

Гуманитарный клуб «Intrada»

О. В. Федунина

Криминальный бестиарий: зверь — текст — жанр



Тула
Аквариус
2023

УДК 82.0
ББК 83.01
Ф34

Научные рецензенты:
д.ф.н. О.Л. Довгий (МГУ), д.ф.н., доц. Е.Ю. Козьмина (УрФУ)

Редактор-переводчик В.А. Резвый (ИМЛИ РАН)

Ф34

Федунина, О.В. Криминальный бестиарий: зверь — текст — жанр: монография. — Тула: Аквариус, 2023. — 148 с.

ISBN 978-5-6050459-3-9

Книга, предлагаемая вниманию читателей, продолжает традицию, начатую серией «В память о львино-лисых бестиариях», и объединяет под одной обложкой исследования автора в области поэтики криминальной литературы, с акцентом на функциях бестиарного кода в различных ее жанрах: классическом детективе, полицейском романе, «расследовании жертвы» (термин О.В. Федуниной) и «авантюрном расследовании» (термин Н.Н. Кириленко). Избранный подход выводит к неизменно актуальному вопросу о границах криминальной литературы и формировании в ее рамках самостоятельных жанров (с опорой на концепцию М.М. Бахтина). В связи с этим дополнительно рассматриваются такие жанровые формы, как роман семейной тайны и «свернутый» роман. Материалом для анализа послужили произведения У. Коллинза, А. Конан Дойля, С.Г. Колетт, М. Дюрас, А. и Г. Вайнеров, Ф.Д. Джеймс, А. Левина, Б. Обэр и др.

Издание адресовано специалистам в области теории и истории литературы, а также широкому кругу читателей, интересующихся криминальной литературой и анималистикой.

© Федунина О. В., текст, 2023
© Масалов А. Е., макет, 2023
© Сим К., обложка, 2023

ISBN 978-5-6050459-3-9

Intrada Humanitarian Club

Olga Fedunina

Criminal Bestiary: Beast — Text — Genre



Tula
Aquarius
2023

UDC 82.0
BBC 83.01
F34

Reviewers:
Olga L. Dovgy, DSc in Philology (MSU),
Elena Yu. Kozmina, DSc in Philology, Assoc. Prof. (UrFU)

Translation Editor Vladislav A. Rezvy (IWL RAS)

F34

Fedunina, Olga V. Criminal Bestiary: Beast — Text — Genre:
Monograph. — Tula, Aquarius Publ., 2023. — 148 p.

ISBN 978-5-6050459-3-9

The book continues the tradition of the series “In memory of the lion-fox bestiaries”, and unites the author’s works on the poetics of criminal literature, with an emphasis on functions of the bestiary code in its various genres: classic detective story, police novel, “investigation of the victim” (term by O.V. Fedunina) and “adventurous investigation” (term by N.N. Kirilenko). The chosen approach leads to the invariably topical issue of the boundaries of criminal literature and the formation of independent genres within its framework (based on the concept of M.M. Bakhtin). In this regard, such genre forms as the family secret novel and the “folded” novel are considered. The analysis is based on the works by W. Collins, A. Conan Doyle, S.G. Colette, M. Duras, A. and G. Vayner, P.D. James, I. Levin, B. Aubert and others.

The book is addressed to specialists in the theory and history of literature, and to a wide range of readers interested in crime literature and animalistics.

© Fedunina O. V., text, 2023
© Masalov A. E., layout, 2023
© Sim K., cover, 2023

ISBN 978-5-6050459-3-9

Содержание

Предисловие	7
Крутозор героя в криминальном нарративе: жанровый аспект	11
1. Классический детектив и «расследование жертвы»	—
2. «Свернутый» роман («Медные буквы» А. Конан Дойля и «Неподходящее занятие для женщины» Ф. Д. Арсеймс)	26
Криминальный бестиарий А. Конан Дойля	43
Роман семейной тайны как жанр: инвариант и типология	54
Бестиарная антитеза в криминальной литературе советского периода	83
1. Сыщик / собака vs преступник / зверь	—
2. Преступник и сыщик — бестиарные близнецы («Гонки по вертикали» А. и Г. Вайнеров)	94
Следствие ведет Комиссар Рекс: собака в полицейском сериале	103
Кошка в криминальном сюжете: функции и жанровые валентности	114
1. «Расследование жертвы» в романе А. Левина «Щепка»	—
2. Мотив двойничества в повести Коlette «Кошка» и его трансформация	123
Криминальное событие в «анти-нарративе» («Английская мята» М. Дюрас)	133
Заключение	144
Список первых публикаций	146

Contents

<i>Foreword</i>	7
The hero's outlook in the criminal narrative: the genre aspect	11
1. <i>Classic detective and "investigation of the victim"</i>	—
2. <i>"Folded" novel ("The Adventure of the Copper Beeches" by A. Conan Doyle and "An Unsuitable Job for a Woman" by P.D. James)</i>	26
The criminal bestiary of A. Conan Doyle	43
Family secret novel as a genre: invariant and typology	54
Bestiary antithesis in the criminal literature of the Soviet period	83
1. <i>Detective / dog vs criminal / beast</i>	—
2. <i>The criminal and the detective as bestiary twins ("Vertical Race" by A. and G. Vayner)</i>	94
Investigation led by Commissioner Rex: a dog in a police series	103
A cat in a criminal plot: functions and genre valences	114
1. <i>"Investigation of the victim" in I. Levin's novel "Sliver"</i>	—
2. <i>The motif of duality and its transformation in Colette's short novel "La Chatte"</i>	123
Criminal event in the "anti-narrative" ("L'Amante Anglaise" by M. Duras)	133
<i>Conclusion</i>	144
<i>Bibliography</i>	146

Предисловие

Небольшая книга, предлагаемая вниманию читателей, продолжает традицию, начатую серией «В память о лвыино-лисьих бестиариях»¹. Она объединяет под одной обложкой статьи, впервые опубликованные в сборниках: «Бестиарий в словесности и изобразительном искусстве» (2012); «Риторика бестиарности» (2014); «Бестиарный код культуры» (2015); «Бестиарий ненависти» (2021), а также тематически близкие к ним работы автора, по тем или иным причинам выпавшие в других изданиях — в настоящее время не всегда доступных для читателя. Основой послужили доклады, которые прозвучали на бестиарных конференциях, организованных и проведенных в РГГУ Гуманитарным клубом «Intrada» в рамках проекта «RES et VERBA»: А.Е. Маховым и Алисой Львовой. Для настоящего издания подготовлен уточненный и дополненный вариант всех текстов, объединенных в монографический цикл.

Содержательную доминанту книги можно обозначить как исследование типологии и функций анималистической образности, а также бестиарной метафоры в криминальной литературе, с выходом на жанровый аспект — в соответствии с трехмерной моделью, разработанной М.М. Бахтиным, где жанр определяется как «типическое целое художественного высказывания»². См. также аналитический обзор, предпринятый Н.Д. Тamarченко, где вслед за Бахтиным жанр понимается в качестве особого типа 1) речевого целого, 2) действительности героя и 3) взаимоотношения между миром героя и действительностью автора / читателя (художественного завершения)³. В той или иной степени, все эти уровни поэтики учитываются в представленных здесь исследованиях бестиарных образов и их функций в криминальной литературе. Обозначенная взаимосвязь между бестиарной и жанровой поэтикой представляется особенно важной и определяет всю структуру книги, приводя ее к смысловому единству, несмотря на, казалось бы, случайный выбор материала:

¹ Махов А.Е. EX UNGUE: Бестиарий между эмблематикой и риторикой. Тула, 2022; Довгий О.А. «Все звери говорят...»: о бестиарии русской поэзии. Тула, 2022; Львова Алиса. «Как чудный зверь...»: заметки о бестиарии Пушкина. Тула, 2022; Кулагина О.А. Кому снятся медведи и почему лагт любовь: о французских бестиариях. Тула, 2022.

² Медведев П.Н. [Бахтин М.М.]. Формальный метод в литературоведении. М., 1993. С. 144. (Бахтин под маской).

³ Тamarченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М., 2011. С. 76.

— классический детектив и «расследование жертвы» как полярные жанры в системе криминальной литературы, с акцентом на важнейшем для нее аспекте — кругозоре героев и субъектной организации произведения — и с выходом на неоднозначность решения в творчестве А. Конан Дойля проблемы жанра;

— криминальный бестиарий А. Конан Дойля, рассмотренный как единое целое, с закономерной отсылкой к классическому детективу, но также и к другим формам (роман семейной тайны, «свернутый» роман), поскольку знаменитый корпус произведений о Шерлоке Холмсе оказывается вовсе не монолитным в плане типологии героя и жанра;

— раздел, посвященный такому жанру, как *роман семейной тайны*, к которому отсылают некоторые выявленные особенности бестиарной поэтики Конан Дойля. В полном виде это исследование ранее не публиковалось;

— блок, посвященный общим и частным бестиарным антитезам в произведениях братьев Вайнеров, рассмотренных в контексте нормативной соцреалистической модели еще одного жанра криминальной литературы — *полицейского романа*;

— логичным продолжением становится анализ образа служебной собаки и его функций в известном сериале «Комиссар Рекс / Kommissar Rex», что позволяет обратиться к бестиарной проблематике не только на литературном, но и на киноматериале;

— исследование функций другого животного, которое наряду с собакой и волком оказывается очень востребованным криминальной литературой: кошка в системе персонажей и сюжете романа А. Левина «Щепка / Sliver» и одноименной повести Коlette («La Chatte»). Хотя последнее произведение нельзя отнести к области авантюрной литературы, но мотив преступления и его этических оценок в нем один из центральных. Тем интереснее проступают функции животного и границы жанра, причем кошка, воплощающая в средневековых бестиариях демоническое начало и выступающая «волшебным помощником» ведьмы⁴, обретает в рассмотренных случаях еще одну, парадоксальную, казалось бы, функцию: *жертвы* и / или ее заместителя.

— Замыкает книгу раздел о нарративных особенностях, родовой (эпика или драма?) и жанровой природе романа М. Дюрас «Английская мята / L'amante anglaise», что вновь отсылает нас к бестиарному коду: проблематизация видимой немотивированности убийства, способности говорить и осознавать (в том числе в физической немоте жертвы) — не реплика ли в сторону «животного», бессознательного начала в человеке как первопричине его преступления? Или это лишь очередной смысло-

⁴ Сад демонов. Словарь инфернальной мифологии Средневековья и Возрождения / Автор-сост. А.Е. Махов. М., 2007. С. 159–160.

вой пласт, который должен быть пройден читателем ради продолжения поисков «правильного вопроса» и ответа на него?

Таким образом, речь идет о «криминальной зоологии» (выражение Д. Клугера, рассматривающего эту тему с точки зрения проявлений нечеловеческого начала в классическом детективе, причем избегая по возможности вариантов, где «животные выступают бессознательными орудиями человеческих замыслов»⁵). Однако в представленной книге ракурс иной: по сути, предпринимается попытка исследовать анималистические «жанровые валентности» — закономерности изображения животных в тех или иных жанрах криминальной литературы во вполне определенных функциях. При этом имеются в виду, прежде всего, жанры «криминальной литературы расследования» (в рамках концепции, в разработке которой автор участвовал совместно с Н.Н. Кириленко⁶): рационально-игровые по типу сыщика и его методу *классический детектив* и *авантюрное расследование*⁷ — и принципиально не-игровые, т.е. соотносящие игру только с негативным полюсом преступника, *полицейский роман* и *расследование жертвы*⁸. Более подробный разговор об отличительных чертах этих жанров и их трансформации под влиянием анималистических обр-зов и мотивов — впереди, уже на конкретном материале.

Не случайно упоминание о бестиарной поэтике и законах жанров выводит нас на проблему *Игры* в различных ее аспектах, как внутри художественного мира (прежде всего между сыщиком, преступником и жертвой), так и между автором и читателями. Ведь введение бестиарных кодов в систему криминальной литературы, жестко выстроенную вокруг преступника, сыщика, жертвы и свидетеля как основных субъектов действия, уже подразумевает игру и с традицией, и с читателем. Представле-

⁵ Клугер Д. Баскервильская мистерия. История классического детектива. М., 2005. С. 79.

⁶ «Криминальная литература рассматривается как вид авантюрной литературы, последняя является областью эпической литературы как рода. Жанры классического детектива, полицейского романа, авантюрного расследования и расследования жертвы относятся к подвиду криминальной литературы — *криминальной литературе расследования*», т.е. такую, где именно расследование преступления составляет основу сюжета (Кириленко Н.Н., Федунина О.В. Жанры криминальной литературы как теоретическая проблема // Поэтика литературных жанров: проблемы типологии и генезиса / Под ред. Д.М. Магомедовой, В.В. Савелова. М., 2019. С. 113, 115).

⁷ Кириленко Н.Н. Классический детектив как жанр криминальной литературы: инвариант и генезис. М.; Екатеринбург, 2020. С. 116.

⁸ Кириленко Н.Н., Федунина О.В. Жанры криминальной литературы как теоретическая проблема. С. 150–162 (раздел «Полицейский роман: *неигровой* тип героя и жанра») и 162–178 (раздел «Расследование жертвы» в криминальной литературе: специфика героя и жанра).

ние о звере как Другом, «чужом» в человеческом мире, делает возможным своего рода «остранение» (по В. Шкловскому), разрушает устоявшиеся отношения и роли, их оценки, в конечном счете затрагивает базовые жанровые конвенции, провоцируя тем самым возникновение новых смыслов. Приблизиться к пониманию закономерностей этой игровой рефлексии — одна из основных задач этой книги.

Вопрос о связи типологии и функций бесстирных образов с поэтикой жанра представляет собой интереснейший поворот заявленной темы. Так ли все однозначно, и животные в литературных произведениях, по словам А.В. Касьянова, «реализуют те же художественные, эстетические нравственные, композиционные и многие другие функции, что и люди», благодаря чему «мир животного становится “равно-значим” миру человека»?⁹ Или зверь — не только «дублер» человека в системе персонажей и сюжете, но выполняет и свои особые функции, которые оказывают влияние на все художественное целое? Предвидя ожидания и, возможно, разочарование читателей, нужно сразу оговорить, что поиск ответов на поставленные вопросы требует продолжения работы и наш экскурс в литературно-криминальную анималистику отнюдь не претендует на исчерпывающие итоги. Такова уж специфика «звериного» следа в литературе: однажды остановив на себе взгляд исследователя, не отпустить его и впредь.

Автор выражает самую сердечную благодарность всем, кто так или иначе помогал на разных этапах в подготовке этой книги и ее отдельных частей: прежде всего, А.Е. Махову и О.А. Довгий, без дружеского и профессионального участия которых этот замысел едва ли зародился бы, не говоря о его «материализации» в виде печатного труда; постоянному соавтору и вдумчивому собеседнику в исследованиях криминальной литературы Н.Н. Кириленко; Д.М. Магомедовой, Е.Ю. Козьминой, А.В. Маркову и В.А. Резвому — за человеческую поддержку и плодотворные обсуждения, а также техническую помощь в любое время суток; особая благодарность с надеждой на новые встречи на «звериной тропе» — всем коллегам-бесстирщикам. Если же говорить о посвящении, оно может быть только таким:

Дорогим Алисе и Льву.

⁹ Касьянов А.В. Образ «волка» в романе В. Пелевина «Священная книга оборотня» // Новый филологический вестник. 2008. № 2 (7). С. 69.

КРУГОЗОР ГЕРОЯ В КРИМИНАЛЬНОМ НАРРАТИВЕ: ЖАНРОВЫЙ АСПЕКТ

1. Классический детектив и «расследование жертвы»

Предметом нашего рассмотрения будет такой вид криминальной литературы, где, в отличие от криминального романа становления типа «Новых центурионов / The New Centurions» Дж. Уэмбо и «Испытательного срока» П. Нилина, основу сюжета составляет тайна преступления и необходимость ее разгадки путем расследования¹. Соответственно, особое значение приобретает то, кто является основным субъектом видения и речи в произведении, как соотносятся точки зрения разных персонажей, и особенно — в какой степени тот или иной персонаж обладает информацией о расследуемом «деле» и как его осведомленность меняется в процессе развития сюжета. Таким образом, проблему *точки зрения* и *кругозора* можно считать одной из центральных для этой области авантюрной литературы. О ее значимости говорит, в частности, тот факт, что Д. Сейферс включила в свое предисловие к трехтомной детективной антологии раздел под названием «Важность точки зрения»².

Наиболее очевидная сторона проблемы связана как раз с узнаванием героем-сыщиком истины в процессе расследования, с тем, как меняется «поле зрения, степень осведомленности, уровень понимания»³ героев, выступающих в качестве как субъектов расследования, так и основных субъектов рассказывания истории (при возможных вариантах их совпадения или несовпадения). Еще один важный момент — насколько действия и оценки субъекта расследования входят в кругозор преступника, и как это проявляется в ходе развертывания сюжета. Последнее соображение, а именно то, что кругозор героев не является чем-то раз и навсегда

¹ В рамках нашей совместной с Н.Н. Кириленко концепции этот подвид криминальной литературы получил именно такое название, передающее основную особенность сюжетной структуры: *криминальная литература расследования* (как цепочки в той или иной степени осознанных действий героя, направленных на раскрытие тайны преступления и личности того, кто его совершил). Подробнее см.: Кириленко Н.Н., Федункина О.В. Жанры криминальной литературы как теоретическая проблема. С. 113, 115.

² Сейферс Д. Предисловие к детективной антологии // Как сделать детектив / Сост. А. Строев; послесл. Г. Анджапаридзе. М., 1990. С. 66–69.

³ Тамарченко Н.Д. Точка зрения // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 266.

застывшим, но меняется в процессе развития сюжета, обязательно должно учитываться при исследовании этой проблемы. Как отмечал М.М. Бахтин, «отношение мое к каждому предмету кругозора никогда не завершено, но задано, ибо событие бытия в его целом открыто; положение мое каждый момент должно меняться, я не могу промедлять и успокаиваться»⁴.

Именно в этой постоянной подвижности, как представляется, состоит существенное различие между понятиями *кругозора* и *фокализации* в понимании Ж. Женетта (ср. также «ограничение поля»), от применения которого сознательно воздержимся. Выделяя три основных типа повествования — с нулевой, внутренней и внешней фокализацией, — Женетт вынужден сделать ряд важных оговорок, связанных с недостаточной гибкостью заявленных моделей: «Формула фокализации не всегда относится ко всему тексту произведения, но скорее к определенному нарративному сегменту, который может быть весьма краток. <...> Внешняя фокализация относительно одного персонажа может порою интерпретироваться как внутренняя фокализация относительно другого...»⁵. Это уточнение основательно «компрометирует» предложенную типологию, причем изнутри: и отнесенность всего произведения к конкретному типу фокализации оказывается под вопросом, и самый ее тип не всегда может быть четко определен по причине присущей материалу (художественному произведению) внутренней динамики и неоднозначности. Это касается и другого понятия, используемого Женеттом. Частичное ограничение «поля» (т.е. степени осведомленности персонажа) воспринимается как нечто раз и навсегда заданное, тогда как кругозор, в трактовке М.М. Бахтина, меняется «каждый момент».

Кроме того, понятие кругозора не ограничивается только степенью осведомленности героев о том или ином событии. Наравне с этим более очевидным в «бытовом» отношении пониманием, для криминальной литературы, начиная с классических образцов (произведений А. Конан Дойля и А. Кристи) и кончая далеко отстоящими от них и по хронологии, и по художественному уровню текстами, становится актуальной и другая сторона проблемы. Речь идет о более острой, нежели это обычно свойственно классическому детективу, постановке вопроса о правомерности преступления и наказания. Вспомним такие известные примеры, как «Горбун / The Adventure of the Crooked Man», «Дьяволова нога / The Adventure of the Devil's Foot», «Убийство в Эбби-Грейндж / The Adventure of the Abbey Grange» А. Конан Дойля; «Убийство в Восточном

⁴ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М., 2003. С. 173.

⁵ Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. Т. 2. М., 1998. С. 207.

экспрессе / *Murder on the Orient Express*» А. Кристи. Во всех них оказывается, что жертва ранее совершила преступление, а ее гибель — результат свершившегося возмездия. Сыщик вынужден решать вопрос о правомерности этого возмездия и в итоге, как правило, принимает сторону убийцы-мстителя. И здесь большое значение приобретает авторская оценка основного воспринимающего субъекта (сыщика) и его кругозора, того, насколько он осознает необходимость и возможность дать оценку действиям преступника и жертвы, совершить определенный выбор.

Таким образом, для криминальной литературы проблема кругозора актуализируется сразу в нескольких своих аспектах и оказывается тесно взаимосвязанной со спецификой жанра.

Что касается освоения очерченного круга вопросов в научной традиции, то можно говорить скорее об отдельных замечаниях, по преимуществу в связи с анализом конкретных произведений, нежели о попытках обобщения. (Любопытно, что само понятие «кругозор» почему-то не пользуется особой популярностью у исследователей криминальной литературы. Так, Т.Г. Бянкина предпочитает говорить о «видимой» и «невидимой» картинах мира в детективных произведениях⁶). Насколько известно, эта проблематика не затрагивалась специально в ее жанровом аспекте. Отчасти такая ситуация, очевидно, связана с общей путаницей при разграничении разных жанров криминальной литературы. Достаточно упомянуть, что «детектив» до сих пор используется в качестве и обозначающего жанрового наименования, и для обозначения вполне конкретного жанра, и как номинация героя-сыщика. И это отнюдь не способствует пониманию, о чем же, собственно, идет речь: «Полицейский роман, шпионский роман, роман-расследование — жанровые варианты детектива как жанрового и межжанрового образования, внутрижанровые возможности которого получили особое развитие в литературе XX века, порождая новые романские модификации»⁷.

Далеко не всегда различаются также *классический детектив* и *полицейский роман* — как самостоятельные жанры криминальной литературы, хотя необходимость этого начинает осознаться⁸. Яркий пример — высказы-

⁶ Бянкина Т.Г. Типы картин мира в детективном произведении: видимая и невидимая картина мира // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. 2008. № 4. С. 147–153.

⁷ Шевякова Э.Н. Игра с романной техникой массовой литературы: «переоткрытие» вымысла в романах Жана Эшноза // Сайт Натальи Пахсарьян. URL: http://natara.msk.ru/biblio/sborniki/andreevskie_chteniya/shevyakova.htm (дата обращения 21.04.2010).

⁸ Такая попытка предпринята нами в совместной статье: Кирилленко Н.Н., Федункина О.В. Классический детектив и полицейский роман: к проблеме разграничения жанров // Новый филологический вестник. 2010. № 3 (14). С. 17–32.

вание бельгийского исследователя Марка Литса, вынужденного отказаться от более специфического слова *policier* в наименовании жанра: «Мы предпочитаем использовать скорее прилагательное “криминальный”, чем “полицейский”, потому что это последнее слишком явно соотносится с сотрудниками официальной полиции, которые не всегда ведут расследования, нередко проводимые частными детективами или любителями, увлеченными загадкой»⁹.

Исходя из недостаточной степени отрефлексированности обозначенного круга проблем в научной традиции, в наши задачи будет входить попытка восполнить существующую лакуну.

Не имея возможности охватить всю систему криминальных жанров в рамках статьи, остановимся на двух из них: *классическом детективе* (с опорой на его инвариантную структуру, выделенную Н.Н. Кириленко) и другом, не менее «почтенном» типе криминальной литературы. Этот последний, однако, не имеет в сложившейся научной традиции четкого наименования и называется то *триллером*, то *нуаром* (возможны также и другие жанровые номинации: роман-расследование и психологический детектив). Важнейшей его отличительной чертой является то, что в качестве субъекта расследования выступает потенциальная жертва готовящегося преступления; соответственно, оно может быть обозначено как *«расследование жертвы»*. Представляется, что попытка наметить и сопоставить характерные решения проблемы кругозора и точки зрения героев позволит лучше понять природу названных жанров.

Повествовательная ситуация, воспроизводимая с теми или иными вариациями практически всеми образцами *классического детектива* (исключая, возможно, цикл А. Кристи о мисс Марпл, где основным субъектом речи является не рассказчик, а повествователь), прекрасно описана Ю.В. Ковалевым применительно к «детективным» произведениям Э. По: «Рассказчик способен поведать о Дюпене, но неспособен раскрыть тайну; Дюпен способен раскрыть тайну, которая помимо его воли возникает перед ним как задача, нуждающаяся в решении; писатель создает тайну, создает Дюпена, раскрывающего ее, и создает рассказчика, повествующего о таланте Дюпена»¹⁰. Н.Н. Кириленко в своей фундаментальной работе о генезисе и жанровой структуре классического детектива отмечает, что «Великий сыщик никогда не бывает субъектом рассказывания»¹¹.

Описанная модель хорошо видна на следующем примере — известной новелле А. Конан Дойла «Рейгетские сквайры / The Adventure of the

⁹ *Lits M.* Le roman policier: Introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire. Liège, 1999. P. 9.

¹⁰ *Ковалев Ю.В.* Эдгар Аллан По. Новелист и поэт. Л., 1984. С. 232.

¹¹ *Кириленко Н.Н.* Классический детектив как жанр криминальной литературы... С. 132.

Reigate Squire» из сборника «Записки о Шерлоке Холмсе / The Memoirs of Sherlock Holmes». Вкратце напомним сюжет: Уотсон как заботливый друг вывозит пребывающего в хандре после очередного дела Холмса на отдых. Естественно, в первый же день оказывается, что в округе происходят странные события (ограбление, затем убийство), в расследовании которых Холмс, разумеется, не может не участвовать¹². Рассмотрим соотношение кругозоров главных героев, так или иначе связанных с расследованием: сыщика, преступников и рассказчика как основного субъекта речи и носителя точки зрения, который в отличие от повествователя «находится не на границе вымышленного мира с действительностью автора и читателя, а целиком внутри изображенной реальности»¹³.

Кругозор рассказчика наиболее ограничен по сравнению с остальными, исключая разве что полицейского инспектора, который убежден в «безумии» Холмса, даже когда преступники уже выдали себя. Чтобы убедить полицейского в вине Каннингемов, Холмсу приходится предпринять дополнительные усилия: «Довольно, посмотрите на их лица! — приказал Холмс сердито.

Ручаюсь, что никогда мне не приходилось видеть на человеческих физиономиях такого явного признания вины» (II, 124; пер. Т. Рузской)¹⁴, — отмечает после этого рассказчик.

До этого поворотного момента в развитии сюжета (т.е. *детективного пунта*, связанного «с разоблачением преступника и внезапным прозрением рассказчика, остальных персонажей и читателя при этом разоблачении»¹⁵), Уотсон также не подозревает о том, что поведение Холмса является не результатом болезни, а тонко разыгранным спектаклем. Показательна его реакция на нарочитую ошибку Холмса, которую он совершает, чтобы получить образец почерка преступника: «Меня огорчила эта ошибка, потому что я знал, как болезненно должен переживать Холмс любой подобный промах. Точность во всем, что касалось фактов,

¹² Сюжетная ситуация «сыщик на отдыхе», кажется, является инвариантной для всей криминальной литературы расследования. Вмешательство главного героя в расследование, казалось бы, вопреки всем обстоятельствам неотвратимо. Достаточно назвать хорошо знакомый отечественному читателю пример: «Игра на чужом поле» А. Марининой из цикла об Анастасии Каменской.

¹³ *Тамарченко Н.Д.* Рассказчик // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 202.

¹⁴ Здесь и далее, в других разделах книги, произведения А. Конан Дойля цитируются по изданию: *Конан Дойль А.* Собрание сочинений: в 8 т. М., 1966. Ссылки на него даются в тексте, с указанием тома и страниц после цитат; в переводах на русский язык, представленных в названном издании — если сверка с оригинальным текстом не требуется для дополнительной аргументации при анализе.

¹⁵ *Кириленко Н.Н.* Классический детектив как жанр криминальной литературы... С. 111.

была его коньком, но недавняя болезнь подорвала его силы, и один этот маленький случай убедительно показал мне, что мой друг еще далеко не в форме» (II, 121–122). Любопытно сравнить этот эпизод с аналогичным в новелле А. Кристи «Тайна “Звезды Запада” / The Adventure of the Western Star», где Гастингс так же переживает мнимое поражение Пуаро: «Мне внезапно стало его жаль. Ведь он так не любил проигрывать!»¹⁶.

Однако хотя самостоятельнo Уотсон так и не в состоянии постичь полностью замысел Холмса, по мере приближения к развязке кругозор рассказчика несколько расширяется. Когда Холмс переворачивает столик, чтобы отвлечь от себя внимание и поискать решающую улику, Уотсон наконец-то начинает понимать неслучайность его действий: «Я в растерянности наклонился и стал собирать фрукты, догадываясь, что по какой-то причине мой друг пожелал, чтобы я взял вину на себя» (II, 123). Таким образом, по скорости приближения к истинному положению вещей Уотсон все же немного опережает и полицию, и преступников.

Здесь нужно отметить еще один момент: изначально преступники в классическом детективе обладают большей полнотой информации о деле, хотя бы потому что их личность и некоторые детали обычно неизвестны сыщику. (По выражению Т.Г. Бянкиной, «концепт “Убийство” “парит” над частью мира, оставшейся в прошлом, которая в момент преступления не воспринималась никем из действующих лиц, кроме убийцы»¹⁷). Однако в процессе расследования сыщик не только получает ту же информацию, что и преступники, но в итоге знает больше них, за счет чего их и переигрывает. Обо всем этом можно судить лишь по косвенным признакам, ибо и преступник, и сыщик в классическом детективе изображаются, как правило, извне. (Одно из немногочисленных исключений — роман А. Кристи «Убийство Роджера Экройда / The Murder of Roger Ackroyd», но его мы оставим в стороне, ограничившись разговором лишь об основных тенденциях). В этом контексте представляется важным уже упоминавшееся замечание Ж. Женетта о том, что может быть двойкая интерпретация фокализации в качестве внешней или внутренней¹⁸. На примере классического детектива хорошо видно, что это тесно связано с проблемой возможного несоответствия основных субъектов речи (в данном случае рассказчика) и действия, т.е. главного героя-сыщика. Такого рода случаи очевидным образом не вписываются в жесткую типологию фокализации, предложенную Женеттом.

Важно также, что сыщик обладает способностью, по сравнению с другими персонажами, связанными с расследованием (прежде всего, рас-

¹⁶ Кристи А. Тайна «Звезды Запада» / Пер. с англ. П. Рубцова // Кристи А. Пуаро ведет следствие: детективные рассказы. М., 2012. С. 32. (Вся Кристи).

¹⁷ Бянкина Т.Г. Указ. соч. С. 149.

¹⁸ Женетт Ж. Указ. соч. С. 207.

сказчиком, полицией, а также жертвами или свидетелями), верно истолковать первые же сведения о преступлении. Достаточно вспомнить, к примеру, готовность Холмса дать объяснение хаотичному набору украденных предметов в «Рейгетских сквайрах», а также заявление Пуаро в романе А. Кристи «Убийство на поле для гольфа / The Murder on the Links», что постскрипtum в письме потенциальной жертвы с просьбой приехать на самом деле не отчаянный призыв на помощь, а хладнокровно рассчитанный шаг, цель которого — непременно заставить сыщика прибыть на место преступления. Иначе обстоит дело с рассказчиком, который, как мы видели, практически до самой развязки может пребывать в неведении, что оставляет возможность читателю догадаться обо всем даже быстрее, чем об этом будет прямо сказано в тексте. Мотив непонимания рассказчиком и другими персонажами «странных» действий сыщика — один из наиболее важных и частотных в классическом детективе. По определению Ю.К. Щеглова, между детективом и его партнерами по расследованию складываются отношения взрослого и ребенка¹⁹.

Общим местом являются также упреки со стороны рассказчика в том, что его не ввели сразу в курс дела:

«— Все это чудесно, — проговорил я, потихоньку закипая, — но вы сделали из меня форменного осла! И дурачили меня от начала и до конца! <...>

— Вы были так горды собой, друг мой! И у меня просто не хватило мужества развеять ваши иллюзии»²⁰.

Столь явное несовпадение кругозоров сыщика и рассказчика делает необходимыми знаменитые сцены финального объяснения в классическом детективе, когда все участники дела (включая преступника) собираются, чтобы узнать из рассказа великого сыщика правду. Очевидно, с известными оговорками их можно отнести к так называемым «конклавам» (А.П. Гроссман), обозначающим, по выражению И.Л. Альми, «момент пересечения многих судеб, столкновение всех со всеми, протекающее в условиях предельной психологической и сюжетной напряженности»²¹.

Получается, что кругозор сыщика в классическом детективе вмещает в себя практически полностью кругозоры преступника и рассказчика, перекрывая их. Проблема соотношения кругозоров разных героев в этом жанре тесно связана с ключевой для него темой игры. В «Собаке Баскервильей / The Hound of the Baskervilles» Конан Дойля игра всех со всеми

¹⁹ Щеглов Ю.К. К описанию структуры детективной новеллы // Щеглов Ю.К. Проза. Поэзия. Поэтика: избранные работы / Сост. А.К. Жолковский и В.А. Щеглова. М., 2012. С. 95.

²⁰ Кристи А. Тайна «Звезды Запада». С. 40.

²¹ Альми И.Л. О сюжетно-композиционном строе романа «Идиот» // Альми И.Л. О поэзии и прозе. СПб., 2002. С. 366.

достигает апогея, но при этом все удерживается все-таки в рамках законов жанра: хотя Холмса и переигрывают, это не влияет на исход дела (сыщик не подозревает о том, что за ним тоже следил «джентльмен с подозрительной трубой»; о мотиве слежки в этом произведении см. наблюдения Н.Н. Кириленко²²). Но когда кругозор антагониста оказывается шире кругозора сыщика, за счет чего тот проигрывает, начинается разрушение жанровой модели («Скандал в Богемии / A Scandal in Bohemia», который, как известно, заканчивается фактически поражением Великого сыщика, так и не сумевшего в точности выполнить задание клиента). Это не касается случаев «ложного поражения», как в тех же «Рейгетских сквайрах» Конан Дойля или «Тайне “Звезды Запада”» А. Кристи, где оно является частью задуманной самим сыщиком игры с преступником.

* * *

Своего рода полюсом по отношению к классическому детективу выступает другой криминальный жанр, где расследование ведет не знаменитый сыщик, который, по выражению французских теоретиков и «классиков жанра», работавших под коллективным псевдонимом Буало-Нарсежак²³, «никогда не будет безраздельно увлечен загадкой»²⁴, а герой (или чаще героиня), для которого поиск разгадки становится жизненной необходимостью. Буало-Нарсежак подчеркивают также такой аспект, как «выстраданность» подобным героем разгадки в процессе расследования: «Для того, чтобы герой приключенческого романа действительно выстрадал разгадку, его жизнь должна быть в опасности, загадка должна быть его загадкой, а не чужой тайной»²⁵. Именно на личной заинтересованности такого героя в результатах расследования держится криминальный сюжет и читательский интерес к его развитию.

Буало-Нарсежак достаточно расплывчато определяют этот тип криминальной литературы то как «роман-расследование» (*le roman d'enquête*), то как «роман-ожидание» (*suspense*), а то и вовсе как триллер, обозначая в качестве поворотной даты 1953 г. и связывая рождение нового жанра с именем американского писателя Уильяма Айриша. Между тем, одним из ранних образцов этого жанра может считаться уже «Кривой домишко / Crooked House» А. Кристи (1949), а его расцвет, видимо, приходится на 1950–1960-е гг. Еще раньше появился роман Э.А. Уайт «Винтовая лест-

²² Кириленко Н.Н. Классический детектив как жанр криминальной литературы... С. 71–72.

²³ Pierre Louis Boileau, 1906–1989 и Thomas Narcejac, наст. имя Pierre Robert Auryaud, 1908–1998.

²⁴ Буало-Нарсежак. Детективный роман // Как сделать детектив / Сост. А. Строев; послесл. Г. Анджапаридзе. М., 1990. С. 202.

²⁵ Буало-Нарсежак. Детективный роман. С. 202.

ница / *Some Must Watch*» (1933), где уже прослеживаются все основные особенности жанровой структуры.

Сюжет определяется, прежде всего, вынужденным характером расследования, в которое «следователь-жертва» (или лицо, близкое к потенциальной жертве преступления) ввязывается не по своей воле; отрицательным отношением к игре (ее ведет только преступник); параллельной сюжетной линией, связанной с официальным полицейским расследованием, которое дополняет действия жертвы. Отличительная особенность *хронотопа* — чрезвычайно плотное и насыщенное событиями время при пространстве, постепенно сужающемся к точке финального противостояния преступника и жертвы. Выбор определенного типа героя в качестве основного субъекта расследования тесно взаимосвязан здесь с особенностями развития сюжета, хронотопа и субъектной организации произведения, наконец, с созданием особой картины мира, поскольку, вспомним известную формулу М.М. Бахтина, «каждый жанр обладает своими способами, своими средствами видения и понимания действительности, доступными только ему»²⁶. Эта специфика, а также ведущая роль жертвы в сюжете-расследовании совершенно теряются при рассмотрении криминальной литературы как единого монолита, без выделения в ней каких-либо разновидностей: «Преступник или жертва оказываются в центре детектива редко. <...> Жертва, номинально являясь отправной точкой развития действия (наличие преступления опознается по наличию жертвы), по ходу развития действия постоянно возникает в ретроспекциях, в то же время герой-жертва интересен более как функция»²⁷. Для классического детектива это, положим, верно, но не для произведений того типа, о котором сейчас идет речь.

Представляется, что *триллер* и *нуар* как понятия, не имеющие в сложившейся научной традиции отчетливого содержания и границ, едва ли можно считать достаточно «надежными» для определения этого явления. Разброс подходов к классификации типов криминальной литературы и определению места в ней триллера достаточно широк, и говорить здесь о каком-то единообразии не приходится. Некоторые исследователи, в частности, А.Н. Николокин и А.В. Мазин, представляют триллер как элемент странного «кентавра», где он срастается с боевиком, что позволяет говорить уже о складывании определенной традиции; следующее словарное определение наглядно демонстрирует внежанровый характер этого понятия: «...сенсационный, захватывающий боевик (роман, пьеса, кинофильм) с искусно организованным, напряженным сюжетом и стремительным развитием действия. Т[риллер] может быть фантастическим,

²⁶ Медведев П.Н. [Бахтин М.М.] Формальный метод в литературоведении... С. 145.

²⁷ Николкина Н.А., Литовская М.А., Кунина Н.А. Массовая литература сегодня, М., 2009. С. 70.

мистическим, детективным, любовным, но чаще сочетает в себе одновременно несколько разновидностей»²⁸. Т.А. Скокова и вовсе относит триллер только к области кино, называя в качестве его литературного аналога *уголовный роман*²⁹.

Не лучше обстоит дело с другим понятием, которое часто используется для обозначения рассматриваемого нами жанра, а именно с *нуаром*. Так, хотя Ц. Тодоров и противопоставляет этот жанр тому, что в нашем понимании является классическим детективом (в терминологии Тодорова, роману-загадке / *le roman à énigme*), с его точки зрения, «черный роман» включает в себя и опасность для жизни сыщика, и «саспенс», и такие «жанровые константы», как «насилие, нередко отвратительное преступление и аморальность персонажей»³⁰, что куда характернее для так называемого *крутого детектива*. Таким образом, мы снова видим смешение признаков совершенно разных криминальных жанров, что не приближает к пониманию, чем же именно этот конкретный феномен отличается от прочих.

Очевидно, что он нуждается и в адекватном наименовании, и в более подробном описании структуры, что позволит лучше отграничивать его от сходных, но не тождественных форм. В качестве возможного варианта названия в рабочем порядке можно предложить *«расследование жертвы»* (по типу главного субъекта расследования).

Сосредоточимся на непосредственно занимающем нас вопросе о соотношении кругозоров героев. Важнейшей особенностью субъектной организации здесь является то, что в отличие от классического детектива все события обычно показываются с точки зрения непосредственного субъекта расследования. Однако все же нельзя согласиться с утверждением Ц. Тодорова, что здесь всегда «момент повествования <...> совпадает с действием. Ни один черный роман не представляется в форме воспоминаний: там нет той исходной точки, с которой нарратор бросает

²⁸ А.Н. [Николюкин А.Н.] Триллер // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003. Стб. 1097; ср. с классификацией, предложенной А.В. Мазиным, где триллер (он же «детектив-боевик») представлен как подвид «крутого детектива», причем акцент делается не на распутывании преступления, а на «самом процессе стрельбы и мордобоя <...> Импортное название этого типа детективов — триллер». Мазин А.В. Блеск и нищета детективного жанра [Электронный ресурс]. URL: <https://readli.net/chitat-online/?b=158275&pg=1> (дата обращения 08.08.2023).

²⁹ Скокова Т.А. Специфика массовой литературы в эпоху постмодернизма // Вестник Воронежского государственного университета. 2009. № 2. С. 97. (Филология. Журналистика).

³⁰ Todorov Tz. Typologie du roman policier // Todorov Tz. Poétique de la prose (choix) suivi de Nouvelles recherches sur le récit. Paris, 1978. P. 15. Здесь и далее пер. с фр. мой. — О.Ф.

взгляд на прошедшие события, мы не знаем, доберется ли он живым до конца истории»³¹. Повествование может вестись от лица такого героя («Танцующий детектив / *The Dancing Detective*» У. Айриша (К. Вуларича), «Лесная смерть / *La mort des bois*» и «Железная роза / *La Rose de Fer*» Б. Обэр) или же от лица повествователя («Жизнь варебезги / *La vie en miettes*» Буало-Нарсежака). Дистанция между событиями рассказа и рассказывания может отсутствовать (как у Б. Обэр или М. Лебрэна), а может быть проявлена достаточно четко («Винтовая лестница» Э. Уайт, «Цена тревоги / *Le prix de l'angoisse*» Ж. Галлерна, хотя принадлежность последнего из названных произведений именно к «расследованию жертвы» может быть дискуссионной).

Другое дело, что выходов за пределы кругозора «следователя-жертвы» обычно не происходит. Все соображения других персонажей, их гипотезы, оценки становятся известны читателю лишь постольку, поскольку уже входят в кругозор главного героя как основного субъекта видения и, возможно, речи. Это позволяет читателю соотносить себя с героем, а автору — стараться держать читателя в напряжении вплоть до того момента, когда герой узнает истину. Сказанное отнюдь не отменяет того, что читатель вполне может оказаться проницательнее героя и установить личность преступника раньше, чем она будет прямо названа в тексте. Делаем здесь оговорку, поскольку в процессе развития жанра это становится предметом авторской игры. В качестве примера назовем роман Буало-Нарсежака «Дурной глаз / *Le mauvais œil*», главный герой которого, вопреки ожиданиям читателя, так и не узнает всю правду. Читателю она становится известна благодаря смене основного субъекта видения, из диалога отца героя и служанки, которого главный герой Реми никак не может слышать. «Следователь-жертва» погибает в авиакатастрофе, так и не добравшись до истины. Рефлексируя над природой жанра, Буало-Нарсежак справедливо отмечают, что «роман-следствие — это мучительные и, быть может, тщетные поиски истины, вслепую, на ощупь»³².

В романе Б. Обэр «Лесная смерть» мы встречаем более традиционный в этом смысле вариант. При всей заостренности проблемы получения парализованной, слепой и немой жертвой информации о происходящем, основной субъект расследования является одновременно и основным субъектом речи, причем между событиями рассказывания и самого рассказа нет явной временной дистанции. Т.е. в терминологии В. Шмида здесь (как и в рассмотренных нами классических детективах, хотя там эта дистанция, как правило, всегда четко обозначена) *дигегетический нарратор*, который «фигурирует в двух планах — и в повествовании

³¹ *Todorov* Т. Г. Typologie du roman policier. P. 14.

³² Буало-Нарсежак. Детективный роман. С. 202.

(как его субъект), и в повествуемой истории (как объект)»³³. Тип фокализации, по Женетту, — внутренняя, фиксированная.

Однако здесь героиня не в состоянии без посторонней помощи выпутаться из череды бесконечных подмен (уже-подозреваемых и уже-полицейских), заслоняющих собой истину. Кругозор следователя-жертвы, в отличие от сыщика в классическом детективе, практически до самой развязки оказывается более ограниченным, нежели кругозор преступника. Приведем весьма показательную оценку, которую убийца дает действиям «следователя»-жертвы в «Лесной смерти» Б. Обэр: «Ну и долго же до вас все доходит!»³⁴.

При этом по законам жанра преступник, как правило, все же проигрывает — не столько «следователю»-жертве, сколько обстоятельствам или даже собственному желанию показать, что он превосходит всех по хитрости и удачливости. Момент разоблачения преступника, хотя и важен здесь, но оказывается тесно связанным с финальным, чисто физическим противостоянием «следователя-жертвы» и убийцы, не характерным для классического детектива. (В такое непосредственное столкновение с преступником при задержании, но не разоблачении, из всех классических сыщиков вступает разве что Холмс³⁵).

В ходе финальной схватки, завершающей «расследование жертвы», встает очень актуальный для данной жанровой модели вопрос о том, кто же должен карать преступника, что тесно связано с рассмотренными выше особенностями субъектной организации произведений. В классическом детективе проблема наказания сопряжена с появлением особого комплекса мотивов и типа преступника-мстителя. Но это как раз ставит «чистоту» жанра под угрозу, ибо для жесткой структуры классического детектива причины действий преступника сыщик должен понять лишь для того, чтобы его изобличить.

В «расследовании жертвы» этот вопрос не только предельно заостряется, но и практически всегда входит в кругозор героев в качестве уже какой-то другой его составляющей, отличной от чисто информативного знания о деталях дела. Примечательно, что «следователи-жертвы» обычно отказываются от права непосредственно покарать убийцу. Характерные примеры: в романе Ж. Галлерна «Цена тревоги» «следователь-жертва» Николь Берже готова в ходе финальной схватки добить преступника. Однако сын останавливает ее, и Николь осознает справедливость этого вмешательства: «Но смогли бы дети жить с воспоминанием о

³³ Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 81.

³⁴ Обэр Б. Лесная смерть / Пер. с фр. Е. Капитоновой. СПб., 2001. С. 281.

³⁵ Кирилленко Н.Н. Классический детектив как жанр криминальной литературы... С. 83–84.

том, как их мать добивает кого-то ударами молотка у них на глазах? Даже если она делает это для их защиты?»³⁶.

В «Лесной смерти» Б. Обэр героиня мысленно протестует против возможного убийства того, кого она считает преступником: «Нет! Нет, Элен, не делай этого! У нас с тобой нет права вершить суд! <...> Ну как же так: есть и другое решение. Нужно просто вызвать полицию. Даже если Мерсье и сумасшедший, он все равно имеет право, как и положено, предстать перед судом»³⁷. Наказание преступника является привилегией не «следователя-жертвы», а официальных структур или, возможно, какой-то высшей силы. Хотя это последнее соображение может казаться натяжкой, в произведениях такого рода преступник нередко гибнет случайно (Элен Фанстан в «Лесной смерти» Б. Обэр) или кончает с собой (Сесар во «Фламандской доске» А. Переса Реверте). Отказ «следователя-жертвы» от мести и возможности самостоятельно покарать преступника ставит протагониста в моральном плане выше убийцы, который не задумываясь отнимает чужие жизни и позиционирует себя «по ту сторону социальных и нравственных норм»³⁸.

Мотив восприятия себя преступником как некоего сверхчеловека, неподвластного общепринятым законам, можно также считать одним из константных для произведений этого жанра. Противоборство двух норм — преступной и общечеловеческой — значимо и для классического детектива. Но там совершенно другая установка: хотя и расследование, и преступление расцениваются героями как своего рода творческий акт, «заслуживающий восхищения знатоков»³⁹, причины, по которым действует преступник, обычно банальны (как правило, это корысть). Как только появляется мотив преступника как сверхчеловека, классический детектив разрушается (произведения о противостоянии Холмса и профессора Морнарти, по сути, им уже не являются, ибо там отсутствует сюжет расследования, личность преступника изначально известна). В «расследовании жертвы» такая осознанная позиция преступника, фактически определяющая его точку зрения на события, проявляется практически в каждом тексте, дополняя собой «непосредственные» мотивы преступления. При этом, с точки зрения представителей обычной нормы (в том числе и жертвы), преступник, конечно, является не столько сверхчеловеком, сколько маньяком и безумцем.

³⁶ Галлерн Ж. Цена тревоги / Пер. с фр. Н.В. Булыгиной. М., 2004. С. 316.

³⁷ Обэр Б. Лесная смерть. С. 265.

³⁸ Тамарченко Н.Д. Детективная проза // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 55.

³⁹ Тамарченко Н.Д. Детективная проза. С. 55.

* * *

Итак, *классический детектив* и «*расследование жертвы*» в качестве двух самостоятельных криминальных жанров, очевидно, представляют собой два противоположных полюса в плане решения проблемы кругозора героев-«следователей». В первом случае кругозор сыщика практически всеобъемлющ, он перекрывает собой кругозоры и преступника, и представителей официальных властей, и рассказчика, принципиально отличного от сыщика. Рассказчик выступает в качестве персонажа, с одной стороны, лицом, приближенным к сыщику, с другой же, по степени своей осведомленности о деле занимает одну из наиболее удаленных позиций, узнавая истину не благодаря собственным усилиям, но со слов сыщика.

Во втором случае, при частом совпадении рассказчика и героя-«следователя» и изображении событий без выходов за пределы его кругозора, герой занимает внутреннюю позицию по отношению к расследованию. Хотя в обоих случаях мы встречаем «субъективных» и «ограниченных по знанию» «диегетических нарраторов», в терминологии В. Шмида⁴⁰, степень и характер их участия в расследовании различны. «Следователь»-жертва сильно отличается от типа «рассказчика-комментатора происходящих событий» в классическом детективе, как определяет его, к примеру, В.Е. Балахонов⁴¹.

Казалось бы, есть и точка сближения: как и рассказчик классического детектива, «следователь»-жертва обычно не в состоянии сам добраться до истины. Однако такой герой вынужден сам вести расследование, чтобы спасти свою жизнь; соответственно, ни о какой внешней, отстраненной позиции не может идти речи. Рассказчик-комментатор классического детектива если и вступает в поединок с преступником, то лишь в качестве помощника сыщика или полиции. Для потенциальной жертвы такое столкновение неизбежно. Преступник до самой финальной схватки перенгрызает его, подстраивая интеллектуальные и чисто физические ловушки, тем самым демонстрируя явное превосходство своего кругозора. «Следователь-жертва» узнает правду благодаря не столько собственным логическим умозаключениям, сколько стечению случайностей или прямому признанию преступника, но не объяснению «Великого сыщика», как в классическом детективе. Подобное финальное признание рассматривается в произведениях этого жанра самой убийцей как доказательство победы над всеми законами, своей «сверхчеловеческой» природы. Однако оно же парадоксальным образом становится причиной по-

⁴⁰ Шмид В. Нарратология. С. 78.

⁴¹ Балахонов В.Е. От Леккока до Лупена [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.knnet.ru/koi/ДЕТЕКТИВЫ/GABORIO/otledolu.txt> (дата обращения 16.02.2012).

ражения преступника, ибо делает известной его личность и мотивы преступления, позволяя вмешаться властям. Если соотношение кругозоров преступника и «следователя-жертвы» на протяжении всего развития сюжета складывается не в пользу последнего, то, как правило, неизбежное финальное поражение антагониста заложено самой природой жанра.

Выявленные сходство и различия между решением проблемы кругозора в классическом детективе и «расследовании жертвы», очевидно, связаны с особенностями системы персонажей и субъектной организации, характерными для данных жанров. В «расследовании жертвы» главный герой объединяет собой функции основного субъекта расследования и видения (а нередко и речи), тогда как в классическом детективе они обычно жестко разведены. Но и в целом — нельзя не согласиться с Н.Н. Кириленко — «по структуре классический детектив является антагонистом жанра “расследование жертвы”»⁴². Это два полюса в поле криминальной литературы, один из которых демонстрирует абсолютную пассивность жертвы, тогда как на другом, лишенная авторитетного защитника вроде Холмса или Пуаро, она вынужденно проявляет максимальную активность в расследовании с самой утилитарной целью — ради собственной безопасности и спасения своей жизни. Так продолжают развиваться две типологически и функционально различные линии в развитии героя-жертвы, которые прослеживались уже в традиционно выделяемых видах *готической литературы*: «черной», или френетической (один из ярких образцов — «Монах / The Monk» М.Г. Льюиса) и сентиментальной («Удольфские тайны / The Mysteries of Udolpho» А. Радклиф).

⁴² Кириленко Н.Н. Классический детектив как жанр криминальной литературы... С. 133.

2. «Свернутый» роман («Медные буквы» А. Конан Дойля и «Неподходящее занятие для женщины» Ф.Д. Джеймс)

Продолжая разговор о проблеме кругозора и жанра, следует еще раз подчеркнуть, что в криминальной литературе, где в основе сюжета обычно лежит некая тайна, загадка, ответ на которую должны найти герои и читатель, особое значение приобретают особенности субъектной организации произведения, т.е. «соотнесенность всех отрывков текста <...> с субъектами речи — теми, кому приписан текст (формально-субъектная организация), и субъектами сознания — теми, чье сознание выражено в тексте (содержательно-субъектная организация)»¹. В зависимости от того, с чьей точки зрения показаны события, от степени осведомленности такого героя меняется представление читателя о деталях преступления и личности преступника, происходит постепенное приближение к финальной разгадке.

Вопрос о соотношении точек зрения героев и их кругозоров в криминальной литературе с выходом на жанровый аспект будет рассмотрен далее на материале «Медных букв / The Adventure of the Copper Beeches» А. Конан Дойля (из цикла о Шерлоке Холмсе) и «Неподходящего занятия для женщины / An Unsuitable Job for a Woman» Ф.Д. Джеймс (серия об Адаме Дэлглише из особого отдела лондонской полиции). В обоих произведениях преступление восходит к некой семейной тайне, с чем, очевидно, связано и достаточно большое количество отсылок к готической традиции у Конан Дойля и Джеймс (в частности, характер самого преступления, лежащего в основе сюжета, и топоним проклятого / странного дома). Но основным аргументом в пользу возможности сопоставить эти тексты является то, что в обоих случаях мы встречаем модель, где при обязательном сохранении серийного героя-сыщика в расследовании также участвует женщина, так или иначе связанная с семьей жертвы. Соответственно, ее точка зрения на события важна не менее, чем «главного» сыщика. Позиции именно этих героев оказываются в центре повествования. Учитывая возможную дискуссионность понятия, уточним, что под «точкой зрения» имеется в виду «положение “наблюдателя” (повествователя, рассказчика, персонажа) в изображенном мире <...> которое, с одной стороны, определяет его кругозор — как в отношении “объема” (поле зрения, степень осведомленно-

¹ Корман Б.О. О целостности литературного произведения // Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992. С. 120.

сти, уровень понимания), так и в плане оценки воспринимаемого; с другой — выражает авторскую оценку этого субъекта и его кругозора»².

В «Медных буках» Конан Дойля инициатором расследования является Вайолет Хантер, гувернантка, обратившаяся к Холмсу за помощью. При этом необходимо иметь в виду, что одновременно она является «персонажем» рассказа доктора Уотсона, от лица которого (как в большинстве произведений из цикла о Холмсе) ведется основное повествование. Именно Уотсону как основному рассказчику, «носителю речи, открыто организующему своей личностью весь текст»³, принадлежит первая характеристика Вайолет при ее появлении на Бейкер-стрит: «Дверь открылась, и в комнату вошла молодая женщина. Она была просто, но аккуратно одета, лицо у нее было смышленное, живое, все в веснушках, как яичко ржанки, а энергичность, которая чувствовалась в ее движениях, свидетельствовала о том, что ей самой приходится пробивать себе дорогу в жизни» [I, 520–521; пер. Н. Емельяниковой].

Таким образом, Вайолет Хантер и субъект, и объект изображения в разных частях произведения, что выделяет ее среди других героев «Медных буков». «Великому сыщику» Холмсу в таком маркированном положении автором отказано: он лишь объект изображения. Это особенно бросается в глаза, поскольку в тексте даются два подробных рассказа о событиях от лица Вайолет — при первом визите к Холмсу сразу после знакомства с мистером Рукасом и при дальнейшем развитии событий, свидетельницей которых она стала в усадьбе Медные буки. В этих рассказах проявляется ее оценка событий как необычных: «... со мной произошло нечто настолько необычное, что я решила просить у вас совета» [I, 520–521]; «...и все-таки было что-то странное в этом деле, и, прежде чем дать согласие, я попыталась разузнать об этом человеке побольше» [I, 522]. Мисс Хантер отмечает, что у жены м-ра Рукаса «есть какая-то тайна» [I, 530], ее удивляет «спектакль», который Рукасы вынуждают ее разыгрывать (с переодеванием в чужое платье). Она не может самостоятельно найти разгадку и обращается за помощью к Холмсу: «Теперь вам известны, мистер Холмс, все мои приключения, и я была бы очень рада, если бы вы объяснили мне, что все это значит, и прежде всего научили, как я должна поступить» [I, 537].

Однако при этом, что очень важно, Вайолет Хантер выступает не просто как наблюдательный свидетель, но и сама пытается проявить инициативу — в частности, проникнуть в закрытое крыло дома, чтобы узнать тайну Рукасов: «Так вот, мистер Холмс, как только я поняла, что от меня что-то скрывают, я загорелась желанием проникнуть в эти комнаты. Это было не просто любопытство, хотя и оно мне не чуждо. Это

² Тамирченко Н.А. Точка зрения. С. 266.

³ Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972. С. 33–34.

было чувство долга и уверенности, что если я туда проникну, я совершу добрый поступок. Говорят, что у женщин есть какое-то особое чутье. Быть может, именно оно поддерживало эту уверенность. Во всяком случае, я настойчиво искала возможность проникнуть за запретную дверь» [I, 535]. И эта активная позиция отличает Вайолет Хантер от других подобных героинь у Конан Дойля, к примеру, от той же мисс Морстен в «Знаке четырех / The Sign of the Four».

Наравне с этим в тексте дважды открыто проявлена точка зрения Холмса на события в усадьбе Медные буки — также до и после приезда мисс Хантер в усадьбу. Причем его оценка событий меняется под влиянием рассказов Вайолет Хантер. Вначале Холмс склонен согласиться с ней:

«— Я думаю, что мистер Рукасл — добрый, мягкосердечный человек. А его жена, наверное, немного сумасшедшая. Вот он и старается держать все это в тайне, опасаясь, как бы ее не забрали в дом для умалишенных, и потворствует ее причудам, чтобы с ней не случился припадок.

— Может быть, может быть. На сегодняшний день это самое вероятное предположение» [I, 526].

Затем упоминается о том, что у Холмса уже целых «семь разных версий» [I, 529], которые, однако, не озвучиваются. И, наконец, после второго рассказа Вайолет Холмс дает окончательную оценку событий: в доме заточена дочь мистера Рукасла Алиса, за которую хозяева выдают мисс Хантер. Примечательно, что в обоих случаях мнение Холмса опирается на слова Вайолет, т.е. ее точка зрения прямо влияет на формирование его оценки. Тогда как противопоставление позиций Холмса и Уотсона даже подчеркивается: «Знаете, Уотсон, — сказал он, — беда такого мышления, как у меня, в том, что я воспринимаю окружающее очень субъективно. Вот вы смотрите на эти рассеянные вдоль дороги дома и восхищаетесь их красотой. А я, когда вижу их, думаю только о том, как они уединенны и как безнаказанно здесь можно совершить преступление» [I, 528].

Итак, мисс Хантер занимает достаточно активную позицию: она не только инициирует начало расследования, но и участвует в нем (хотя говорить о том, что героиня ведет здесь полноценное самостоятельное расследование, еще не приходится). Но при этом она не претендует на установление истины, оставляя эту привилегию Холмсу. Стоит отметить и то, что Холмс вполне отдает должное своей добровольной помощнице: «Мисс Хантер, вы вели себя очень отважно и разумно. Сумеете ли вы совершить еще один смелый поступок? Я бы не обратился с подобной просьбой, если бы не считал вас женщиной незаурядной» [I, 537]. Оценка Холмсом самой мисс Хантер и ее поступков разительно меняется по сравнению с началом произведения, где Холмс с иронией именовал себя

«наставником молодых леди из пансиона для благородных девиц» [I, 520]⁴.

В то же время, отношение самой мисс Хантер к знаменитому сыщику и его методу не претерпевает изменений, несмотря на то что его функции оказываются довольно ограниченными. Можно сказать, что преступление, расследуемое в «Медных буках», остается практически «семейным» делом Рукасла. Никакого выхода на официальный уровень не происходит, более того, Холмс указывает Уотсону на сомнительность их статуса в усадьбе, т.к. они не являются представителями властей: «А вот и здешний доктор и с ним миссис Рукасл! Мне думается, Уотсон, нам пора взять мисс Хантер с собой в Винчестер, так как наш locus standi представляется сейчас довольно сомнительным» [I, 542]. Соответственно, и наказание преступника совершается без вмешательства не только полиции, суда и т.д., но и самого Холмса. Рукасл едва не погибает от орудия собственного преступления — собаки, которую он завел, чтобы не допустить жениха своей дочери в усадьбу.

Не участвует Холмс и в спасении непосредственной жертвы, дочери Рукасла Алисы: ей удается бежать до появления сыщика в усадьбе. Таким образом, Великий сыщик, как и представители власти, оказывается практически не у дел. Он выполняет лишь функцию советчика и заступника свидетельницы, мисс Хантер, и фактически решает загадку, только основываясь на ее словах и даже не доехав до усадьбы. Очевидно, с уменьшением значения собственно расследования связано то, что в «Медных буках» фигура сыщика не является, по определению Н.Н. Кириленко, игровой и гротескной, что было бы характерно для *классического детектива* как рационально-игрового жанра⁵. Мисс Хантер вполне справляется со своей ролью (в прямом смысле слова) гувернантки, усыпляя бдительность Рукасла, однако нельзя сказать, что для нее стихия игры естественна. По окончании расследования она возвращается к более привычному роду деятельности.

Итак, к моменту посещения Медных буков истина уже известна не только Холмсу, но с его слов мисс Хантер и Уотсону (добавим — и читателю). Цель поездки Холмса, таким образом, не столько установление истины, сколько устранение непосредственной опасности, грозящей мисс Хантер (и возможной жертве, дочери Рукасла). Более того, при единственной попытке осмотреть место происшествия Великий сыщик

⁴ См. любопытные наблюдения по вопросу «Шерлок Холмс и женщины»: *Hutchings P.J.* The Criminal Spectre in Law, Literature and Aesthetics: Incriminating Subjects. London; New York, 2001. P. 114–120, хотя автор сосредотачивается в основном на образе Ирен Адлер.

⁵ *Кириленко Н.Н.* Классический детектив как жанр криминальной литературы... С. 130–134.

умудряется сделать совершенно ошибочный вывод: что Рукасл опередил его и успел увезти свою дочь из усадьбы. (Можно возразить, что Холмс в целом верно реконструирует всю цепочку фактов, ошибаясь лишь в деталях. Однако вероятная судьба жертвы — слишком уж важная деталь, чтобы именно на это пришлась ошибка «Великого сыщика» в классическом детективе.) Ясность вносит лишь рассказ служанки, миссис Толлер.

Все это лишний раз показывает явную ущербность роли Холмса как «главного сыщика» в данном деле. Очевидно, «Медные буквы» примыкают к таким произведениям из цикла о Холмсе, в которых, как в рассмотренном Н.Н. Кириленко «Конце Чарльза Огастеса Милвертона / The Adventure of Charles Augustus Milverton», преступление и его расследование не являются определяющими для развития сюжета⁶. Вопрос о том, относятся ли произведения подобного рода к «детективам», остается дискуссионным. Так, Н.Н. Вольский делает вывод о том, что наличие преступления не может рассматриваться как обязательный и отличительный признак детектива⁷. С опорой на эту концепцию П.А. Моисеев выделяет в качестве определяющего элемента наличие «детективной загадки»⁸. Более обоснованной и отражающей природу жанра представляется, однако, другая позиция, согласно которой одним из конститутивных признаков детектива является «наличие тайны преступления» и ее раскрытие путем расследования в процессе развития сюжета⁹. Иначе мы рискуем окончательно потерять границы самого явления и обозначающего его понятия, ведь отдельные элементы «детективного» сюжета, к примеру, могут использоваться в произведениях, не относящихся к криминальной литературе — выполняя при этом совсем другие функции.

Последнее особенно важно учитывать. В данном контексте достаточно назвать уже упоминавшийся *готический роман* (особенно его «сентиментальный» тип), где в основе сюжета, как отмечают В.Я. Малкина и А.А. Полякова, «разгадывание тайны, тяготеющее над обитателями замка. Она является следствием какого-то события в прошлом (например, преступления...)»¹⁰. Несомненно, литературная готика во многом повлияла на формирование и дальнейшее развитие криминальной литературы,

⁶ Кириленко Н.Н. Классический детектив как жанр криминальной литературы... С. 64.

⁷ Вольский Н.Н. Детектив. Определение жанра и некоторые особенности его поэтики // Классический детектив. Поэтика жанра. 19.01.2004. URL: http://literra.websib.ru/volsky/text_point.htm?65 (дата обращения 3.06.2011).

⁸ Моисеев П.А. Поэтика детектива. М., 2017. С. 11–12.

⁹ Тамарченко Н.Д. Детективная проза. С. 55.

¹⁰ Малкина В.Я., Полякова А.А. «Канон» готического романа и его разновидности // Готическая традиция в русской литературе / Отв. ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. С. 18.

однако художественные задачи там иные. Другой пример: в таких романах Ф.М. Достоевского, как «Преступление и наказание»¹¹ и «Братья Карамазовы», также есть и тайна преступления, и расследование, составляющее важную сюжетную линию¹², но это отнюдь не делает их «детективами». Характер представления, условно говоря, криминальных мотивов, их соотношение с другими элементами в структуре произведения, наконец, роль, которую они выполняют в сюжете и создании художественного мира — все это совсем не сводится к куда более лаконичным задачам криминальной литературы.

Возвращаясь к «Медным букам» Конан Дойля, следует резюмировать, что с введением третьего героя (точнее, героини), принимающего достаточно активное участие в расследовании, хотя и не претендующего пока на роль «главного» сыщика, намечается отход от традиционной модели «гениальный сыщик и его спутник», характерной для других (но не всех!) произведений из цикла о Холмсе. Из этого следует, что ситуация далеко не столь однозначна, как она была описана Н.Н. Вольским: «...лучшие рассказы о Шерлоке Холмсе принадлежат к классике детективной литературы, здесь детектив (как жанр) выступает в его полностью сформированном и чистом виде, без тех признаков усложнения, эволюции и размывания жанровых границ, которые нередко встречаются в произведениях более поздних авторов»¹³.

* * *

Ф.Д. Джеймс, несомненно, ориентируется на эту линию, появившуюся в творчестве признанного классика жанра и развитую затем А. Кристи в романе «Спящее убийство / Sleeping Murder». Память о рассмотренной выше жанровой традиции в «Неподходящем занятии для женщины» выражается в одновременном присутствии двух субъектов, ведущих расследование: женщины и серийного героя-сыщика. Имеет место и взаимодополнительность точек зрения этих героев на происходящие события, однако их соотношение в романе Джеймс иное, нежели было в «Медных

¹¹ Интересная параллель: рассматривая в разных аспектах влияние готического романа на творчество А. Дюма-отца, К.А. Чекалов анализирует в этом контексте диалогно «Преступление и наказание» — романы Дюма «Асская бездна / Le Trou de l'enfer» и «Бог располагает / Dieu dispose» (Чекалов К.А. Готический роман в творчестве Александра Дюма // Чекалов К.А. Очерки истории и типологии французской массовой прозы XIX — начала XX века. СПб., 2022. С. 118–122).

¹² См. об этом, напр.: Загидуллина М.В. Детективность // Достоевский. Эстетика и поэтика: словарь-справочник / Науч. ред. Г.К. Шенников. Челябинск, 1997. С. 153.

¹³ Вольский Н.Н. Загадочная логика. Детектив как модель диалектического мышления. Новосибирск, 1999. С. 5.

буках». Хотя повествование ведется от третьего лица, до самого финального разговора Дэлглиша и заместителя начальника полиции все события показываются с точки зрения Корделии, что дает читателю возможность постепенно узнавать правду вместе с героиней. Так, личность настоящей матери Марка Келлендера становится известной и Корделии, и читателю только после признания мисс Линнинг.

Но при этом, как отмечает, в частности, Кейт Уотсон, «несмотря на то, что Корделия — центральная фигура расследования в тексте, на периферии все время присутствует призрачная фигура Адама Дэлглиша, уже признанного детектива Ф.Д. Джеймс»¹⁴. Корделия постоянно обращается к «урокам» Дэлглиша, с которыми знакома со слов своего старшего партнера Берни, бывшего коллеги главного инспектора. Вначале она относится к этим «заповедям» с иронией: «Иногда она спрашивала себя, существовал ли этот образец добродетели в действительности или его всесильную и безупречную фигуру породило воображение самого Берни, которому требовался учитель и герой»¹⁵. Однако это не мешает ей руководствоваться его рекомендациями, в частности, при осмотре коттеджа, где Марк Келлендер жил в последнее время перед смертью: «Что там говорил Шеф? “Приступая к осмотру здания, ведите себя так, будто вы пришли в деревенскую церковь. Посмотрите, как все выглядит снаружи и изнутри, заключения делайте потом. Спросите себя, что вы увидели, а не что ожидали или надеялись увидеть. Значение имеет только увиденное”» (69). В романе присутствует по крайней мере шесть непосредственных упоминаний метода Дэлглиша, причем в последний раз Дэлглиш в скрытой форме предлагает Корделии использовать свой совет фактически против него самого. Когда Корделия пытается скрыть правду о гибели сэра Рональда, убившего своего сына Марка и ставшего жертвой мести со стороны его матери, Дэлглиш советует ей не повторять без конца явно выдуманную версию.

Сама Корделия и проведенное ею расследование становятся объектом наблюдения и оценки со стороны Дэлглиша. И здесь возникает некоторая двойственность. С одной стороны, Корделия весьма достойным образом ведет расследование, устанавливает сам факт убийства Марка, имя убийцы и мотивы преступления. И это позволяет ей думать, что Дэлглиш считает ее равной себе по профессиональным способностям:

¹⁴ *Watson K. Family Discord: Challenging the Choreography of Crime Fiction // Crimeculture. URL:*

<http://www.crimeculture.com/Contents/Articles-Winter09/watson.html> (дата обращения 16.11.2011). Пер. с англ. Н.Н. Кириленко

¹⁵ *Джеймс Ф.Д. Непоходящее занятие для женщины / Пер. с англ. А.Ю. Кабалкина. М., 2008. С. 16. Далее текст романа цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.*

«Он относит ее к категории людей, наделенных таким же умом, как и он сам: она вела себя точно так же, как повел бы на ее месте и он» (274). С другой — Корделии не удастся, в сущности, переиграть ни самого Дэлглиша, ни преступника. В критические моменты, когда Корделия лицом к лицу сталкивается со смертельной опасностью, она не может обойтись без посторонней помощи: из колодца, куда ее сбросили, героиню вытаскивает мисс Марклэнд, хозяйка коттеджа, где жил Марк (жертва расследуемого преступления); в финальном столкновении с сэром Рональдом, когда тот начинает угрожать Корделии, ее спасает мисс Лиминг, застрелившая убийцу. Корделия ошибается относительно того, что «с делом Марка Келлендера покончено раз и навсегда» (265). «Дело» продолжается, поскольку в него вмешивается Дэлглиш, не убежденный инсценированным Корделией самоубийством сэра Рональда: «...впервые ее допрашивал человек, который знает: знает, что она лжет <...> знает, в отчаянии подумала она, все, что только требуется знать» (273). Дэлглиш в конечном счете признает право Корделии на эту ложь, однако правда ему хорошо известна. Догадывается он и о мотивах, по которым Корделия скрывает ее: из «чувства справедливости», поскольку считает оправданной месть мисс Лиминг (не случайно убийство сэра Рональда определяется как «казнь», 226).

Таким образом, точки зрения двух «следователей» в романе Ф.Д. Джеймс соотносятся куда более сложным образом, нежели это было у Конан Дойля. Рассмотренная на материале «Медных буков» модель реализуется не в «чистом» виде, а в трансформированном. Существенные отличия связаны, как представляется, также с образом Корделии. Прежде всего, она не является ни свидетелем, ни даже потенциальной жертвой; хотя на фоне Дэлглиша она может показаться любителем, расследование связано с ее профессиональной деятельностью частного детектива. Корделия не обращается за помощью к сыщику, как Вайолет, но сама получает заказ на расследование гибели Марка. Более того, в оригинальном названии романа (*An Unsuitable Job for a Woman*) присутствует слово «job», одно из основных значений которого — «работа».

Таким образом, не может идти никакой речи о случайном столкновении героини, ведущей расследование, с криминалом. Это ее работа, и в романе упоминается несколько «дел», которые она расследовала раньше со своим партнером Берни. И к делу Келлендера она вначале относится как к вполне рядовому, что более характерно, кстати, для полицейского романа: «Дело не вызывало у нее ни чрезмерного воодушевления, ни отвращения» (54). Предметом изображения здесь является не расследование, которое случайная свидетельница ведет с помощью сыщика, а определенное противостояние двух профессионалов, в ходе которого Корделия пытается доказать свою состоятельность в розыскной работе и право на «ложь во имя справедливости».

Здесь мы упираемся в пресловутую этическую проблематику, ибо главная причина противостояния Корделии и Дэлглиша касается как раз моральной оценки ее действий (в частности, Ральф С. Вуд отмечает, что «требования романа-загадки» не мешают Ф.Д. Джеймс создавать «характеры, которые имеют внутреннюю сложность и глубину»¹⁶). Понимая, что доказать преступление сэра Рональда не удастся, и признавая справедливой месть мисс Лимминг (хотя «между ними не было ничего общего, кроме принадлежности к женскому полу», 263), Корделия решает выдать смерть сэра Рональда за самоубийство. Косвенно Дэлглиш признает ее правоту, согласившись отпустить ее и закрыть дело; но открыто свое согласие с позицией Корделии выражает только в ее отсутствие, в разговоре с коллегой: «Иногда приятно испытать чувство, что некоторым делам лучше остаться нераскрытыми» (285). Видно, это связано с тем, что как лицо официальное он не может явно одобрить сокрытие истинных обстоятельств смерти сэра Рональда.

Совершенно очевидно, что раздвоению линии расследования здесь соответствуют два убийства, причем второе является мстью за первое. Все это резко контрастирует с «Медными буками», где преступление одно и, в сущности, предотвращается еще на стадии замысла. Этот акцент на проблеме правомерности мести преступнику, которого нельзя покарать законным путем, отсылает нас к целому ряду произведений, представляющих еще одну разновидность криминальной литературы. Речь идет, в частности, о таких произведениях, как «Горбун / The Adventure of the Crooked Man», «Дьяволова нога / The Adventure of the Devil's Foot», «Убийство в Эбби-Грейдж / The Adventure of the Abbey Grange» Конан Дойля (Ю.К. Шеглов выделяет этот «фабульный тип» в ряду других, характерных для произведений о Шерлоке Холмсе, упоминая «новеллы» «о "немезиде", приходящей к клиенту из его прошлой жизни»¹⁷). Сюда же относятся «Убийство в Восточном экспрессе / Murder on the Orient Express» А. Кристи и «Сломанная шпага / The Sign of the Broken Sword» Г.К. Честертон. Во всех них оказывается, что жертва ранее совершила преступление, а ее гибель — результат свершившегося возмездия. Сыщик вынужден решать вопрос о правомерности этого возмездия и в итоге принимает сторону убийцы-мстителя; в этом смысле нельзя согласиться с утверждением Франко Моретти, что детектив добровольно отказывается от индивидуалистической этики¹⁸.

¹⁶ Wood R.C. Deep mysteries // Christian Century. 2000. Sept 27. URL: http://findarticles.com/p/articles/mi_m1058/is_26_117/ai_66035547/ (дата обращения 18.04.2010)

¹⁷ Шеглов Ю.К. К описанию структуры детективной новеллы. С. 97.

¹⁸ Moretti F. Signs Taken for Wonders: On the Sociology of Literary Forms. London, 2005. P. 142.

Сам факт, что такой сюжет неоднократно воспроизводится в творчестве «классиков жанра» и их последователей, говорит о явной актуальности этой проблемы для криминальной литературы в целом. По наблюдениям В.Я. Малкиной, проблема мести также является одной из важнейших для *готического романа*¹⁹. Это еще одно веское основание (в дополнение к отмеченным Н.Д. Тмарченко особенностям пространства и преступления, уходящего корнями в прошлое рода²⁰) для установления глубокой генетической связи криминальной литературы с готической, что требует особого рассмотрения.

На современном этапе развития криминальной литературы линия преступника-мстителя подвергается рефлексии. Так, в романе С. Лукьяненко «Геном» именно это становится основным предметом полемики сыщика-клона, наделенного внешностью и интеллектом Холмса, с его литературным образцом: в отличие от «книжного Холмса», он не может позволить себе положиться на высшую справедливость и отпустить виновного, какими бы ни были обстоятельства дела. Питер Касорок второй Вальк (чье настоящее имя прозрачно намекает на исполнителя роли лейтенанта Коломбо Питера Фалька) с его «модифицированной моралью» свободен от необходимости давать нравственную оценку преступнику и жертве, в отличие от своих предшественников. Для этого героя справедливо все, что оправдывает Закон, в том числе и преступление.

Ф.Д. Джеймс в «Неподходящем занятии для женщины» решает эту проблему иначе, она совмещает две модели, появившиеся в рамках предшествующей традиции, по-своему переосмысливая их. Это сюжет об участвующих в расследовании женщине-свидетеле и сыщике (причем, в отличие от «Медных букв», Дэлглиш в роли «главного сыщика» остается непогрешимым) — и сюжет о мстителе, где жертва на самом деле оказывается преступником. При этом на первый план выходят проблемы соотношения точек зрения двух основных героев-«следователей» и этической оценки преступления. Хотя раздвоение сюжетной линии, связанной с расследованием, закладывается уже в «Медных буквах», герои этого произведения Конан Дойля оценивают преступление однозначно. В романе Ф.Д. Джеймс обе упомянутые модели объединяются в рамках

¹⁹ Малкина В.Я. Поэтика исторического романа: проблема инварианта и типология жанра. Тверь, 2002. С. 28–31. (Литературный текст. Проблемы и методы исследования. Приложение).

²⁰ Тмарченко Н.Д. Детективная проза. С. 55. Интересная попытка рассмотреть эту проблему на материале произведений А. Кристи предпринята в: Рычагова А.В. Традиции готического романа в творчестве Агаты Кристи: дипломная работа / Иркутский государственный университет. Иркутск, 2005.

одного произведения, что говорит о совершенно ином этапе развития традиции.

* * *

При этом если жанровая принадлежность «Неподходящего занятия» (роман) как будто не вызывает особых сомнений, с «Медными буками» все гораздо сложнее. Произведение Конан Дойля нельзя отнести к какой-либо традиционной эпической форме²¹. Совершенно очевидно, что это не *новелла*: в «Медных буках» нет ни свойственной этому жанру «динамики в развертывании сюжета», ни «поворотного пункта» в развитии сюжета, пуанта²². Предшествующий появлению мисс Хантер на Бейкер-стрит спор Холмса и Уотсона о том, что должно быть предметом изображения в записках доктора — необычное преступление или метод расследования, — изрядно тормозит развитие собственно сюжета, фактически препятствуя завязке криминальной линии. Что касается *пуанта*, то на роль этого необходимого элемента в структуре новеллы не может претендовать сжатый рассказ Холмса об истинном положении вещей («Тогда нам удастся поподробнее расследовать эту историю, у которой только одно объяснение» и т.д. [I, 538]), поскольку предварительным выводам сыщика еще предстоит быть дополненными осмотром места происшествия и рассказом миссис Толлер. Это явно не «кульминация в развитии сюжета, которая маркирует окончательный разворот действия к <...> финалу, разрешению; разворот, уже не зависящий, как правило, от вмешательства и субъективной воли героев»²³. Изложенная Холмсом версия вызывает не столько удивление и «переворот» в оценках его собеседников, Уотсона и мисс Хантер, сколько призыв к немедленным действиям по спасению дочери Рукасла: «О, давайте не будем терять ни минуты, поможем этой бедняжке» [I, 538]. Не является пуантом и рассказ миссис Толлер, лишь проясняющий «некоторые детали», но не добавляющий чего-то существенно нового к уже изложенной версии Холмса²⁴.

²¹ Проблема соотношения жанровой системы внутри криминальной литературы расследования (классический детектив, «авантюрное расследование», полицейский роман, «расследование жертвы») с основными эпическими жанрами (роман, повесть, новелла, рассказ) поставлена нами с Н.Н. Кириленко в совместной работе: Кириленко Н.Н., Федунина О.В. Жанры криминальной литературы как теоретическая проблема. С. 118 сл. Необходимость учитывать этот аспект отмечается и в монографии моего соавтора: Кириленко Н.Н. Классический детектив как жанр криминальной литературы... С. 39.

²² Полубояринова А.Н. Новелла // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 146.

²³ Полубояринова А.Н. Новелла. С. 147.

²⁴ Об особенностях пуанта в детективной новелле см.: Кириленко Н.Н. Классический детектив как жанр криминальной литературы... С. 111.

Не останавливаясь подробно на других обязательных жанровых признаках новеллы, отметим лишь, что о строгости деталей и схематичности ее сюжетной и стилиевой организации здесь тоже вряд ли приходится говорить. Несмотря на свойственное другому малому эпическому жанру — *рассказу* — наличие фигуры рассказчика и ситуации рассказывания²⁵, здесь нет и одноплановости повествовательной речи, проявляющейся «прежде всего в установке на известное единообразие, в приписанности одному субъекту воспроизведения, выражающейся в одном аспекте видения»²⁶. В «Медных буках» как минимум два субъекта рассказывания (Уотсон и мисс Хантер; следует упомянуть и миссис Толлер, хотя ее рассказ об истории Алисы носит чисто информативный характер). Кроме того, уже затронутое здесь достаточно сложное соотношение точек зрения основного рассказчика, Уотсона, и других героев (на события и друг на друга) противоречит наблюдению Н.Д. Тамарченко о том, что «в рамках *одного* произведения малой формы используется лишь **один из** возможных **вариантов противоположности** внешней и внутренней точек зрения»²⁷.

Итак, не новелла, не рассказ, но и не *повесть*. Неоднократно подчеркиваемая оценка центрального события (преступления) как «необычного» и «странного» явно не соответствует характерному для повести изображению «частного случая»; как отмечает Н.Д. Тамарченко, это «одно из возможных и *повторяющихся* проявлений *неизменных* условий человеческого бытия»²⁸. В «Медных буках» преступление, «тайна страшного дома с медными буками у парадного крыльца» [I, 542], показывается как уникальное.

Возьмем другое важное отличие повести как жанра — обязательное наличие циклической сюжетной схемы. Восстановление жизненной *формы* в «Медных буках», положим, есть, включая столь естественную для Холмса потерю всякого интереса к мисс Хантер по окончании расследования. Но можно ли говорить здесь о стоящем в центре сюжета испытании героя и связанной с этим необходимостью выбора?²⁹ Ни для Холм-

²⁵ Тюпа В.И. Рассказ прозаический // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 202.

²⁶ Скобелев В.П. Что такое рассказ? // Скобелев В.П. Слово далекое и близкое: Народ. Герой. Жанр: очерки по поэтике и истории литературы. Самара, 1991. С. 175.

²⁷ Тамарченко Н.Д. Русская повесть Серебряного века. (Проблемы поэтики сюжета и жанра). М., 2007. С. 30.

²⁸ Тамарченко Н.Д. Русская повесть Серебряного века. С. 22.

²⁹ Тамарченко Н.Д. Русская повесть Серебряного века. С. 19; Тамарченко Н.Д. Циклический сюжет // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 293.

са, ни для мисс Хантер никакой неоднозначности ситуации и необходимости выбора той или иной позиции по отношению к преступлению и преступнику нет (в отличие от романа Ф.Д. Джеймс). Позиции героев строго определены с самого начала и не меняются.

Есть ли здесь испытание главного героя-сыщика? Если речь идет о профессиональном испытании Холмса, то да, но в завуалированной форме — и к тому же, как мы видели, он его не очень-то проходит. Но непосредственного столкновения Холмса с какой-либо смертельной опасностью в «Медных буках» не происходит, скорее уж, этому подвергается мисс Хантер. Итак, уникальное центральное событие при не явно выраженном моменте профессионального испытания главного героя-сыщика и отсутствии ситуации выбора — все это уводит «Медные буки» и от повести. Кстати, здесь отсутствует и параллельный вставной сюжет, в котором выражается «тенденция к переосмыслению основного события и приданию ему иносказательно-обобщенного значения»³⁰. Еще одна сюжетная линия в «Медных буках» есть — история дочери Рукасла Алисы и ее непризнанного жениха, — но она тесно связана с основным сюжетом и выполняет совсем другую функцию: содержит предысторию событий, объясняющую мотивы задуманного Рукаслом преступления.

Таким образом, вопрос о жанре этого произведения остается открытым. Рискнем выдвинуть гипотезу, что здесь идет речь о такой жанровой структуре, которая сложнее характерной для малых и средних эпических форм, но все же не вполне соответствует и *роману*. Ее можно определить как *свернутый* (или редуцированный) *роман*, намеренно избегающий предложенного Ю. Дружниковым понятия *микророман*. Насколько можно понять из весьма расплывчатых формулировок автора этой концепции, под микророманом имеется в виду такая короткая форма, которая «не компендум, не конспект романа и не растянутая новелла, а именно полный, законченный микророман»³¹. Однако в «Медных буках» встречается структура другого типа: несущая в себе жанровые признаки романа, но в редуцированном виде.

В то же время, введенное П.М. Бицилли применительно к произведениям А.П. Чехова понятие «роман-рассказ»³² также представляется не вполне удачным для описания этого явления, т.к. тогда оно жестко при-

³⁰ Титарченко Н.Д. Повесть прозаическая // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 170.

³¹ Дружников Ю. Жанр для XXI века // Новый журнал. 2000. № 218. Март. URL: <http://lib.ru/PROZA/DRUZHNIKOV/ZhanrXXI.txt> (дата обращения 17.05.2011).

³² Бицилли П.М. Творчество Чехова: опыт стилистического анализа // Бицилли П.М. Трагедия русской культуры: исследования, статьи, рецензии. М., 2000. С. 274 сл.

вызывается к гибриднему сочетанию конкретных жанров: романа и рассказа. Но перед нами вполне самостоятельная жанровая форма, особенности которой, очевидно, нельзя свести только к такому «гибриду». Поэтому более правомерно было бы называть этот жанр именно «*свернутым романом*» (или «сжатым», если обратиться к наблюдениям А.В. Чичерина над особенностями поэтики «Пиковой дамы» А.С. Пушкина: «В “Пиковой даме” скрыт крайне сжатый роман. И он упирается в свои рамки, они не поддаются, повесть не перерастает в роман. Внутренняя форма “Пиковой дамы” в духе романа, но во внешней форме роман не осуществлен»³³). Ср. также с понятием «сжатая эпопея», которое использует В.А. Келдыш, говоря о преемственной связи прозы И.А. Бунина 1900–1910-х гг. с творчеством позднего Л.Н. Толстого: «Эпическое же по сути сочинение Бунина лишено панорамности, разветвленных сюжетных линий, характерных для канонического романного типа. Художественный материал вызывает ощущение некоей части обширного целого, но оно дает знать о себе по-иному, чем в “большом” эпосе, косвенно»³⁴. Попробуем вкратце очертить основные особенности этой жанровой формы.

Для «свернутого романа» характерен отход от свойственного в той или иной степени рассказу, новелле и повести стремления к концентрации действия и не слишком развернутой, простой (по сравнению с романом) субъектной структуры. В «Медных буках» при происшедшем раздвоении на двух почти равных по своей роли в криминальном сюжете героев-сыщиков (Холмса и мисс Хантер) происходит как бы расщепление на всех уровнях. Оно затрагивает и *субъектную организацию* произведения (два почти равноправных рассказчика вместо одного, Уотсона, как это было в ряде других произведений из той же серии), и *систему персонажей*. В «Медных буках» мы имеем дело с двумя планами в системе персонажей: непосредственно изображенные и принимающие участие в действии (Холмс, Уотсон, мисс Хантер), но также и лишь упоминаемые в рассказах мисс Хантер (дочь Рукасла и ее жених). Примечательно, что преступник, Рукасл, объединяет оба этих плана.

Однако при этом в «свернутом романе» все присутствует как бы в более сжатом виде. Так, в «Медных буках» бросается в глаза ограниченное количество героев — особенно при сравнении с «Неподходящим занятием для женщины» Ф.Д. Джеймс, где есть персонажи типа хозяйки паба Мейвис, появляющейся на страницах романа только один раз. Очевид-

³³ Чичерин А.В. Идеи и стиль. О природе поэтического слова. М., 1968. С. 144.

³⁴ Келдыш В.А. Творчество Бунина и реалистическое движение предоктябрьского десятилетия // История всемирной литературы: в 8 т. / Гл. ред. Г.П. Бердников. Т. 8. М., 1994. С. 61.

но, «свернутый роман», более плотный по структуре, не может себе позволить такой роскоши.

В том же русле происходит изменение *пространственно-временной структуры*. Вот что мы наблюдаем в «Медных буках». *Время* тоже как бы раздвигается: есть отдаленное прошлое (история Алисы и ее жениха) и, условно говоря, настоящее (визит мисс Хантер к Холмсу и расследование). Однако при всем этом нельзя забывать, что существует временная дистанция между временем изображаемых событий и временем, когда Уотсон «создает» свой рассказ.

Пространство же почти не показывается непосредственно в основном рассказе (от лица Уотсона), в отличие от рассказа мисс Хантер, подробно описывающей внутреннее пространство дома в Медных буках. Можно сказать, что только здесь оно приобретает какие-то конкретные очертания, тогда как в основном рассказе стягивается до каких-то точек, выполняющих строго определенные функции в развитии криминального сюжета: квартира Холмса и Уотсона на Бейкер-стрит; дорога в Винчестер (единственная известная нам подробность — спор доктора с сыщиком при виде «красных и серых крыш ферм» [I, 528], о том, насколько эти красивые места «хороши» для преступления); наконец, сама усадьба, где подробно описывается лишь комната, где содержалась жертва. (Ср. с особенностями организации пространства в корпусе произведений о Холмсе, выделенными в работе Ю.К. Щеглова, и замечанием исследователя о том, что «описания города и природы, делаемые Уотсоном, имеют отчетливо туристический характер»³⁵).

Происходит усложнение и на уровне *сюжета*. В «Медных буках» выделяются сразу три линии: помимо основной, в очень сжатом виде представлена линия мисс Хантер (потеря средств к существованию, приход в контору по найму) и уже неоднократно упоминавшаяся линия, связанная с историей героини-жертвы, дочери Рукасла. Она также намечена пунктиром и остается за рамками основного действия. Характерно, что именно здесь появляется «нефункциональная» деталь, не играющая никакой роли в развитии криминального сюжета и ничем особо не мотивированная: в рассказе миссис Толлер бегло говорится о морской профессии жениха Алисы. Миссис Толлер упоминает об этом, наивно желая объяснить «настойчивость» Фаулера, но понятно, что такая мотивировка явно не достаточна.

Все это свидетельствует об определенной редукции линии Алисы и Фаулера³⁶. Однако она, несомненно, могла бы составить и полноценный

³⁵ Щеглов Ю.К. К описанию структуры детективной новеллы. С. 96.

³⁶ История Алисы Рукасл и ее жениха, описанная в «Медных буках» (опубл. 1892), проецируется на вполне реальную — заточение француженки Бланш Монье (Blanche Monnier), которое по воле ее матери продлилось четверть века. Однако

романный сюжет. Косвенным доказательством является тот факт, что история девушки, которую насильно удерживают в доме, препятствуя ее соединению с возлюбленным, лежит в основе другого произведения Конан Дойля, опубликованного двумя годами ранее: романа «Торговый дом Гердлстон / The Firm of Girdlestone» (1890). Связь между названными произведениями этим не исчерпывается. Так, описание блужданий мисс Хантер по коридорам в «Медных буках» весьма напоминает аналогичное ночное «путешествие» по аббатству Кэт, героини «Торгового дома Гердлстон» (и восходит, очевидно, к готическому роману; ср., например, с аналогичными фрагментами в «Удольфских тайнах / The Mysteries of Udolpho» А. Радклиф). Стоит также вспомнить роман У. Коллинза «Женщина в белом / The Women in White» (1860), где фигурирует документ о передаче права распоряжаться имуществом, который отказывается подписать жертва. Одним из источников этой сюжетной линии, очевидно, служит уже упоминавшийся сентиментальный готический роман А. Радклиф «Удольфские тайны», что особенно важно в контексте других отсылок от «Медных буков» к готической литературе.

В такой же мере в полноценный романский сюжет могла бы развиваться и линия мисс Хантер: вспомним специальный термин «governess novel» — «роман о гувернантке» типа «Агнес Грей / Agnes Grey» Энн Бронте. Хотя, по выражению В.Б. Смиренского, «в каждой новелле Холмс и Ватсон покидают покой и удобство своей квартиры, отправляясь на встречу с опасными преступниками, чтобы, решив дело, вернуться обратно на Бейкер-стрит»³⁷, в «Медных буках» этот круг (воплощающий выявленное Ю.К. Щегловым сочетание «авантюристности» и «безопасности и уюта» в сюжете произведений о Холмсе) оказывается как бы прерванным. Возвращение героев на Бейкер-стрит не изображается, зато присутствует своего рода эпилог, что очень свойственно роману как жанру: в самом конце довольно бегло рассказывается о судьбе героев после завершения расследования. Деления на главы здесь нет, но в некоторых других произведениях, которые также можно отнести к «свернутому роману», оно имеется (например, «В Сиреневой сторожке / The Adventure of Wisteria Lodge» того же Конан Дойля, где они даже имеют названия).

Итак, перед нами достаточно сложная структура, которая гораздо более свойственна именно роману, с его полицентричностью и «многоязычным сознанием, реализующимся в нем»³⁸. Однако при этом по срав-

сва ли здесь можно говорить о прямом источнике. Произведение Конан Дойля было опубликовано до того, как история Бланш в 1901 г. получила огласку.

³⁷ Смиренский В.Б. Digital writing e-stories // Смиренский В.Б. Разбор сюжетов. М., 2002. С. 130.

³⁸ Бахтин М.М. Эпос и роман (о методологии исследования романа) // Бахтин М.М. Эпос и роман / Сост. С.Г. Бочаров. СПб., 2000. С. 202.

нению с «полным» романом наблюдается определенная редукция практически на всех уровнях произведения, что и позволяет говорить в данном случае о «свернутом романе». Подобная тенденция к трансформации в своего рода редуцированный роман наблюдается в целом ряде других произведений «криминальной литературы», причем этот процесс оказывается связанным с изменением характера и соответственно роли расследования в сюжете. Помимо уже названной «В Сиреновой сторожке» Конан Дойля, сюда, в частности, можно отнести «Приключение рождественского пудинга / The Adventure of the Christmas Pudding», произведения из цикла «Подвиги Геракла / The labours of Hercules» А. Кристи, а также «С прискорбием сообщаем / Cordially Invited to Meet Death», «Убийство — не шутка / Murder is no joke», «Охота за матерью / The Mother Hunt» и, возможно, «Гамбит / Gambit» Р. Стаута. Однако более подробное исследование их жанровой природы не входит в наши задачи.

Отмеченные особенности поэтики «Медных букв» и «Неподходящего занятия для женщины» характеризуются, таким образом, изменением и усложнением (по сравнению с классическим детективом) сюжета, повествовательной и субъектной организации произведения, в конечном счете приводящим к изменениям в области жанра. Наметившееся у Конан Дойля тяготение к романной структуре при распадении криминального сюжета на две линии, связанные с двумя сыщиками, получает вполне закономерное развитие уже в XX в., в романе Ф.Д. Джеймс.

КРИМИНАЛЬНЫЙ БЕСТИАРИЙ А. КОНАН ДОЙЛЯ

Традиция вводить в криминальные сюжеты животных как полноценных субъектов действия была заложена еще до А. Конан Дойля Э.А. По. Вспомним его известную новеллу «Убийства на улице Морг / The Murders in the Rue Morgue» (1841), где в роли преступника выступает человекоподобный зверь, огромный орангутанг, что, по формулировке Д. Клугера, свидетельствует о дегуманизации и иррациональной природе самого акта преступления в детективе¹. Однако именно в творчестве английского писателя мы находим настоящий «криминальный бестиарий» как «совокупность представителей фауны»², которая выстраивается в определенную систему в зависимости от функций, выполняемых в криминальном сюжете.

Нельзя сказать, что образы животных из цикла о Шерлоке Холмсе не привлекали ранее внимание исследователей — особенно в последнее время³. Среди книг и статей, в которых так или иначе затрагивается эта тематика, мы обнаруживаем и претендующие на строгий научный подход, и относящиеся скорее к эссенстике или литературной критике. Од-

¹ Клугер Д. Баскервильская мистерия. С. 95.

² Махов А.Е. Средневековый образ: между теологией и риторикой. Опыт толкования визуальной демонологии. М., 2011. С. 51. Ср. с определением бестиария в ЛЭТИ: «... жанр средневековой дидактической литературы, представляющий собой каталог реальных и вымышленных животных с описанием некоторых их свойств, в ряде случаев — с их символическим истолкованием» (Юрченко Т.Г. Бестиарий // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003. Стлб. 80). Выделено мной. — О.Ф.

³ См., например: Клебанов А. Преступник и преступление на страницах художественной литературы. М., 2006. С. 3–4; Смиренский В.Б. Формула тайны: модели сюжетных структур и нарративного интеллекта // Литературные архетипы и универсалии / Под ред. Е.М. Мелетинского. М., 2001. С. 225–247, где предпринимается попытка соотнести детективный сюжет со сказочным, т.е. с «функциями», выделенными В.Я. Проппом. При этом животное как орудие преступника рассматривается в качестве аналога сказочного «дракона». Упомянем также следующее любопытное исследование, целый раздел которого посвящен теме «Конан Дойль и собаки»: Stranghan R. A Study in Survival: Conan Doyle Solves the Final Problem. Winchester; Washington, 2009. P. 67–74. Генезис образа Черной Собаки рассматривается в книге: Wagner E.J. The Science of Sherlock Holmes: From Baskerville Hall to the Valley of Fear, the Real Forensics Behind the Great Detective's Greatest Cases. Hoboken, New Jersey, 2006. P. 17–30. О «13 легендарных британских Черных Собаках» (в том числе о «Собаке Баскервильей») см.: Choron S. and H. Planet Dog: A Doglopedia. New York, 2005. P. 28.

нако бросается в глаза, что набор упоминаемых текстов обычно стандартен: чаще всего называются «Собака Баскервилей / The Hound of the Baskervilles» и «Пестрая лента / The Adventure of the Speckled Band». В.Б. Смиренский рассматривает в этом ряду «Медные буки / The Adventure of the Copper Beeches», специально подчеркивая, что именно там у Конан Дойля впервые появляется собака как орудие преступника⁴. Д. Клугер в своей «Баскервильской мистерии» обращается также к «Львиной гриве / The Adventure of the Lion's Mane» из позднего сборника⁵. Не делается также никакой попытки выстроить какую-то систему в зависимости от функций, которые выполняют образы животных в криминальном сюжете. Попытаемся заполнить эти лакуны, сосредоточившись, прежде всего, на тех произведениях Конан Дойля, которые не удостоились чести быть подробно рассмотренными ранее, хотя изображенные в них животные важны для развития криминального сюжета.

Для начала обозначим корпус текстов Конан Дойля, внесших весомый вклад в создание «криминальной зоологии» (выражение Д. Клугера⁶). К таковым можно отнести следующие произведения:

- Повести «Знак четырех / The Sign of the Four» (1890), «Собака Баскервилей / The Hound of the Baskervilles» (1901–1902)
- Из сборника «Приключения Шерлока Холмса / The Adventures of Sherlock Holmes» (1892): «Голубой карбункул / The Adventure of the Blue Carbuncle»; «Пестрая лента / The Adventure of the Speckled Band»; «Медные буки / The Adventure of the Copper Beeches»
- Из сборника «Записки о Шерлоке Холмсе / The Memoirs of Sherlock Holmes» (1894): «Серебряный / Silver Blaze»; «Горбун / The Adventure of the Crooked Man»
- Из сборника «Архив Шерлока Холмса / The Case-Book of Sherlock Holmes» (1927): «Человек на четвереньках / The Adventure of the Creeping Man»; «Львиная грива / The Adventure of the Lion's Mane».

Традиционно в криминальном нарративе в качестве основных актантов выделяются *сыщик*, *преступник* и *жертва*⁷. В том же ряду, несомненно,

⁴ Смиренский В.Б. Модели сюжетных структур и нарративного интеллекта // Смиренский В.Б. Разбор сюжетов. М., 2002. С. 103.

⁵ Клугер Д. Баскервильская мистерия. С. 105–109.

⁶ См. одноименный раздел в его книге: Клугер Д. Баскервильская мистерия. С. 78–100.

⁷ Добавление в список «типовых героев» детектива *повествователя* приводит к смешению разных аспектов поэтики — системы персонажей и субъектно-речевой организации произведения. См.: Николина Н.А., Литовская М.А., Кулина Н.А. Массовая литература сегодня. С. 68.

должен быть назван такой персонаж, как *свидетель* преступления, взаимодействие которого с сыщиком и преступником во многом определяет ход расследования и распределение функций в сюжете. Исходя из этого, можно обозначить следующие функции животных в криминальных нарративах Конан Дойля.

В роли **преступника** (т.е. самостоятельного субъекта, совершающего преступление, в данном случае убийство), выступает только **цианея** (*Suapaea capillata*) в новелле «Львиная грива», хотя и невольно. Понятно, что никакого заранее осознанного мотива, причины убить человека у цианей не могло быть, животное лишь следует своим естественным инстинктам. Собственно, с осознанием персонажами нечеловеческой природы зла (по предъявленному Холмсом неопровержимому доказательству, т.е. самой цианей «во плоти») связан и сам новеллистический пуант: напомним, что по определению Н.Н. Кириленко в криминальной новелле он соотносится «с разоблачением преступника и внезапным прозрением рассказчика, остальных персонажей и читателя при этом разоблачении»⁸. Этот сюжетный ход фактически напрямую отсылает читателя к «Убийствам на улице Морг» Э. По.

Более распространен случай, когда животные используются людьми в качестве **орудия преступления**, и здесь мы встречаем более широкий спектр представителей «криминальной фауны» (выражение Д. Клутера). Прежде всего, это, конечно, помесь ищейки и мастифа: «поджарый, страшный пес величиной с молодую львицу» (III, 149) в «Собаке Баскервилей». Помимо естественной природной внешности, внушающей страх, в описании этой **собаки** присутствуют и «рукотворные» черты, усиливающие впечатление и придающие животному демонический облик: «Его огромная пасть все еще светилась голубоватым пламенем, глубоко сидящие дикие глаза были обведены огненными крутами» (III, 149). Причем этот эффект, в полном соответствии готическому канону (в его сентиментальной линии), получает в итоге логическое объяснение: на морду собаки преступником был нанесен специальный состав, содержащий фосфор и не имеющий запаха. За зверем, поневоле становящимся орудием или пособником преступления, стоит человек — как полноценный субъект воли и сознания.

Не менее страшным орудием преступления является **змея**, болотная гадюка в «Пестрой ленте», ядом которой была убита сестра клиентки Холмса и от которого едва не погибла сама Элен Стоунер. Важная отличительная черта: орудие преступления становится здесь и орудием возмездия, ибо змея нападает на убийцу. Это подчеркивается в словах Холмса, завершающих произведение: «Удары моей трости разлили ее,

⁸ Кириленко Н.Н. Классический детектив как жанр криминальной литературы... С. 111.

в ней проснулась змеяная злоба, и она напала на первого попавшегося ей человека. Таким образом, я косвенно виновен в смерти Гримсби Ройлотта, но не могу сказать, чтобы эта вина тяжким бременем легла на мою совесть» (I, 447).

Такое любопытное сочетание функций орудия преступления и одновременно возмездия преступнику соотносится еще с двумя деталями: Холмс не только предотвращает спланированное в настоящем преступление, но и расследует уже совершенное в прошлом (убийство сестры мисс Стоунер). Кроме того, истинные обстоятельства гибели первой жертвы, а затем самого доктора Ройлотта, убийцы, не сразу становятся известными широкой публике, в том числе и официальным властям: «...туповатое полицейское следствие пришло к заключению, что доктор погиб от собственной неосторожности, забавляясь со своей любимицей — ядовитой змеей» (I, 446). Истину обнаруживает как раз доктор Уотсон, рассказчик, предлагая вниманию читателей свои записки по этому делу: «Вероятно, я бы и раньше опубликовал свои записки, но я дал слово держать это дело в тайне и освободился от своего слова лишь месяц назад, после безвременной кончины той женщины, которой оно было дано» (I, 422). Таким образом, все остается чисто «семейным делом», не выходя за пределы узкого круга посвященных лиц, а наказание преступника совершается без участия полиции и суда. Все это сближает «Пеструю ленту» с «Медными буками», где собака выполняет близкую функцию возмездия за преступный план, а также и с «Собакой Баскервилей», где Холмс опять же расследует злодеяние, совершенное в прошлом (убийство сэра Чарльза), и предотвращает задуманное в настоящем (покушение на его наследника).

В более сниженном, можно сказать, пародийном ключе представлен еще один невольный «соучастник» преступления в «Голубом карбункуле». Своеобразный «сейф», где прячут украденный драгоценный камень, представлен здесь в виде «огромного, очень хорошего **гуся**, белого, с полосатым хвостом» (I, 419). Сам Холмс характеризует это дело как «странную и забавную загадку» (I, 421). Вор пугает гуся, которого он заставил проглотить камень, с другим и не получает никакой выгоды от совершенной кражи: «...теперь я презренный вор, хотя даже не прикоснулся к богатству, ради которого погубил себя» (I, 420). Соответственно, и наказан он только страхом, Холмс не выдает его полиции: «Возможно, я укрываю мошенника, но зато спасаю его душу» (I, 421)⁹. При этом можно сказать, что гусь опять-таки выступает в роли орудия и преступ-

⁹ В справочнике, специально посвященном Шерлоку Холмсу, упоминается о соотношении такой развязки с жанровой спецификой произведения как святочного рассказа. См.: *Redmond C. Sherlock Holmes Handbook. 2nd edition. Toronto, 2009. P. 18.*

ления (как хранилище краденного), и возмездия, т.к. попадает к Холмсу, который таким образом находит камень и начинает расследование.

Следующая важная фигура в любом криминальном сюжете — **жертва преступления**. Эту функцию в произведениях Конан Дойля по преимуществу выполняют собаки («Собака Баскервилей», «Львиная грива»), компанию которым в «Серебряном» составляет конь — «великолепный гнедой жеребец», фаворит на предстоящих скачках, с «отметиной на лбу и белым пятном на правой передней бабке» (II, 24). Причем и здесь животное совмещает жертвенную и карательную функции, т.к. укравший его тренер погибает от случайного удара копытом. Вспомним, как Холмс говорит хозяину коня о том, что «вину Серебряного смягчает то, что он совершил убийство из самозащиты и что Джон Стрэкер был совершенно недостойн вашего доверия» (II, 27). Отметим также, что опосредованно здесь отзывается своего рода оборотничество, присущее, по наблюдениям А.Е. Махова, этому животному¹⁰: так, в жизнеописании св. Петра дьявол является в облике черного коня — Серебряный Конан Дойля участвует в скачках замаскированным, с замазанными отметинами на лбу и ноге, благодаря которым его слишком легко узнать.

Вернемся, однако, к «собачьей» теме. Говоря о том, что в «Собаке Баскервилей» и «Львиной гриве» собаки выступают в роли жертв, нужно сделать необходимую оговорку. В отличие от Серебряного, где конь — объект, на который прямо направлено преступление (кража), в этих случаях собаки не являются изначально запланированными жертвами. В «Львиной гриве» «маленькое преданное создание из породы эрдельтерьеров» (III, 452) помогает Холмсу реконструировать обстоятельства гибели его хозяина: «Во мне родилось какое-то смутное предчувствие, что гибель собаки поможет распутать дело» (III, 451).

С кокер-спаниелем доктора Мортимера из «Собаки Баскервилей» дело обстоит несколько сложнее. С одной стороны, этот образ не несет никакой особой нагрузки в сюжете: не помогает в расследовании, вообще никак не участвует в нем. С другой — два упоминания о собаке Мортимера находятся в «сильных» позициях, обрамляя собой начало и конец расследования. Первой беседе сыщика и Уотсона с доктором Мортимером как инициатором расследования смерти сэра Чарльза Баскервиля предшествует своего рода реконструкция истинной породы собаки, которая «больше терьера, но меньше мастифа», по следам зубов на забытой трости Мортимера. Наконец, уже после гибели «демонической» собаки и бегства преступника, Степлтона, на болота Холмс и другие участники расследования отправляются в Гримпенскую трясицу в поисках его следов и находят место, где тот держал свою собаку, а также «скелет собаки с

¹⁰ Сад демонов. С. 159.

оставшимся на нем клочком рыжей шерсти» (III, 153). Останки идентифицируются Холмсом как сбежавший ранее спаниель доктора Мортимера, причем точные обстоятельства его побега и гибели так и остаются неизвестны читателю. В повести упоминается лишь о том, что «собака убежала на болота и не вернулась» (III, 104).

Зачем же понадобилось автору вводить этот последний эпизод, из которого следует, что несчастный спаниель стал жертвой «собаки Баскервильей»? Если реконструкция его породы в начале повести еще может быть оправдана демонстрацией дедуктивного метода Холмса, то финальный эпизод только этим объяснить нельзя. Рискнем предположить, что спаниель доктора Мортимера, с появлением и исчезновением которого на страницах повести так явно связаны начало и конец расследования, служит своего рода сниженным двойником сэра Генри. Вспомним неоднократные предостережения держаться подальше от болот, адресованные этой потенциальной жертве запланированного преступления, — и то, как легкомысленно пренебрегает ими молодой Баскервиль, отправляясь с Уотсоном на поиски беглого каторжника. Судьба сбежавшего и погибшего на болотах спаниеля как бы воплощает эту не реализованную, но вполне возможную участь сэра Генри. Жертве, на которую было изначально направлено предотвращенное Холмсом преступление, удастся спастись, но ее замещает собака, убитая собакой же.

В криминальном бестиарии Конан Дойля собака, как мы видим, вообще особым образом маркирована, выполняя практически все основные функции в криминальном сюжете. Вероятно, это можно считать своего рода отголоском неоднозначного восприятия этого животного¹¹. Сошлемся также на обширный обзор литературы, приведенный В.Ш. Кривоносом и отражающий, прежде всего, демонизацию собаки в культурной традиции¹².

Помимо того, что собака в «холмсиане» Конан Дойля выступает как орудие преступления и как жертва, в «Знаке четырех» это животное встречается в более традиционной для себя роли — **помощника сыщика**. Речь идет о Тоби, которого Холмс заимствует у старого чучель-

¹¹ См.: Сад демонов. С. 242–243. Ср. с описанием неоднозначной роли собаки, напр., в бурятском героическом эпосе: «Обитая на границе с иным, потусторонним миром, собака символизирует, очевидно, идею соединения жизни и смерти, ибо они, по представлениям древних, — две стороны единой Жизни» (*Бурчиана Д.А.* Отражение культа собаки в героическом эпосе бурят // Вестник Бурятского государственного университета. 2012. № 10. С. 174).

¹² *Кривонос В.Ш.* Собачий код в повести Гоголя «Тарас Бульба» // Новый филологический вестник. 2006. № 1 (2). С. 114–122. Опубликовано также в составе его монографии: *Кривонос В.Ш.* Повести Гоголя: пространство смысла. Самара, 2006. С. 54–65.

ника. Рассказчик, доктор Уотсон, называет его «маленьким уродцем, длинношерстным и длинноухим, помесь спаниеля и шотландской ищейки. Он был коричневым с белым, и у него была смешная, неуклюжая походка вперевалочку» (I, 198). Такой забавный внешний облик должен был бы являть контраст с розыскными способностями собаки и ее «поразительным» нюхом. Однако ирония, преобладающая в описании Уотсона («...Тоби нюхал платок [с запахом креозота] с видом дегустатора, наслаждающегося букетом старого вина» (I, 201) и т.д.), в итоге оказывается оправданной. Вместо того чтобы привести сыщика и его друга к преступнику, неосторожно наступившему в креозот на месте убийства, Тоби сопровождает их к совершенно «не замешанной» в деле бочке с креозотом. Следующие слова Холмса как бы обозначают предел «собачьего разума», поскольку для собаки запах креозота из разных источников одинаков: «Он действовал в меру своего разума. <...> Нет, бедняга Тоби не виноват» (I, 207). Лишь возврат к месту, где собака повернула в неправильном направлении, возвращает сыщиков к истинному следу преступников, но обрывается на причале, где те пересели в лодку. Таким образом, получается, что в произведениях Конан Дойля собака может играть достаточно не традиционную для себя роль жертвы, но при этом отчасти дискредитирует свою более распространенную функцию помощника сыщика в расследовании.

Еще одна роль, в которой выступает собака у Конан Дойля, может быть определена как роль **свидетеля** и одновременно **улики**, помогающей Холмсу восстановить ход событий. Наиболее явно это выражено в «Человеке на четвереньках», в «Серебряном» лишь упоминается о подозрительном молчании собак в ночь, когда был украден конь. В «Человеке на четвереньках» связь между поведением собаки и людей становится предметом особой рефлексии со стороны Холмса: «В собаке как бы отражается дух, который царит в семье. Видели вы когда-нибудь игривого пса в мрачном семействе или понурого в счастливом? У злобных людей злые собаки, опасен хозяин, опасен и пес. Даже смена их настроений может отражать смену настроений у людей» (III, 419).

Иллюстрацией к этим «теоретическим» выкладкам Холмса служит описанная далее загадка таинственного поведения профессора, вдруг обретшего привычку бегать на четвереньках, и его пса, так же внезапно ставшего кидаться на хозяина. Поведение собаки оказывается своего рода «лакмусовой бумажкой», отражающей изменения в характере и даже самой природе ее хозяина. В тексте неоднократно возникает мотив звериной, животной природы, подменяющей в профессоре Пресбери человеческую; вот один из наиболее ярких примеров в рассказе секретаря профессора: «... Окружающих не оставляло чувство, что перед ними не тот, кого они знали прежде; на него словно нашло какое-то затмение, подавившее в нем все высокие начала» (III, 422).

Наконец, в традиционной заключительной речи Холмса, где дается объяснение всем таинственным событиям, об этом говорится уже прямо: «Собака, естественно, почуяла перемену гораздо раньше вас: на то у нее и тонкий нюх. Не на профессора бросился Рой — на обезьяну, и не профессор, а обезьяна дразнила его» (III, 439). Таким образом, собака представлена как существо, способное раньше других распознать подмену и увидеть в хозяине чужую личину. Напомним, с целью омоложения профессор применяет экспериментальное лекарственное средство, сыворотку обезьяны — черноголового хульмана, с чем связано появление у него обезьяньих повадок. И снова перед нами двойничество / оборотничество с демоническими коннотациями; ср. с традиционным именованием дьявола — «обезьяна Бога»¹³.

Столкновение профессора и собаки, предшествующее развязке, — это схватка двух животных: «За все наши похождения я не припомню более дикого зрелища, чем эта бесстрастная и еще не утратившая остатков достоинства фигура, по-лягушечьи припавшая к земле перед *бестнующейся* [здесь и далее выделено мной. — О.Ф.], разъяренной овчаркой и обдуманно, с изощренной жестокостью старающаяся довести ее до еще большего иступления» (III, 436). Отметим «демонический» облик собаки, который появляется в русском переводе М. Кан и отсылает, вероятно, к «Собаке Баскервилей». В оригинале этот мотив отсутствует: «In all our adventures I do not know that I have ever seen a more strange sight than this impassive and still dignified figure crouching frog-like upon the ground and goading to a wilder exhibition of passion *the maddened hound*, which ramped and raged in front of him, by all manner of ingenious and calculated cruelty»¹⁴. В итоге собака, сорвавшись с цепи, вцепляется профессору в горло, серьезно покалечив своего хозяина.

И тут возникает вопрос, кем же является профессор Пресбери? Формально, конечно, жертвой преступного эксперимента доктора, распространяющего «омолаживающее» снадобье. О нем Холмс прямо говорит: «Я напишу этому человеку, что он совершает уголовное преступление, распространяя свое зелье, и нам больше не о чем будет тревожиться» (III, 439). Однако можно ли сказать, что Пресбери здесь — только невинная жертва? Ведь в конечном счете именно он несет наказание, пострадав от клыков собаки. И в чем заключается его вина? Вот что говорит по этому поводу Холмс: «Самый совершенный представитель рода человеческого может пасть до уровня животного, если свернет с прямой дороги, предначертанной всему существу» (III, 439). Мотивы мнимого превосходства

¹³ Сад демонов. С. 191.

¹⁴ *Conan Doyle A., Sire. The Adventure of the Creeping Man // Conan Doyle A., Sire. The Complete Sherlock Holmes / Introduction and Notes by Kyle Freeman. Vol. II. New York, 2003. P. 613.*

над человеческой природой и безумия роднят этого персонажа с преступниками-маньяками, типологическое сходство которых с животным отмечено Д. Клугером: «... (не будет преувеличением сказать, что маньяк, безумец уже не совсем человекоподобен, во всяком случае, не более чем — прошу прощения за тавтологию — человекообразное животное)»¹⁵. Профессор пытается избежать старости как естественного для его возраста состояния; он сам проявляет инициативу, связавшись с доктором Ловенштейном по поводу сыворотки, т.е. добровольно идет на это. И именно поэтому Ловенштейну предстоит лишь получить письмо от Холмса с угрозами, профессор же оказывается на грани жизни и смерти после схватки с собственной собакой. Таким образом, и здесь, как в «Пестрой ленте» и «Медных буках», животное выступает также и орудием возмездия.

Еще одно связующее звено между этими произведениями — дело в «Человеке на четвереньках» также остается «семейным» и не предается огласке: «Пока об этой скандальной истории знают лишь домашние, никто о ней проговорится. Стоит слухам просочиться за пределы этого дома, и пересудам не будет конца. Нельзя забывать о положении, которое профессор занимает в университете, о том, что он ученый с европейским именем, о чувствах его дочери» (III, 437). Таким образом, выявляется определенная закономерность: животное как орудие возмездия оказывается тесно связанным с жанровыми особенностями произведения, которые не столько относятся к *классическому детективу*¹⁶, сколько сближаются с *романом семейной тайны* типа «Женщины в белом / The Women in White» У. Коллинза¹⁷.

Более того, еще одно произведение из цикла о Холмсе, где животное выполняет функцию скорее улики (но не орудия возмездия, которое совершается без его непосредственного участия), также примыкает к выше-названному корпусу текстов. Это новелла «Горбун» из сборника «Записки о Шерлоке Холмсе». Здесь мы находим уже знакомые особенности структуры: преступность персонажа, который формально является жертвой (полковник Барклей); объяснение его гибели вмешательством высших сил («Он пал жертвой самого провидения», II, 145) и соответственно отсутствие самого факта преступления, которое является неотъемлемой составляющей сюжета в классическом детективе.

Сопровождающее свидетеля (но не преступника!) животное становится предметом реконструкции со стороны Холмса, который дедуктив-

¹⁵ Клугер Д. Баскервильская мистерия. С. 95.

¹⁶ Об инвариантной структуре классического детектива см.: Кирилленко Н.Н. Классический детектив как жанр криминальной литературы... С. 130–134.

¹⁷ См. раздел «Роман семейной тайны как жанр: инвариант и типология» в наст. изд.

ным методом восстанавливает его облик, причем на вопрос о том, что же это за зверь, отвечает: «Если бы я это узнал, дело было бы почти раскрыто» (II, 140). Из рассказа ложного обвиняемого и свидетеля, собственно Горбуна, становится ясной степень участия его четвероногого спутника в событиях: «В спешке я опустил ключ в карман, а лова Тедди, который успел взобраться на портьеру, потерял палку (II, 148). Т.е. «красновато-коричневый зверек, тонкий и гибкий, с лапками горностая, с длинным тонким носом и парой самых прелестных глазок, какие я только видел у животных» (II, 148), который идентифицируется в итоге как *мангуста* или «фараонова мышь», становится своего рода катализатором действия, заставив своего хозяина потерять экзотическую дубинку, благодаря чему в деле возникает «индийский след». Тедди и его хозяин, несомненно, составляют пару «зеркальных» двойников: ловкий зверек, привезенный из дальних стран в Англию, — и калека-англичанин, долгое время удерживаемый в плену на чужбине. Такое двойничество человека и животного, конечно, не случайно; как отмечает О.Л. Довгий, «звери — одно из зеркал человека»¹⁸. Эта функция, важнейшая для всей анималистики, подтверждает свою значимость и в криминальной литературе.

Экзотичность мангусты отсылает нас к еще одной ипостаси животных в произведениях из цикла о Холмсе. Собственно, ее можно определить как **экзотический антураж**, поскольку особой роли в развитии криминального сюжета эти животные не играют, только контрастируя с окружающей героев *нормальной* действительностью. Речь идет, прежде всего, о *гепарде* и *павиане* в «Пестрой ленте», о которых рассказывает Элен Стоунер: «Еще есть у него [Ройлотта] страсть к животным, которых присылает ему из Индии один знакомый, и в настоящее время по его владениям свободно разгуливают гепард и павиан, наводя на жителей почти такой же страх, как он сам» (I, 427). Как представляется, такую же функцию выполняют животные, перечисленные в качестве обитателей дома чучельника в «Знаке четырех»: барсук (который кусается), горноста́й, змея (неядовитая веретенница) и некие «важные птицы» (I, 198), прямо не названные в тексте. На странность дома и обитающих в нем животных с точки зрения нормы указывают слова чучельника: «Спасения нет от мальчишек. Любят торчать под моими окнами» (I, 198).

* * *

Подведем итоги. Животные, которые составляют «криминальный бестиарий» А. Конан Дойля, выполняют в сюжете следующие основные функции:

¹⁸ Довгий О.Л. Сатиры Кантемира как код русской поэзии. Опыт микрофилологического анализа. Изд. 2-е, испр. Тула, 2018. С. 224.

- невольный преступник (цианея в «Львиной гриве»);
- орудие преступления (собака в «Собаке Баскервилей», гусь в «Голубом карбункуле»), которое одновременно может быть и орудием возмездия (болотная гадюка в «Пестрой ленте», собака в «Медных буках»);
- прямая или косвенная жертва преступления (конь в «Серебряном», хотя он совершает убийство в целях самообороны; собаки в «Собаке Баскервилей» и «Львиной гриве»);
- помощник сыщика (собака в «Знаке четырех»);
- улика (собака в «Человеке на четвереньках»; мангуста в «Горбуне»);
- экзотический антураж (гепард и павиан в «Пестрой ленте», животные из дома чучельника в «Знаке четырех»).

Бросается в глаза, что единственное животное, которое выступает практически во всех ролях, — собака, что связано, вероятно, с ее неоднозначным восприятием в культурной традиции. Особенности изображения животных у Конан Дойля и функции, выполняемые ими в криминальном сюжете, оказываются тесно связанными с жанровой природой его произведений.

В ряду подобных текстов выделяются те, в которых Холмс расследует преступление, уже совершенное в прошлом, и предотвращает его повторение в настоящем. Животные здесь могут выступать в роли орудия возмездия, наказания преступнику, причем дело не выходит за весьма ограниченные пределы «семейного круга», вне которых оно известно лишь Холмсу и Уотсону («Пестрая лента», «Медные буки», к ним примыкает «Собака Баскервилей», хотя там на заключительном этапе вмешивается полиция, а собака является лишь орудием преступления, но не возмездия).

Введение в криминальный сюжет животных у Конан Дойля вообще оказывается связанным с более заостренной, нежели это обычно свойственно классическому детективу, постановкой проблемой преступления и наказания. Из рассмотренных нами текстов факт преступления, во всяком случае серьезного и преднамеренного, есть, пожалуй, лишь в упомянутых выше «Пестрой ленте» и «Собаке Баскервилей», с натяжкой — в «Медных буках», где преступник не достигает своей цели, а насильно удерживаемая им в доме девушка успевает освободиться до вмешательства Холмса. Во всех остальных случаях или преступной оказывается сама жертва (как в «Человеке на четвереньках» или «Горбуне»), или преступник столь жалок и полон раскаяния, что Холмс не передает его суду («Голубой карбункул»). Однако более подробный разговор об этом требует дальнейшей разработки темы.

РОМАН СЕМЕЙНОЙ ТАЙНЫ КАК ЖАНР: ИНВАРИАНТ И ТИПОЛОГИЯ

Постановка проблемы

Формирование типа романа, о котором пойдет речь, очевидно, приходится на 40-е гг. XIX в. Один из первых образцов — «Джейн Эйр / Jane Eyre» Ш. Бронте (1847). В отличие от *готического романа* (в его «классическом» изводе, тогда как сформированная им традиция продолжается сейчас, хотя бы в различных формах «неоготики»¹), он благополучно дожил до настоящего времени, что доказывает публикация в 2006 г. романа Д. Сеттерфила «Тринадцатая сказка»². Назову в хронологическом порядке несколько произведений, как представляется, заслуживающих внимания в этом контексте (список, разумеется, не исчерпывающий):

- «Джейн Эйр / Jane Eyre» Ш. Бронте (1847);
- «Снеговик / L'Homme de neige» Ж. Санд (1858);
- «Женщина в белом / The Women in White» У. Коллинза (1860);
- «Исповедь молодой девушки / La confession d'une jeune fille» Ж. Санд (1865);
- «Ребекка / Rebecca» Д. Дю Морье (1938);
- «И девять ждут тебя карет / Nine coaches waiting» М. Стюарт (1958);
- «Кирклендские улады / Kirkland Revels» В. Хольт (Элеонор Алиса Хиберт, 1962);
- «Тринадцатая сказка / The Thirteenth Tale» Д. Сеттерфила (2006).

Отдельные произведения такого рода относят, в частности, к «роману о гувернантке» (*governess novel*) — «Джейн Эйр»³, «детективу»⁴ или «сен-

¹ О соотношении готического романа как жанра, обладающего устойчивой структурой, и готической традиции, в рамках которой воспроизводятся, трансформируются, обыгрываются те или иные ее элементы, см.: *Тамарченко Н.Д.* Предисловие // *Готическая традиция в русской литературе: коллект. моногр.* / Отв. ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. С. 9–11.

² Роман Д. Сеттерфила «Тринадцатая сказка» называют в том числе «неоготическим», что свидетельствует о тесной связи этих моделей (но не об их тождественности): *Князева О.И.* Неоготические мотивы в современной британской литературе // *Филологический аспект.* 2020. № 3 (59). С. 165–174.

³ *Wadsö-Lecaros C.* “Jane Eyre” and the Genre of “Governess Novels” // *Jane Eyre: De Charlotte Brontë à Franco Zeffirelli* / Ed. Frédéric Regard, Augustin Trapenard. [Paris], 2008. P. 33–45; *Frishtick B.* Independence through Education: The Governess in

сационному роману» — «Женщина в белом» У. Коллинза⁵, «готическому детективу» (Gothic crime fiction) — «Ребекка» Д. Дю Морье⁶ и т.п.

При этом подобные дефиниции остаются довольно расплывчатыми, а их использование применительно к конкретным произведениям нередко никак не аргументируется. Так, к «роману о гувернантке» относят и «Джейн Эйр» Ш. Бронте, где сюжет во многом построен на семейной тайне мистера Рочестера, и «Агнес Грей» ее сестры Энн, посвященный исключительно становлению личности героини и лишенный этого мотива. Слово «детектив» и вовсе объединяет собой наименование целой области массовой литературы с наличием «криминальных» мотивов, ее отдельных разновидностей (классический, полицейский, шпионский и т.д. детектив), а также тип героя-сыщика, который действует в подобных произведениях. Не менее расплывчатое содержание вкладывается в понятие «роман тайны» — от романов У. Коллинза и Ч. Диккенса до «Доктора Живаго» Б. Пастернака в известной работе И.П. Смирнова⁷. Даже в фундаментальном исследовании, посвященном «жанру» сенсационного романа, А.И. Хотинская пишет о том, что «с формальной точки зрения сенсационный роман являет собой не жанр, а жанровый гибрид. Он использует художественный опыт готического и нью-гейтского романа, психологического и социально-бытового, сочетает в себе черты популярной мелодрамы, журналистского очерка, фантастического и романтического романов»⁸.

Таким образом, получается, что приведенные выше дефиниции затрагивают только отдельные аспекты повествования и мира героев, к примеру, тип героя, хронотоп, сюжет или ряд ключевых мотивов, однако не описывают жанровую структуру в комплексе, за счет чего в одну и ту же группу могут попасть тексты, сильно различающиеся по своей поэтике и жанровой принадлежности. К примеру, к *сенсационному роману*, определяемому обычно как локальное явление в английской литературе 1860-х — 1870-х гг.⁹ (симптоматично, что в «Энциклопедическом слова-

“Jane Eyre” and “Agnes Grey” and Her Relation to. Women's Identity in Nineteenth-Century England: Thesis. [Vermont], 2013 et al.

⁴ См. достаточно полный обзор литературы по проблеме «коллинзовского детектива» в: Антонова З.В. Третий период творчества Уилки Коллинза: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Череповец, 2003.

⁵ Кешикова Е.А. Уилки Коллинз и «сенсационная» школа английского романа XIX века: дис. ... канд. филол. наук. М., 1978.

⁶ Snodgrass M.E. Encyclopedia of Gothic Literature. New York, 2005. P. 75.

⁷ Смирнов И.П. Роман тайн «Доктор Живаго». М., 1996.

⁸ Хотинская А.И. Сенсационный роман — популярный жанр литературы в Великобритании 1860-х гг. М., 2017. С. 12.

⁹ См., например: Brantlinger P. What is sensational about the Sensation Novel? // Wilkie Collins. Contemporary Critical Essays / Ed. L. Pykett. London, 1998. P. 30–58.

ре английской литературы XX века»¹⁰ нет посвященной ему статьи), традиционно относят два романа У. Коллинза, совсем не идентичные в этом плане: «Лунный камень» и «Женщину в белом»¹¹. Совершенно очевидно, что в них различаются и основные субъекты, ведущие расследование (в первом случае их несколько, причем ложного подозреваемого Фрэнсиса Блэка, принадлежащего к семье, в доме которой происходит преступление, отнюдь нельзя назвать успешным в этой роли; во втором — лицо, близкое к жертве задуманного преступления, не входящее, однако, непосредственно в семейный круг), и характер преступления: в «Лунном камне», в отличие от «Женщины в белом», оно не связано именно с семейной тайной. Т.е. как минимум отличаются системы персонажей и тип основного события, организующего собой сюжет. Есть и другие различия, углубляться в которые сейчас не будем.

Ограничимся замечанием, что актуальны для нашего исследования границы не с сенсационным романом, ибо тогда это будет сопоставление явлений разного порядка, а с ближайшими предшественником и наследником — *готическим романом* (В.Б. Шкловский называет Анну Радклиф одной из основательниц «романа тайн»¹²) и *«расследованием жертвы»*, которое формируется, очевидно, не позже 1930-х гг., но не сменяет тип романа, о котором идет речь, а сосуществует с ним вплоть до современного этапа¹³. Вот на этом разграничении и сосредоточимся, добавив, что это явление в любом случае выходит как за хронологические рамки, в которые исследователи традиционно заключают сенсационный роман (1860-е гг.), так и за пределы английской национальной традиции.

В отличие от того же сенсационного романа или, к примеру, «романа-фельетона» (к которому также относят произведения различной жанровой структуры, в частности, авантюрно-исторический роман А. Дюма «Три мушкетера» и социально-криминальный роман Э. Сю «Парижские

И.А. Матвеевко рассматривает сенсационный роман как жанровую разновидность социально-криминального: *Матвеевко И.А.* Русский перевод «сенсационного» романа У. Коллинза «Женщина в белом»: К вопросу о взаимодействии жанровых модификаций социально-криминального романа // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. № 5 (23). Ч. 2. С. 137–142.

¹⁰ Энциклопедический словарь английской литературы XX века / Отв. ред. А.П. Саруханян. М., 2005.

¹¹ Путеводитель по английской литературе / Под ред. М. Дрэббл и Д. Стрингер. М., 2003. С. 346.

¹² Шкловский В.Б. Приключения, узнавания, ужасы, тайны // Шкловский В.Б. Избранное: в 2 т. Т. 1. М., 1983. С. 187.

¹³ См. об этом жанре и проблемах, связанных с его номинацией: Федунина О.В. «Следователь-жертва» в криминальной литературе: к вопросу о типологии героя и жанра // Новый филологический вестник. № 2 (21). С. 130–141.

тайны»¹⁴), все перечисленные в начале этого раздела произведения объединяет не только наличие центрального мотива «*семейной тайны*», связанной с преступлением и затрагивающей не слишком отдаленное (в отличие от готических романов) прошлое семьи, но и сходство речевой и субъектной структуры, пространственно-временной организации, типов героев, сюжета и картины мира в целом. Более того, очевидно, эта структура как единое целое осознается самой литературной традицией, воспроизводящей ее с небольшими вариациями вплоть до настоящего времени (см. определение, данное Н.Д. Тамарченко применительно к готической традиции: «*Носителем* традиции мы будем считать жанровую структуру, сохраняющую идентичность при всевозможных видоизменениях или трансформациях»¹⁵).

Все это позволяет предположить, что перед нами, по-видимому, особый жанр, который ранее не определялся в качестве такового, равно как не исследовалась в полном объеме характерная для него структура. Между тем, наблюдения над конкретными текстами позволяют предположить, что и здесь, как в случае с готическим романом, был сформирован своего рода жанровый «канон»: как отмечает Н.Д. Тамарченко, «если роман в целом, по М.М. Бахтину, не имеет канона, то в отдельных его исторических разновидностях такого рода “образцовая” и понуждающая продолжателей к воспроизведению структура несомненно существует»¹⁶ (в числе подобных форм исследователь называет и «роман-детектив XX в»).

Опираясь на предложенное В.Б. Шкловским понимание «романа тайны», где тайна — это «персонификация зла мира, причем зло социальное подменено юридическим — преступлением одного человека против другого»¹⁷, и уточняя эту формулировку для рассмотрения данного конкретного явления, обозначим его как *роман семейной тайны* (далее РСТ).

Таким образом, необходимо для начала поставить как минимум следующие задачи: 1) основываясь на анализе произведений, гипотетически

¹⁴ См., напр.: *Шейко А.А.* Жанровые принципы романа-фельетона во Франции и романа-сериала в Англии // Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. 2017. № 6. С. 178–189, где роман-фельетон назван и «жанром», и «способом издания».

Жанровый инвариант социально-криминального романа описан в работе: *Взрехлидзе В.Г.* Поэтика социально-криминального романа: западноевропейский канон и его трансформация в русской литературе XIX века: «Большие надежды» Ч. Диккенса и «Подросток» Ф.М. Достоевского: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. М., 2006.

¹⁵ *Тамарченко Н.Д.* Предисловие. С. 9. Курсив автора.

¹⁶ *Тамарченко Н.Д.* Предисловие. С. 9–10.

¹⁷ *Шкловский В.Б.* Приключения, узнавания, ужасы, тайны. С. 186.

относящихся к РСТ, выделить его инвариантную структуру и соотнести ее с трехмерной моделью жанра, предложенной М.М. Бахтиным¹⁸, с целью проверить, можно ли в данном случае говорить именно о жанре; 2) отграничить РСТ от близких, но не тождественных жанровых форм — готического романа и «расследования жертвы».

Могут возникнуть сомнения в правомерности анализа таких романов, как «Джейн Эйр» Ш. Бронте или «Исповедь молодой девушки» Ж. Санд, с помощью «инструментария»¹⁹, разработанного нами совместно с Н.Н. Кириленко для исследования криминальной литературы как вида авантюрной²⁰. Оставляя пока в стороне непростой вопрос о принадлежности РСТ к полю криминальной литературы, поясним, что этот метод избран как один из возможных ключей к пониманию его поэтики, генезиса и типологических особенностей. Его использование обосновано наличием в основе сюжета РСТ не просто семейной тайны, но тайны, обязательно связанной с *преступлением* и раскрываемой героями в ходе *расследования*. Сошлемся также на концепцию британской исследовательницы викторианской и нео-викторианской литературы Джессики Кокс, которая прямо пишет о связи сенсационных романов с последующей детективной традицией, называя героинь типа Мэриан Голкомб из «Женщины в белом» Коллинза предшественницами мисс Марпл у А. Кристи²¹.

Итак, обозначим несколько опорных пунктов, на которых будет базироваться дальнейший сопоставительный анализ:

I. Речевой уровень, особенно характерные для РСТ композиционно-речевые формы;

II. Мир героев:

- 1) субъектная организация;
- 2) типы преступника и основного субъекта расследования;
- 3) характер преступления как события, имеющего в РСТ важнейшее сюжетообразующее значение, и связанной с ним тайны;

¹⁸ Бахтин М.М. Эпос и роман (О методологии исследования романа). С. 202.

¹⁹ Кириленко Н.Н., Федунина О.В. Жанры криминальной литературы как теоретическая проблема. С. 117–118.

²⁰ Кириленко Н.Н. Классический детектив как жанр криминальной литературы... С. 36, 185 (схема).

²¹ Примечательно, что сенсационный роман в разных его изводах, часто включающий в себя элементы расследования, и детектив разводятся в рамках этой концепции по принадлежности последнего к массовой культуре: «Neo-Victorian literary fiction frequently contains elements of detection, but in its truest form, detective fiction belongs to the realms of popular culture» (Cox J. Neo-Victorianism and Sensation Fiction. London, 2019. P. 74).

- 4) другие константные мотивы, которые можно назвать инвариантными для РСТ;
- 5) хронотоп;
- 6) сюжет и динамика его развития;
- 7) методы расследования, его цель и итоги;
- 8) этическая оценка преступления и возможность восстановления нормы после его раскрытия;

III. Характер художественного завершения (М.М. Бахтин), т.е. «тип взаимоотношений между миром героя и действительностью автора и читателя»²².

* * *

Говорить об особенностях **речевой структуры** РСТ представляется необходимым в тесной связи с другими аспектами его поэтики. Одни свойственные ему композиционно-речевые формы определяют особенности хронотопа (к примеру, всегда пространственные описания замка или поместья, с которым связана семейная тайна; это, несомненно, приходит в РСТ из готического романа). Другие же, в том числе сны персонажей, задерживающие развитие линии расследования, но приоткрывающие героям истинный смысл событий, соотносятся с динамикой развития сюжета и оценкой реальности / нереальности таинственных событий. Поэтому более целесообразно рассматривать эти особенности в соответствующих местах, но не отдельно от анализа мира героев. В частности, характер монологов и диалогов оказывается здесь в прямой зависимости от субъектной организации и системы персонажей, а также от метода расследования.

Система персонажей: основной субъект расследования и его антагонист

В центре **системы персонажей** всегда находится героиня (реже герой, как Хартрайт в «Женщине в белом»), которая не принадлежит изначально к семейному кругу, где сталкивается с некими загадочными событиями; возможны случаи, когда принадлежность такого героя к этому кругу с самого начала не очевидна и проявляется лишь в процессе расследования («искатель приключений»²³ Христиан в «Снеговике» и Люсьена в «Исповеди молодой девушки» Ж. Санд). Функция подобного героя (героини) с момента его столкновения с тайной — быть свидетелем, вы-

²² *Тамарченко Н.Д.* «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. С. 76.

²³ *Санд Ж.* Снеговик / Пер. с фр. Т. Казанской и Н. Фарфель // Санд Ж. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 9. Л., 1974. С. 34.

нужденным искать разгадку тайны с целью предотвратить подозреваемое преступление или раскрыть уже совершенное.

По своему социальному статусу это может быть гувернантка (Джейн Эйр в одноименном романе Ш. Бронте, Линда Мартин в «И девять ждут тебя карет» М. Стюарт), домашний учитель (Хартграйт в «Женщине в белом»), биограф, фиксирующий и самостоятельно распутывающий семейную историю («Тринадцатая сказка» Д. Сеттерфилд) или новобрачная, вошедшая в семью в результате внезапного и почти тайного брака (рассказчица с неизвестным читателю, но «прелестным и необычным именем»²⁴ в «Ребекке» Д. Дю Морье и Кэтрин Кордер в «Кирклендских усадбах» В. Хольт). Во всяком случае, здесь важна принципиальная чужеродность главного героя тесному семейному кругу, с которым он соприкасается. Примечательно в этом отношении высказывание рассказчицы из «И девять ждут тебя карет»: «Я была иностранкой, чужаком, направляющимся в чужой дом на незнакомую работу»²⁵.

Существенное отличие от сентиментального готического романа, прежде всего, от «Удольфских тайн / The Mysteries of Udolpho» А. Радклиф, а также от «расследования жертвы», где этот момент является принципиальным: основной субъект, раскрывающий тайну, в РСТ обычно не совпадает с основным объектом преступления, т.е. *жертвой*. Типология героев находится в самой тесной связи с другими аспектами поэтики: так, «Дядя Сайлас / Uncle Silas» (1864) Дж. Ш. Ле Фаню, несмотря на ряд очень близких мотивов, не может быть отнесен к жанру РСТ, в первую очередь, потому что в этом романе героиня является и целью преступных замыслов, и рассказчицей. А вот говорить о расследовании семейной тайны как об осознанной цепочке наблюдений и умозаключений в этом случае не приходится. «Дядя Сайлас» куда ближе к своему источнику, сентиментальным готическим романам, нежели к жанру, которому посвящено наше исследование.

Тип жертвы приходит в РСТ не столько из *сентиментальной* готики (вспомним Эмилию в «Удольфских тайнах» и даже Эллену в «Итальянце / The Italian, or the Confessional of the Black Penitents» А. Радклиф, которая, оказавшись заточенной в некоем заброшенном доме по наущению монаха, поневоле пытается проникнуть в его тайные замыслы), сколько из *фрэнетической*: пассивная и не способная самостоятельно воспротивиться направленным против нее преступным замыслам (к примеру, Антония в «Монахе / The Monk» М.Г. Льюиса).

²⁴ Дю Морье Д. Ребекка / Пер. с англ. Г. Островской, И. Комаровой, А. Ставиской. М., 2000. С. 29.

²⁵ Стюарт М. И девять ждут тебя карет / Пер. с англ. Р. Шидфара. СПб.; М., 2008. С. 17.

На это можно возразить, что, к примеру, Христиан в «Снеговике», Люсьена в «Исповеди молодой девушки» и Кэтрин в «Кирклендских усадбах» являются несомненными объектами действий преступника. Уточним: *не основными*. В «Снеговике» жертвой преступных действий барона Вальдемора становится его невестка и настоящая мать главного героя, тогда как сам он был спасен в младенчестве верными слугами. Опасность угрожает ему, когда барон узнает в заезжем искателе приключений своего племянника и претендента на наследство; однако это происходит уже ближе к развязке. В «Исповеди молодой девушки» заказчиком похищения Люсьены оказывается ее мнимый отец, «сам маркиз, оскорбленный, мстительный муж»²⁶, карающий свою жену за измену, в результате которой появилась на свет Люсьена. В «Кирклендских усадбах» таинственно погибает муж героини, а затем непосредственным объектом преступных действий является не столько Кэтрин, сколько ее еще не родившийся ребенок, который опять-таки может претендовать на наследство. Как уверяет героиню ее друг и защитник Саймон, «опасность угрожает не вам, а вашему ребенку. У того, кто вас преследует, одно стремление — запугать вас до такой степени, чтобы вы не смогли произвести на свет здорового младенца»²⁷. Получается, что такие герои все же не являются основной жертвой, на которую направлены преступные действия, хотя надо признать, что они в большей степени привлекают внимание преступника.

Совершенно иначе построено «расследование жертвы» как жанр криминальной литературы: потенциальная жертва совмещает там функции основного объекта преступления и субъекта его расследования, а нередко и рассказывания (Элиза в «Лесной смерти / *La mort des bois*» Б. Обэр) или, уж во всяком случае, основного носителя точки зрения (Хулия во «Фламандской доске / *La tabla de Flandes*» А. Переса Реверте).

В связи с этим любопытен такой пример, как роман Э.А. Уайт, вышедший в русском переводе под названием «Винтовая лестница / *Some Must Watch*»²⁸ (другие переводы оригинального названия — «Для спящих ночь, для стражи день...», «Кто-то должен поберечься»). Казалось бы, там есть и соответствующий тип героини (сиделка, попадающая в удаленную от другого жилья усадьбу, вокруг которой происходят загадочные убийства), и мотив семейной тайны, имеющей самое непосредственное отношение к этим преступлениям. Однако отнести к РСТ этот

²⁶ Санд Ж. Исповедь молодой девушки / Пер. Э. Линецкой и Б. Томашевского // Санд Ж. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 8. А., 1974. С. 617.

²⁷ Хольт В. Кирклендские усадбы / Пер. с англ. С.П. Самостреловой-Смирницкой. М., 2003. С. 298.

²⁸ Уайт Э.А. Винтовая лестница / Пер. с англ. Р. Шидфара // Смена. 1991. № 5. С. 176–273. В оригинале: *White E.L. Some Must Watch*. London; Melbourne, 1933.

роман, появившийся чуть раньше «Ребекки» Д. Дю Морье, в 1933 г., все же нельзя, в том числе из-за совпадения изначально запланированной жертвы и субъекта расследования. Одновременно меняются и другие важнейшие параметры: исчезает характерная для РСТ развернутая «экспозиция», не имеющая прямого отношения к семейной тайне и преступлению и необходимая для характеристики личности главной героини («Джейн Эйр», «Исповедь молодой девушки», где рассказ о становлении героини до момента, когда она оказывается вынужденной в той или иной мере расследовать обстоятельства своего похищения и возвращения, занимает весьма значительный объем; «Ребекка», где главы со 2 по 7 посвящены истории знакомства героини с ее будущим мужем). Соответственно, становится куда более динамичным сюжет, в котором на первый план выходит не столько личность героини сама по себе, сколько ее усилия избежать опасности и установить личность и мотивы действий преступника. Наконец, в «расследовании жертвы» становится необходимым элементом единоличное финальное столкновение жертвы с преступником, ради чего последовательно лишаются возможности выполнять свои функции ее *защитники*.

На этих персонажах необходимо остановиться более подробно, т.к. они имеют самое непосредственное отношение к особенностям системы персонажей в РСТ. Противостояние субъекта расследования и преступника один на один до самой развязки, инвариантное для «расследования жертвы», здесь не характерно. При наличии такого противостояния в решающий момент между главными героями и преступником встают «защитники», предотвращающие опасность (друзья Христиана в стычке с подручными барона в «Снеговике»; Саймон в «Кирклендских усадбах»).

Соответственно, и основной субъект расследования здесь не всегда бывает единственным. Достаточно вспомнить в этой роли семейного адвоката доктора Гёфле в «Снеговике»; экономку и домашнего учителя в «Исповеди молодой девушке»; Мэриан Голкомб, сводную сестру жертвы, в «Женщине в белом»; Саймона Редверза, кузена погибшего мужа главной героини, в «Кирклендских усадбах». Существенно то, что нередко именно этому второму субъекту расследования принадлежит роль его инициатора. Так, Христиан в «Снеговике» вначале не слишком охотно включается в разгадку семейной тайны барона Вальдемора, тогда как доктор Гёфле полон решимости раскрыть ее полностью: «Какое это имеет для нас значение? Что прошло, то прошло». Ответная реплика доктора Гёфле: «Стремление доискаться до истины там, где надо и не надо, — это профессиональный недуг, с которым мне всегда приходилось бороться»²⁹. В «Исповеди молодой девушки» подобную функцию

²⁹ Санд Ж. Снеговик. С. 226.

выполняют Женни и Фрюманс, готовые рискнуть своим добрым именем ради установления истины, тогда как главная героиня, Люсьена, напротив, предпочитает пожертвовать своим положением в обществе, дабы не подвергать своих друзей судебному преследованию. Такое раздвоение субъекта расследования идет, очевидно, от все тех же «Удольфских тайн» А. Радклиф (важнейшего источника и для РСТ, и для «расследования жерствы»), где подобную функцию выполняет таинственный пленник, заточенный в замке.

* * *

Антагонистом главного героя или героини в системе персонажей является **преступник**, совершивший или планирующий преступление, связанное с его тщательно скрываемой **тайной**. Эта тайна, в отличие от готического романа, обычно касается обстоятельств рождения³⁰ и / или брака и является именно семейной, а не родовой: истоки ее отодвинуты максимум на два поколения назад, как в «Тринадцатой сказке».

Из черт классического готического «злодея» такой антагонист в РСТ сохраняет подчеркиваемую странность во внешнем облике и манерах, отделенность от окружающих и в некоторых случаях магнетический взгляд. Вероятно, нет необходимости представлять здесь хорошо известные портреты мистера Рочестера (в некоторой степени выполняющего в романе Ш. Бронте эту функцию) и колоритную пару граф Фоско — сэр Персиваль из «Женщины в белом». Приведем в качестве примеров менее известные фрагменты из «Снеговика» Ж. Санд и романа М. Стюарт «И девять ждут тебя карет», чтобы продемонстрировать память жанра:

«Барон Олаус был очень высоким, грузным и, несмотря на свой возраст, красивым мужчиной, но лицо его действительно отпугивало своей матовой белизной и какой-то зловещей неподвижностью. Его пристальный взор сковывал, как порывы ледяного ветра, от которых захватывает дух, а губы пытались изобразить мрачное подобие улыбки, исполненной презрения и тоски. Его невыразительный голос был неприятно сух...»³¹;

³⁰ Мотив тайны рождения, как отмечает К.А. Чекалов, «весьма распространенный в массовой литературе», часто использовался в мелодраме: *Чекалов К.А.* Морис Леблан до Арсена Люпена // Чекалов К.А. *Очерки истории и типологии французской массовой прозы XIX — начала XX века.* СПб., 2022. С. 274. Вообще вопрос о связи РСТ с мелодрамой как драматическим жанром вполне может составить отдельное исследование. Так, сюжет той же «Исповедь молодой девушки» Ж. Санд был впоследствии адаптирован автором для сцены (драма «Другой», 1870).

³¹ *Санд Ж.* Снеговик. С. 76.

«Очевидно, из-за неотразимости личности Леона де Вальми я с первого же взгляда не восприняла его как калеку: это был самый привлекательный мужчина из всех, которых мне когда-либо приходилось видеть. Правда, мой жизненный опыт весьма ограничен, но Леон де Вальми в любой компании не остался бы незамеченным. Возраст придал его необычайной красоте своеобразную утонченность, легкие морщины на щеках и седина волос составляла удивительный контраст с блестящими темными глазами и черными дугами бровей. Красиво очерченные губы были сжаты в тонкую жесткую линию, как бывает при сильной боли. Руки казались нежными, как у людей, не занимающихся ручным трудом, кожа была мертвенно-бледной. Но Леона де Вальми никак нельзя было назвать инвалидом — это владеец замка и глава рода де Вальми, и та половина его тела, которая не парализована, обладает удивительной жизненной силой; далее этот персонаж не раз сравнивается с Люцифером и говорится о его непреодолимом обаянии»³².

В смягченной форме это присутствует и в «Ребекке» Д. Дю Морье, где отмечается странная замкнутость Максима де Уинтера, невидимый барьер между ним и остальными людьми и принадлежность другой эпохе: «Его место было в окруженной стеной городке пятнадцатого века...»³³.

Однако, разумеется, говорить о полном воспроизведении подобных образов с присущим им «демонизмом» из литературы романтизма и из готических романов в том числе уже нельзя. В готическом романе, как отмечает В.Я. Малкина, если уж герой «преступник, то имеет одни отрицательные черты, а если положительный персонаж, то не совершает ни одного дурного поступка»³⁴. РСТ трансформирует традицию, возможно, опираясь на намеченную в «Итальянце» А. Радклиф амбивалентность образа Скедони: узнав, что Эллена является его дочерью, он начинает помогать влюбленным «с тем же рвением», с каким прежде им мешал³⁵. Уже «Джейн Эйр» задает в развитии РСТ отдельную линию, где юридическая оценка не полностью совпадает с этической: хотя с точки зрения закона мистер Рочестер пытается стать двоежёнцем, это не лишает его ни сочувствия, ни любви со стороны Джейн. Сам он называет свой поступок не преступлением, но ошибкой: «Mind, I don't say a CRIME; I am not

³² *Стюарт М.* И девять ждут тебя карет. С. 38.

³³ *Дю Морье Д.* Ребекка. С. 28, 20.

³⁴ *Малкина В.Я.* Поэтика исторического романа... С. 27.

³⁵ *Радклиф А.* Итальянец, или Тайна одной исповеди // Готический роман: Замок Отранто; Итальянец; Аббатство кошмаров. М., 2007. С. 441.

speaking of shedding of blood or any other guilty act, which might make the perpetrator amenable to the law: my word is ERROR»³⁶.

Несомненно, эту линию продолжает затем «Ребекка» Дю Морье, где рассказчицу в большей степени интересует отношение к ней мужа, нежели его виновность в убийстве первой жены: «Максим никогда ее не любил. Я больше ее не ненавидела. Ее тело вернулось, нашлась ее яхта с таким пророческим названием, но я освободилась от Ребекки навсегда»³⁷. Как представляется, к той же линии принадлежит и «Тринадцатая сказка». В романе Д. Сеттерфилд таинственные сестры-близнецы внутренне связаны неразрывными узами как две части единого целого, так что преступления совершаются с целью предотвратить попытки разделить их.

Таким образом, получается, что в развитии жанра сразу же задаются *две линии*: одна из них ближе к традиционной оценке личности преступника и его действий и идет от готического романа, в другой появляется возможность двойкой, неоднозначной оценки. «Расследование жертвы» наследует оба этих принципа, развивая и трансформируя их. Достаточно вспомнить амбивалентные образы преступников в «Ангеле-хранителе / Le Garde du cœur» Ф. Саган и «Фламандской доске» А. Переса Реверте, а также произведения Буало-Нарсежака (например, «Та, которой не стало / Celle qui n'était plus»), «Ловушку для Золушки / Piège pour Cendrillon» С. Жапризо или «Железную розу / La rose de fer» Б. Обэр, где жертва, ведущая собственное расследование, далеко не безгрешна.

Наконец, особняком стоит роман «Исповедь молодой девушки» Ж. Санд, где виновник похищения главной героини остается безликим, не участвуя непосредственно в действии: «Я знала его только по детскому портрету в гостиной, исполненному пастелью и вставленному в дорогую раму. Он мне ничего не говорил. Представление об отце, изображенном

³⁶ Текст приводится по электронной версии: https://ia800308.us.archive.org/30/items/JaneEyre-CharlotteBronte/jane_eyre.pdf
Е.А. Соколова справедливо связывает появление мотива семейной тайны в «Джейн Эйр» с влиянием готического романа, однако не рассматривает его подробно с точки зрения «криминального» элемента: «Образ мистера Рочестера приближается к образу романтического злодея в “готическом” романе. <...> Слабым следом преступных деяний злодеев (например, похищение девиц), наследником которых в какой-то мере выступает Рочестер, является его двоеженство. Рочестер преступает закон, пытается соблазнить героиню, и ей приходится спасаться бегством». См.: Соколова Е.А. Архетип злодея в романе Шарлотты Бронте «Джейн Эйр» // Соколова Е.А. Европа. Россия. Провинция: исследования в области литературно-фольклорных процессов. Шадринск, 2006. С. 59–62. Текст приводится по электронной версии: URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/sokolova-tvorchestvo-sharlotty-bronte/arhetip-zlodeya.htm> (дата обращения 28.07.2023).

³⁷ Дю Морье Д. Ребекка. С. 285.

в детском возрасте, не может сложиться у ребенка, который старше, чем тот, что на портрете. Мой отец на холсте выглядел пухлым пятилетним мальчуганом, розовеньким, с напудренными волосами и в красном костюмчике»³⁸.

Важнейшим мотивом, который можно считать инвариантным для РСТ, является своего рода *раздвоение* личности антагониста. Так, барон Олаус в «Снеговике» «...был неизменно спокоен и всегда улыбался, но это была зловещая улыбка, спокойствие его наводило ужас; он был все еще мягок и ласков со стоящими ниже, но в этой мягкости ощущалось презрение, а лаская человека, он выпускал когти...»³⁹. Граф Фоско из «Женщины в белом» удивительным образом сочетает в себе искреннее восхищение Мэриан Голкомб и преступные замыслы по лишению имени и состояния ее сестры. Жена доктора Смита в «Кирклендских усадбах» говорит, что в нем словно «уживались два разных человека»⁴⁰. Такая раздвоенность, своего рода маска, скрывающая под собой тайну преступления, отмечается также и в произведениях с двойственной оценкой того, кто скрывает свою тайну: «Что касается загадочного выражения, которое появлялось порой в его глазах, поражая внимательного наблюдателя, и снова исчезало, едва вы, успевали заглянуть в эти темные глубины, то я затруднялась сказать, было ли оно угрюмым или печальным, многозначительным или безнадежным»⁴¹ («Джейн Эйр»). Таким образом, эта отличительная черта объединяет оба выделенных типа РСТ.

Субъектная организация

В РСТ, в отличие от готического романа, субъект расследования становится также основным субъектом, ведущим повествование, и основным носителем точки зрения, с позиции которого показаны все события (среди рассмотренных текстов особняком стоит «Снеговик», включающий в себя, однако, объемный вставной рассказ Христиана о его жизни до приезда в замок). В готике это было возможно только во вставных рассказах и рукописях. Исключение — «Эликсиры сатаны» Э.Т.А. Гофмана, но там всей истории предпослано предисловие издателя, т.е. все же дается мотивировка повествования от 1 лица. В «Итальянце» А. Радклиф примечательно постоянное переключение повествования от одного носителя точки зрения к другому при вмешательстве всеведущего повествователя, обладающего куда большей полнотой информацией, нежели герой-жертвы: «К счастью для бедняжки, она не знала,

³⁸ Санд Ж. Исповедь молодой девушки. С. 328–329.

³⁹ Санд Ж. Снеговик. С. 222.

⁴⁰ Холт В. Кирклендские усадбы. С. 360.

⁴¹ Бронте Ш. Джейн Эйр / Пер. с англ. В. Станевич. М., 1993. С. 188.

что в ее комнату ведет потайной ход и убийца в любое время ночи может бесшумно проникнуть к ней. Тогда бы ее отчаянию не было бы предела»⁴². Для РСТ это уже не характерно, в «Женщине в белом» предисловие к истории принадлежит самому основному рассказчику Уолтеру Харттрайту. Возьмем мы «Джейн Эйр», «Ребекку», романы В. Хольт «Седьмая для тайны» и «Криклендские улады», «И девять ждут тебя карет», «Тринадцатую сказку» — везде мы встречаемся с повествованием от лица рассказчицы.

* * *

Обозначенным особенностям, касающимся субъектной сферы РСТ, соответствуют характерные черты его **речевой структуры**. Напомню, в центре здесь находится герой — невольный свидетель таинственных событий, выходов за пределы кругозора которого обычно не происходит (исключение здесь — «Снеговик» с его всезнающим повествователем, который обозначается как «мы» и может свободно перемещаться от мыслей главного героя к еще не известному Христиану отчету мажордома с результатами слежки за подозрительным искателем приключений). Соответственно, в повествование то и дело вторгаются умозаключения героя и его вопросы о смысле происходящего, обращенные к самому себе. Эта форма *самовопрошания* встречается уже в одном из наиболее ранних образцов РСТ, «Джейн Эйр» Ш. Бронте: «К тому же меня мучили собственные мысли. Что за преступление тайлось в этом уединенном доме, владелец которого не мог ни покончить с ним, ни пресечь его? Какая тайна прорывалась здесь то вспышкой пожара, то кровопролитием в самые глухие часы ночи? Что это за существо, которое, приняв облик обыкновеннейшей женщины, так непостижимо меняло голос?»⁴³.

Вынужденно пропуская подобные примеры, которые имеются практически во всех упомянутых мной текстах, приведем цитату из «Тринадцатой сказки» Д. Сеттерфилд — свидетельство того, что эта особенность благополучно пережила все трансформации РСТ до наших дней: «И вот в темноте мои пальцы сомкнулись на призрачном карандаше и начали записывать вопросы, навязчиво проникавшие в мое дремотное сознание. Интересно, какие еще надписи имелись на теле Чарли, кроме имени его сестры? Как долго могут сохраняться изображения, вырезанные на живой кости? Зарастают они со временем или остаются до самой смерти? В гробу, под землей, когда плоть его истлеет и сойдет с кости, откроется ли могильной тьме имя Изабеллы? Роланд Марч, покойный

⁴² Радклиф А. Итальянец, или Тайна одной исповеди. С. 409.

⁴³ Бронте Ш. Джейн Эйр. С. 210.

супруг, так быстро и легко забытый... Изабелла и Чарли. Чарли и Изабелла. Кто был отцом близнецов?»⁴⁴.

В то же время, РСТ, особенно на раннем этапе его существования, включает в себя вставные рукописи, письма, дневники и всевозможные свидетельства (в том числе «устные» — вставные рассказы) очевидцев, в разной степени осведомленных об истинном смысле таинственных событий. Именно эти свидетельства позволяют главному герою или героине добраться до правды, т.к. сделать это полностью самостоятельно, опираясь только на свои наблюдения и умозаключения, они не в состоянии. Ярким примером здесь, конечно, является «Женщина в белом», оформленная как правдивые свидетельства нескольких лиц об этой истории, собранные с целью восстановления справедливости, затрудненного из-за несовершенства судебной системы:

«В тех случаях, когда Уолтер Хартрайт, пишущий эти строки, будет стоять ближе других к событиям, о которых идет речь, он расскажет о них сам. Когда он не будет участвовать в них, он уступит свое место тем, кто лично знаком с обстоятельствами дела и кто продолжит его труд столь же точно и правдиво.

Итак, эту историю будут писать несколько человек — как на судебном процессе выступают несколько свидетелей; цель в обоих случаях одна: изложить правду наиболее точно и обстоятельно и проследить течение событий в целом, предоставляя живым свидетелям этой истории одному за другим рассказывать ее»⁴⁵.

По тому же принципу построены романы Ж. Санд «Исповедь молодой девушки», где основная часть истории рассказывается главной героиней в форме объемного письма-исповеди, адресованного ее возлюбленному, и «Снеговик». В обоих случаях встречаются вставные тексты разного рода, в том числе официальные показания, чье юридическое значение, однако, оспаривается: сведения о похищении Люсьены, изложенные ее приемной матерью Женни, и опровержение насильно вырванных признаний, написанное баронессой Хильдой и найденное в тайнике. Такая речевая структура демонстрирует несомненную близость к источнику РСТ — готическому роману (ср. с «Удольфскими тайнами» Радклиф и «Мельмотом Скитальцем / Melmoth the Wanderer» Ч.Р. Метьюрина). Однако на более позднем этапе развития РСТ подобная избыточность вставных текстов исчезает.

⁴⁴ *Сеттерфилд А.* Тринадцатая сказка / Пер. с англ. В. Дорогокупца. СПб., 2007. С. 97.

⁴⁵ *Коллинз У.* Женщина в белом / Пер. Т. Лещенко-Сухомлиной, В. Кулагинной-Ярцевой. М., 2006. С. 10.

Преступление

Тип преступления определяется здесь, как уже говорилось, обязательно с какой-то *семейной тайной*, наличие которой герои обычно начинают подозревать почти сразу, но которая на первых порах представляется им неразрешимой. В случаях, когда юридическая и этическая оценки совпадают, речь идет, как правило, о достаточно банальных мотивах этого преступления, связанных с имущественными правами («Снеговик», «Женщина в белом», «И девять ждут тебя карет», «Кирклендские услады»).

Иначе дело обстоит в произведениях, относящихся к другой линии, где акцент смещается с юридического аспекта на человеческий, на право совершить преступление, если законы общества не оставляют другого выбора. Соответственно меняется и образ жертвы: безумная жена мистера Рочестера и Ребекка, о которой Максим также говорит, что она была «не совсем нормальна»⁴⁶, далеко отстоят от невинной жертвы из готического романа и Лоры из «Женщины в белом». Здесь мы наблюдаем то смещение акцентов, о котором пишут Буало-Нарсежак и которое напрямую связано с размыванием жанровых границ: личность преступника и его мотивы заслоняют собственно преступление⁴⁷.

Однако ключевым для обеих линий остается мотив *семейной тайны*, проявленной и на лексическом уровне. Показателен фрагмент из «Кирклендских услад» В. Хольт: «Я приняла твердое решение: я не успокоюсь, пока не найду ключ к разгадке тайны [в оригинале — the mystery]. Это не тот случай, когда можно спастись бегством. Мне предстоит утроить усилия и разоблачить моего преследователя»⁴⁸. Таким образом, несмотря на различия в трактовке преступления и связанной с ним тайны, сохраняется жанровая идентичность РСТ. Наличие этого мотива и его значение для развития сюжета является здесь одним из важнейших жанрообразующих элементов.

Столкновения героев с этой тайной всегда на первый взгляд случайны, что не исключает пришедшие из готического романа роковые предчувствия, охватывающие их перед первым непосредственным столкновением с таинственными явлениями:

Ср.: «На душе у меня было так беспокойно, что я задохнулся бы в спертой атмосфере моей комнаты. <...> Вдруг вся кровь моя оледенела от легкого прикосновения чьей-то руки к моему плечу. <...> Удалось ли ее преследователям нагнать ее и задержать? Или она продолжает свой

⁴⁶ *Дю Морье Д.* Ребекка. С. 272.

⁴⁷ *Буало-Нарсежак.* Детективный роман. С. 194.

⁴⁸ *Хольт В.* Кирклендские услады. С. 282.

путь, и наши дороги, такие далекие, должны еще раз скреститься в таинственном будущем?»⁴⁹ («Женщина в белом», первая встреча Хартрайта с Анной Катерик);

«Наверное, Пятница почувал, что у меня возникло ощущение, будто я попала в темницу и кругом один недоброжелатели. Конечно, уговаривала я себя, это из-за того, что мы приехали в сумерки. Будь сейчас яркое солнечное утро, все выглядело бы иначе. В этих старинных домах всегда царит мрачная атмосфера, а к ночи тени сгущаются и пугают людей, обладающих богатой фантазией»⁵⁰ («Кирклендские усадьбы», приезд Кэтрин в поместье в качестве новобрачной).

В РСТ может быть несколько тайн, одна из которых помогает раскрыть другую, как это происходит в «Женщине в белом»: «Путь к его тайне [сэра Персиваля] вел через непостижимую для нас тайну женщины в белом»⁵¹. Однако они должны быть обязательно связаны между собой.

Различные таинственные события, с которыми приходится сталкиваться героям, первоначально кажутся героям настолько странными и лишенными логического объяснения, что вызывают сомнения в их реальности. *Мотив странной (и страшной) действительности как сна* является инвариантным для РСТ и берет начало, несомненно, также от готического романа. Ср.:

«Ее теперешняя жизнь представлялась ей каким-то болезненным сном расстроенного воображения, или одной из тех диких фантазий, какие иногда рождаются в уме поэтов»⁵² («Удольфские тайны», гл. 22);

посещение женой мистера Рочестера комнаты Джейн перед свадьбой, которое героиня принимает за сон и доказательством реальности которого служит разорванная сумасшедшей свадебная вуаль («Джейн Эйр», гл. XXV);

«Я приподнялась и вдруг оцепенела, а руки и ноги у меня будто отнялись. Если когда-нибудь в жизни я испытывала настоящий ужас, то именно в эту минуту. Потому что у изножья моей кровати кто-то шевелился. И этот “кто-то” казался посланцем иного мира. <...> Я никогда не видела призраков. Я не верю в них. Мой трезвый йоркширский ум восстает против таких бредней. Я всегда говорила, что не поверю в при-

⁴⁹ Коллинз У. Женщина в белом. С. 21–29.

⁵⁰ Холт В. Кирклендские усадьбы. С. 66.

⁵¹ Коллинз У. Женщина в белом. С. 429.

⁵² Радклиф А. Удольфские тайны / Пер. с англ. А. Гей. М., 1996. С. 253.

видения, пока сама их не увижу. И вот теперь увидела»⁵³ («Кирклендские усадьбы», первое появление монаха).

Этот мотив опять-таки был с успехом воспринят «расследованием жертвы», напомним хотя бы аналогичные примеры в романе Б. Обэр «Лесная смерть»: «Такое ощущение, будто мне приснился кошмарный сон»⁵⁴; «Этого не может быть; это — сон; или — галлюцинация»⁵⁵.

Таким образом, череда странных событий, которые расцениваются субъектом расследования как опасные для жизни и / или рассудка, являются инвариантными для всех трех жанров, демонстрируя генетическую связь между ними. Различие заключается в том, что в готическом романе и «расследовании жертвы» они направлены против и жертвы, и субъекта расследования, поскольку они совпадают в одном лице, а в РСТ — только против основной жертвы, хотя герои могут ошибочно расценивать их как опасность для себя лично.

Подобные проявления недоверия к своим ощущениям соотносятся с недоверием других. Служанка говорит Джейн Эйр, что злоеший смех ей приснился⁵⁶, хотя героиня постепенно приходит к мнению о том, что «в Торнфилде есть какая-то тайна, от участия в которой» она «была намеренно отстранена», но которая прекрасно известна местным слугам⁵⁷; преступный замысел в «Кирклендских усадьбах» целиком построен на том, чтобы уверить всех в психической неуравновешенности Кэтрин, якобы видящей галлюцинации. Главные герои РСТ и их «защитники» одиноки в своих подозрениях; даже зная правду, они не могут ее доказать. Поэтому установление истины не составляет развязку сюжета. Расследование обычно включает *две стадии* — обретение уверенности в истинности своих подозрений и сбор доказательств, связанных с полным раскрытием тайны и позволяющих надеяться на официальное восстановление справедливости. При этом второй этап даже важнее первого; вот как он оценивается Хартрайтом в «Женщине в белом»: «Это был мой первый шаг на пути к настоящему расследованию. Отсюда начинается история моей отчаянной попытки раскрыть тайну сэра Персивала Глайда»⁵⁸. Отметим своего рода анти-доказательство (вины Максима в убийстве первой жены) в «Ребекке», где смена этической оценки влечет за собой переворачивание традиционного сюжетного хода.

⁵³ Холт В. Кирклендские усадьбы. С. 182–183.

⁵⁴ Обэр Б. Лесная смерть / Пер. с фр. Е. Капитоновой. СПб., 2001. С. 51.

⁵⁵ Обэр Б. Лесная смерть. С. 98.

⁵⁶ Бронте Ш. Джейн Эйр. С. 154.

⁵⁷ Бронте Ш. Джейн Эйр. С. 164.

⁵⁸ Коллиз У. Женщина в белом. С. 431.

Примечательно, что для готического романа (во всяком случае, его «черного» варианта) документальные подтверждения истины не так уж важны. Их с лихвой заменяют сверхъестественные явления, которые признаются достаточным доказательством вины преступников. Вспомним в связи с этим слова Манфреда из «Замок Отранто» Г. Уолопола: «...ужасы последних дней, видение, явившееся нам, — все это подтверждает твои заявления лучше, чем тысяча пергаментов»⁵⁹. Для «расследования жертвы», формирующегося под непосредственным влиянием РСТ и, очевидно, опосредованным — готического романа, проблема невозможности доказать вину преступника актуальна, однако разрешается не столько скрупулезным сбором улик, сколько саморазоблачением преступника («Фламандская доска» А. Переса Реверте, «Лесная смерть» Б. Обэр, а также «Щепка» А. Левина).

Расследование и его роль в сюжете

Мы уже затронули некоторые особенности **метода расследования** в РСТ. На первом этапе, до того момента, когда герои в общих чертах угадывают планы преступника, оно носит случайный и неравномерный характер. До определенного этапа главный герой, как характеризует себя Христиан в «Снеговике», — *наблюдатель*, «ведущий запись виденному...»⁶⁰. Случайные встречи с Анной Катерик, а затем так же случайно подслушанный Мэриан Голкомб разговор Фоско и сэра Персиваля, приоткрывающий их преступный замысел в отношении Лоры, продвигают расследование в «Женщине в белом»; опять же случайно услышанные обвинения кормилицы в адрес Женни в «Исповеди молодой девушки» заставляют Люсьену впервые осознанно предположить, что она «не настоящая»⁶¹, и т.д. Однако затем героиня благополучно забывает об этом до следующего столкновения с чем-то необъяснимым: «...вскоре безумные речи Денизы, да и мои собственные, совершенно изгладились в моей памяти»⁶². Джейн Эйр между двумя покушениями сумасшедшей жены своего хозяина уезжает к умирающей тете, и развитие сюжетной линии, связанной с семейной тайной мистера Рочестера, приостанавливается. Таким образом, расследование в РСТ спровоцировано прямым столкновением героев с таинственными событиями и развивается неравномерно.

⁵⁹ Уолпол Г. Замок Отранто // Готический роман: Замок Отранто; Италиянец; Аббатство кошмаров. М., 2007. С. 168.

⁶⁰ Санд Ж. Снеговик. С. 312.

⁶¹ Санд Ж. Исповедь молодой девушки. С. 360.

⁶² Санд Ж. Исповедь молодой девушки. С. 361.

Важнейшее отличие от готического романа и «расследования жертвы», где оно изначально носит вынужденный характер: в РСТ герой *добровольно* включается в процесс раскрытия тайны. Это обусловлено его типологическими особенностями: перед нами не узник, заточенный в замке или монастыре, и не жертва, которая должна распутывать преступление, чтобы избежать смерти. У субъекта расследования в РСТ всегда есть *выбор*, вплоть до момента, когда его вмешательство создает уже слишком серьезные препятствия для преступника (имеется в виду тот тип романа, где юридическая и этическая оценки совпадают). Так, Кэтрин в «Кирклэндских усадбах» несколько раз предоставляется возможность выбирать: вернуться ли в дом отца после гибели мужа; переехать ли обратно в Усады после известия о том, что она, возможно, будет матерью наследника поместья; покинуть ли его после получения от жены доктора письма с предупреждением об опасности... Однако она добровольно продолжает распутывать тайны семьи Рокуэллов.

Примечательно, что, несмотря на свою, казалось бы, отстраненную, внешнюю позицию по отношению к семье и ее тайне, герои РСТ все же сталкиваются с непосредственной опасностью для своей жизни. Пожалуй, в большей степени это характерно для «Женщины в белом»; в «Ребекке» рассказчица подвергается такой опасности, когда попадает в комнату Ребекки и миссис Дэнверс искушает ее соблазном легкой смерти. И даже Люсьена в «Исповеди молодой девушки» чуть не погибает, когда безумная кормилица пытается сбросить ее в пропасть. Не являясь изначально основной жертвой преступления, такие герои вполне могут стать жертвой обстоятельств, связанных с тайной. Вероятно, это предвещает слияние субъекта расследования и объекта преступных действий в «расследовании жертвы».

Важно, что **сюжет** отнюдь не ограничивается только линией, связанной с раскрытием семейной тайны. Помимо уже знакомой нам по «Удольфским тайнам» обширной предыстории, в которой акцент смещается на характеристику личностей главных героев и которая исчезает из «расследования жертвы» с более динамичным развитием действия, сюжет в РСТ обязательно включает в себя любовную линию, напрямую связанную с субъектом расследования. В «расследовании жертвы» ее может и не быть («Дурной глаз / Le mauvais œil» Буало-Нарсежака).

Однако если в готическом романе мы встречаемся обычно с разлукой влюбленных в результате преступных замыслов, в РСТ и «расследовании жертвы» встреча и обретение возлюбленного происходит именно в процессе расследования. Таким образом, и здесь работает особенно актуальное для этого типа романа соотношение внешнего и внутреннего: войдя в семейный круг и раскрыв его тайны, герои сами обретают семью и дом.

Что касается непосредственных характеристик **методов расследования**, то первоначально оно обычно основано на смутных подозрениях

героев, однако затем начинается поиск логического объяснения происходящего. Здесь видно опять-таки влияние сентиментальной готики А. Радклиф с ее знаменитым финальным разъяснением смысла таинственных событий. В этом плане показательна позиция героини из романа «Кирклендские усадьбы»: «Все всегда можно разумно разъяснить, и сделать это необходимо <...> я дала себе слово проверить свои подозрения, доказать самой себе, что я права и что в этих злых шутках упражняется кто-то из живых людей»⁶³. Поскольку субъект расследования чужой в этом семейном кругу, основным источником информации для него являются собственные наблюдения (новые столкновения с таинственным, а также случайно подслушанное или увиденное) и рассказы тех, кто более тесно связан с семьей.

* * *

Принципиальное значение имеют в РСТ **диалоги**, но особого типа. 1) Проверая свои подозрения, герои расспрашивают тех, кто, по их мнению, может обладать большей полнотой информации. Вспомним в связи с этим, что в «Женщине в белом» Коллинза сама Анна Катерик и то, что Хартрайту удается от нее узнать, достаточно долго является единственным ключом к загадочным событиям, с которыми ему приходится столкнуться. Как только этот источник временно оказывается недоступен, происходит ретардация в развитии сюжетной линии, связанной с расследованием: «Мы установили, что та, кого я встретил тогда ночью, была Анной Катерик; мы предположили, что ее белую одежду можно объяснить ее некоторой умственной отсталостью и не угасающей с годами благодарностью к миссис Фэрли, и на этом — как мы тогда думали — наше расследование кончилось»⁶⁴. Ср. с малоприятными для собеседников настойчивыми расспросами рассказчицы в «Ребекке» Д. Дю Морье, цель которых состоит в попытке реконструировать облик первой миссис де Уинтер и отношение к ней Максима. В «Кирклендских усадьбах» В. Хольт главная героиня также прибегает, например, к расспросам супруги викария или семейного доктора (в итоге открывающей ей всю правду). Такого рода диалоги по своей сути односторонни, ибо предполагают со стороны собеседника только реакцию на заданный вопрос, инициатором которого является субъект расследования.

2) Другой вид диалогов — обмен информацией и умозаключениями со своим партнером по расследованию (диалоги Христиана и доктора Гёфле в «Снеговике», Кэтрин и Саймона в «Кирклендских усадьбах»). Это не исключает, конечно же, наличие в РСТ, к примеру, диалогов бытово-

⁶³ Хольт В. Кирклендские усадьбы. С. 192.

⁶⁴ Коллинз У. Женщина в белом. С. 55.

го характера, однако жанрообразующее значение имеют названные выше типы.

Помимо «устных» источников информации, важное значение для раскрытия тайны и преступления имеют различные детали, которые могли быть и раньше известны герою, но соотнести их с тайной до определенного момента он не может. Так, Христиан в «Снеговике» не задумывается о том, что его от рождения пригнутые к ладони мизинцы являются фамильной чертой баронов Вальдемора. Только прямое упоминание об этом его друзей заставляет героя осознанно задуматься о своей возможной принадлежности к этой семье (правда, он ошибочно предполагает, что является сыном барона Олауса — преступника). В свою очередь, барон также ошибочно принимает Христиана за его отца, т.е. за своего брата, убитого по его приказу. Вообще мотив *двойничества*, необъяснимого, на первый взгляд, сходства, можно считать инвариантным для РСТ: достаточно вспомнить Анну Катерик и Лору Фэрли в «Женщине в белом»; внешнее сходство на маскараде Ребекки и рассказчицы, надевшей по наущению миссис Дэнверс тот же маскарадный костюм; наконец, сложным образом соотнесенные между собой пары близнецов в «Тринадцатой сказке» (неразлично похожие друг на друга близнецы и их третья сестра, которая возможно, является Видой Винтер — и сестра-близнец рассказчицы, Маргарет Ли).

