# 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

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

# I. *Детектив на фоне мировой литературы*

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

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 исследования[2]. 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 псевдодетективным (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 слоном 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 Тома́ 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 изображения[4].

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 звукорежиссер, 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 поэтому требующий особой методики дознания[5].

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 детективами[7]. 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* психологизмом[8].

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, одолевают 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 изменилось[9].

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 романный), 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 удается 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 задыхающийся, 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 Блюмквист у Астрид Линдгрен. 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 вещи[10] [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: сбила 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 невиновности 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:

Конец ознакомительного фрагмента.
Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru