедрился, предложив читателю сразу три загадки (запертая комната, язык, на котором говорил убийца, загадочно исчезнувший тупой предмет, которым была убита одна из жертв). Так же щедры бывали, скажем, Кристи или Гарднер.

Но, даже если отвлечься от вопроса о количестве загадок, у Агаты Кристи детективные романы напоминают лабиринты, в которых, во-первых, существует множество ложных ходов, а во-вторых, — и это, может быть, более важно — даже основной путь от загадки к разгадке весьма запутан и меньше всего похож на кратчайшее расстояние между точками. Героям Кри-

¹² Ван Дайн С.С. Двадцать правил для писания детективных романов // Как сделать детектив. М., 1990. С. 41.

сти то и дело приходится возвращаться по собственным следам или петлять, даже если она не прибегает к ложным версиям. В результате сюжет романа становится в высшей степени занимательным — и неправдоподобным.

В лучших романах Сэйерс есть загадка, но нет лабиринта. Расстояние между двумя точками тщательно разбивается на ряд отрезков, каждый из которых снабжается одним или несколькими препятствиями; но эти препятствия — не ходы лабиринта, а, скорее, завалы, которые героям нужно расчистить¹³.

Даже в тех случаях, когда интрига у нее носит более запутанный характер, реалистичность не исчезает окончательно. Возьмем, например, такой элемент детективного сюжета, как новые факты, всплывающие в ходе расследования. У Кристи значение таких фактов никогда нельзя установить с первого взгляда, каждый из них в конце концов окажется не тем, чем казался, причем такое переверачивание фактов может быть произведено несколько раз. У Сэйерс любой новый факт может быть сколь угодно неожиданным, но, скорее всего, то значение, которое припишет ему лорд Питер в первый момент, окажется верным. Например, в романе «Чей труп?» исчезает сэр Рувим Леви. Через некоторое время выясняется, что после исчезновения его видели в определенном районе Лондона. В романе Кристи, скорее всего, это означало бы, что сэр Рувим намеренно дал себя увидеть, чтобы сбить полицию с толку, или же выяснилось бы, что это был убийца, выдавший себя за сэра Рувима. У Сэйерс совы, как правило, именно то, чем они кажутся: в том факте, что сэра Рувима видели там, где его видели, нет никакого злого умысла, этот факт нуждается не столько в истолковании, сколько в дополнении его другими фактами (куда и зачем шел сэр Рувим Леви?).

¹³ О романе «Сильный яд» в связи с этим будет упомянуто в гл. III первой части.

Сказанное не означает, что Сэйерс — плохая детективистка: она, видимо, прекрасно осознавала характер своего дарования, и лишь в редчайших случаях — практически только в «Облаке свидетелей» — ей не удавалось показать товар лицом.

Лишь в романе «Вечер выпускников»¹⁴ Сэйерс дала волю своей страсти к реализму, подробно обосновав принятое решение. В «Вечере выпускников» детективистка Гарриет Вейн, работая над очередным романом, с удивлением обнаруживает, что

детектив как-то забуксовал. У нее было пять подозреваемых, удобно заточенных на старой водяной мельнице, которую можно было покинуть только одним способом — через деревянный мост, и все они были снабжены мотивами и алиби для бодряще оригинального убийства. В общем, у повествования не было никаких принципиальных недостатков. Но сложные перемещения и взаимоотношения пяти персонажей начинали образовывать неестественную, невероятную симметрию. Они были не похожи на настоящих людей, и их проблемы ничем на напоминали настоящие проблемы. В реальной жизни Гарриет окружали две сотни человек, которые бегали туда-сюда по колледжу, словно кролики, делали свою работу, жили свою жизнь, руководствуясь мотивами, неведомыми даже им самим, и среди всей этой кутерьмы приходилось иметь дело не с понятным простым убийством, а с бессмысленным и необъяснимым безумием¹⁵.

На протяжении всего романа героиня — а по сути, сама писательница — продолжает анализировать свою усталость от любимого жанра и обнаруживает — как, видимо, обнаружила это и Сэйерс, — что пишет не детектив, а психологический роман с детективным макияжем. Другими словами, «Вечер выпускников» — это не только прощание с детективом (после него де-

¹⁴ В переводе А. Борисенко и Е. Кузнецовой роман получил название «Возвращение в Оксфорд».

¹⁵ *Сэйерс Д.* Возвращение в Оксфорд / пер. А. Борисенко, Е. Кузнецовой. М.: АСТ; CORPUS, 2014. С. 374.

тективная карьера Сэйерс закончилась достаточно быстро, причем последний роман о лорде Питере был брошен на середине), но и рефлексия на тему этого прощания. Реалистическим становится даже образ лорда Питера: писательница явно противопоставляет теперь своему прежнему «герою» — «человека», делая «плоского» персонажа «объемным».

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

В «Деле о похищении...» перед нами вполне достойная загадка: девушка утверждает, что ее похитили и держали взаперти две одинокие дамы. Все, что мы узнаем о подозреваемых, противоречит этому обвинению, но Бетти Кейн прекрасно описывает внутреннюю обстановку дома, где она, по словам самих женщин, никогда не бывала. Однако, во-первых, загадка решается в середине (!) романа. Во-вторых, она теряется на фоне неспешной истории о том, как адвокат Роберт Блэр берет на себя защиту невиновных. Эта история отнюдь не напоминает детективы Гарднера: Блэр скрупулезно собирает доказательства, ищет свидетелей и, разумеет-

ся, влюбляется. Темп событий при этом таков, что Тэй может уделить любви героев столько времени, сколько пожелает. Для сравнения: роман Перри Мейсона и его секретарши Деллы Стрит у Гарднера пребывает в состоянии вечного преддверия. Кажется, что он вот-вот начнется... но вновь на головы героев сваливается нерешаемая проблема, и роман опять откладывается. Флирт героев у Гарднера — такая же часть их образов, как скрипка и трубка Холмса или седые виски и заикание Фандорина. Любовь героев Тэй столь же важна, как, скажем, отношения героев Троллопа или Элиот, и изложена в той же манере. Любопытно, что загадку в романе можно и проглядеть: больше запоминается взвешивание всех «за» и «против» в пользу (не)виновности героинь.

Та же самая добротная реалистическая манера организует и повествование в романе «Дочь времени». Казалось бы, и здесь писательница изобретает детективную загадку: все свидетели указывают на Ричарда III как на убийцу своих племянников, но другие обстоятельства противоречат этим показаниям. Однако как Тэй разворачивает рассказываемую историю? Она постепенно приоткрывает нам один факт за другим, всякий раз загодя предупреждая или хотя бы намекая на следующий поворот сюжета. Вполне возможно, что именно так в действительности протекало бы аналогичное расследование; однако от детектива мы ждем другого. То же замечание можно сделать относительно диалогов: детективный диалог отличается стремительностью и недоговоренностью, его задача — продвигать действие вперед и интриговать читателя. Диалоги Тэй не только естественны, но и жизнеподобны; читая диалоги Конан Дойля или Кристи, мы словно смотрим сцену из спектакля; читая диалоги Тэй, мы словно слушаем разговор реальных людей, лишь немного «подчищенный» и «закругленный» писателем.

Еще один писатель, ярко иллюстрирующий несовместимость детектива с реалистической манерой пись-

ма, — наш современник Леонид Абрамович Юзефович. Именно его стоило бы считать создателем ретродетектива, хотя таковым обычно называют Акунина. И дело не только в том, что при издании первых редакций первых ретродетективов Юзефовича не была проведена соответствующая рекламная кампания. Дело в самой специфике трилогии о Путилине или, скажем, «Казарозы». При сравнении, например, «Костюма Арлекина» (первого романа о Путилине) с любым романом о Фандорине очевидно, что Акунин создает совершенно условный (хотя и яркий) мир и столь же условного (хотя и запоминающегося) героя. Петербург Юзефовича, как и Иван Дмитриевич Путилин, более «живой», полнокровный и трехмерный. Но именно это и ставит романы писателя если не за границей детективного жанра, то на самой этой границе. Это признает и сам писатель:

Мне кричать не хочется. Я много лет работаю в школе, преподаю историю, и знаю, что кричит только плохой учитель. Знаете, какой самый верный способ заставить детей слушать себя? Начать говорить тихо. Некоторые наши талантливые писатели, особенно женщины, умеют понижать голос до шепота и этим заставляют прислушиваться к себе. Я использую другие приемы — замену крика. К примеру, сюжет обязательно должен содержать какую-то тайну. *Для меня детективные сюжеты — всего лишь способ заставить читать мои романы, в которых собственно детектив далеко не самое важное.* А что важно, каждый решает сам¹⁶ [выделено мной. — П. М.].

Интересна одна оговорка, сделанная писателем в только что процитированном интервью. В ответе на вопрос, почему действие его детективов происходит в прошлом, Юзефович отвечает:

Распутать серьезное современное преступление можно только совместными усилиями многих профессионалов. Причем

¹⁶ Леонид Юзефович: «Мне не хочется кричать» // АиФ Москва. № 19 (513). 07.05.2003. <http://moskva.aif.ru/issues/513/14_01>.

среди тех специфических знаний, которыми эти профессионалы должны обладать, знание человеческой психологии занимает, пожалуй, не главное место. Мне же интересен прежде всего человек. Мой герой — во-первых, одиночка. Во-вторых, в XIX в. он выходит на борьбу со злом, вооруженный только знанием «во человецех сущего». Если он с таким оружием выйдет на бой в современной жизни, это будет равносильно попыткам остановить танк, стреляя по нему из трубочки жеваной бумагой.

Другими словами, писатель а) признает, что ему интересен человек, а не детективная загадка; б) считает, что методы его героя приложимы к реальной жизни — по крайней мере, были приложимы на определенном историческом этапе. Для сравнения представим себе Агату Кристи, утверждающую, что методы Пуаро можно использовать на практике. История литературы знает, правда, два случая, когда авторы детективов пытались стать настоящими сыщиками. Это случаи Эдгара По и Конан Дойля. Первый в «Тайне Мари Роже» попытался раскрыть тайну настоящего убийства — и, что характерно, потерпел крах. Второй также выступал в качестве сыщика и даже имел некоторый успех — но, насколько можно судить, не использовал при этом методов своего героя.

Одна из причин непереносимости методов литературных сыщиков в жизнь — гипердетерминированность событий в детективе, отмеченная Н.Н. Вольским: для происходящего в детективе можно найти одно, и только одно, правильное объяснение¹⁷. Но сейчас для нас важнее не сама эта непереносимость, а установка Юзефовича: он пишет реалистические романы и сам прекрасно это осознает. В результате его детективы обладают следующими специфическими чертами.

Во-первых, реалистическая манера не дает Юзефовичу развить подобающий детективу темп повествования.

¹⁷ Вольский Н.Н. Загадочная логика. С. 14.

Во-вторых, для писателя явно важнее идея, чем жанр. Детективист просто не может себе позволить такие отступления от сюжета, которые мы находим, например, в романе «Князь ветра» в виде выдержек из дневника Солодовникова. В тех случаях, когда такие отступления присутствуют, они должны в конце концов оказаться теснейшим образом связаны с загадкой — чего у Юзефовича не происходит. В то же время для понимания авторской идеи «монгольские» эпизоды чрезвычайно важны. Неслучайно Василий Пригодич (выберем лишь одного критика из множества писавших о Юзефовиче) характеризует роман «Князь ветра» как «классический детектив, сочетающий существеннейшие элементы авантюрного романа и высокой психологической прозы. *Сравнительно небольшая книжка (9,5 печатного листа) представляется огромным фолиантом*»¹⁸ [выделено мной. — П. М.].

У Юзефовича детективная задача настолько явно стоит на втором плане, что разгадка сама по себе волнует нас тоже не в первую очередь. Если мы обратимся к повести «Чугунный агнец» (при переиздании переименованной в «Чугунного ягненка»), то увидим, что в память врезается не *разгадка, а развязка*. В подлинном детективе эти два элемента конструкции совпадают: как только стало ясно, как убийца вышел из запертой комнаты, надо либо заканчивать книгу, либо вводить новую загадку. Что случится с героем потом, не так существенно. У Юзефовича разгадка и развязка разведены. Подлинная развязка «Агнца» — гибель героя; точно так же в «Князе ветра» по-настоящему важно то, что мы узнаем из последнего фрагмента записок Солодовникова; «Казароза» немислима без вставных главок, где описываются судьбы героев после того, как им (но пока еще не нам) стала известна разгадка. Раз-

¹⁸ Пригодич В. Князь детектива, или Прелестная книга. <<http://www.pereplet.ru/kot/35.html#35>>.

гадка у Юзефовича — не финал, а очередной поворот событий, после и вследствие которого жизнь человека — и даже целой культуры, как в «Князе ветра», — может измениться радикальным образом.

В-третьих, само мировидение автора хорошо сочетается с реалистической манерой, но очень плохо подходит для работы в детективном жанре. Сам Юзефович прекрасно выразил это с помощью образа костюма Арлекина в одноименном романе. Что представляет собой загадка детектива? Н.Н. Вольский описывает ее как сочетание тезиса и антитезиса, которые по видимости исключают друг друга, но — при смене точки зрения — образуют синтез. Если бы образ костюма Арлекина использовал детективист, костюм, собирающийся в одной целое из множества разноцветных лоскутков, означал бы истинное объяснение происходящего, где по видимости не связанные или противоречащие друг другу факты нашли бы каждый свое место. Но Юзефович предлагает принципиально иной образ: костюм Арлекина — это те внешне стройные, но ложные версии, которые строятся по поводу убийства австрийского дипломата и должны *рассыпаться*, как только удастся найти правильный взгляд на загадку:

Он [Путилин. — П. М.] ничего не понимал, однако мысль о сонетке немного успокаивала. Стоило потянуть за нее, и весь этот чудовищный бред расплзался, как костюм Арлекина.

Такой костюм Иван Дмитриевич давным-давно видел в ярмарочном балагане на Каменном острове. Он тогда должен был выследить, арестовать и выпроводить из Петербурга моголевского еврея по фамилии Лазерштейн, площадного актера, который креститься не желал, но лицедействовать хотел не в Могилеве, а в столице, чтобы, видите ли, зарабатывать побольше. Давали итальянский фарс, Лазерштейн играл Арлекина. По ходу спектакля он царил на сцене, потешал публику, помыкал беднягой Пьеро, пока тот, доведенный до отчаяния, не отыскал в костюме своего мучителя неприметную нитку и не дернул за нее. Тут же весь костюм Арлекина, виртуозно сметанный из лоскутов одной-единственной ниткой,

развалился на куски; под хохот зрителей среди вороха разноцветного тряпья остался стоять тощий, как скелет, голый Лазерштейн со своим едва прикрытым обрезанным срамом¹⁹.

Не решить головоломку, а показать, что голову ломать не из-за чего, — вот задача Юзефовича. Во всех его самых известных детективах разгадка строится по принципу «Все не просто, а еще проще». Можно сказать, что метод Путилина имеет принципиально антилитературный и в этом смысле антидетективный характер. В детективе сыщик, предлагая правильное объяснение происходящего, ошеломляет (по крайней мере, должен ошеломлять) читателя благодаря тому, что такая простая и красивая версия не пришла в голову ему самому. Путилин не столько ошеломляет, сколько разочаровывает читателя. Да, подлинное объяснение у Юзефовича тоже просто; но оно слишком просто. Пафос детектива — в умении увидеть привычное под непривычным углом зрения. Пафос Юзефовича — в призыве смотреть на реальность под единственно верным углом зрения, не додумывая, не искривляя ее, не помещая между собой и реальностью никаких фантомов. Детектив противопоставляет точку зрения рассудка (в каком-то смысле естественную) и точку зрения разума (тоже естественную, но, так сказать, «в высшем смысле»). Юзефович противопоставляет неестественную и естественную точки зрения. Его Путилин не столько сыщик, сколько срыватель масок и разоблачитель мифов.

Эстетический эффект, возникающий при чтении Юзефовича, иной, чем при чтении детектива. Происходит это как раз по трем вышеназванным причинам: реалистическая манера, ориентация на концепцию, а не на сюжет, специфика мировоззрения. Причем первая и третья причины, на наш взгляд, являются решающими. Горацианское сочетание занимательно-

¹⁹ Юзефович Л. Костюм Арлекина. СПб.: Лимбус Пресс; ООО «Издательство К. Тублина», 2007. С. 77–78.

сти и серьезности воплотить в жизнь сложно, но не невозможно; порукой тому пример Честертона. Но английскому писателю удалось найти подходящую стилевую манеру, которая позволяет ему высказать свои заветные идеи *в форме* детектива, а не *в процессе разрушения* этой формы.