Источником служит, безусловно, готический роман, на материале которого проблема двойничества исследована А.А. Михалевой⁶⁵. Качественным отличием ее решения в РСТ является обязательное наличие рационального объяснения, которое обычно становится известным субъекту расследования ближе к финалу: «женщина в белом» оказывается сестрой Лоры по отцу, тайна близнецов в романе Д. Сеттерфилд объясняется наличием у них внешне похожей третьей сестры. Таким образом, можно говорить о своего рода сбалансированности в сюжете странного — и рационального. И.А. Матвеевко считает, что «Коллинз все же отстывает от готической традиции: в романе все сверхъестественные явления оказываются логично объяснимыми, а готические элементы использованы автором для создания напряжения и загадочности повествования»⁶⁶. Уточним: это касается, прежде всего, традиций «черного» готического романа, тогда как в сентиментальной литературной готике, как

⁶⁵ Михалева А.А. Герой-двойник и структура произведения (Э.Т. Гофман и Ф.М. Достоевский): дис. ... к.ф.н.: 10.01.08. М., 2006; Михалева А.А. «Преступление и наказание» и «Эликсиры сатаны» Э.Т.А. Гофмана // Готическая традиция в русской литературе. М., 2008. С. 164–198.

⁶⁶ Матвеевко И.А. С. Типологические сходжения романов Н.Д. Ахшарумова «Концы в воду» и У. Коллинза «Женщина в белом» // Сибирский филологический журнал. 2014. № 1. С. 84.

отмечает В.Я. Малкина, довольно часто и «особенно в романах А. Радклиф, все таинственные явления в конце получают вполне естественное объяснение...»⁶⁷.

* * *

Однако раскрыть тайну и доказать свою правоту героям РСТ помогают не только (или не столько) их собственные способности делать умозаключения на основе известных фактов, сколько вмешательство более осведомленных лиц или финальное саморазоблачение преступника (словом или действием). Этот существенный момент, определяющий итоги расследования, сближает РСТ и с его «наследником», и с предшественником, хотя для готического романа также важно, что тайна раскрывается «с благословения небес» («Старый английский барон / The Old English Baron» К. Рив). Сошлемся на принципиальное значение *исповеди* как вставной формы в готическом романе (подзаголовок романа А. Радклиф «Итальянец» — «Тайна одной исповеди»), а также на саморазоблачения убийцы в «расследовании жертвы» — в романах «Винтовая лестница» Э.Л. Уайт, «Фламандская доска» А. Переса Реверте, «Лесная смерть» Б. Обэр... Что касается РСТ, то здесь, конечно, нельзя не упомянуть такой «замечательный документ»⁶⁸, как собственноручно написанное признание графа Фоско в «Женщине в белом», а также предсмертные слова барона, ошибочно принимающего Христиана за своего убитого брата и тем самым признающего свою вину в этом преступлении; документы из семейного архива, найденные адвокатом Мак-Алланом и доказывающие вину в похищении Люсьены маркиза, которого она считала своим отцом, и т.д.

Получается, что, с одной стороны, раскрытие тайны не может обойтись без такого саморазоблачения преступника; с другой же, не всегда это свидетельство может быть представлено в качестве доказательства официальным властям. Так, герой «Снеговика» вынужден затем долго доказывать свое происхождение и права на наследство, пока они не были подтверждены королем; в «Исповеди молодой девушки» найденные бумаги оказываются бесполезными, т.к. могут скомпрометировать ее мать и друзей.

* * *

Все это выводит нас на еще один важный момент, а именно степень участия **официальных властей** в расследовании. В «расследовании жертвы», как мы помним, их вмешательство происходит лишь на заключительном этапе, выполняя скорее функцию карающей инстанции. В

⁶⁷ Малкина В.Я. Поэтика исторического романа... С. 28.

⁶⁸ Коллинз У. Женщина в белом. С. 561.

РСТ и вовсе это соприкосновение с официальной сферой минимально. Она является скорее источником опасности не только для совершившего преступление (как для Максима в «Ребекке»), но и для жертвы и самого субъекта расследования (угроза заключения в психиатрическую лечебницу в «Женщине в белом» и «Кирклендских усладах»). Тайна, как правило, не выходит за пределы семейного круга, хотя становится также известной субъекту расследования.

Коль скоро вмешательство властей сведено здесь к минимуму и его всячески стараются избежать, закономерно встает вопрос о том, кто же обладает в такой художественной системе правом карать преступника. Решение его снова отсылает к истокам жанра, к готическому роману, где «человек не вправе распоряжаться жизнью другого. Того, кто это делает, ожидает жестокое наказание. Бог сам всех рассудит, отомстит виновным и оправдает невинных. <...> И тот, кто слушается его, в конечном счете, не имеет повода жаловаться на судьбу»⁶⁹. В РСТ виновные в преступлении умирают, поняв, что их тайна раскрыта (барон в «Снеговике» Ж. Санд), кончают с собой (Леон де Вальми в «И девять ждут тебя карет» М. Стюарт, доктор Смит в «Кирклендских усладах» В. Хольт), случайно погибают, пытаясь скрыть прежнее или совершить новое преступление (сэр Персиваль в «Женщине в белом» Коллинза, сестра-убийца в «Тринадцатой сказке» Сеттерфилд). В романе Коллинза Хартрайт прямо говорит, вспоминая о смерти сэра Персиваля при пожаре в ризнице, где он пытался уничтожить доказательства своего незаконного происхождения: «Каким ужасным образом сама судьба вырвала возмездие из моих слабых рук!»⁷⁰. Гибель графа Фоско никак не связана с основной сюжетной линией. Таким образом, возмездие наступает преступников помимо действий субъекта расследования и уж точно не относится к его компетенции. Но не будем забывать, что гибель преступников и завершение линии расследования отнюдь не совпадают с развязкой сюжета в целом. Содержание романа этим не исчерпывается.

Хронотоп

Выявленные особенности развития сюжета соотносятся с типом **хронотопа**, тех пространственно-временных координат, в которых разворачивается действие, с акцентом на их тесной взаимосвязи. Вспомним известное определение М.М. Бахтина: «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в

⁶⁹ *Малкина В.Я.* Поэтика исторического романа... С. 30.

⁷⁰ *Коллинз У.* Женщина в белом. С. 560.

литературе, мы будем называть хронотопом...»⁷¹ Именно такой взаимной обусловленностью времени и пространства характеризуется мир героев РСТ.

В отличие от готического романа, действие в РСТ не требует перенесения действия в какую-то экзотическую страну. Лишь в «Снеговике» действие отнесено в Швецию XVIII в. Родовой *замок*, инвариантное пространство для готического романа, также сменяется более камерным *поместьем* (кроме «Снеговика», более тесно связанного с традицией, но переосмысляющего ее в несколько пародийном ключе; ср. родовую и семейную тайну, организующие эти типы романа). Коль скоро сюжет не ограничивается только линией, связанной с тайной, то и пространство не замыкается только помещьем; так, в «Ребекке» отчетливо выделяются 3 части: мир, где странствуют герои после пожара в Мэндерли (план настоящего); Монте-Карло (предыстория, где повествуется о встрече и браке рассказчицы с Максимом де Уинтером) и, наконец, Мэндерли. В «Кирклендских усадбах» чередуются части, в которых изображается пребывание героини в родительском доме и усадьбе, где живет семья ее мужа, построенной на развалинах старинного аббатства.

Инвариантной для РСТ является такая композиционно-речевая форма, как *описание здания* (поместья, реке замка), связанного с семейной тайной. Его интерьер определяется идущим от готического романа обязательным наличием галереи фамильных портретов, выполняющих свою функцию в развитии сюжета (портрет баронессы Хильды, которая оказывается матерью героя, в «Снеговике»; портрет дамы в белом, с которого рассказчица копирует свой костюм в Ребекке). Внутреннее пространство также характеризуется описаниями коридоров, в которых легко заблудиться, тайников и т.д., что, конечно же, идет от готического романа: вспомним замурованную подземную молельню баронессы Хильды в «Снеговике» и закрытое крыло здания, где находятся комнаты Ребекки в Мэндерли. Такое пространство делает возможным неожиданные открытия: замурованная дверь в «Снеговике» или внезапно найденный подземный ход в «Кирклендских усадбах». Можно сказать, что здание изображается почти как одушевленное существо; рассказчице в «Ребекке» кажется, что «дом не просто пустая оболочка, что он живет и дышит, как встарь»⁷². Выделяется в этом ряду помещье бабушки героини в «Испове-

⁷¹ Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 3. М., 2012. С. 341. О разграничении понятий топос и хронотоп применительно к усадьбе как определенному типу художественного пространства см.: Богданова О.А. Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв. Топика. Динамика. Мифология. М., 2019. С. 13–15.

⁷² *Дю Морве А.* Ребекка. С. 9.

ди молодой девушки». Бельомбр лишен каких-либо мрачных, «готических» коннотаций, хотя это не мешает ему быть местом таинственного возвращения Люсьены после похищения и попыток идентифицировать ее личность, а также объектом борьбы за наследство.

Однако необходимо отметить, что, в отличие от готического романа и в определенном смысле «расследования жертвы», где в момент итоговой схватки с преступником герои не могут покинуть замкнутое пространство, в РСТ оно обычно не служит местом заточения для основного субъекта расследования. Добровольному участию в раскрытии тайны соответствует отсутствие непреодолимой границы между внутренним пространством поместья и внешним миром.

Важно отметить, что ни в готическом романе, ни в РСТ замкнутое пространство, связанное с семейной тайной, обычно не становится и «точкой возврата» для героев. Даже если поместье не разрушается, как сгоревшие Торнфилд, Мэндерли и Анджелфилд, после благополучного раскрытия всех тайн и восстановления справедливости герои не возвращаются туда («Женщина в белом», «И девять ждут тебя карет», «Кирклендские усадьбы»). В «Снеговике» возвращение Христиана в замок баронов Вальдемора не изображается напрямую; об этом мечтает его друг доктор Гёфле, но Христиан опасается, что открывающаяся перед ним новая жизнь окажется «помехой простому и чистому счастью, являющемуся мне в местах»⁷³. Исключение — возвращение Люсьены во вновь обретенный Бельомбр в «Исповеди молодой девушки», однако и здесь героиня мечтает о путешествиях в обществе будущего мужа. Объяснить эту особенность можно было бы тем, что поместье выполняет в РСТ функцию своего рода «ларца», скрывающего тайну. После ее раскрытия оболочка становится уже ненужной.

Так же, как замок из готического романа сменяется в РСТ поместьем, меняется и *время*. Исчезает план далекого прошлого, содержащего в себе истоки родовой тайны или проклятия; время действия максимально приближено к современности, хотя все же несколько отодвинуто от нее. Опять же, исключением является «Снеговик», основное действие которого разворачивается в 1770–1772 г., а предыстория относится примерно к 1745 г. Вообще отличительной особенностью РСТ, по сравнению с готическим романом и «расследованием жертвы», являются предельно точные датировки. Обычно (хотя не во всех случаях) мы можем достаточно точно установить время действия: с 30 июня 1805 г. (похищение) до 1 марта 1828 г. (датировка письма-исповеди) в «Исповеди молодой девушки»; 1850–1851 гг. в «Женщине в белом».

⁷³ Санд Ж. Снеговик. С. 485.

Принципиально также наличие трех временных планов, поскольку в отличие от «расследования жертвы» с его псевдосинхронным повествованием, здесь обычно есть подчеркнутая дистанция между событием рассказывания и самой рассказываемой историей, в которой выделяется также план прошлого — время, когда возникает тайна. Так, в «Женщине в белом» эта дистанция сразу же устанавливается предисловием, где описываются характер и значение представленных далее свидетельств; тайна сэра Персиваля связана с его незаконным рождением и отнесена на 45 лет назад, в прошлое. В начале 1 главы «Кирклендских услад» мы также встречаемся с временной дистанцией: «Тот день я помню до мельчайших подробностей»⁷⁴ и т.д.

Таким образом, задается возможность двоякой оценки таинственных событий: изнутри рассказываемой истории, когда тайна еще представлялась герою необъяснимой, и извне, когда ему уже известна и сама тайна, и благополучное завершение приключений. «Расследование жертвы», напротив, будет стремиться к минимально проявленной дистанции такого рода; эта особенность была отмечена Ц. Тодоровым применительно к «черному роману», где «момент повествования <...> совпадает с действием. Ни один черный роман не представляется в форме воспоминаний: там нет той исходной точки, с которой нарратор бросает взгляд на прошедшие события, мы не знаем, доберется ли он живым до конца истории»⁷⁵.

Картина мира и тип художественного завершения

Обозначенные структурные особенности РСТ определяют характерную для него **картину мира**. Прежде всего, она отличается от свойственной готическому роману принципиальной субъективированностью, в том числе и оценок «таинственных» событий. Исчезает всеведущий повествователь, которому известен и смысл этих событий, и развязка истории. Соответственно, все замыкается в пределах кругозора главного героя (или ряда персонажей, из рассказов и оценок которых подобно мозаике складывается целое, как в «Женщине в белом» Коллинза). Поскольку этот герой всегда в той или иной степени чужд семейному кругу, с которым связано преступление, он занимает изначально позицию наблюдателя, который волен до определенного момента в развитии сюжета отказаться от участия в раскрытии тайны.

РСТ требует необходимой благополучной развязки всех сюжетных линий, хотя и допускает, что какие-то детали преступления так и остаются нераскрытыми (в «Кирклендских усладах» героиня так и не узнает, как

⁷⁴ Холм В. Кирклендские услады. С. 7.

⁷⁵ Todorov Tz. Typologie du roman policier. P. 14. Пер. с фр. мой. — О.Ф.

в точности был убит ее муж). Таким образом, *нормальное течение жизни* как будто восстанавливается. Однако зло и связанная с ним тайна, коренищаяся в самом тесном семейном кругу и потому особенно близкая и опасная, могут быть побеждены не самими жертвами с помощью высших сил, а только при вмешательстве того, кто находится *вне* этого семейного круга. Ни саморазоблачение преступника, ни обнаружение важных доказательств невозможны без его участия, которое становится своего рода катализатором для развития действия.

Сюжет РСТ разворачивается в пространственно-временных координатах, максимально приближенных к миру читателя (в родной для него стране и недалеком прошлом). РСТ в идеале адресован почти «современнику» изображаемых событий, который уже не занимает чисто внешнюю позицию по отношению к тайне, ибо в отличие от готического романа, инвариантной здесь становится форма Я-повествования. Как представляется, именно так можно охарактеризовать в данном случае **тип художественного завершения**. Следующим шагом в этой цепи станет «расследование жертвы», где субъект расследования, объект преступления и основной носитель точки зрения (а нередко и субъект рассказывания) будут уже принципиально слиты, а идеальный адресат займет позицию соучастника героев в расследовании⁷⁶.

* * *

Таким образом, этот комплексный анализ различных аспектов поэтики РСТ подтверждает первоначальную гипотезу, что перед нами именно самостоятельный *жанр*, а, к примеру, не какая-нибудь разновидность готического романа⁷⁷. Ключевые различия, связанные с типом героя, выступающего в роли субъекта расследования, субъектной организацией, хронотопом и разворачиванием сюжета, позволяют отграничить его от других жанровых форм, с которыми он, однако, генетически связан: от готического романа (особенно его sentimentalной ветви) и «расследования жертвы». Ближе всего к описанной жанровой структуре романа

⁷⁶ Подробнее см.: Федунина О.В. Категория имплицитного читателя в криминальной литературе (постановка проблемы) // Narratorium. 2013. № 1–2 (5–6). URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2631073> (дата обращения 11.01.2021).

⁷⁷ Это дает основания не согласиться с утверждением К. Бузылевой, что «Ребекка» Д. Дю Морье является признанной «классикой жанра готического романа 20 в.». См.: Бузылева К. Дю Морье // Энциклопедический словарь английской литературы XX века / Отв. ред. А.П. Саруханян. М., 2005. С. 175. См. также: Киреева Н.В. Роль элементов готической поэтики в формировании жанровой природы романов Д. Дюморье // Ученые записки Благовещенского государственного педагогического университета. Т. 22. Вып. 2. Благовещенск, 2005. С. 36–52.

семейной тайны оказывается *domestic detective fiction*, о котором пишет К.Р. Никерсон⁷⁸.

Следует еще раз подчеркнуть, что наличие в структуре произведения какого-либо одного элемента, пусть даже имеющего особое значение, еще не является доказательством его принадлежности к конкретному жанру. Так, присутствие в сюжете линии, связанной с заточением молодой девушки в аббатстве, чтобы напугать ее «призраками» монахов и заполучить ее состояние, еще не делает «Торговый дом Гердлстон» (1890) А. Конан Дойля РСТ — ибо как раз *семейной* тайны там нет, только коммерческая. В свою очередь, «Винтовая лестница» Э.А. Уайт и «Лесная смерть» Б. Обэр, в которых эта тайна имеется, по всем другим параметрам относятся к «расследованию жертвы». Именно поэтому необходим именно комплексный анализ, затрагивающий все основные уровни поэтики произведений⁷⁹.

⁷⁸ Nickerson K.R. Women Writers before 1960 // The Cambridge Companion to American Crime Fiction. New York, 2010. P. 29–41.

⁷⁹ Работа над исследованием романа семейной тайны и различных аспектов его поэтики продолжается: Самородницкая Е.П. Отрицание классики: почему П. Дашкова не любит Ш. Бронте // Память жанра как феномен единства и непрерывности литературного развития. М., 2018. С. 205–213; Федунина О.В. К вопросу о поэтике пространства и жанре («Черный принц» А. Мердок и «Гринландская сказка» Д. Сеттерфилд) // Известия Смоленского государственного университета. 2020. № 4 (52). С. 25–41; Орехов Б.В. Формулы семейной тайны в современном массовом кино // «В ответ на лучшие дары...»: Венок к 63-му дню рождения Александра Евгеньевича Махова / Сост., автор предисл. А. Львова; общ. ред. О.Л. Довгий, А. Львовай. Тула, 2022. С. 499–503.

БЕСТИАРНАЯ АНТИТЕЗА В КРИМИНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

1. Сыщик / собака vs преступник / зверь

Советская (точнее «соцреалистическая») криминальная литература занимает особое место в общей традиции: ее можно назвать ангажированной, т.е. такой, в которой отдельные художественные элементы и поэтика в целом подчинены решению в первую очередь идеологических задач. Проявляется это в том числе и в особенностях представления главной бестиарной антитезы, организующей систему персонажей.

Сразу оговорим, что проблема идеологии и ее особого языка — отдельная большая тема, которой посвящены, в частности, монографии Е. Добренко «Метафора власти»¹, В.И. Тюпы «Литература и ментальность»² и многие другие. Развернутый обзор по этой проблематике представлен в недавней работе П.П. Шкаренкова³. Не станем углубляться, ставя перед собой куда более скромную задачу: попытаться понять, как и почему трансформируется традиционная для криминальной литературы бестиарная антитеза в идеологизированном поле.

Антитеза «сыщик / охотничья собака — преступник/хищный зверь», очевидно, начинает складываться в творчестве А. Конан Дойля в рамках общего развития инвариантных для классического детектива (и игровых по своим функциям) *мотивов слежки и охоты*, отмеченных Н.Н. Кириленко⁴. Характерно прозвище одного из преступников в корпусе о Холмсе — Тигр из Сан-Педро, the Tiger of San Pedro («В «Сиреневой сторожке» / The Adventure of Wisteria Lodge»); с этим хищником также соотнесен полковник Моран в новелле «Пустой дом / The Adventure of the Empty House» (сб. «Возвращение Шерлока Холмса / The Return of Sherlock Holmes», 1905): «Пленник с трудом сдерживал ярость, но продолжал молчать. Он и сам был похож на тигра, глаза у него злобно свер-

¹ Добренко Е. Метафора власти: литература сталинской эпохи в историческом освещении. München, 1993.

² Тюпа В.И. Литература и ментальность. М., 2009.

³ Шкаренков П.П. Имперский дискурс «после» империи: Рах гомана и социокультурные вызовы на рубеже Античности и Средневековья // Новый филологический вестник. 2017. № 3 (42). С. 25–39.

⁴ Кириленко Н.Н. Классический детектив как жанр криминальной литературы... С. 131.

кали, усы ошетинились» (II, 260). Другие частотные у Конан Дойля бестиарные обозначения преступника: *паук*, *змея* (Мориарти в «Последнем деле Холмса / The Adventure of the Final Problem»), *рыба* («Знак четырех / The Sign of the Four», «Приключения клерка / The Adventure of the Stockbroker's Clerk»), *хищная птица* (*fierce old bird*, «Пестрая лента / The Adventure of the Speckled Band»). Обратим внимание, что в этой цепочке отсутствует *волк*, о котором нам придется много говорить в связи с материалом советского периода.

На другом полюсе — сыщик, который у Конан Дойля часто сравнивается с «гончим псом» (здесь и далее выделено в цитатах нами. — О.Ф.):

«Этюд в багровых тонах»	«A Study in Scarlet»
«Я смотрел на него, и мне невольно пришло на ум, что он сейчас похож на чистокровную, хорошо выдрессированную <i>гончую</i> , которая рыщет взад-вперед по лесу, скуля от нетерпения, пока не упадет на утерянный след» (пер. Н. Тренивой).	«As I watched him I was irresistibly reminded of a pure-blooded well-trained <i>foxhound</i> as it dashes backwards and forwards through the covert, whining in its eagerness, until it comes across the lost scent».
«Дьяволова нога»	«The Adventure of the Devil's Foot»
«Холмс вынул изо рта трубку и насторожился, как старый <i>гончий пс</i> , услышавший зов охотника» (пер. А. Ильф).	«I glared at the intrusive vicar with no very friendly eyes; but Holmes took his pipe from his lips and sat up in his chair like an old <i>hound</i> who hears the view-hallo».

При этом собака у Конан Дойля — амбивалентное животное, которое присутствует и на другом полюсе, к примеру, в повести «Собака Баскервилей», подобно тому как в средневековой бестиарии она, по замечанию А.Е. Махова, «при всех своих положительных свойствах <...> может обозначать и дьявола»⁵, сближаясь, таким образом, с волком⁶.

Заметим, однако, что в этом известном примере из Конан Дойля собака все же 1) возникает не только в речевом плане, как своего рода метафора, но непосредственно действует как персонаж; 2) выступает не самостоятельным инициатором преступления, но только орудием чужой преступной воли⁷.

⁵ Махов А.Е. Средневековый образ между теологией и риторикой... С. 80.

⁶ Махов А.Е. Средневековый образ между теологией и риторикой... С. 78–79.

⁷ См. об этом раздел «Криминальный бестиарий А. Конан Дойля» в наст. изд.

Продолжает заданную Конан Дойлем линию Агата Кристи, у которой, по наблюдению Н.Н. Кириленко, бестиарные сравнения и метафоры переходят уже в кругозор самого героя, Пуаро: «Если у Конан Дойла образ дается только глазами рассказчика <...>, то Пуаро и сам во многих произведениях сравнивает себя с гончей собакой (в “Убийствах по алфавиту” — с рыболовом), учуявшей преступление и идущей по следу преступника»⁸.

Однако в советской криминальной литературе эта антитеза претерпевает трансформацию (причем не только в милицейской повести / романе, но и в шпионском романе: «Конец Большого Юлиуса» Т. Сытиной, «Тайна стонущей пещеры» А. Шебалова). *Преступный «звериный» полюс* остается на месте. Здесь можно вспомнить и «звериный оскал» Софрона Ложкина в «Деле пестрых» А. Адамова, и другого зверя в этой повести, «редкого и опасного» бандита — Папашу⁹. В более поздней «Петровка, 38» (1962) Ю. Семенова встречаем целый набор подобных примеров, но уже более конкретных: «обезьянье имя» одного из преступников по кличке Чита; его «звериное»¹⁰, «мудрое и далекое чутье пещерных предков»¹¹. Далее Чита неоднократно называет зверем главаря банды контрразведчика (как у Адамова!) Прохора:

«Зверь, — подумал Чита. — Это он. Это только он один мог сделать. И со мной тоже. С кем угодно. Зверь...»¹².

«Вы его не знаете — он же *зверь*, железо, а не человек...»¹³.

Другого своего поделчика Чита на допросе рвется ударить, «как дикого *зверя*, погубившего его жизнь»¹⁴. Со своей стороны, сотрудник милиции Костенко, принимающий участие в расследовании, называет контрразведчика «бешеным псом», который, припертый на допросе к стенке, воет «монотонно и страшно, как раненая собака»¹⁵. Мы видим, таким образом, что при сохранении «звериного начала» преступников в обозначенной антитезе собака также уходит на нечеловеческий полюс, тогда как советские сыщики, прежде всего, должны оставаться людьми:

⁸ Кириленко Н.Н. Классический детектив как жанр криминальной литературы... С. 85.

⁹ Адамов А.Г. Дело «пестрых». М., 1958. С. 122.

¹⁰ Семенов Ю. Петровка, 38: повести и рассказы. М., 1964. С. 30.

¹¹ Семенов Ю. Петровка, 38... С. 108.

¹² Семенов Ю. Петровка, 38... С. 125.

¹³ Семенов Ю. Петровка, 38... С. 164.

¹⁴ Семенов Ю. Петровка, 38... С. 171.

¹⁵ Семенов Ю. Петровка, 38... С. 185, 186.

«Оно [сердце] на нашей службе важнее всего. Без него дров наломаете»¹⁶ (ср. с проверкой героев на человечность в «Испытательном сроке» П. Нилина). Эта линия продолжается и в сопротивлении главных героев формальному приказу арестовать случайного и раскаявшегося сообщника преступников школьника Леньку Самсонова. Загнанный обстоятельствами в ловушку Ленька сравнивается в повести Семенова с «волчком»¹⁷, и в советской криминальной литературе именно этот зверь чаще всего становится метафорическим обозначением преступника.

Таким образом, второй полюс — *сыщик как охотничий пес*, — в отличие от конан-дойлевской модели, оказывается здесь скрытым. Актуализируется другое соотношение сил, восходящее к базовой бестиарной антитезе: *зверь* (как чужой, не-свой) — и *человек*. Общий принцип понятен, ведь зверь живет по своим законам (стан, джунгли...), а потому для него не существует законов человеческих. Подчиняться им в какой-то мере зверя заставляет лишь право силы; и потому действия сотрудников правоохранительных органов, которые в соцреалистической модели заведомо сильнее преступников, всегда в итоге восстанавливают нарушенную миропорядок, воплощенный в социальных, нравственных, идеологических нормах советского общества. Интересной параллелью здесь могло бы выступить развиваемое европейской демонологией представление о дьяволе как нарушителе, ниспровергателе границ, о котором пишет А.Е. Махов¹⁸. Преступник позиционирует себя вне человеческой нормы, и потому он соотносится со зверем, а через это и с самим дьяволом.

Порой эта бестиарно-демонологическая метафорика прямо проявляется в тексте. Так, в сравнительно поздней повести Л. Степанидина и Г. Сапожникова «Ищите “Волка”!» (опубл. 1980) также подчеркивается нечеловеческая, звериная природа преступника, соотнесенного с прародителем зла, противостоять которому, как мы помним из «Собаки Баскервилей», не репался сам Шерлок Холмс: «*Дьяволом* он мне тогда казался, а не *человеком*... У него было поразительное, *звериное* чутье на опасность»¹⁹. При этом, как видно из заглавия, убийца обозначен здесь как волк, который натаскивает будущих сообщников — подростков-«волчат», любителей «красивой жизни» (и под этим прозвищем он проходит в оперативных разработках до установления настоящего имени): «Семнадцатилетние подростки... Это, образно выражаясь, волчата уже старшей возраст-

¹⁶ Семенов Ю. Петровка, 38... С. 170.

¹⁷ Семенов Ю. Петровка, 38... С. 19.

¹⁸ Махов А.Е. Реальность романтизма. Очерки духовного быта Европы на рубеже XVIII–XIX веков. Тула, 2017. С. 164–218.

¹⁹ Степанидин Л., Сапожников Г. Ищите «Волка»! // Юность. 1980. № 12. С. 78.

ной группы. <...> А рядом — взрослый, сильный, матерый волк, который следит, подсказывает. Натаскивает!»²⁰

Этот модифицированный вариант бестиарной антитезы наиболее лаконично сформулирован в повести братьев Вайнеров «Ощупью в полдень»: «Наконец, я человек, а он — волк, человеко-волк, и рано или поздно мы его загоняем за флажки»²¹. Следует отметить, что волк как «хитрый хищник» связан опять-таки с демоническим началом, являясь одним из его частотных воплощений²².

На противостоянии вора-рецидивиста — волка как противника и одновременно своего рода зеркального двойника сыщика целиком построен такой знаковый текст, как «Гонки по вертикали» (1974) братьев Вайнеров. Остановимся на нем подробнее, поскольку это особый случай, когда заданная еще Конан Дойлем бестиарная антитеза реализуется в материале советского периода в изначальном виде.

Она появляется уже в самом начале произведения, в диалоге инспектора Тихонова и Батона: «А ты и сейчас не хочешь смириться, что хоть и щенок, а тебя, старого волка, я все-таки поймал <...> Тем более что прошло восемь лет и я уже не щенок, а ты-то стал уже совсем пожилым, ну просто дряхлым волком» (40)²³. Входит эта антитеза и в крутозор антагониста, внутренний мир которого представлен столь же развернуто, как мир сыщика. По сути, в повести происходит постоянное переключение между их точками зрения, а само противостояние выходит за пределы «службы», является личным. Оно не ограничивается только конфликтом разных мировоззрений. Дело не только в том, что Батон хочет жить «корошо», а Тихонов придерживается другого пути — «правильного». И в «правильном» мире инспектору не находится места: «Но как можно устроить жизнь, я не понимал. Впрочем, и потом я так и не усвоил для себя второго, глубинного, смысла этого слова» (60–61); ср. с отмеченным Н.Н. Кириленко свойством сыщика другого типа — классического, что снова рефлексивно отсылает нас к Холмсу и Пуаро: «Если преступники — это всегда нарушители закона, только *притворяющиеся* его частью, а представители закона всегда *нормальны* (и именно в силу своей нормальности не могут противостоять преступнику), то сыщик классического детектива является постоянным представителем *ненормального* в упорядоченном мире. <...> Преступление выступает как временное нарушение

²⁰ Степанидин А., Сапожников Г. Ищите «Волка!» С. 64.

²¹ Вайнер А., Вайнер Г. Гонки по вертикали; Ощупью в полдень М., 1993. С. 327.

²² Махов А.Е. Средневековый образ между теологией и риторикой... С. 78–79.

²³ Здесь и далее цитируется с указанием страниц по изданию: Вайнер А., Вайнер Г. Гонки по вертикали: роман. М., 1974.

нормы, а главный герой, на границе миров, и разрушает норму, и восстанавливает ее»²⁴.

Отмеченная параллель отнюдь не означает, что Тихонова в повести Вайнеров можно также отнести к классическому типу сыщика, в частности, ему совершенно чужды игровые отношения с преступником и свидетелями. Однако нельзя игнорировать тот факт, что нормам обычного мира он не соответствует так же, как и преступного, опираясь на собственный нравственный закон. Это тот случай, который выделяет Н.Д. Тмарченко в своей статье о детективной прозе: «...защита Закона ассоциируется с определенной нравственной позицией. В результате расследование теряет характер интеллектуальной игры, а действующие лица становятся по-человечески интересны...»²⁵

По сути, проверка героя на соответствие этому закону и составляет более глубокий план повести, соотносясь с неочевидным, на первый взгляд, смыслом ее заглавия — «Гонки по вертикали».

Закономерное отступление от канона: криминальная линия здесь так же уступает связанной с испытанием главного героя, как характер преступления (кража чемодана у пассажира поезда) несоизмерим с усилиями раскрыть его. Расследование приобретает в итоге гротескно-преувеличенный масштаб, не характерный для полицейского романа как жанра, причем в него включаются соответствующие службы в Болгарии и Италии: «Теперь машинистки перепечатают нашу справку на мелованной бумаге с водяными знаками, которая называется “верже”, начальники поставят свои подписи, печати, справку положат в плотный конверт с черной светонепроницаемой подкладкой, пять кипящих клякс красного сургуча с продетой шелковой нитью застынут на пакете, ляжет сверху штамп “СОВЕРШЕННО СЕКРЕТНО”, и фельдкурьер помчит депешу в далекую добрую солнечную страну, где бесследно исчез для меня Фаусто Кастелли» (165).

Все бы ничего, но, напомним, такой масштаб приобретает дело не об убийстве (как, например, в «Розанне» Пера Валё и Май Шёваль, где расследование также было завершено благодаря помощи зарубежных коллег), а об украденном чемодане... Столь же несоизмеримы и последствия противостояния: почти смертельное ранение Тихонова, который проходит через временную смерть, и окончательная невозможность изменить свою жизнь для Дедушкина, вора, который становится убийцей.

Очевидно, главное здесь — не столько поиски пресловутого потерпевшего, который по совместительству оказывается тоже вором, сколько другое: способность проехать по вертикальной стене, чтобы переступить

²⁴ Кирилленко Н.Н. Классический детектив как жанр криминальной литературы... С. 131–132.

²⁵ Тмарченко Н.Д. Детективная проза. С. 56.

через то, что только кажется невозможным. То есть даже не испытание пределов своих возможностей, но способности понять, что за эти пределы можно выйти. Как говорит Тихонову его друг, который работает в аттракционе «Гонки по вертикальной стене»: «Каждый хотел бы проехать по стене хоть раз в жизни, но не всем удастся. Я езжу изо дня в день, чтобы напоминать людям: это можно, просто надо не забывать о необходимости хоть раз проехать по стене» (37).

Может показаться, что эти рассуждения далеко уведат нас от бестиарной антитезы, но на самом деле все связано между собой. Розыскной пес Тихонов и вор-рецидивист Дедушкин — не только противники в процессуальном смысле, но и своего рода *зеркальные двойники*. Совершенно не случайно Дедушкин мечтает о том, чтобы стать следователем (как и бывший адвокат Окунь, обещающий, если его примут на работу в милицию, быстро переловить всех преступников): «Я хотел стать летчиком. А еще больше я хотел стать следователем. Но сказал почему-то: “Миллионером”» (244). Такое зеркальное соотношение миров сыщика и преступника, а также их личностей не характерно для жанра полицейского романа в целом и для его соцреалистического варианта. Зато оно уже появлялось в текстах Конан Дойля из шерлокхемсовского цикла, причем по целому ряду параметров не относящихся к жанру классического детектива: речь идет, в частности, о «Последнем деле Холмса / The Adventure of the Final Problem», где преступник заранее известен сыщику и в основе сюжета — личное противостояние зеркальных двойников Холмса и Мориарти, а также о «Конце Чарльза Огастеса Милвертона / The Adventure of Charles Augustus Milverton», где Холмс и Уотсон выступают в роли неудачливых взломщиков.

Так смыкаются, с одной стороны, присутствие в произведении обозначенной антитезы, отсылающее к определенной традиции, где сыщик и преступник изображались как двойники, — с другой же, трансформация собственно жанра, ибо обозначенные особенности поэтики выводят «Гонки по вертикали» за пределы соцреалистической «милицейской повести». Полная реализация антитезы «собака / сыщик — зверь / волк-преступник» выводит нас к традиции, заданной Конан Дойлем, от которой советские авторы обычно проницательно открепиваются (см. соответствующие реплики в «Деле “пестрых”», «Петровке, 38» и т.д.) Любопытной бестиарной параллелью к «Вампиру в Суссексе / The Adventure of the Sussex Vampire» британского «классика жанра» становится появление в повести А.М. Шейнина «Вурдалак из Заозерного» (1966) австралийской кровососущей летучей мыши. Использование столь экзотического орудия преступления создает гротескный контраст с изображаемым миром советского колхоза с типовым названием «Путь коммунизма»; это уже

мета-рефлексия над традицией, не только конан-дойлевской, но и полемики с ней в соцреалистической «милицейской» литературе²⁶.