Стиль же и мировоззрение действительно взаимобусловливают друг друга. Честертону не нужна была реалистическая манера не только стилистически, но и идеологически; его мировоззрение и мировидение легко «ложилось» на детективный жанр. Юзефовичу не очень интересен детектив как эстетическое явление и не очень близко мировоззрение, позволяющее работать в этом жанре. И напротив, как мы уже указали, мировоззрение самого Юзефовича столь же последовательно разрушает структуру детективного жанра, сколь последовательно требует реалистической манеры повествования.

Мы не хотим, разумеется, сказать, что существует какое-то одно особое «детективное» мировоззрение; скорее, существуют типы мировоззрений, одни из которых с детективом сочетаются, а другие — нет.

Очень точно высказалась о «Казарозе» Юзефовича Татьяна Сотникова:

Детективный сюжет перед подобными приметам жизни блекнет — не потому, что он хуже, а потому, что он имеет совершенно иную природу. Юзефович, как представляется, попал (причем не только в этом романе, но, наверное, и в других своих детективных произведениях) в неизвестно кем выдуманную, но очень распространенную повествовательную ловушку. Суть ее состоит в том, что в острый сюжет якобы хорошо ложатся глубокие мысли и образы и что читатель лучше воспринимает их в одежке этого самого острого сюжета. Между тем беллетристическая динамика, пресловутый драйв, принципиальным образом отличается от динамики художественной прозы. Беллетристическое — в том числе детективное — напряжение создается не просто за счет иных повествовательных приемов, а за счет иного типа писательского дарования. Иногда оба этих типа соединяют-

ся в одном человеке, но едва ли в данном случае произошло именно это. Рискую вызвать обиду у успешного автора детективов, можно тем не менее предположить: прозаику Юзефовичу детективы противопоказаны, потому что у него даже очень хороший детективный сюжет, сталкиваясь с художественным типом повествования, не резонирует, а гасится²⁰.

Единственная неточность в этом пассаже — противопоставление беллетристического и художественного; как мы уже сказали, в детективах Юзефовича сталкиваются, скорее, детективное и реалистическое начала.

Любопытно посмотреть, как оценивают специфику сюжета в реалистическом повествовании теоретики литературы. Например, Г. Фридлендер (как и многие другие исследователи) говорит о том, что в дореалистической литературе сюжет строится по некоторым схемам, а в реалистической рождается заново применительно к данному конкретному случаю²¹. Между тем в детективе, разумеется, повествование как раз схематично — и это оправданно. Сюжет, своей спонтанностью подражающий самой жизни, в детективе более чем неуместен.

Впрочем, не все исследователи реализма согласны с приведенной точкой зрения. Например, Н. Тамарченко справедливо указывает, во-первых, на то, что реалистические сюжеты можно типологизировать так же, как нереалистические²², во-вторых, — на заим-

²⁰ Сотникова Т. Напрасный детектив. <<http://detective.gumer.info/txt/sotnikova.doc>>.

²¹ Фридлендер Г.М. Поэтика русского реализма. Л., 1971. С. 57, 62.

²² «Выражение “свободный сюжет” — всего лишь метафора. И в реалистическом романе, например в русской литературе XIX в., повторяются ситуации, имеющие определенное и прочно связанное с ними содержание (скажем, ситуация “русский человек на rendez-vous”). Включает этот тип романа и традиционные мотивы, вплоть до самых архаических, например, мотив смерти-воскресения у Л. Толстого и Досто-

ствование реалистами сюжетных схем (Гоголем — из плутовского романа, Толстым — из жития и романа воспитания). Однако важно, что это не *воспроизведение*, а именно *заимствование*. «Мертвые души» или, скажем, «Ярмарка тщеславия» — это не плутовские романы, а произведения, использующие и переосмысливающие схему пикарески. Читать их как плутовские романы нельзя, потому что мы не найдем там всего, чего ждем от этого жанра. Точно так же нельзя читать «Братьев Карамазовых» как полицейский роман, а «Казарозу» как детектив: слишком очевидно, что мы здесь имеем дело не с развитием традиции, а с использованием отдельных ее элементов.

Вообще, мало кто из реалистов был способен писать так, чтобы читать их можно было лишь ради сюжета. Из русских писателей такими реалистами оказались Пушкин и Гоголь, из английских — Диккенс, из американцев — Брет Гарт, Марк Твен и О. Генри. В целом же либо реалистический тип сюжета слишком жизнеподобен (в результате сюжетное начало ослаблено), либо занимательный сюжет слишком явно подчинен какой-либо «сверхзадаче» (зрелый Достоевский, некоторые произведения Бальзака и т.п.).

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

ДЕТЕКТИВ И РОМАНТИЗМ

Из всех стилевых систем в их соотношении с детективом наиболее изучен именно романтизм. Это и не удивительно, поскольку детектив был создан именно романтиком Эдгаром По. В русском литературове-

евского» (Тамарченко Н.Д. Тип и язык сюжета в реалистическом романе (к постановке проблемы) // Вопросы историзма и реализма в русской литературе XIX — начала XX века. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1985. С. 172).

дении Ю.В. Ковалев констатировал романтический характер образов в логических новеллах По. Отдельная русскоязычная работа, посвященная романтическим корням детектива (на примере творчества того же По), принадлежит О.Ю. Анцыферовой. В качестве романтических черт жанра исследовательница выделяет причудливый характер Дюпена, наличие тайны, интерес к ужасному. Ковалев (и вслед за ним Анцыферова) возводит к романтизму традиционную для детектива пару «сыщик и его спутник», не учитывая особенности повествования, связанные с наличием в произведении рассказчика-«Ватсона», но справедливо отмечая разные типы мышления сыщика и его друга (по Ковалеву — интуиция и рассудок, что оспаривается Вольским, который видит в рассказчике олицетворение второй, а в сыщике — третьей стадии диалектического мышления).

Вместе с тем некоторые положения О.Ю. Анцыферовой вызывают возражения. Исследовательница смешивает развлекательную литературу (к которой относится и детектив) с массовой. Не менее важно (и спорно, на наш взгляд) то, что, доказывая романтический характер детектива, О.Ю. Анцыферова апеллирует в основном к взглядам самого По. Однако, очевидно, чтобы показать романтический характер того или иного явления — скажем, жанра, — нужно продемонстрировать его взаимосвязь с романтической эстетикой, а не просто с эстетикой отдельно взятого романтика. Детектив — безусловно, нормативный жанр; но, чтобы удостовериться в романтической природе этого факта, недостаточно ссылки на нормативность эстетики По; надо еще решить вопрос о сочетании нормативности его эстетики с известным романтическим тезисом о свободе от канонов. Если эстетика По является «апологией малой формы» (О.Ю. Анцыферова), это опять-таки нельзя считать просто проявлением его романтических взглядов: крупные эпические жанры

(роман и лироэпическая поэма) не менее свойственны романтизму в целом, что также находит свое обоснование в эстетике. Можно было бы продолжить эту полемику, но это уведет нас в сторону.

Нас будет интересовать прежде всего специфика образа главного героя детектива (не только детективов По) на фоне романтической традиции. На наш взгляд, романтический характер образа «великого сыщика» проявляется не в его эксцентричности, не в склонности к уединению и не в том, что он, как романтический герой, «подчеркнуто исключителен» и «может олицетворять только абстрактные понятия» (Т. Кестхейи). Речь идет о самой конструкции образа романтического героя.

Одна из главных черт романтизма — новая концепция героя. В классицизме, как известно, центральным является понятие природы (в философском смысле этого слова, разумеется). Задача искусства — подражание природе. Создание персонажей — изучение человеческой природы. Отсюда интерес классицистов к понятию нравов. Например, в таком чисто классицистическом романе, как «Жиль Блас» Лесажа, характеры отсутствуют в принципе, а центр тяжести лежит именно в изображении нравов. Нравоописательны в своей основе и классицистические романы Дефо, Фильдинга и других. Романтики не то чтобы прямо опровергают эти тезисы, а скорее, предлагают другой взгляд на реальность. Они не задаются вопросом о человеческой природе; их волнует характер. Характер в романтической поэтике занимает едва ли не центральное место; возможно, открытие народной культуры, Средневековья, новые виды мировоззрений — все это вторично по сравнению с интересом к характеру.

Этот интерес по-разному воплощается в романтизме. Он приводит, например, к появлению аналитического романа (преимущественно во французском романтизме). Исключительный герой, которого так

долго называли в качестве отличительной особенности романтизма, есть опять-таки частный случай героя характерного. В самом деле, можно ли назвать по-настоящему исключительными персонажей Вордсворта? Вообще, пафос обыденности известен романтизму ничуть не меньше, чем пафос исключительности (особенно в английском романтизме — у того же Вордсворта, у Скотта, Лэма). Другое дело, что в этой обыденности романтики находили (ограничимся вопросом о герое) не исключительных людей, но именно характеры. Герой эксцентрический — еще одна форма осмысления характера как проявления уникальности человеческой личности.