Еще одно произведение братьев Вайнеров, где особенности реализации бестиарной антитезы связаны с нетипичным для советского материала образом героя, — «Эра милосердия» (1975). Мотив противостояния с собственным начальством ради выяснения истинных обстоятельств дела является если не константным, то одним из наиболее частотных для полицейского романа как жанра: и для американского (цикл Э. Макбейна о 87-м участке, романы Дж. Уэмбо, «Неоновый дождь / The Neon Rain» Дж. Ли Берка, «Блондинка в бетоне / The Concrete Blonde» М. Коннелли), и для шведского (практически каждый роман П. Валё и Май Шёвалль из серии о Мартине Беке), и для французского («Багровые реки / Les Rivieres Pourpres» Ж.-К. Гранже, «Орлиный мост / Le Pont de l'Aigle» Ж. Мазо), и даже для китайского, хотя и эмигрантского («Закон триады / A Loyal Character Dances» Цю Сяолуна). Можно сказать, что в процессе расследования здесь обычно возникают препятствия двух типов: естественные, связанные с еще не найденными к этому моменту уликами или не сделанными пока умозаключениями, и с упорным нежеланием начальства расследовать дело в верном направлении. Однако, как справедливо отмечает А. Вулис, «ломая чужие стандарты, советские авторы учреждают свой собственный канон, отмеченный высокой социалистической нравственностью»²⁷. В такой художественной системе начальник / наставник героя-новичка должен быть всегда непогрешим.

«Эра милосердия» демонстрирует отступление и от этого канона: Глеб Жеглов представлен как своего рода двойник убийцы Фокса. Они похожи внешне — по словам Верки Модистки, обращенным к Жеглову, «он *вроде тебя*. <...> Высокий, весь такой ладный, быстрый»²⁸. Обоим «трудно удержаться в границах дозволенного» [157; вспомним о преступнике-звере как нарушителе человеческих норм и границ!]. Жеглов вполне способен не соблюдать процедуру, т.е. использовать любые средства для достижения цели (например, подsunуть вору ридикюль в качестве неопровержимой улики) — в отличие от рассказчика, Шарапова, который пытается ему доказать, что «мы, работники МУРа, не можем действовать пельмовскими методами!» [144]. Груздев прямо говорит Шарапову: «...плохой человек твой Жеглов. <...> Просто для него дру-

²⁶ См. об этом: *Федунина О.В.* Персонаж-жертва и его функции в криминальной литературе советского периода // Проблемы поэтики, генезиса и эволюции криминальной литературы / Отв. ред. К.А. Чекалов, О.В. Федунина. М., 2022. С. 93–95.

²⁷ *Вулис А.* В мире приключений. Поэтика жанра. М., 1986. С. 353.

²⁸ *Вайнеры А. и Г.* Эра милосердия. М. 2011. С. 149. Далее цитируется по тому же изданию, с указанием страниц в квадратных скобках.

гие люди — мусор... И он через кого хочешь переступит. Доведется — и через тебя тоже...» [323]. Эти слова подтверждаются развязкой, когда Жеглов «с озорной радостью» [379] убивает бывшего сослуживца Шарапова, который спас ему жизнь, не выдав банде. «Мне кажется, тебе нравится стрелять», — говорит Шарапов и принимает решение больше не работать с Жегловым.

Это своего рода двойничество сыщика (но не главного героя-рассказчика!) и преступника снова проецируется на бестиарную антитезу. Преступный мир здесь снова оказывается на «зверином» полюсе. Прежде всего, само название банды «Черная кошка» реализуется через соответствующий знак: «Глупость, конечно: ну какой там знак — обычный маленький котик! Но оттого, что подбросили этот жалкий мяукающий комочек бандиты, все смотрели на него с удивлением, интересом, а некоторые — просто со страхом, будто был этот несчастный котенок ядовитым» [102]. Фокс, по словам Жеглова, «хороший матерый волчище» [142]. Когда Шарапов внедряется в банду, в лице одного из бандитов он не видит «ни одной человеческой черточки» [344], у главаря Горбатого «мышинные зубы» и «змеиные губы» [346] и т.д.

Преступник в этой системе — однозначно зверь: «Ты пойми, когда преступника допрашивают, он весь, *как зверь*, в напряжении и страх в нем бушует: что следователь знает, что может доказать, про что сейчас спросит?» [81, слова Жеглова; здесь и далее выделено нами. — О.Ф.]. Однако примечательно, что в речи рассказчика, начинающего сотрудника МУРа Шарапова сам Жеглов также сравнивается со зверем: «Спал он совершенно неслышно — не сопел, не ворочался, со сна не говорил, ни единая пружинка в стареньком диване под ним не скрипела, — и, погружаясь в дрему, я успел подумать, что так, наверное, спят — беззвучно и наверняка чутко — *большие сильные звери...*» [52]. Таким образом, мы видим, что бестиарная метафорика также отображает амбивалентность этого героя, сближая его и с другим полюсом. Человек, который пусть ради благородной цели, но может переступить через других людей, рискует сам превратиться в зверя. «Эра Милосердия», «в расцвете которой мы все сможем искренне ощутить себя друзьями, товарищами и братьями» [201], ему чужда.

В связи с этим вспоминается двойственность Шерлока Холмса, сыщика, в котором заложен нереализованный потенциал быть также по другую сторону закона: «Его глаза, блестящие, глубоко посаженные, напомнили мне глаза хищной птицы [ср. с «Пестрой лентой!» — О.Ф.]. Так быстры, неслышны и вкрадчивы были его движения, точь-в-точь как у ищейки, взявшей след, что я вдруг подумал, каким бы страшным преступником он мог бы быть, если бы направил свой талант и свою энергию не в защиту закона, а против него» («Знак четырех», пер. М. Литвиновой; I, 190). Не следует забывать и о другой черте Великого

сыщика: в «Случае переводчика / The Adventure of the Greek Interpreter» Уотсон прямо говорит о том, что Холмс производит на него впечатлительное чего-то *нечеловеческого* («the somewhat inhuman effect»).

Итак, заданная Конан Дойлем бестиарная антитеза, в которой преступник соотносится со зверем, а сыщик — с охотничьей собакой, в нормативном соцреалистическом варианте полицейского романа меняет один из полюсов на «сыщика-человека», тогда как в произведении, где нарушаются основные жанровые константы (прежде всего, меняется тип героя-сыщика), происходит возврат к истокам. Почему же так происходит? Очевидно, *гротескный* сыщик классического детектива вполне может быть сопоставлен с охотничьей собакой (не случайно оба приведенных примера — «Знак четырех» и «Дьяволова нога» — по определению Н.Н. Кириленко относятся именно к этому жанру²⁹). Однако полицейский роман — жанр принципиально не игровой и не гротескный³⁰, чему соответствует другой тип героя-сыщика, не обладающий гротескной странностью, которая отличает его от окружающих (Н.Н. Кириленко очень точно называет Шерлока Холмса «неправильным блюстителем нормь»³¹). Сыщик полицейского романа замкнут в пределах своей человеческой сущности. Именно поэтому в этом жанре бестиарная антитеза приобретает более общий характер: «человек — зверь».

Все обозначенное накладывается также на идеологизированный характер соцреалистической авантюрной литературы, где «криминальная» составляющая сюжета носит лишь вспомогательный характер, удерживая внимание читателя. Истинная цель автора — не только и не столько развлекать, сколько воспитывать «настоящего советского человека»: «Задача советской литературы состоит в том, чтобы помочь государству правильно воспитать молодежь, ответить на ее запросы, воспитать новое поколение бодрым, верящим в свое дело, не боящимся препятствий, готовым преодолеть всякие препятствия»³². В соответствии с этим в нормативной милицейской литературе становится невозможным какое-либо сближение сыщика и преступника, в том числе и через бестиарную ме-

²⁹ См. Приложение 8 к монографии исследовательницы, где даются списки текстов по их жанровой принадлежности: *Кириленко Н.Н.* Классический детектив как жанр криминальной литературы... С. 229.

³⁰ *Кириленко Н.Н., Федунина О.В.* Классический детектив и полицейский роман... С. 17–32.

³¹ *Кириленко Н.Н.* Классический детектив как жанр криминальной литературы... С. 64.

³² Постановление ЦК ВКП(б). О журналах «Звезда» и «Ленинград». 14 августа 1946 г. // Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП (б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917–1953. М., 1989. С. 589.

тафорику. На положительном полюсе в такой ценностной системе должен быть не какой-либо зверь, а именно человек. Соответственно и сыщик теряет потенциально заложенную в нем способность перейти на другой полюс, как это было с Шерлоком Холмсом. Амбивалентность и соотнесенность со зверем наравне с преступником возможна лишь для такого маргинального в соцреалистической криминальной литературе сыщика, как Жеглов.

2. Преступник и сыщик — бестиарные близнецы («Гонки по вертикали» А. и Г. Вайнеров)

Основополагающая для криминальной литературы антитеза «преступник — сыщик» в ее бестиарном воплощении в соцреалистическом варианте полицейского романа накладывается на жесткую оппозицию с четко очерченными (и ограниченными) функциями — внутреннего врага и противостоящего ему доблестного сотрудника милиции как представителя команды, ведущей конкретное дело. Если обращаться к речевому уровню, они показаны *человеком* и *зверем*, *волком*, связанными между собой непримиримой ненавистью и воплощающими принципиально разные полюса — нормативный мир советского человека и нарушающий его законы преступный мир. Такая структура соответствует базовым архетипам советского мифа, выделяемым Х. Гюнтером¹: *героя* (сотрудника милиции), *мудрого отца* (его начальника, чей непререкаемый авторитет помогает герою осознать свои ошибки и не допускать новые) и *врага* (преступника).

Продолжая размышления над этой темой, остановимся на выделяющемся из общего ряда случае, когда в милицейской повести напрямую и очень развернуто представлена точка зрения антагониста — преступника, соотнесенного со зверем. Такая модель не характерна для советского материала (не рассматривая специально другой жанр, советский шпионский роман, заметим, что и в нем возможны лишь отдельные вкрапления, показывающие позицию шпиона «изнутри», как это происходит, например, в «Ошибке резидента» В. Востокова и О. Шмелева²). Однако один пример можно считать знаковым в своей области: речь идет о «Гонках по вертикали» братьев Вайнеров, где для системы персонажей своеобразным стержнем является именно *бестиарная метафорика*.

Любопытно, что этот узел завязывается уже в описании первой встречи Стаса Тихонова и опытного вора-майданника Лехи Дедушкина по кличке Батон, отделенной от основных событий повести значительной временной дистанцией — 8 лет: «*Ненавижу* я вас, сопляков из уголовки. Работать вы еще не умеете, но усердия на десятерых. Ты бы взглянул на себя, у тебя от возбуждения сейчас температура. Под сорок... *Шенюк*»

¹ Гюнтер Х. Литература в контексте архетипов советской культуры // В поисках новой идеологии: социокультурные аспекты русского литературного процесса 1920–1930-х годов. М., 2010. С. 191–229.

² Кузнецова А.В., Федунина О.В. Советский шпионский роман периода «оттепели»: к проблеме жанрового инварианта // Новый филологический вестник. 2008. № 2 (7). С. 35–51.

(8), — презрительно бросает Батон. Мы видим, как в одной реплике реализуются концепт ненависти и бестиарное сравнение, причем дальнейшее развитие этой линии отражает всю амбивалентность отношений между главным героем и его антагонистом: «Я к тому, что много лет мне понадобилось, чтобы понять: ничего, во-первых, нет радостного в том, что я снова поймал Батона. Во-вторых, никаких слов мне не надо, чтобы доказывать ему свое нравственное и физическое превосходство, поскольку он проиграл свою партию еще до свистка. Ведь дело не в том даже, кто из нас умнее, наблюдательнее или кто быстрее бегает, а в самом характере наших взаимоотношений: я всегда преследую его, я всегда в атаке. Батон всегда должен скрываться, всегда бежать. Ну и, в-третьих, я только сейчас сообразил, что Батон был прав, назвав меня тогда щенком» (9).



Рис. 1. Кадр из х/ф «Гонки по вертикали» (1982): оперуполномоченный МУРа, капитан милиции Станислав Тихонов — Андрей Мягков; Леха Дедушкин (Батон) — Валентин Гафт; подполковник милиции Шарапов — Николай Засухин.

Реализуется эта амбивалентность и в необычной для канона соцреалистической криминальной литературы субъектной организации повести братьев Вайнеров: здесь композиционно чередуются главы, в которых основными субъектами видения и речи (рассказчиками) являются инспектор Станислав Тихонов и вор Леха Дедушкин по кличке Батон, как следует из авторских номинаций, вынесенных в названия главок.

Итак, инспектор и вор, что, казалось бы, должно соответствовать их непримиримому противостоянию. Однако Вайнеры отступают от канона, предоставляя преступнику возможность в равной мере выразить свой внутренний мир и ценностные ориентиры, отличные от тех, которых придерживается его оппонент.

Повествовательная модель с диэгетическим нарратором, если воспользоваться терминологией В. Шмида³, достаточно активно используется именно Вайнерами: здесь и «Эра милосердия», и «Я, следовательно», где такая структура подчеркивается уже самим заглавием... Есть соблазн выделить их и по этому параметру, в отличие от «нормативных» «Дела пестрых» А. Адамова и «Петровки, 38» Ю. Семенова, но это не вполне соответствует действительности. Так, во вполне традиционной трилогии А. Адамова об инспекторе Лосеве и повести «Ищите “волка”!» Г. Степанидина и Л. Сапожникова повествование ведется именно от лица сотрудника милиции. Не будем повторяться, во всех названных текстах присутствует и активно используется бестиарная антитеза. Но такого соположения в качестве фактически равноценных миров сыщика и преступника, как в «Гонках по вертикали», там нет.

Более того, в первой редакции «Дела пестрых» Адамова (1952–1956), с которой можно познакомиться в отдельном книжном издании 1958 г., имелся развернутый фрагмент, в котором была представлена «изнутри» позиция одного из преступников, шпиона Пита. В частности, его мечты о том, чтобы написать собственную романтизированную биографию «Исповедь тайного агента» или «Пит снимает маску». Однако впоследствии Адамов полностью изымает эту линию из сюжета, вполне возможно, чтобы избежать упреков в излишней романтизации преступного мира. Адамов, как пишет Н. Томан, «слишком много уделил места описанию преступного мира, и этим, вопреки собственному желанию, невольно романтизировал некоторые преступные персонажи», тогда как «в произведениях на уголовную тему главным героем должен быть оперативный работник нашей милиции, а не уголовный преступник, как это делают иногда некоторые авторы»⁴.

Итак, получается, что в «Гонках по вертикали», открыто представляя позицию и слово преступника, Вайнеры используют почти запрещенный прием. Далее, бестиарная номинация не только входит здесь в кругозоры главного героя, инспектора Тихонова, и его антагониста, но и становятся предметом их рефлексии. Мельком, казалось бы, брошенное Батоном 8 лет назад презрительное «щенок» в дальнейшем определяет

³ Шмид В. Нарратология. С. 81.

⁴ Томан Н. Что такое детективная литература // Классический детектив: поэтика жанра. URL: <http://detective.gumer.info/text03.html#toman> (дата обращения 11.12.2009).

для самого героя степень его человеческого и профессионального взросления: «Я уже привык к мысли, что процесс нашего возмужания — это вроде вступления в какое-то труднодоступное общество и, чтобы вступить в этот “Клуб опытных людей”, надо много и дорого платить — годами жизни, огромными разочарованиями, иногда болью и кровью. За это получаешь опыт, или, как говорили раньше, житейскую мудрость. Штука необходимая, избавляющая тебя, в частности, от унижительного сознания, что ты щенок. И как только избавился — тут тебе и крышка. Обязательно садишься в лужу, потому что в каких-то вещах мы до смерти остаемся щенками, и, когда уходит от тебя это понимание, ты теряешь готовность к встрече с неожиданностью, которая берет тебя за шиворот и начинает тыкать носом в твою замечательную житейскую мудрость: “Ты же ведь больше не щенок? Ты же член клуба взрослых, опытных людей? Давай, давай, реши-ка мои задачки!” Короче, я допустил ошибку. <...> И много, очень много дней и ночей я исправлял свою ошибку, чтобы, поняв и исправив ее, решить свою проблему в целом и этим заплатить за гордое сознание, что я уже не щенок» (16–17).

Эта бестиарная номинация соединяет криминальную линию с той, в которой представлена частная жизнь героя. «Ты никогда не сможешь быть счастливым, потому что ты не воспринимаешь жизнь такой, какая она есть, и если тебе что-то надо, то ты вцепляешься мертвой хваткой, как волкодав, пока не докажешь свое» (26), — говорит бывшая возлюбленная Тихонова Лена. Так «щенок» превращается в «волкодава», а Тихонов и Батон сближаются еще по одному принципу: и тот, и другой несчастлив, оба лишены «войлочных тапок» как символа обывательского уюта, хотя один хочет жить «правильно», а другой «хорошо». Парадоксальным образом точка максимального отторжения сыщика и преступника становится также точкой их сближения, причем взаимная ненависть также отрефлексирована преступником: «Ненавидите вы меня не за то, что живу я вашим, а за то, что живу не по-вашему» (34), т.е. дело не столько в юридической стороне, сколько в принципиальном несовпадении мировоззрений. «Противополусы» — так характеризует себя и Батона Тихонов. Отношения между преступником и потенциальными жертвами также переданы в бестиарных понятиях: «овца», почувывая «волчий дух» (34).

Волк как метафора преступника наиболее часто появляется в соцреалистической миланцевской литературе. Не становится исключением и повесть «Гонок по вертикали», где и сыщик, и преступник прямо и неоднократно соотносят себя с розыскным псом и волком соответственно, т.е. эти номинации входят в их кругозоры как повествующих субъектов и героев произведения. Отличия «Гонок по вертикали» от нормативной жанровой модели, которая формируется в криминальной литературе советского периода, проявляются и в мотивировке, по которой главный

герой вступает в противостояние с преступником. В том же «Деле “пестрых”» А. Адамова оно ведется ради защиты интересов обычных советских людей, которые в финале так радостно встречают очередную победу милиции над врагами общества: «Нет большей радости, чем предупредить или раскрыть преступление, видеть, как счастливы или благодарны люди, которых ты спас или которым помог. В нашей работе опасность и риск, романтика раскрытия тайны сочетается с редким благородством целей, и этого, пожалуй, не знает никакая другая профессия»⁵. Ср. с тезисом Х. Гюнтера: «Понятие “враг” показывает, что речь идет не о социально и идеологически определенном враге в смысле марксистской теории классовой борьбы, а о мифологизированном образе, противостоящем счастью Большой семьи»⁶.

У Вайнеров все сложнее. Первая причина, которую озвучивает Тихонов — красть нельзя в принципе, причем герой отмечает, что ему «и для своей личной жизни очень важно было доказать Батону, что воровать НЕЛЬЗЯ». Не столь очевидная мотивировка связана с осознаваемой им внутренней необходимостью сохранять способность «проехать по стене» (что связано с заглавием повести), и это качество отличает героя и от обычных граждан, и от сослуживцев, в том числе от более благополучного в жизни напарника.

Такое маргинальное положение парадоксальным образом сближает противников и становится также предметом рефлексии преступника, вора по кличке Батон, причем снова в бестиарных номинациях: «Не могу сосредоточиться, чтобы по всем правилам дать ему оборотку, а может быть, и не в моих это было силах — отбиться от него, потому что он давно уже не щенок, а матерый, жесткошерстный разыскной пес. И все в его поступках и размышлениях было логично, смело и правильно, только одного он не мог сообразить, и касалось это не меня, а его самого — он очень хороший, отлично вышколенный пес, который сторожит забор без дома» (69). Итак, перед нами ищейка, которой больше нечего защищать, кроме собственных нравственных принципов, не вполне совпадающих с нормами советского общества (как и его чисто внешнее поведение — поздний ужин с борщом и коньяком в гостиничном ресторане).

А дальше — закономерно осознаваемое Батоном почти-двойничество с тем, кто его ловит; это еще взгляд с внешней позиции и не полная утрата самоидентичности⁷, но уже понимание: «Он увидел свой старый, изно-

⁵ Адамов А. Дело «пестрых». С. 23.

⁶ Гюнтер Х. Литература в контексте архетипов советской культуры. С. 199.

⁷ Тюна В.И. Нарративная идентичность: характер и самость // Белые чтения: к 85-летию Галины Андреевны Белой. М., 2016. С. 285–296; Тюна В.И. Чеховский рассказ: жанрообразующая роль кризиса идентичности // Narratorium. 2018. Вып. 11. URL: <https://bit.ly/2VkeL1i> (дата обращения 10.03.2019).

пенный воротник сегодня утром, собираясь на работу, и мне казалось, что я стою в его комнате и вижу, как Тихонов, еще в майке, растягивает на руках сорочку и прикидывает: можно еще надеть эту рубаху?» (69–70). Образный ряд, заданный в речи Дедушкина, развивается затем в сне инспектора Тихонова: забор, защищающий дом, которого больше нет, превращается в вольер с каким-то зверем; позже оказывается, что это Батон в образе пантеры. Примечательно, что в этом сне непонятно, где находится Тихонов: сам он видит себя извне вольера, но его возлюбленная Лена утверждает обратное: «Нет, это ты огорожен клеткой. Она невыносимо велика для тебя, одинокого, маленького джинна. Это только страстей твоих много, а тебя самого мало» (128). Таким образом, получается, что Тихонов может оказаться по ту же сторону решетки, где Батон. Косвенным подтверждением служит то, что последний в этом сне повторяет слова Тихонова, сказанные наяву: «Мы взаимно исключаем друг друга» (129). Однако при всем том героев по-прежнему связывают отношения своего рода зеркальных близнецов, которые одновременно притягивают и отторгают друг друга.

Это «взаимное исключение», однако, проецируется на отношения своего рода *зеркальных близнецов*, которые одновременно притягивают и отторгают друг друга, актуализируя полярное деление внутри пары, о чем писал в своей «Поэтике мифа» Е.М. Мелетинский⁸. Если прибегать к классификации Вяч. Вс. Иванова, преступник и сыщик предстают близнецами-соперниками⁹, воплощающими два разных представления о норме. В этом контексте важно замечание Н.Д. Тамарченко о том, что в детективной прозе «остается незыблемым само противостояние полярных жизненных позиций, восходящее к архаическому столкновению Хаоса и Порядка...»¹⁰. Принцип «единства и борьбы противоположностей» отражается и в системе бестиарных номинаций.

⁸ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1995. С. 183. См. о многозначности собаки (по сравнению с волком), которая рассматривается в средневековом демонологическом бестиарии как защитник человека и его жилья, но также как одно из воплощений дьявола: *Махов А.Е.* Средневековый образ между теологией и риторикой. С. 80–83 (об однозначно негативных коннотациях, связанных с волком: С. 78–79). Ср. с отмеченным О. Лемберг на материале символики Таро соположением волка и собаки, воплощающим двойственность человеческой природы: *Лемберг О.* XVIII Аркан Таро: между волком и собакой в сумерках // Бестиарий антитез. Тула, 2019. С. 74–79. Разумеется, здесь идет речь не о прямой связи с нашим материалом, но о сложившемся в целом амбивалентном образе собаки и ее «близнечестве» с волком, что опосредованно отразилось в повести Вайнеров.

⁹ *Иванов Вяч. Вс.* Близнечные мифы // Мифы народов мира: энциклопедия. Т. 1. М., 1980. С. 174–176.

¹⁰ *Тамарченко Н.Д.* Детективная проза. С. 56.



Рис. 2. Кадр из х/ф «Гонки по вертикали» (1982):
в роли Станислава Тихонова — Андрей Мягков.

В игре, которую Батон ведет с Тихоновым, бестиарные номинации имеют важнейшее значение. Кульминацией становится данное Батоном следующее объявление с указанием рабочего телефона Тихонова: «В связи с длительным отъездом хозяина очень дешево продается в хорошие руки породистый легавый щенок-медалист по кличке Стас, имеется родословная, воспитан в служебном питомнике. Звонить в дневное время — 24-98-88» (278). Расчет оказался верным, противник оценил шутку: «Легавый щенок-медалист по кличке Стас. Все ясно — это Батон. Но почему? Напомнить мне о моем поражении? Но он знает лучше всех, что игра не окончена. Или он считает это еще одним голом в мои ворота? Разозлить меня хочет? Обсмеять перед всеми? Но ведь я могу никому не сказать об этих звонках... <...> Теперь он нанес второй сокрушительный удар, поставив меня перед дилеммой: или доложить начальству об этом объявлении и совершенно неминуемо сделаться всеобщим посмешищем, потому что такие вещи обычно мгновенно становятся общеизвестными, или же никому не говорить про легавого щенка и признаться самому себе в собственной трусости и жуликоватости, потому что Батон знает: в нашей работе достаточно один раз хоть по самому пустяковому поводу схитрить — и добра не жди» (283–284).

Объявление становится знаком начала последней схватки: Батон, по мудрому замечанию милищейского начальника Шарапова, сжег за собой мосты и пойдет теперь на все. Это внешний контур, криминальная линия в сюжете, во внутреннем же плане кругозор вора-рецидивиста Батона куда шире и вмещает в себя ассоциации с Вечным Жидом и разбойником Варравой: «А он рядом со мной щенок, мальчишка сопливый. Мне ведь уже тысяча лет. Глупость со мной случилась — никакой я не Батон, вор в законе Леха Дедушкин, а бродячий я Жид бессмертный. И умереть мне спокойно не удастся, потому что поганая душа моя, неутомная, алчная и ленивая, сразу же в другого новорожденного вора попадет, потому что я точно помню, до слова почти все помню, как мне дед мой мерзкий читал Евангелие, и все там про меня было написано, не про похожего человека, а именно про меня, и в той тысячелетне пропащей жизни звали меня Варрава, и пусть хоть весь свет объявит меня сумасшедшим, но я-то точно знаю, что в том малопонятном дедовском бормотании мне совсем наплевать было на все Христовы страдания, а только до слез, как родного человека, мне было жалко разбойника Варраву, которого по случаю нелепому — один раз в жизни подфартило — помиловали, и то от смерти не удалось отвертеться» (255). Снова сближение с образом противника, не содержательное, но как явлений одного ряда, поскольку выход в, условно говоря, философский план доступен только двум главным героям и рассказчикам.

Что же в результате происходит здесь с социалистической моделью криминальной литературы, которая формируется в период «оттепели», а конкретно — начиная с произведений П. Нилина и А. Адамова, задающих криминально-этическую и криминально-идеологическую линии в ее развитии?¹¹ Если говорить об этом разделении, то «Гонки по вертикали» Вайнеров, несомненно, продолжают путь, начатый Нилиным в повестях 1950-х гг. «Жестокость» и «Испытательный срок». Это способствует тому, что нарушается один из основных инвариантных признаков полицейского романа — отсутствие личностного противостояния сыщика и преступника. Со стороны сыщика, как показывают наблюдения над обширным материалом, интерес к преступнику может быть только профессиональным, со строгим соблюдением процедуры расследования¹². Как только этот принцип нарушается, утрачивается жанровая идентичность (в современной американской традиции, к примеру, так происходит в ряде романов Дж. Паттерсона из цикла об Алексее Кроссе, когда

¹¹ Федунина О.В. Структура повествования и проблема точек зрения в советской милищейской повести (А. Адамов и П. Нилин) // Нарратология и компаративистика. М., 2015. С. 328–337.

¹² Кирилленко Н.Н., Федунина О.В. Классический детектив и полицейский роман... С. 17–32.

сыщик начинает действовать теми же выходящими за рамки закона методами, что и преступник, также осознавая свое двойничество с ним¹³).

Глубоко личностное, как мы видели, противостояние инспектора Тихонова и вора Батона логически завершается их схваткой один на один, в результате которой сыщик получает тяжелое ранение и фактически проходит через временную смерть. Но и Батон теряет последнюю возможность вернуться на «справильный путь»: он обречен, ибо выходит за пределы своей роли вора-майdanника, становясь убийцей сотрудника милиции. Один герой-близнец не может существовать без другого, волк и щейка неразрывно связаны друг с другом.

При этом финал открыт, что тоже нехарактерно для жанра милицейского романа / повести. В последней фразе от лица Стаса Тихонова речь идет о выходе в иной мир: «Девочка-медсестра сидит рядом со мной и читает книжку. Из окна дует слабый ветерок, пахнет листьями и дождем. Девочка перелистывает страницу, устраивает книгу поудобнее, и на обороте я вижу рисунок: монах дошел до края небесного свода и, высунув наружу голову, разглядывает чудесный и неведомый мир...» (333).

Так в «Гонках по вертикали» Вайнеров преодолевается схематизм жанровой структуры милицейской повести, при внешнем сохранении отдельных ее элементов, в том числе противостояния сыщика и преступника, совершенно иначе соотносенных здесь между собой. Бестиарные номинации *волк* и *розыскной пес*, которые пронизывают собой всю повествовательную структуру «Гонки по вертикали», складываясь в определенную систему, актуализируют близнечный миф с заложенным в нем зеркальным соотношением двойников — героя и его антагониста в их «нераздельности-неслиянности» (по известной формуле М. Бахтина). Все это выводит произведение в совершенно иную плоскость, далеко за пределы «производственного романа из жизни милиции»¹⁴, позволяя говорить о том, что авторы занимают в криминальной литературе советского периода место, аналогичное тому, которое принадлежит братьям Стругацким в очень неоднородном (в том числе по жанровому составу) поле «советской фантастики»¹⁵.

¹³ Федунина О.В. Поэтика заглавия и жанровая структура полицейского романа («Розы красные» и «Фиалки синие» Дж. Паттерсона) // Самарский научный вестник. 2014. № 1 (6). С. 114–117.

¹⁴ Об этой жанровой номинации см.: Вулис А. Поэтика детектива // Новый мир. 1978. № 1. С. 244–258.

¹⁵ О «пограничном характере» произведений Стругацких см.: Козьмина Е.Ю. Фантастический авантюрно-исторический роман: поэтика жанра. М.; Екатеринбург, 2017. С. 216.

СЛЕДСТВИЕ ВЕДЕТ КОМИССАР РЕКС: СОБАКА В ПОЛИЦЕЙСКОМ СЕРИАЛЕ

Образ собаки как напарника сыщика давно уже используется криминальной литературой и кино — от «классики жанра» (Холмс и Уотсон с псом, взятым напрокат, в «Знаке четырех / The Sign of the Four» А. Конан Дойля) до сериала о лейтенанте Коломбо с его замечательным бассетом, подчеркнуто не обладающим качествами служебной собаки (минус-прием, который позволяет уже говорить о рефлексии над традицией¹). Вспомним также такие примеры, как «К-9: Собачья работа / K-9» (и его продолжения), «Тёрнер и Хуч / Turner & Hoosh», «Агент по кличке Спот / See Spot Run» и многие другие, впечатляющий список которых можно найти на специальном сайте www.kinodog.ru. О популярности отечественного героического кино-пса Мухтара свидетельствует тот факт, что в последние годы снято уже несколько сезонов российского сериала «Возвращение Мухтара» (правда, не сравнимого по уровню с «оригиналом» 1964 г., снятого по повести И. Меттера). Продолжает эту традицию и стартовавший в 1994 г. австро-немецкий сериал «Коммиссар Рекс / Kommissar Rex», четвероногий сыщик из которого будет главным героем нашей статьи. Сразу оговорим, что ограничимся рассмотрением серий с командами Мозера и Брандтнера (сезоны 1-4 и 4-7), т.к. последующие серии во многом носят уже вторичный характер.

Однако при этом нужно иметь в виду, что трактовка образов сыщиков, и в том числе служебной собаки, определяется здесь рядом основных особенностей *полицейского романа* (и сериала) как жанра². При этом

¹ Следует, однако, иметь в виду влияние различных жанровых традиций внутри криминальной литературы и кино. В случае с Коломбо, как убедительно показала Н.Н. Кириленко в своем докладе «Лейтенант Коломбо — последний герой классического детектива», речь идет именно об этом жанре, по своей природе и структуре отличным от полицейского романа (международный круглый стол «Криминальная литература и кино. (За и против закона — 4)», ИМЛИ, РГГУ, 3 декабря 2021 г., программа: <https://imli.ru/images/pdf/crime-programma.pdf>). См. также важное наблюдение исследовательницы относительно профанирования со стороны Коломбо всего официального: «у него даже собака — воплощение *неправильности*» (Кириленко Н.Н. Классический детектив как жанр криминальной литературы... С. 133).

² Необходимость рассматривать полицейский роман в качестве самостоятельного криминального жанра давно уже осознается в научной традиции. См., например: Балахонов В.Е. От Лекока до Люпена // Габорио Э. Дело вдовы Леруж; Леру Г. Духи Дамы в черном; Леблан М. Арсен Люпен — джентльмен-грабитель / Пер. с фр. М.; Минск, 1991. С. 3–22.

далеко не во всем «Комиссар Рекс» оказывается типичным полицейским «кинороманом», полностью воспроизводящим характерную для этого жанра структуру. (Отметим в скобках, что попытки описать ее, как и законы «детективного жанра» в качестве «одного из наиболее кодифицированных», по выражению бельгийского исследователя Марка Литса³, предпринимались неоднократно⁴, хотя при этом далеко не всегда учитывались различия разных криминальных жанров: классического детектива, полицейского и шпионского романов и др.)

Одним из основных отличительных признаков именно полицейского романа и сериала является принцип *командной работы* профессиональных полицейских при расследовании преступления. Немецкая овчарка Рекс, как справедливо отмечается в одной из рецензий на сериал, — «умный, бесстрашный полноправный сотрудник отдела по расследованию убийств венской криминальной полиции, благодаря которому раскрываются самые безнадежные преступления»⁵. Собака становится, по определению Я. Ягодзинского и Б. Хипфля, авторов специальной статьи об этом сериале, «гарантом законности», ибо со «злом» можно бороться только с помощью равной «дикой» силы животного, находящегося на службе закона и под контролем мужчины⁶. Трюки или мелкие собачьи проделки, появляющиеся обычно в начале каждой из серий, нередко имеют решающее значение при расследовании дела или спасении потенциальной жертвы. Так, например, в серии «Подглядывающий / Der

URL: <http://lib.ru/DETEKTIWY/GABORIO/otledolu.txt> (дата обращения 21.09.2010); Вулкс А. Поэтика детектива // Новый мир. 1978. № 1. С. 258; Lits M. Le roman policier: Introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire. Liège, 1999. P. 9. Подробное описание жанрового инварианта см.: Кириленко Н.Н., Федункина О.В. Классический детектив и полицейский роман... С. 17–32; Кириленко Н.Н., Федункина О.В. Жанры криминальной литературы как теоретическая проблема. С. 150–162 (раздел «Полицейский роман: *неигровой* тип героя и жанра»).

³ Lits M. De l'importance du genre en culture médiatique // Belphégor: Littérature populaire et Culture Médiatique. 2003. Décembre. Vol. 3. № 1. Les genres et la culture de masse. URL: http://etc.dal.ca/belphegor/vol3_no1/articles/03_01_Lits_culmed_fr.html (дата обращения 30.11.2011).

⁴ См, например, хрестоматийные «правила» С.С. Ван Дайна и «заповеди» Р. Нокса: Van Dine S.S. Twenty rules for writing detectives stories // The American Magazine. 1928. 3 September. Vol. 106; Нокс Р. Десять заповедей детективистики / Пер. с англ. В. Воронин. URL: <http://samlib.ru/d/detektiwklub/rknox.shtml> (дата обращения 30.11.2011).

⁵ Пирог О. Комиссар Рекс — четвероногий Шерлок Холмс // Все каналы ТВ. 2003. URL: http://kommissariat.narod.ru/rex_1.html (дата обращения 19.09.2011).

⁶ Jagodzinski J., Hipfl B. Komissar Rex. The guarantor of the law // The European Journal of Cultural Studies. 2002. Vol. 5 (1). P. 77.

Voуеи» из 3 сезона (команда Брандтнера) демонстрируется умение собаки нажимать на кнопки, в частности, включать ксерокс. В конце серии именно этот полезный навык спасает жертву, т.к. Рекс успевает вовремя отключить устройство, затягивающее петлю на шее мужчины. Нередко Рекс как бы случайно находит улику, решающую исход дела (или помогает в этом коллегам): в серии «Смертельная тайна / Tödliches Geheimnisse» (5 сезон) он умудряется уронить скелет в доме студентов-медиков. Вынужденный водворить его на место, напарник Рекса случайно находит коробку с приглашением подозреваемых в клуб лучников, что позволяет сыщикам связать их с орудием убийства.