Вообще, наверное, именно ощущение уникальности человеческой личности лежит в основе романтического интереса к характеру. Разрыв с Античностью (несмотря на эллинофильство многих романтиков) имел большее значение, чем мы привыкли думать. Он означал выбор между античным понятием природы и христианским понятием личности.

Именно романтическая концепция характера и привела в конечном счете к возникновению психологизма реалистического типа.

В то же время любое литературное направление либо должно определенным образом обновляться (в том числе влияя на новые направления), либо обречено на вульгаризацию. Вульгаризация же героя существует в двух видах: во-первых, тип героя, сформированный высокой литературой, переходит в беллетристику; во-вторых, в произведениях эпигонов того или иного направления герой превращается в некое подобие пародии на самого себя. Однако оба эти вида вульгаризации важны по одной причине: они обнажают какие-то самые общие, основные принципы построения образа.

Из всех видов романтических героев в беллетристику и эпигонскую литературу перешли два уже названных нами выше героя: исключительный и эксцентри-

ческий. В каком направлении в дальнейшем менялись такие герои? В направлении все большего овнешнения. Аналитизм, присутствовавший в романтической литературе в период ее расцвета, исчезает из литературы упрощенно-романтической. Овнешнение героя может протекать по-разному.

1. Самый примитивный способ: герой в значительной мере сводится к своей внешности в буквальном смысле слова и к своим внешним проявлениям, причем автор вольно или невольно создает стандартный образ, подгоняя его под некий образец. Этот процесс показан В.М. Жирмунским в работе «Байрон и Пушкин», и это, разумеется, путь эпигонов.

2. Но автор может создать и оригинальный образ, оставаясь в рамках пресловутого овнешнения. В этом случае он, конечно, не будет подгонять своего персонажа под тот или иной стандарт. Овнешненность такого героя может проявляться а) в описании внешности в собственном смысле слова; б) в описании поступков героя; в) в его самораскрытии посредством монологов и диалогов. При этом описания поступков сводятся к двум основным типам: это, во-первых, описание *характерного* для данного героя образа действия; во-вторых, описание определенных привычек героя, которые как раз и делают его зачастую *эксцентрическим* персонажем.

Эти три способа изображения героя могут присутствовать в комплексе; могут использоваться некоторые из них, но дальше этого романтический или постромантический беллетрист не пойдет. Мы не найдем у такого рода писателей ни психологизма (который в романтизме присутствовал, но неуместен в той литературе, о которой идет речь), ни изучения связей между героем и средой (которого в романтизме и не было). Подчеркнем, что таким способом писатель может создать действительно удачные, живые образы; именно к этому типу героев относятся капитан Блад, Шерлок Холмс, Элрик Мелнибонэйский, Остап Бендер (несмо-

тря на, казалось бы, отсутствие прямой связи между творчеством Ильфа и Петрова и романтизмом), Морис Джеральд, д'Артаньян, Дюпен (последние двое — с оговорками) и многие другие.

Почему герои Дюма и По относятся к интересующему нас типу персонажей с оговорками? Дело в том, что именно в *постромантической* беллетристике интересующие нас принципы построения образа проявились наиболее четко. А творчество По и даже Дюма непосредственно относится к романтизму и поэтому характеризуется большей углубленностью образов; процесс овнешнения персонажа не является здесь единственным. В трилогии о мушкетерах д'Артаньян меняется, и автор знакомит нас с его внутренним миром, оставляя в своих романах место для ненавязчивого, но все же психологизма. Образ Дюпена полностью строится как овнешненный; но в «Убийстве на улице Морг» степень авторского интереса к герою настолько велика, повествование настолько сконцентрировано на нем (лишь немногим меньше, чем на детективной загадке), что создается впечатление определенной глубины. Другое дело — «Похищенное письмо». Мы уже знакомы с Дюпеном, и здесь По (видимо, неосознанно) доводит овнешнение героя до конца. Образ Дюпена теперь в основном проявляется в качестве определенного набора внешних черт, типичных поступков и привычек: зеленые очки, любовь к темноте, легкое ироническое высокомерие, эрудиция. Если сравнить Дюпена из третьей новеллы с Дюпеном из первой, легко будет увидеть, что образ приобрел некоторую эскизность. Герой все время перед нами, он нам интересен, мы его любим, и в то же время в сравнении с героями «высокой» литературы он не более чем эскиз. И это одно из его больших достоинств.

Обратимся к такому герою *постромантической* беллетристики, как Фандорин. Образ его заслуживает глубокого восхищения не только потому, что это первый «живой», запоминающийся образ сыщика в

русском детективе, но и потому, что создан он в некотором роде минималистски. Самораскрытие героя используется Акуниным достаточно редко и скупое (за исключением неудачного романа «Весь мир — театр», где присутствует даже погружение в психологию героя), хотя всегда имеет принципиальный характер (вспомним диалог Фандорина с княжной Ксенией в «Коронации»). Минимализм средств в создании образа Фандорина, лаконичность в описании внешности и привычек (заикание, нефритовые четки, седые виски) усиливаются еще и сдержанностью героя.

Эмблематичность изображения героя легко может быть истолкована как его «сделанность» и «картонность», как использование автором уже известных расхожих штампов. Однако непосредственное читательское восприятие протестует против такой его оценки. И дело здесь в том, что герои постромагической беллетристики хотя и создаются по одним «рецептам», все же производят на нас разное впечатление; мы можем по-разному к ним относиться, отдавать предпочтение тем или иным из них, хотя построены они по одной схеме. Талант писателя позволяет сделать эту схему незаметной, оживить персонаж, созданный по своего рода неосознаваемому канону.

Это блестяще продемонстрировал Конан Дойль в повести «Этюд в багровых тонах», где заставил Холмса критиковать Дюпена и Лекока как сыщиков. У нас при чтении соответствующего эпизода не возникает ни малейшего чувства несогласия: да, пусть этот герой выскажет замечания в адрес тех двух. Но представим, что байроновский Лара иронически отозвался бы о байроновском же Гяуре. Это сразу же вызвало бы у читателя улыбку, потому что однотипность этих двух героев очевидна. Дюпен, Лекок и Холмс (особенно последние два) также однотипны, построены по одним и тем же принципам; но талант По, Габорио и Конан Дойля не позволяет нам заметить внутреннее родство этих героев.

Но этим связь между детективом и романтизмом не исчерпывается. Эпоха романтизма ознаменовалась не только расцветом литературы, но и определенным конфликтом между литературой и философией. С одной стороны, литература претендует на философичность. Хрестоматийными стали высказывания на эту тему Пушкина: «Он [Баратынский] у нас оригинален, ибо мыслит»²³; «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат. Стихи дело другое (впрочем, в них не мешало бы нашим поэтам иметь сумму идей гораздо позначительнее, чем у них обыкновенно водится. С воспоминаниями о прошедшей юности литература наша далеко вперед не подвинется)»²⁴. С другой стороны, в эпоху романтизма «философия еще соглашалась признавать относительную неподсудность отвлеченному мышлению произведений скульптуры, живописи, музыки, даже поэзии. Но что касалось прозы... то она должна раствориться в философии, ибо сфера мыслей есть сфера философии, а чтобы мысль была и это и в то же время что-то другое — невероятно»²⁵.

Разумеется, обобщение, сделанное Гачевым, страдает упрощением. Гегель, например, считал литературу в некоторых отношениях высшей формой искусства, но все же полагал, что «подобно тому как искусство имеет в лице природы и конечных областей жизни предшествующую ему ступень, так оно имеет и последующую ступень, то есть сферу, которая, в свою очередь, выходит за пределы его способа понимания и изображения абсолютного. Ибо искусство в самом себе имеет ограничивающий его предел и переходит поэтому в

²³ Пушкин А.С. Баратынский // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 7. Л.: Наука, 1978. С. 153.

²⁴ Пушкин А.С. О прозе // Там же. С. 12–13.

²⁵ Гачев Г.Д. Жизнь художественного сознания. М.: Искусство, 1972. Ч. I. С. 164.

высшие формы сознания. Это ограничение определяет также и место, которое мы привыкли теперь отводить искусству в нашей современной жизни»²⁶. Как видим, несмотря на оговорки, мысль о превосходстве философии над литературой выражена у Гегеля предельно четко.

Еще более жестко критиковал литературу Томас Лав Пикок, причем критика эта также включала противопоставление литературы и философии:

Философский ум, бесстрастно взирающий на все, что его окружает, накапливающий разнородные представления, устанавливающий их относительную ценность, распределяющий их в соответствии с их истинным местом и, руководствуясь полученными, оцененными и выведенными таким образом полезными знаниями, формулирующий свои собственные, новые представления, смысл и польза которых продиктованы самой жизнью, диаметрально противоположен тому мышлению, какое вдохновляется поэзией или творит ее²⁷.

Детектив можно рассматривать как ответ литературы на это противопоставление. В самом деле, если литература станет чистой мыслью, она как раз и растворится в философии, то есть докажет свою несамостоятельность. Должна была обнаружиться какая-то форма, которая окажется философической и художественной одновременно. Детектив стал такой формой; неслучайно же По называет вновь созданный жанр *ratiocination* — логическим рассуждением, подчеркивая его философскую природу. Подробно суть детектива как художественного воплощения гегелевской диалектики была раскрыта Н.Н. Вольским. Любопытно, что таким образом По — разумеется, мы не можем судить, насколько сознательно, — напрямую ответил

²⁶ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 1. М.: Искусство, 1968. С. 111.

²⁷ Пикок Т.Л. Четыре века поэзии // Пикок Т.Л. Аббатство Кошмаров. Усадьба Грилла. М.: Наука, 1988. С. 247.

Гегелю как одному из главных критиков литературы как «устаревшего» вида искусства.

Итак, если реалистический детектив практически невозможен, то связь с романтизмом детектив сохраняет до наших дней.

Однако есть еще одно литературное направление, отозвавшееся в детективе, хотя и не сразу. Как ни странно, это классицизм.

ДЕТЕКТИВ И КЛАССИЦИЗМ

В чем заключается классицистичность детектива? Каковы ее истоки? Почему она вообще имеет место? Когда детектив «классицизируется»?

Начнем с ответа на первый вопрос. Он отчасти был дан Ханной Чейни в ее монографии «Детективный роман нравов»²⁸ и Мэри Уэгонер в ее книге об Агате Кристи. Чейни показывает, что сама узость круга действующих лиц превращает систему персонажей в аналог общества в целом, а ограничение места действия побуждает к исследованию этого микрообщества. Уэгонер отметила, что второстепенные персонажи детективов Кристи (все, кроме Пуаро и Гастингса) созданы по образцу героев нравоописательных романов Фильдинга, Остен и др. Хотя М. Уэгонер и не упоминает об этом, речь идет в основном о классицистическом романе:

Такие пары персонажей делают еще более явной связь произведений Агаты Кристи с традицией «романов нравов», но писательнице приходится усиливать комические черты характера, которые и без того, как правило, подчеркиваются в персонажах нравоописательных романов.

Хотя другие писатели присоединялись, быть может, поспешно, к авторитетному мнению Э.М. Форстера по поводу объемных и плоских героев и в целом принимали точку

²⁸ *Chaney H. The Detective Novel of Manners: Hedonism, Morality, and the Life of Reason. Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson Univ. Press, 1981.*

зрения, согласно которой плоские персонажи не представляют интереса, Кристи специализировалась на создании героев, сущность которых можно легко определить по их манерам и социальным или личным особенностям, героев, принадлежащих великой английской литературной традиции XVIII и XIX вв., традиции Фильдинга, Смоллетта, Остен и Диккенса. Кристи населяла свои детективы персонажами, чьи манеры, одежда и речь побуждают читателя отнести их к определенной категории в соответствии с их социальной идентичностью и личными особенностями. Эти персонажи редко (возможно, никогда не) открывают новые измерения человеческой природы. Вместо этого они дают понять, что постижение индивидуума, к какому бы социальному микрокосму он ни принадлежал, является только способом распознать, какой тип людей он представляет.

Почему Кристи вдруг понадобилась в детективе классицистическая нравоописательность? Отбросив возможную ссылку на личные вкусы и бессознательное следование традиции, отметим две причины, имеющие непосредственное отношение к поэтике детектива.

Во-первых, нравоописательность позволяет уйти от психологизма реалистического типа. Даже романтические характеры, появившись в чрезмерном количестве, могли бы повредить детективу: интерес произведения заключался бы уже не в распутывании загадки, а в столкновении характеров. Между тем, как справедливо отметил У.Х. Райт (С.С. Ван Дайн),

персонажи детективных романов не могут быть как чересчур нейтральными и бесцветными, так и излишне полно и с чувством очерченными. Они должны всего лишь быть достоверными, дабы их действия не выглядели полностью продиктованными заранее составленным планом автора. Любое глубокое погружение в анализ характера, необоснованная остановка на особенностях темперамента только забьют описательную часть машины. Ходульность дешевого детективного триллера уменьшает желание читателя копаться в сюжетной путанице, но тонко очерченные герои «литературного» детективного романа начинают отвлекать аналитические способности читателя посторонними сооб-

ражениями. Обратитесь ко всем хорошим детективным романам, прочитанным вами, и попытайтесь вспомнить хотя бы одного героя (кроме детектива). Тем не менее во время чтения эти персонажи были достаточно ярки и выпуклы, чтобы вызывать у вас эмоции и интерес к их проблемам²⁹.

Нравоописательность предоставляет возможность дать герою краткую характеристику, не создавая при этом «объемный» образ, который будет притягивать к себе излишнее внимание. Как видим, в данном случае нравоописательность *избавляет* нас от ненужных последствий.

Во-вторых, нравоописательность классицистического типа *дает* детективу следующую важную особенность. Описание нравов в значительной степени должно иметь внешний характер. Объясняется это, с одной стороны, самой природой нравов, которые не существуют без внешнего проявления, а с другой — позицией исследователя человеческой природы, которую занимает классицист. Потенциальную «детективность» классицистического романа лучше всего можно заметить на примере творчества Джейн Остен. Каждый из ее романов написан с точки зрения героини. Каждый роман предлагает нам некую — в высшей степени убедительную — картину человеческих взаимоотношений и набор характеристик персонажей. И в каждом романе (за исключением «Мэнсфилд-парка») эта картина и этот набор характеристик разоблачаются во второй половине или последней трети книги. Героиня, обреченная судить по внешности, являющаяся как бы неопытным (и заинтересованным) наблюдателем-классицистом, делает ошибку за ошибкой, пока *естественный* ход событий не приводит ее к прозрению.

Применительно к роману «Эмма» эту потенциальную детективность отметила баронесса Ф.Д. Джеймс

²⁹ Райт У.Х. Великие детективные романы. <http://impossible-crimes.ru/?wright__2>.

в книге «Разговор о детективе»³⁰: «Здесь главная пружина сюжета — неизвестные отношения между ограниченным числом персонажей. Действие происходит в замкнутом сельском обществе, что тоже стало характерным для многих классических детективов, и Джейн Остен ловко вводит нас в заблуждение обманчивыми намеками (восемь приходят на память сразу), из которых часть основана на действиях, часть — на внешне незначительных разговорах, часть — на ее авторском голосе. В конце, когда загадки разъясняются и герои обретают своих суженых, мы недоумеваем, как же не догадались раньше»³¹. В вину уважаемой баронессе можно поставить то, что она прямо называет «Эмму» детективом, размывая таким образом границы жанра; но в данном случае мы имеем дело с частным примером, иллюстрирующим мощный и давний процесс, который начался еще в 1930-е годы³². Что же касается самого наблюдения Джеймс, оно, как мы уже отметили, в высшей степени метко.

В-третьих, можно назвать ряд детективистов, которые заставляют своих героев говорить о знании ими человеческой природы; заметим: не характеров, не среды, не бессознательного, а именно природы. Если у Остен чисто классицистический подход к человеку приводит к тому, что ее романы *отчасти* (но только отчасти) начинают предвосхищать детективы, то, например, у Кристи или у Акунина оказывается, что для успешного завершения детектива необходим именно классицистический подход к человеку. Особенно примечательна в этом отношении мисс Марпл; ее метод основан на убежденно-

³⁰ В переводе Е. Доброхотовой-Майковой и Т. Китаиной — «Детектив на все времена».

³¹ Джеймс Ф.Д. Детектив на все времена. М.: АСТ; Астрель, 2011. С. 13.

³² Впрочем, смешивая понятия на теоретическом уровне, как писатель-практик Джеймс понимала, что такое детектив.

сти в том, что люди всегда и везде одинаковы. Поэтому нет лучшего места для исследования человеческой природы, чем маленькая деревушка³³. Поскольку все люди одинаковы, участников очередной детективной драмы достаточно возвести к некоему идеальному типу, путем аналогии увидеть сущность человека. Принципиальный характер имеют заявления мисс Марпл вроде того, которое она делает в романе «В 4.50 из Паддингтона»: «Честно говоря, я вовсе не такая умная, просто у меня есть знание человеческой натуры»³⁴. Мисс Марпл вторит Гораций фон Дорн из пьесы Акунина «Гамлет. Версия» (впрочем, не выполняющий в произведении роли сыщика): «Я привык довольствоваться малым. Род занятий у меня необычный — я исследую человеческую природу, а стало быть, мне приходится много странствовать. Вчера был в Виттенберге, сегодня в Дании, завтра, глядишь, окажусь в Польше»³⁵.

Примеров можно было бы привести множество; часто говорят на эту тему, скажем, и герои Патриции Вентворт:

— Знаете, Фрэнк, — начал он [старший инспектор Лэм], — человеческая натура это... Вряд ли мне хватит слов, чтобы описать ее, — я ведь не обладаю преимуществами вашего образования³⁶.

³³ И глубоко неправ А. Тесля, считающий, что детектив «рождается вместе с современностью, новым миром анонимности и аномии — больших городов, где все друг другу незнакомцы» (Тесля А. Свидетель Холмс. <<http://syg.ma/@andrey-teslya/svidietiel-kholms>>).

³⁴ Кристи А. В 4.50 из Паддингтона / пер. В. Коткина // Кристи А. Сочинения. М.: Московская штаб-квартира Международной ассоциации детективного и политического романа, 1990. Т. 4. С. 264–265.

³⁵ Акунин Б. Гамлет. Версия. Акт I, сцена 6 // Новый мир. 2002. № 6.

³⁶ Вентворт П. Мисс Силвер вмешивается // Кристи А. Собрание сочинений. М.: Артикул-принт, 2002. Т. 33. С. 527.

Человеческая натура, должно быть, для вас — раскрытая книга³⁷.

— Я не знаю, насколько хорошо вы знакомы с мисс Адрианой Форд, но человек, внимательно изучающий человеческую натуру, такой, как вы, не может не заметить, что мисс Адриана — женщина импульсивная, но и решительная³⁸.

Мисс Силвер с легким упреком заметила, что человеческая натура одинакова везде, но согласилась с тем, что сельские жители все-таки гораздо больше знают о своих соседях («Проклятие для леди»).

Можно сказать, что в детективе сыщик действительно изучает человеческую природу, но сам ни в коей мере не служит объектом такого изучения, поскольку, будучи персонажем, созданным по романтическим рецептам, представляет собой исключение из правил, уникальный характер, а не проявление общечеловеческой натуры.

Итак, первая классицистическая особенность детектива — нравоописательность. Первая, но не единственная. Назовем еще несколько.

Детектив имеет четкую жанровую природу. Это парадоксальным образом позволяет противопоставить его романтическому контексту, в котором он возник. Впрочем, парадоксальность этого факта относительна: По создавал новый жанр, причем написал достаточно небольшое количество детективов. Но оказалось, что сам этот жанр, взятый как таковой, каноничен. Другими словами, он в этом отношении несомненно ближе к классицистической эстетике, чем к романтической. Детектив подразумевает умение творить в рамках строго определенных правил, которое так высоко ставили классицисты. О каноничности этого

³⁷ *Вентворт П.* На краю пропасти // Там же. С. 137. (Этот роман Вентворт, как и пьеса Акунина, не является детективом, но имеет черты родства с этим жанром.)

³⁸ *Вентворт П.* Тихий пруд. Глава 33. <<http://profilib.com/chtenie/4448/patritsiya-ventvort-tikhiy-prud-37.php>>.

жанра говорилось многократно (впрочем, и отрицать ее пытались часто). Ограничимся еще одной ссылкой на Ф.Д. Джеймс:

Хотя детектив в лучших своих проявлениях тоже затрагивает опасные крайности, он отличается и от литературного мейнстрима, и от криминального романа своей высокоорганизованной структурой и следованием определенному канону. Мы ждем, что в нем будет загадочное преступление (как правило, убийство), узкий круг подозреваемых, у каждого из которых были мотив, средства и возможность это преступление совершить, сыщик — любитель или профессионал, являющийся, как ангел-мститель, покарать виновных, а в конце — разгадка, причем читатель должен иметь возможность прийти к ней самостоятельно по намекам, честно рассыпанным в тексте, хотя и замаскированным под нечто совершенно невинное. Вот определение, к которому я обычно прибегала, говоря о своей работе. Правда, при всей своей правильности оно теперь представляется чересчур суженным и относящимся больше к так называемому золотому веку между двумя мировыми войнами, чем к сегодняшнему дню. Не всегда убийца входит в узкую группу очевидных подозреваемых, детективу может противостоять один известный или неизвестный противник, которого он в конце концов побеждает с помощью логической дедукции и, разумеется, непререкаемых героических добродетелей: ума, отваги и неутомимости. *Для романов такого типа обычно характерна напряженная борьба героя и жертвы, включающая насилие и жестокость, иногда пытки, и даже если детективный элемент в такой книге силен, ее правильнее называть не детективом, а боевиком*³⁹ [выделено мной. — П. М.].

Определение детектива у Джеймс, как видим, представляет собой, скорее, перечисление конкретных примет жанра, чем общую формулу, но каноничность его отмечена четко, причем писательница (в данном пассаже, по крайней мере) отказывается боевику в праве называться детективом именно по причине несоответствия требованиям канона.

³⁹ Джеймс Ф.Д. Указ. соч. С. 15–16.

Кроме того, детектив — жанр в высшей степени рационалистический. Эмоциональная захваченность читателя при чтении детектива минимальна; именно в этом смысл запрета на любовную историю, сформулированного С.С. Ван Дайном в качестве третьего правила детектива: «В романе не должно быть любовной линии. Речь ведь идет о том, чтобы отдать преступника в руки правосудия, а не о том, чтобы соединить узами Гименея тоскующих влюбленных»⁴⁰.

Наконец, именно рационалистичность классицизма привела, на наш взгляд, к тем сдвигам в сюжетостроении, которые мы находим в классицистическом романе. Важнейшей фигурой здесь является Фильдинг. В классицистической природе «Джозефа Эндрюса» и «Тома Джонса» легко убедиться, не предвзято прочитав как сами романы, так и предисловия к ним. Что же касается сюжетной конструкции, то, видимо, можно говорить о настоящей революции в сюжетостроении, произведенной писателем. До Фильдинга роман так или иначе тяготел к тому типу сюжета, который Г.Н. Пospelов называл «хроникальным»: хроникальность не исключает занимательности, но плохо сочетается с интригой. Кажется, именно Фильдинг стал строить сюжеты своих романов, используя принцип чеховского ружья (да простится нам этот анахронизм).

Уместно привести ряд высказываний А. Елистратовой о писателе:

Фильдинг любит озадачить читателя, ставя его перед фактами, казалось бы, совершенно непреложными, лишенными всякой двусмысленности, допускающими лишь одно толкование, а затем с помощью неожиданного оборота событий показывая эти факты в ином свете⁴¹.

⁴⁰ Ван Дайн С.С. Двадцать правил для писания детективных романов.

⁴¹ Елистратова А. Реализм Фильдинга // Из истории английского реализма / под ред. И.И. Анисимова. М.: Изд-во АН СССР, 1941. С. 107.

Действительно, строя развязки своих романов по известному классическому рецепту, *прокламированному еще Буало* [выделено мной. — П. М.]... (внезапно раскрывающийся секрет изменяет все и всему придает неожиданный оборот), Фильдинг старается всеми силами придать этому внезапно раскрывающемуся секрету возможно более естественный и правдоподобный характер. Он заранее подготавливает к нему читателя. Начиная с первых страниц романа, — это особенно заметно в «Томе Джонсе», — он строит свой сюжет, ни на минуту не упуская из виду его предстоящую развязку. В «Джозефе Эндрьюсе» он не забывает как бы ненароком сообщить читателю, что Фанни Гудвин — которая оказывается впоследствии дочерью стариков Эндрьюс, сестрой Памелы, — не знает своих родителей... Он заранее заставляет Джозефа Эндрьюса встретиться и с помещиком Уильсоном (своим действительным отцом) и с корабейником, который по неожиданному стечению обстоятельств оказывается в состоянии засвидетельствовать как его происхождение, так и происхождение Фанни⁴².

Легко убедиться, что Остен является последовательницей Фильдинга не только в изображении человека (о чем заявляла сама писательница), но и в построении сюжета. Она, как уже указывалось, тоже любит заставить читателя увидеть в новом свете то, что ему уже казалось очевидным и непреложным. Единственное ее отличие от Фильдинга в этом отношении — психологизация сюжета; изменяется взгляд читателя не столько на события, сколько на людей и их отношения.

Интересно, что Дороти Сэйерс — пусть в полушутливой форме — утверждает, что первым теоретиком детектива был Аристотель (бессмысленно лишний раз напоминать о том авторитете, которым Аристотель обладал именно в глазах классицистов); в своей лекции «Аристотель о детективе» она подробно сопоставляет поэтику детектива с правилами построения повествовательного произведения, изложенными гре-

⁴² *Елистратова А.* Реализм Фильдинга // Из истории английского реализма / под ред. И.И. Анисимова. М.: Изд-во АН СССР, 1941. С. 129.

ческим мыслителем, и доказывает их полное соответствие друг другу⁴³.

Почему же детектив не возник в искусстве классицизма?

Первая причина — отсутствие детектива в античной литературе. Классицисты могли спорить о статусе романа, но не позволяли себе изобретать новые жанры.

Вторая причина — отсутствие в их эстетической системе чисто развлекательных жанров. Между тем при написании детектива задача развлечь читателя стоит на первом месте.

Третья причина — эксцентричность детектива. Он, с одной стороны, должен поражать воображение читателя необычной сюжетной ситуацией, что плохо согласуется с подражанием природе. С другой стороны, детектив должен поражать тем, как радикально может измениться освещение одних и тех же событий. Как мы видели, такое изменение взгляда на происходящее возможно и в классицистическом романе. Однако там оно все же не самоцель. Остен, предлагая сначала ложное, а потом истинное объяснение отношений между героями, решает определенные антропологические и нравственные задачи. Ей ни разу не пришло в голову использовать тот же принцип в более отвлеченном виде, то есть создать сюжет, заведомо невозможный в реальности.

Вторая и третья причины взаимосвязаны. Детектив с самого начала ставит перед собой развлекательную задачу. Сама загадка служит знаком этого; автор словно говорит: мы должны эту загадку решить, и ничего, кроме решения загадки, вам предложено не будет. Это и усложняет задачу писателя. Принцип двойного освещения событий оставляет некоторые лазейки: читатель заранее не предупрежден о том, что будет обманут, он более расслаблен и не задумывается об альтернативном

⁴³ *Сэйерс Д.* Аристотель о детективе / пер. П.А. Моисеева. <<http://detective.gumer.info/text03.html#sayers>>.

объяснении того, что происходит между героями. Детективист предупреждает читателя об обмане в момент формулирования загадки. Джейн Остен — это друг, который разыгрывает нас в тот момент, когда мы этого не ждем. Детективист — это фокусник, который специально приглашает нас для того, чтобы разыграть, и оговаривает все условия, которые обязуется соблюдать. Смысл «честной игры», о которой так много говорили в период расцвета детектива и которую так усердно замалчивали мнимые реформаторы жанра, именно в этом: автор намеренно усложняет себе жизнь, загоня себя в рамки двух, казалось бы, равно справедливых тезисов, противоречащих друг другу.

СУДЬБА ДЕТЕКТИВА НА ЗАПАДЕ

Итак, вот каковы основные источники детективной поэтики, вот каким путем должен следовать (и следует — возможно, бессознательно) всякий настоящий детективист. «Но, позвольте, — могут возразить нам, — можно ли здесь говорить о должном? Разве нормативная поэтика не осталась в далеком прошлом? Разве мы теперь не ориентируемся на практику жанра, пытаясь обобщить все известные нам случаи обращения к нему и вывести некий общий вектор его, жанра, развития?» Да, именно так мы часто и поступаем; однако трудно найти менее плодотворный путь изучения жанра (да и любого другого явления). Не вдаваясь в доказательство этого последнего тезиса, покажем, что случилось с детективом, когда он попытался быть реалистическим.

С прискорбием приходится заявить, что семена зла были посеяны в ту эпоху, которую принято называть «золотым веком» детектива. Именно авторы, признанные классиками жанра (и действительно написавшие хотя бы один или несколько хороших или просто приличных детективов), начали разрушать жанр. Чем это было вызвано, сказать сложно. Самые очевидные пред-

положения: комплекс неполноценности перед «серьезной» литературой, отсутствие (с определенного момента) собственных детективных идей (при необходимости что-то писать) или просто усталость от жанра. Так или иначе, по меньшей мере два детективиста начали разрушать жанр изнутри.

Энтони Беркли выступил с декларацией реалистического детектива; декларация эта, содержащаяся в предисловии к роману «Второй выстрел» (1930), столь же примечательна, сколь и прискорбна:

Как мне кажется, старые криминальные истории в чистом виде, построенные только на перипетиях сюжета и не имеющие прочих художественных достоинств, таких, как живость характеров, выразительность стиля и даже юмор, уже отжили свое или, по крайней мере, близки к этому. Детектив постепенно превращается в полноценный роман с криминальной завязкой, удерживающий внимание читателя не логическими, а психологическими деталями. Элемент загадки, безусловно, останется, но это будет уже загадка характера, а не времени, места, мотива и возможности. Вопрос будет ставиться по-новому: не «кто убил старика в ванной?», а «что заставило X убить старика в ванной?» Я вовсе не имею в виду, что читатель должен сразу догадаться, кто такой этот пресловутый X, еще до того, как прочтет большую часть произведения (интерес к самому процессу раскрытия преступления будет существовать всегда), но книга не будет заканчиваться традиционным монологом сыщика, обличающего преступника в последней главе. То, что ключ к решению загадки найден, послужит лишь прелюдией к смене приоритетов; мы захотим узнать во всех подробностях, какое стечение обстоятельств толкнуло X — и именно его — к мысли, что только убийство способно решить его проблему. Другими словами, детектив должен стать более интеллектуальным. В реальной жизни за самым заурядным преступлением стоит богатый и сложный мир эмоций, драматических событий, психологических нюансов и авантурных приключений. Традиционный детективный рассказ полностью игнорирует эти детали, упуская прекрасную возможность использовать их в своих целях⁴⁴.

⁴⁴ Беркли Э. Второй выстрел // Кристи А. Собрание сочинений. М.: Артикул-принт, 2003. Т. 29. С. 407–408. С удоволь-

Другим классиком детектива, который уже не ограничился теоретическими заявлениями, была, как уже указано выше, Сэйерс. Ее последние романы о лорде Питере хороши, хотя имеют косвенное отношение к детективу. Однако эти два романа («Вечер выпускников» и «Медовый месяц в улье»⁴⁵), видимо, повлияли на ряд более поздних авторов. При этом использование тех приемов Сэйерс, которые разрушают детективную поэтику, опять-таки сопровождалось их вульгаризацией. Особенно часто современными псевдодетективистами используются элементы «семейной саги», восходящие как раз к Сэйерс. Ведь писательница придумала лорду Питеру не только постоянных спутников в расследованиях — слугу Бантера и инспектора Паркера, — но и спутницу жизни — писательницу Гарриет Вейн (о ней уже шла речь в связи с романом «Вечер выпускников»). И если в романах «Сильный яд» («Смертельный яд») и «Где будет труп» («Найти мертвеца», «Опасная бритва»), а также в новелле «Полицейский и призрак» отношения героев являются фоном, на котором развивается детективная интрига (а в «Сильном яде» — поводом для этой интриги), то в «Вечере выпускников» и «Медовом месяце», а также в рассказе (уже не в новелле) «Толбойз» эти отношения выходят на первый план. Примечательно, что «Медовый месяц» сама Сэйерс назвала «любовным романом с детективными отступлениями». Тем самым Сэйерс — остающаяся благодаря своим ранним произведениям в рядах детективистов — заложила основы традиции, по которой пошли полчища «фальшивомонетчиков», выдающих за детектив именно психологические романы.

ствием отмечу, что сам «Второй выстрел», к счастью, представляет собой не психологический роман, а вполне традиционный (и при этом отличный) детектив.

⁴⁵ Также переводился на русский язык под названиями «Медовый месяц» и «Испорченный медовый месяц».

Образцами такого рода псеводетективов являются произведения Энн Грэнджер, Элизабет Джордж, Луиз Пенни, Энн Перри, Рут Ренделл и многих других.

Возможно, наиболее показательным симптомом процесса подмены детектива псеводетективом является динамика творчества уже упомянутой нами Филлис Дороти Джеймс. Ее романы 60–70-х годов («Лицо ее закройте», «Неподходящее занятие для женщины», «Неестественные причины», «Изощренное убийство», «Тайна Найтингейла»), безусловно, относятся к детективному жанру, причем среди них найдется даже один или два очень недурных (как минимум, «Неестественные причины»). Мало что в этих книгах предвещает беду, хотя некоторые недочеты все же наблюдаются. В раннем творчестве Джеймс наименее удачны — и наиболее реалистичны — образы главных героев. Вместо постромантических отца Брауна, Пуаро и других подобных героев писательница предлагает нам образы Адама Дэлглиша и Корделии Грей. Дэлглиш — полицейский-поэт, тяжело переживающий смерть жены и ребенка (произошедшую еще до начала первого романа цикла). Корделия Грей — партнер частного детектива, покончившего с собой; она занимается сыском отчасти от безысходности (надо же где-то работать), отчасти из упрямства. Такой герой (или героиня) уместен в романе, где описывается его собственная история; в противном случае его образ будет либо утяжелять сюжет, либо, напротив, окажется несколько бледным. Пока что Джеймс делает правильный выбор: Дэлглиш и Корделия в первых романах как образы уступают многим «великим сыщикам», но, по крайней мере, не подминают под себя сюжет. Однако удержаться на этом уровне Джеймс удавалось относительно недолго.

Приблизительно с конца 70-х — начала 80-х годов Джеймс стала открывать свои романы экспозицией, в которой постепенно выводила на сцену всех будущих подозреваемых. Сам по себе такой подход не со-

держит ничего дурного; но Джеймс насыщает первые сто (иногда и больше) страниц своих поздних романов реалистическими картинами жизни и психологическими портретами своих героев, которые зачастую практически не имеют отношения к сюжету. Нам не раз случалось убеждаться в том, что читатель (и мы имеем в виду отнюдь не себя), который откроет позднюю Джеймс в расчете на детектив, просто не осилит ее. У Джеймс сюжет вытесняется обилием внесюжетных подробностей. Любопытно, что, если «серьезный» писатель на протяжении своей жизни часто эволюционирует, то детективисты, от которых требуется в первую очередь сюжетная изобретательность, выдумка, столь же часто создают свои самые интересные произведения на первых этапах своего творческого пути. Так, поздние произведения Буало–Нарсежака и даже Агаты Кристи не идут ни в какое сравнение с их ранним творчеством; в творчестве Сэйерс явный отход от детектива тоже прослеживается именно в последних произведениях о лорде Питере. Видна такая динамика и в творчестве Джеймс.

Миф о реализме как о «передовом» направлении, видимо, посеявший смуту в душах Беркли и Сэйерс, оказал влияние и на Джеймс. Как иначе объяснить, что, по мнению писательницы, «большинство читателей Дороти Сэйерс наивысшим ее достижением называют “Вечер выпускников”»? При этом обосновывается незаслуженно высокая оценка следующим образом: «Для меня “Вечер выпускников” — образец удачного соединения детективной головоломки с серьезным романом, затрагивающим большие проблемы общества. На его примере я, как писательница, вижу, что достоверную и увлекательную интригу можно успешно сочетать с психологической глубиной»⁴⁶.

⁴⁶ Джеймс Ф.Д. Указ. соч. С. 129. Впрочем, справедливости ради надо заметить, что Джеймс все-таки считает «Вечер выпускников» хорошим детективом, хотя и цитирует слова

Учитывая это заблуждение Джеймс, реалистичность ее позднего творчества можно объяснить не только (а может быть, и не столько) упадком детективного таланта, но и желанием стать «великой писательницей земли английской», занять место не рядом с Сэйерс, а рядом с Гаскелл и Элиот.

Впрочем, раннее творчество Джеймс все же остается достойным внимания, чего нельзя сказать о Рут Ренделл. Судя по новелле «Источник зла», она была в состоянии написать детектив (пусть и не первосортный), но пользовалась этим умением крайне редко. Достаточно типичным для ее раннего творчества является роман «Коль скоро жертва мертва», который, в сущности, можно было бы смело отнести к жанру полицейского романа, если бы не явная попытка Ренделл выдать его именно за детектив. Но в этом случае перед нами «нулевая степень» детектива: роман, в котором есть и труп, и расследование, и ложные версии... но нет настоящей загадки. Зато большую роль играют мучения провинциального полицейского, приехавшего в Лондон и переживающего из-за того, что племянник (тоже полицейский) и подчиненные племянника не принимают его всерьез в профессиональном плане. Как и у Джеймс, у Ренделл изображение второстепенных персонажей представляет собой не картину нравов, а портрет среды. Как и у Джеймс, реалистичным является образ сыщика. Как и Джеймс, Ренделл не может удержаться от того, чтобы распространить реалистичность своего стиля и на способ построения сюжета.

Особенно сильно это проявляется, как и у Джеймс, в поздних произведениях. В романе «Чада в лесу», например, прекрасно видно, как недостатки, свойственные уже первым книгам Ренделл, выходят на первый план. Подлинно детективная загадка здесь тоже отсутствует, но сама по себе интрига (поиск пропавших детей) могла быть занимательной, если бы образ Векс-

самой Сэйерс о том, что детективная сюжетная линия является в нем второстепенной.

Форда не стал еще более реалистическим, не врос еще больше в среду, другими словами, если бы Ренделл не сделала всего того, чего ни в коем случае не должен делать детективный писатель. Описание семейных проблем сыщика занимает, наверное, не меньше места, чем история расследования; новые факты, важные для следствия, поступают в распоряжение героев и читателя гомеопатическими дозами; все, вместе взятое, (сюжет, темп, образы героев, изображение социального фона) демонстрирует верность Ренделл реалистической манере — и ее полную несостоятельность как детективистки.

Мы не хотим сказать, что детектив в современных западных литературах отсутствует напрочь. Отдельные авторы, работающие в этом жанре, появляются. Однако чем «детективнее» их произведения, тем меньше в них реализма. И наоборот, что касается основной массы книг, издающихся под именем детектива, они демонстрируют полный упадок детектива при столь же полном торжестве реализма.

В скобках заметим, что реалистическая манера используется не только в современных псеводетективах, но и в полицейских романах и триллерах. Рассмотрение произведений этих жанров выходит за рамки нашей работы, но, насколько мы можем судить, им это также не идет на пользу: серия романов об умном полицейском вырождается в многотомную сагу о разведенном алкоголике и его случайных связях; характерно, что в таких произведениях достаточно банален и тип сюжета (зачастую он связан с поисками очередного маньяка).

Moiseev, P. A.

The Poetics of Detective Fiction [Text] / P. A. Moiseev; National Research University Higher School of Economics. — Moscow: HSE Publishing House, 2017. — 240 pp. — (Cultural Studies). — 1000 copies. — ISBN 978-5-7598-1713-0 (hardcover). — ISBN 978-5-7598-1664-5 (e-book).

The monograph examines the questions of the theory of the detective genre, some little-known chapters in its history, successful and not so successful examples of how film adaptations of detective stories compete with their literary source. The book shows how a detective story can be mainly a puzzle but at the same time a work of art. Some popular myths about detective fiction are dispelled, namely, that a detective story can be used as a “wrapping” for a “serious realistic novel”; that there exist “genre varieties” within detective fiction, etc. The book explores the question of affinity of detective fiction to different types of poetics; develops a hypothesis about the relationship between the detective fiction genre and a Christian mindset; shows at what price the detective novella has become the detective novel, and how the classics of this genre tried to turn the detective fiction inside out and why these attempts have not had significant consequences for the history of the genre.

The book is designed for anyone interested in the theory and history of the detective story.

Научное издание
Серия «Исследования культуры»

ПЕТР МОИСЕЕВ
ПОЭТИКА ДЕТЕКТИВА

Главный редактор
ВАЛЕРИЙ АНАШВИЛИ

Заведующая книжной редакцией
ЕЛЕНА БЕРЕЖНОВА

Редактор
АНАСТАСИЯ АРХИПОВА

Художник
ВАЛЕРИЙ КОРШУНОВ

Верстка
ЮЛИЯ ПЕТРИНА

Корректор
НАДЕЖДА АНДРИАНОВА

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ
«ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ»
101000, Москва, ул. Мясницкая, 20
Тел.: (495) 772-95-90 доб. 15285

Подписано в печать 18.08.2017. Формат 84×108/32
Гарнитура Minion Pro. Усл. печ. л. 12,6. Уч.-изд. л. 10,2
Печать офсетная. Тираж 1000 экз.
Изд. № 2134. Заказ №

Отпечатано в ГУП ЧР «ИПК «Чувашия»
Мининформполитики Чувашии
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, 13
Тел.: (8352) 56-00-23