Еще один момент — сыщики активно используют способности собаки в беседах со свидетелями. Рекс прекрасно осуществляет давление на скрывающих правду свидетелей (в одной из серий он демонстративно сплюсчивает своими великолепными зубами банку с каким-то напитком; свидетель бледнеет, произносит: «Ну, если собачка настаивает...» и немедленно дает все нужные показания). Он также умеет втереться в доверие (в «Смертельных таро / Tödliches Tarot», 6 сезон, именно состроивший умильную собачью гримаску Рекс помогает Брандтнеру разговорить коллегу убитой) и успокоить близких жертвы (вспомним патетическую сцену из «Террора по телефону / Telefonterror», где Рекс утешает дочку погибшей женщины и получает в подарок игрушку, которая впоследствии поможет найти убийцу). Таким образом, создателями сериала моделируется реакция людей на поведение собаки, причем она используется в сюжете расследования.

При этом Рекс безошибочно распознает подозрительных и потенциально опасных лиц, не делая скидки ни на социальный статус, ни на возможный личный интерес «хозяина» к симпатичной девушке. В серии под названием «Слепая ярость / Blinde Wut» (5 сезон) Брандтнер, подозревающий в убийстве дочь хозяина гостиницы, но не имеющий достаточно доказательств, предпочитает пока не предъявлять ей обвинение. Тем более что девушка явно пытается завести с ним роман. Однако Рекс имеет несомненное преимущество перед сыщиком-человеком: доказательства ему заменяет нюх. При встрече с фрейлейн Халлер он скалит зубы, предупреждая хозяина об опасности, и оказывается прав, ибо в конце расследования Брандтнер легкомысленно повернется к ней спиной и немедленно получит удар по затылку.

Кроме того, создатели сериала лишают Рекса всяких моральных колебаний в оценке тех или иных действий подозреваемого в преступлении, собственных героям традиционных полицейских / милицейских романов и фильмов (см., например, «Сомнения Мегрэ / Les scrupules de Maigret», «Мегрэ колеблется / Maigret hésite», «Ночь на перекрестке / La nuit du carrefour» Ж. Сименона; «Лицо ее закройте / Cover Her Face» Ф.Д. Джеймс из цикла о Дэлглише; «Ощупью в полдень» и «Эра мило-

сердця» братьев Вайнеров; «Не мешайте палачу» А. Марининой из цикла о Каменской и др.). Характерный пример — серия «Неудачник / Der Verlierer», где молодой человек случайно убивает свидетеля при попытке ограбить банк. Уже название серии дает понять зрителю, что этого героя нельзя однозначно считать преступником. «Настоящим злодеем» здесь является хозяин сети борделей, похитивший девушку героя в счет его долга. Однако на протяжении всей серии Рекс не вступает в непосредственный контакт с Неудачником и тем самым не встает перед выбором, задерживать его или нет. Неоднозначность оценок — явно не по его части.

Посмотрим теперь более подробно, как строятся отношения внутри команды, с акцентом на роль Рекса. Несомненно, он воспринимает мир вокруг и контору по законам «собачьей стаи»: если хозяину удастся доказать, что он быстрее и сильнее, то будет признан достойным «вожаком». Именно поэтому шуточные состязания Рекса и сыщика, возглавляющего команду, пронизывают почти каждую серию. Стоит хозяину дать слабину, и собака немедленно показывает, что именно она здесь главная: в «Смертельной тайне» Рекс ничуть не испытывает угрызений совести по поводу того, что выбросил Брандтнера из гамака и подсунул ему вместо украденной булочки собачий корм. Хозяином для Рекса является лишь один; остальные члены команды — поле для бесконечных розыгрышей, поскольку не могут противостоять изобретательным собачьим проделкам.

Очевидно, такая склонность к лукавству и всевозможным выходкам (не всегда безобидным) является очень отдаленным отголоском того двойственного восприятия собаки, о котором пишет А.Е. Махов: непревзойденные чутье, ум и преданность хозяину, с одной стороны, и собака как «нечистое животное» и одно из обличчй демонов — с другой⁷. Вспомним и другое важное наблюдение ученого, которое касается зверя как «совокупности разнородных свойств»: «...несмотря на то, что эти свойства так человекоподобны, они не складываются в нечто целое — в характер, в цельный и неделимый этос, которым вероятно, наделен только человек...»⁸. Отражаясь в криминальной литературе, эта разнородность проявляется как в присутствии «демонических» образов («Собака Баскервилей / The Hound of the Baskervilles» А. Конан Дойля, «Пес смерти / The Hound of Death» А. Кристи), так и в частотном сравнении сы-

⁷ См.: Махов А.Е. Средневековый образ между теологией и риторикой... С. 80–83.

⁸ Махов А.Е. Свойства зверя: от античной «естественной истории» к эмблематике Ренессанса и барокко // Бестиарий в словесности и изобразительном искусстве. М., 2012. С. 95.

щиков с охотничьей или розыскной собакой⁹. Ср. с кратким экскурсом Д. Клутера в мифологические источники: собаке, по выражению исследователя, «крупно не повезло», она куда чаще оказывается связана со смертью, темными силами и преисподней, но актуализируется также мотив возмездия за преступления: «Ловчий Смерти, неутомимый гонитель, вершитель возмездия — вот каков мифологический архетип Пса»¹⁰.

Этот важнейший для криминальной литературы и кино мотив во многом определяет и образ Комиссара Рекса, от которого преступнику не помогут скрыться ни физическая сила, ни различные уловки. О «демоническом начале» в нем говорить, конечно, не приходится (разве что о звериной природе), но явно игровое поведение, не свойственное следователям в полицейском романе, вероятно, отсылает нас к классическому или авантюристическому типам сыщика, которые одерживают верх над преступниками и официальными следственными структурами, *переигрывая* их¹¹. Следует, однако, отметить, что у Рекса отсутствует характерная для этих типов сыщика склонность по собственной инициативе вовлекаться в расследование¹². Для него это работа, которой Рекс порой не прочь манкировать (см. серии «Смертельная тайна», «В последнюю секунду / In letzter Sekunde», где Брандтнеру требуются определенные усилия, чтобы заставить собаку «проснуться» и приступить к выполнению служебных обязанностей).

В то же время, другие члены команды (а нередко и хозяин) далеко не всегда воспринимают Рекса как собаку, хотя его характер изображен, если использовать выражение Н.А. Корзиной, «зоологически достоверно»¹³. Этот аспект приближает данный сериал к тому типу анималистики, который А. Караковский определяет как «сентиментальный»: «поиск смыслов здесь осуществляется целиком за счет человеческой рефлексии»¹⁴. Это не тот случай, когда собака наделяется какими-то совсем уж

⁹ См. характерные примеры, приведенные Н.Н. Кириленко: *Кириленко Н.Н.* Классический детектив как жанр криминальной литературы... С. 85.

¹⁰ *Клутер Д.* Баскервильская мистерия. С. 32.

¹¹ См. об «авантюристическом расследовании» как жанре криминальной литературы и соответствующем типе сыщика: *Кириленко Н.Н.* Классический детектив как жанр криминальной литературы... С. 104–117.

¹² Н.Н. Кириленко называет «Убийства на улице Морг / The Murders in the Rue Morgue» Э. По как единственный случай, где животное совершает преступление по собственной воле, не являясь только орудием: *Кириленко Н.Н.* Классический детектив как жанр криминальной литературы... С. 61.

¹³ *Корзина Н.А.* Судьбы малых канонических жанров в русской литературе конца XIX в. («Собачье счастье» А.И. Куприна) // Новый филологический вестник. 2011. № 1 (16). С. 116.

¹⁴ *Караковский А.* Анимализм: проба пера // Точка.Зрения. Современная литература. URL: <http://lito.ru/text/67511> (дата обращения 19.09.2011).

антропоморфными чертами, как, например, собака Фрэнк в фильме «Люди в черном-2 / Men in Black II», умеющая говорить. Поэтому в «Комиссаре Рексе» очень важно именно то, как воспринимают собаку окружающие люди, ибо это во многом влияет и на восприятие зрителя. Показателен эпизод из серии «Мишки-убийцы / Tödliche Teddys», где Мозер, лежащий дома со сломанной ногой, говорит Рексу: «Ты тут приберись». И Рекс покорно тащит на журнальный столик кипу газет и журналов. В основе эпизода — самое простое действие, но обставлено оно так, что зритель, как и герой-напарник Рекса, начинает верить в его умение понимать человеческую речь и вообще выполнять функции домработницы. Как следует из наблюдений Я. Ягодзинского и Б. Хипфля, таким образом Рекс компенсирует отсутствие женского начала в жизни своего хозяина-сыщика¹⁵. Можно сказать, что здесь есть тенденция к некоторому очеловечиванию собаки: так, Рекс может вполне самостоятельно бегать по утрам за булочками и газетами, открывать дверь и снимать телефонную трубку. Иногда, правда, возможны конфузы: перепутав обычный телефон с мобильным, Рекс может выдернуть шнур из розетки, но зато честно принесет телефон хозяину.



Рис. 3. Кадр из сериала «Комиссар Рекс / Kommissar Rex». Сезон 1, серия «Мишки-убийцы / Tödliche Teddys»: Рекс — Санто фон Хаус Цигельмайер, Рихард Мозер — Тобиас Моретти, Диана Гурмани, владелица фабрики игрушек — Нина Франожек.

Трогательные отношения Рекса с хозяином и депрессия, которую собака каждый раз переживает, теряя его, вклиниваются в собственно криминальный сюжет, приостанавливая его развитие. С этим приемом связано то, что обе серии, в которых хозяин Рекса погибает и ему предстоит

¹⁵ Jagodzinski J., Hipfl B. Komissar Rex. The guarantor of the law. P. 76.

обрести нового («Конечная остановка — Вена / Endstation Wien» и «Новенький / Der Neue»), распадаются на две части. Они не уместаются в обычный хронометраж серий, т.к. достаточно много времени там отведено внесюжетным деталям: переживаниям Рекса и началу его отношений с новым хозяином.

Возникает вопрос, кто же в полной мере является главным героем и сыщиком в этом сериале. Очевидно, главных героев здесь два: Рекс и его хозяин. Но при этом даже последний порой оказывается на заднем плане. Так, в серии «Подглядывающий» именно Рекс получает медаль за всю команду (что становится поводом для расстройств его коллег). В серии «Месть / Rache» мир и вовсе напрямую показывается зрителю с позиции собаки: камера как будто становится «глазами» Рекса, похищенного преступником, чтобы отомстить Брандтнеру, и бредущего после побега по улицам Вены на грани приступа удушья. Рекс, таким образом, становится в эти моменты основным носителем точки зрения: изображение несколько размывается и дрожит. Так создается картина мира, увиденная глазами собаки.



Рис. 4. Кадр из сериала «Комиссар Рекс / Kommissar Rex», заставка.

Мы уже коснулись такого аспекта, как частная жизнь сыщика, говоря о серии «Слепая ярость». Для полицейского романа и сериала важно принципиально иное, нежели в классическом детективе, соотношение

профессиональной и частной сферы в жизни сыщиков¹⁶. Полицейские сериалы, имеющие или нет под собой литературную основу, обычно уделяют внимание личной жизни сыщиков, изобилуют всевозможными бытовыми подробностями, изображением личной жизни героев и отношений внутри команды и т.д. Возьмем ли мы отечественные сериалы такого рода «Каменская» или «Тайны следствия» — или же французские «Жюли Леско / Julie Lescaut» и «Наварро / Navarro», или австралийский «Отдел убийств / City Homicide» — везде будет соблюдаться этот принцип показа и личной, и профессиональной жизни сотрудников соответствующих органов, причем нередко эти сферы вступают в конфликт. Полицейским некогда влюбляться (разве что на работе), некогда даже поесть и выспаться. Эти характерные мотивы в «Комиссаре Рексе», несомненно, используются, и даже в пародийном ключе. Общеизвестно, что вся команда дружно питается исключительно булочками с колбасой, да и то, по выражению Кристиана Бёка, «если хочешь съесть булочку позже, сделай ее рексозащитной». Попытка сменить рацион в «Слепой ярости» заканчивается для Бёка печально: воспользовавшись его отлучкой из-за стола, Рекс немедленно крадет с тарелки шиниель. Впрочем, его вовсе нельзя назвать злой собакой, ведь наколотый на вилку кусок он все же оставил Кристиану.

Рекс, несомненно, на свой лад проявляет заботу о хозяйне, следя, чтобы тот вовремя погасил свет и лег спать, как в «Смертельных таро». Заботится он и о том, чтобы уберечь его от общения с подозрительными молодыми особами. Вспомним серию «Мишки-убийцы», где он в самый (не)подходящий момент просовывает морду между Мозером и очаровательной хозяйкой фабрики игрушек, которая сама организовала взрывы и собственный шантаж. Мысли сыщика немедленно возвращаются от поцелуев к подозрениям, что и приводит в конечном счете к раскрытию дела. По контрасту нужно упомянуть, что Рекс после некоторых колебаний принимает «истинных» избранниц хозяина, например, женщину-психолога, помогающую Мозеру найти маньяка в серии «Смерть Мозера / Mosers Tod», и Инесс Шнайдер, свидетельницу по делу, с которой Брандтнер встречается в серии «В последнюю секунду / In letzter Sekunde».

Из всего сказанного видно, что Рекс играет весьма значительную роль в частной жизни сыщиков. Более того, и это очень важно, частная жизнь героев сериала не показывается без собаки. Возможны, безуслов-

¹⁶ См. об этом аспекте: *Кириленко Н.Н., Федунина О.В.* Жанры криминальной литературы как теоретическая проблема. С. 161–162; *Няголова Н.А.* Неустроенная личная жизнь сыщика — попытка структурного анализа // Проблемы поэтики, генезиса и эволюции криминальной литературы / Отв. ред. К.А. Чекалов, О.В. Федунина. М., 2022. С. 142–151.

но, беглые упоминания о частной жизни в репликах героев. Так, мы знаем о тяжелом разводе Мозера, о том, что Штоккингер «глубоко женат», у Бёка есть мама, которая очень любит хвастаться соседкам служебными достижениями сына, а родители Хела содержат гостиницу. Но в этих случаях речь идет лишь о скудных сведениях, подробности же остаются за кадром. В деталях сцены из частной жизни возникают на экране, только если в кадре присутствует Рекс. Можно было бы сделать вывод, что такое отличие от других полицейских сериалов связано именно с внедрением образа собаки. Но в старом отечественном фильме «Ко мне, Мухтар!» акценты расставлены иначе. В частной жизни Глазычева Мухтар не присутствует. Лишь однажды герой приводит Мухтара к себе домой, после чего голос за кадром комментирует, что у Мухтара осталось тяжелое впечатление от этого визита: он осознал, что у напарника есть семья, которой у него самого нет. Так что применительно к «Комиссару Рексу» следует говорить, скорее, о другой интерпретации образа служебной собаки. Нужно упомянуть и о существовании отдельного фильма о детстве Рекса, не входящего в сериал, но примыкающего к нему. Коллеги Рекса такой чести, естественно, не удостоиваются.

Еще одно важно отличие от типичной для полицейского романа структуры связано с социальной средой, в которой герои сериала обычно ведут расследование. В «Комиссаре Рексе» средой, в которой происходят преступления, обычно является респектабельный мир «среднего класса». Очень мало изображается «социальное дно» Вены, особенно резко это бросается в глаза при сравнении с сериалами, целиком построенными на работе полицейских в этой среде, таких как «Полиция Майами. Отдел нравов / Miami Vice». Всего несколько серий более-менее охватывают «социальное дно» города: среди них выделим «Диагноз — убийство / Diagnose Mord», где Мозер внедряется в психбольницу под видом алкоголика, чтобы расследовать убийство; «Приличный (или тихий) дом / Ein feines Haus» — серию, посвященную не только раскрытию, но и установлению самого факта убийства молодой женщины и бомжа в приличном «тихом» доме; «Неудачник», где показывается жизнь наркоманов и владельцев сети борделей. Примечательно, что при этом преступные синдикаты фигурируют в основном иностранные: с русскими корнями, как в серии «Конечная остановка — Вена», или с итальянскими в «Новеньком». В основном, Рекс и его коллеги расследуют убийства, совершенные не в этой среде, а в более респектабельных социальных слоях. «Лицо» австрийского общества показывается здесь как бы с изнанки.

Кроме того, нужно отметить, что Рекс и его коллеги (речь идет о первых двух командах, мы не затрагиваем здесь «римские» сезоны сериала)

действуют в Вене и ее окрестностях, т.е. действие обычно не выходит за рамки собственной «рабочей» территории сыщиков¹⁷. Вспомним здесь по контрасту некоторые полицейские романы (и их экранизации) шведских писателей Пера Валё и Май Шёввалль; к примеру, действие в романах «Розанна / Roseanna» и «Человек, который испарился / Mannen som gick upp i rök» из цикла о Мартине Бёке охватывает несколько стран.

Все перечисленное говорит о своего рода сужении, сведении действия к двум центрам: Вене и живущей в ней полицейской собаке. Это две своего рода константы, определяющие сериал и объединяющие его части. В этом плане примечательно название критической статьи Т. Яковлевой о сериале: «Двое в городе, не считая собаки»¹⁸. Другие герои (и актеры), включая хозяина Рекса, могут меняться, неизменны лишь собака и городское пространство (функции которого не исчерпываются только местом действия в криминальном сюжете; см., например, внесюжетные, не относящиеся ни к профессиональной, ни к частной жизни героев пейзажи вечерней или осенней Вены).

В нормативной структуре полицейского романа обычно выделяется главный герой, который обладает «выдающимися (но не гениальными) способностями»¹⁹, что позволяет ему, с одной стороны, выдвинуться в команде сыщиков, с другой же, оставаться участником коллективного расследования. В данном случае, как мы видели, этот субъект расследования представляет собой сращение двух — человека и собаки (которая также соответствует обозначенному параметру «выше среднего»: «Рекс не просто полицейская собака: он сверхразумный полицейский пес, а также обладающий “нечеловеческим” инстинктом вынюхивать преступное зло»²⁰), причем ни один из них, очевидно, не может в полной мере успешно завершить дело без помощи другого. Они будто связаны одним «поводком», что гарантирует характерное для полицейского романа хотя бы формальное восстановление нормы после завершения расследования и поимки преступника: «...само присутствие сыщика заранее гарантирует

¹⁷ Я. Ягодзински и Б. Хипфль отводят целый раздел своей работы для описания городского пространства в «Комиссаре Рексе» и представленных в нем «туристических маршрутов»: *Jagodzinski J., Hipfl B. Komissar Rex. The guarantor of the law*. P. 69–73.

¹⁸ Яковлева Т. Двое в городе, не считая собаки // Арт-мозаика. 2002. 13–19 мая. URL: <http://www.harmonia-all.ru/stat3.html> (дата обращения 19.09.2011).

¹⁹ Кирилленко Н.Н., Федункина О.В. Классический детектив и полицейский роман... С. 24.

²⁰ *Jagodzinski J., Hipfl B. Komissar Rex. The guarantor of the law*. P. 86. Пер. с англ. В.А. Резвого.

превращение незаконной последовательности в законную последовательность; другими словами, восстановление “нормальности”»²¹.

Таким образом, получается, что как полицейский сериал «Комиссар Рекс» имеет целый ряд важных отличий от устойчивой структуры, свойственной этому жанру. И прежде всего, конечно, они связаны с введением в команду собаки как полноправного ее члена и коллеги полицейских сыщиков в расследованиях²². Рекс, чей образ во многом (но не во всем) антропоморфен, как бы узурпирует некоторые функции, которые в более традиционном варианте были бы отданы не четвероногим сыщикам. Несомненно, это очень любопытный пример, демонстрирующий изменения, которые происходят с жанровой структурой полицейского романа / сериала в ходе ее исторического развития.

²¹ *Jagodźinski J., Hipfl B. Komissar Rex. The guarantor of the law. P. 79–80. Пер. с англ. В.А. Резвого.*

²² Я. Ягодзински и Б. Хипфль также отмечают эту особенность, проецируя, однако, структуру этого кинонарратива на другой жанр, не на полицейский роман, а на классический детектив: «...в “Комиссаре Рексе” сохраняется классическая структура детективной истории, дополненная тем, что именно собака, а не детектив, владеет ключом к восстановлению порядка» (*Jagodźinski J., Hipfl B. Komissar Rex. The guarantor of the law. P. 79. Пер. с англ. В.А. Резвого.*)

КОШКА В КРИМИНАЛЬНОМ СЮЖЕТЕ: ФУНКЦИИ И ЖАНРОВЫЕ «ВАЛЕНТНОСТИ»

1. «Расследование жертвы» в романе А. Левина «Щепка»

Продолжая изыскания в области изображения животных в криминальной литературе и суммируя наблюдения над достаточно обширным материалом, можно сформулировать следующую гипотезу: каждый жанр криминальной литературы допускает введение животного в систему персонажей при строго определенных функциях. К примеру, в *классическом детективе*, в отличие от *полицейского романа*, животное (даже собака) не может заменить собой Великого сыщика: отсюда, к примеру, в «Знаке четырех / The Sign of the Four» А. Конан Дойля комическая неудача пса Тоби, приведшего сыщиков к бочке с креозотом вместо убежища преступников. Однако в роли жертвы животные там вполне возможны (собака в «Собаке Баскервилей / The Hound of the Baskervilles», конь в «Серебряном / Silver Blaze» того же Конан Дойля; но, заметим, не змея с ее укоренившимися демоническими коннотациями!¹ Даже индийская «болотная гадюка», страдающая от ударов сыщичьей трости в «Пестрой ленте / The Adventure of the Speckled Band», не является жертвой: там змея выполняет функцию орудия преступления).

Таким образом, можно говорить о своего рода «анималистических» жанровых валентностях, определение которых составляет одну из основных задач нашего исследования. Обратимся к такому жанру криминальной литературы, где основным субъектом, ведущим расследование, выступает потенциальная жертва готовящегося преступления. В отличие от сыщиков в классическом детективе и полицейском романе, для такого героя (а чаще героини) поиск разгадки становится жизненной необходимостью. Независимо от профессии потенциальной жертвы и иные биографические подробности, планы преступника направлены против нее лично; в отношениях со своим антагонистом жертва — именно частное лицо, ведущее свое, не совпадающее с официальным расследованием: такой герой, по наблюдениям Буало-Нарсежака, «...не может быть сыщиком, и, следовательно, детектив должен строиться иначе, чем тради-

¹ См.: Сад демонов. С. 121–123; Махов А.Е. Средневековый образ между теологией и риторикой... С. 52–57 (хотя следует, разумеется, учитывать, что змей и змея не тождественны, во многом их семантика в европейской культуре совпадает).

ционный роман-загадка»². Есть и другие черты, которые можно считать инвариантными для этого жанра, обозначенного нами как «*расследование жертвы*»³. Останавливаться на них специально мы не будем, но затронем по мере необходимости в ходе анализа.

Прежде всего, нужно отметить, что одним из важнейших актантов здесь становится персонаж, которого можно условно назвать «защитником» главного героя-жертвы. До определенного момента он мешает осуществлению планов преступника (таких «защитников» может быть несколько). В этой роли может выступать возлюбленный жертвы («Кривой домишко / Crooked House» А. Кристи), полицейский («Танцующий детектив / The Dancing Detective» другого основателя жанра, У. Айриша), компаньонка или сиделка («Винтовая лестница / Some Must Watch» Э.Л. Уайт, «Лесная смерть / La mort des bois» Б. Обэр).

На первый взгляд, американский писатель Айра Левин, более известный своим «неоготическим» произведением «Ребенок Розмари / Rosemary's Baby» (1967), в романе «Щепка / Sliver» (1991) выводит кошку героини-жертвы как раз в качестве такого «защитника», следуя при этом законам жанра⁴. Оговоримся: речь идет именно о литературном источнике, а не об экранизации 1993 г. (режиссер Филипп Нойс, сценарий Джо Эстерхаза, в главной роли Шэрон Стоун), где рассматриваемые функции кошки не отображены. Однако при более пристальном прочтении романа А. Левина становится очевидным, что не все так просто — и что bestiарный код с его функциональными особенностями напрямую связан с модификацией жанровой структуры. По мере приближения жертвы к установлению истинной личности преступника «защитники» обычно искусно выводятся автором из игры. В этом плане показательно название XXIX главы «Винтовой лестницы» Э.Л. Уайт: «Одна». Такой прием, собственно, и делает возможным инвариантное для данного жанра итоговое столкновение жертвы и преступника лицом к лицу. В «Щепке» А. Левина преступник сам, добровольно возвращает кошку жертве, делая тем самым возможным ее вмешательство в финальную схватку. Есть и другие явные отступления от канона, которые будут подробно рассмотрены ниже.

Кошка Фелис (как поясняет сама жертва, «на испанском языке это означает “счастливая”»), согласно одной из первых характеристик героини, является неотъемлемым «атрибутом» ее жизни: «Кэй Норрис, трид-

² Буало П., Нарсежак Т. Детективный роман. С. 202.

³ Федунина О.В. «Следователь-жертва» в криминальной литературе... С. 130–141. См. также раздел «Кругозор героя в криминальном нарративе: жанровый аспект» в наст. изд.

⁴ Продолжает традицию, к примеру, Ж. Галлерн в «Цене тревоги / Le prix de l'angoisse» (2002), где подобную функцию выполняет собака.

пать девять, разведена, старший редактор издательства “Диадема”. Похоже, мила и тихоня. Репутация, отзывы — все по первому классу. Миссис Макивой говорит, хороша собой. Не растается с кошкой»⁵.

Привлекает к себе внимание постоянная фиксация того, что делает кошка, например, когда Кэй Норрис обсуждает с друзьями таинственную личность владельца дома-«щепки»: «Фелис! — прикрикнула она. — Куда? Брысь!...» Подобные упоминания не несут сюжетной нагрузки, что не очень характерно для криминальной литературы с ее жесткой функциональностью каждого элемента.

Вообще попытки как-то соотнести развитие криминального сюжета с ролью в нем образа кошки до известного момента наталкиваются на явное сопротивление текста. Из сколько-нибудь значимых можно выделить, пожалуй, эпизод, предвосхищающий схватку с убийцей у открытого окна: «Фелис вспрыгнула на подоконник, высунулась из окна, выгнула спину. Белый, с черной отметиной на конце, хвост заходил ходуном. <...> — Не-ль-зя, не-т, — повторила нараспев. — Мы не будем выпадать из окон этого дома. Фр-р-р! Не-бу-дем... Усвоила?»

Кроме того, именно поведение кошки предвосхищает первое посещение преступником квартиры жертвы (хотя сама героиня еще не знает о его истинной сущности): «Стояла потом перед дверями и мяукала. Не кошка, а трубный глас какой-то». Читатель, в отличие от героини, уже способен свести все в одну цепочку и понять, что таинственный «он», наблюдающий за Кэй с момента ее первого появления в доме, и ее милый новый знакомый Пит — убийца.

Едва ли это позволяет говорить о том, что Фелис выступает в роли *сыщика*, как коты в сериях, созданных Акифом Пиринчи и Ширли Руссо Мерфи. Гораздо важнее очевидная связь «Щепки» с новеллой Э.А. По «Черный кот / The Black Cat» (1843), где животное выполняет функцию свидетеля и обличителя. Примечательно, что Черный кот также указывает на убийцу с помощью крика, что позволяет говорить о явной отсылке к этому произведению: «Крик, сперва глухой и прерывистый, словно детский плач, быстро перешел в неумолчный, громкий, протяжный вопль, дикий и нечеловеческий, — в звериный вой, в душераздирающее стенание, которое выражало ужас, смешанный с торжеством, и могло исходить только из ада, где вопиют все обреченные на вечную муку и злобно ликуют дьяволь»⁶ (в оригинальном тексте: “No sooner had the reverberation of my blows sunk into silence, than I was answered by a voice from within the tomb! — by a cry, at first muffled and broken, like the sob-

⁵ Левин А. Щепка / Пер. Е. Табидзе // Левин А. Щепка; Кук Р. Кома: антология. Рига, 1994. (Бестселлеры Голливуда). URL: <http://readr.ru/ayra-levin-scherka.html> (дата обращения 6.02.2014). Далее текст цитируется по этому источнику.

⁶ По Э.А. Черный кот // По Э.А. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 3. М., 1993. С. 48.

bing of a child, and then quickly swelling into one long, loud, and continuous scream, utterly anomalous and inhuman — a howl — a wailing shriek, half of horror and half of triumph, such as might have arisen only out of hell, conjointly from the throats of the dammed in their agony and of the demons that exult in the damnation”⁷). Запомним эту связь кошки с демоническим, дьявольским началом, отмеченную А.Е. Маховым в средневековых бестиариях (в том числе на фонетическом уровне, через звуковое сходство названия кошки в европейских языках с наименованием признанного еретическим движения катаров⁸). Эта линия отзовется потом и в «Щепке», хотя, казалось бы, кошка наделена там исключительно положительными коннотациями.

По мере приближения к развязке роль кошки в криминальном сюжете «Щепки» становится все более значительной. Когда героиня находит в квартире Пита решающую улику, преступник берет в заложники именно кошку, делая ее орудием шантажа: «Будешь делать, что скажу, иначе Фелис несдобровать. Я знаю, какие кассеты ты ставила и что именно тебя интересовало». Наконец, в критический момент схватки между жертвой и преступником, когда Пит выталкивает Кэй из окна, именно Фелис фактически обезвреживает убийцу:

«Фелис остановилась, посмотрела на него. Двинулась дальше. Обнюхала пальцы, вцепившиеся в край панели.

Выгнулась дугой, зашипела, ощерилась, мех поднялся дыбом.

Он выпрямился.

— Убирайся! — крикнул он. — Мама занята. Не видишь — падает. <...>

Фелис посмотрела на него, заворчала, глаза сузились. Заурчала, оскандилась, бока втянула, хвост напрягся, вытянулся стрелой. <...>

Она вырвалась из его рук, с каким-то рычанием метнулась на него, впилась зубами в нос, пропоров веки когтями, вонзила их в глаза. Телескоп покотился на пол, когда Пит отдрал ее от себя. Падая навзничь, он кричал. Крик приглушенный — Фелис висела мертвой хваткой».

Звериная жестокость кошки, показанная в этом ключевом эпизоде противостояния с преступником, как представляется, отсылает именно к демонической составляющей ее образа, сохраняющейся наряду с ее статусом защитника и отчасти заместителя жертвы. Отметим также, что в ходе схватки Фелис лишает убийцу зрения. Более чем прозрачная от-

⁷ Poe E.A. *The Black Cat* // Poe E.A. *The Fall of the House of Usher and Other Writings*. London: Penguin Books, 2003. P. 280.

⁸ СаД демонов. С. 159–160. См. также: Махов А.Е. Средневековый образ между теологией и риторикой... С. 74–76.

сылка к Эдипу отрефлексирована в тексте романа: «Точь-в-точь Эдип, вернее, актер в роли Эдипа в финальной сцене». Этот момент важен в контексте неоднократных упоминаний Эдипова комплекса в отношении Пита, причина преступлений которого таится в прошлом: в смерти его матери, на которую невероятно похожа героиня-жертва.

«Умная кошка» получает за свой героический поступок достойную награду — отборную еду и, возможно, мировую славу: «Похоже, зверюга станет самой знаменитой кошкой страны. Пора ей дать интервью Моррису из “Девяти жизней”. <...> Отныне и вовек для тебя самый отборный тунец».

Безусловно, в том, как говорится об этой «кошачьей награде», есть определенная доля иронии, равно как и сам факт подмены «защитника» жертвы кошкой показывает рефлексию автора над уже сложившейся жанровой традицией. Для чего же А. Левин использует этот прием? Первое, лежащее на поверхности объяснение — как раз желание привлечь внимание читателя «оригинальным» сюжетным ходом, поскольку в ходе эволюции криминальной литературы параллельно существуют две тенденции: складывания определенных клише (или «формул», по Дж. Кавелти⁹), но также поиска путей по их преодолению, возможного, однако, лишь до известной степени. Если это равновесие нарушается, утрачивается жанровая идентичность произведения.

Помимо обозначенной замены «защитника»-человека кошкой, в структуре «Щепки» Айры Левина, по сравнению с другими образцами жанра, наблюдается еще несколько значимых изменений. Прежде всего, это постоянное чередование фрагментов, где носителями точки зрения являются то жертва, то наблюдающий за ней убийца. Такая субъектная структура не очень характерна для данного типа криминальной литературы: обычно здесь не происходит выхода за пределы кругозора героя-жертвы (вспомним такие образцы, как «Танцующий детектив / The Dancing Detective» У. Айриша, «Жизнь вдребезги / La vie en miettes» Буало-Нарсежака, «Фламандская доска / La tabla de Flandes» А. Переса Реверте). В «Щепке» соотношение позиций преступника и жертвы приобретает особое значение, их оценки событий даются как бы «изнутри», с помощью несобственно-прямой речи.

Не вызывает сомнений, что для этого романа оказывается ключевым один из важнейших для криминальной литературы мотив подглядывания, т.к. преступник тайком следит за всеми жильцами дома с помощью видеокамер. Подглядывание, соотнесенное Н.Н. Кириленко с ключевым

⁹ Кавелти Дж.Г. Изучение литературных формул / Пер. с англ. Е.М. Лазаревой // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33–64.

мотивом охоты как его особый подвид¹⁰, представлено в «Щепке» Левина как проникновение во все, даже наиболее закрытые сферы жизни: «— Может, несколько непристойно, грубовато, — сказал он, — но впервые эта идея в общих чертах сформировалась, когда мне было десять или одиннадцать. Ничего конкретного, воображение, фантазии... И вот, когда начали возводить здание, я вдруг осознал, что могу эту идею осуществить, ни минуты не сомневался, подключать ли к системе ванны. Ванны имели решающее значение в осуществлении плана. Потрясающий источник информации, такие задушевные беседы и все такое...».

Хотя сначала Кэй определяет действия своего возлюбленного как «банальное подглядывание, пошлое любопытство», ее отношение к наблюдению неоднозначно. Осуждая его и протестуя против того, чтобы быть объектом такого наблюдения, сама она в то же время не может отказаться от роли наблюдателя. Можно возразить, что ее проникновение в квартиру Пита и слежка за ним оправданы подозрениями в его адрес. Однако заканчивается «Щепка» тем, что жертва и ее новый друг без всякой «пользы для дела», из чистого любопытства отправляются следить за жильцами дома, используя для этого оставшуюся от убийцы технику. Причем происходит эта замена преступника жертвами (ибо друг Кэй, которого Пит винил в гибели своей матери, также являлся объектом его мести) именно после того, как сам убийца лишается зрения, т.е. способности наблюдать:

«Она сказала:

— Держу пари, сейчас в каждой квартире обсуждают в подробностях случившееся.

Он открыл дверь, придержал, пропуская ее вперед.

— Любопытно взглянуть, хотя бы мельком, — сказал он, идя за ней следом».

На этом нужно остановиться более подробно. При внешних контурах нормативной структуры «расследования жертвы» в финале герои демонстрируют *игровое*, не свойственное этому жанру поведение. Они не только включаются в инициированную преступником игру, но готовы продолжать ее после того, как убийца ликвидирован, опасность для их жизни миновала и тем самым отпала необходимость в продолжении расследования. Все это сближает героев-жертв (Кэй и ее нового потенциального возлюбленного) с другим типом сыщиков, *авантюризм*. Опираемся далее на наблюдения Н.Н. Кириленко, впервые определившей «авантюрное расследование» в качестве самостоятельного жанра крими-

¹⁰ Кириленко Н.Н. Классический детектив как жанр криминальной литературы... С. 131.

нальной литературы с характеристикой соответствующего типа сыщика¹¹. Разумеется, нельзя говорить о том, что герои А. Левина в полной мере воплощают этот тип; более того, до окончания расследования Кей сохраняет все основные признаки «следователя-жертвы». Однако финал романа становится своего рода «жанровым пуантом», заставляющим по-новому взглянуть на всю структуру в целом. В контексте нашего анализа «Щепки» нужно особенно остановиться на следующих моментах, характерных, согласно концепции Н.Н. Кириленко, для «авантюрного расследования»:

— игра в основе расследования и вообще органичности для такого героя игровых отношений с другими персонажами (хотя Кей и ее друг не испытывают удовольствия от игры с преступником, но готовы после завершения расследования вести ее с другими жильцами дома);

— способность вполне комфортно чувствовать себя «по другую сторону закона», как Арсен Люпен в серии произведений М. Леблана (моральные терзания героев по поводу фактического повторения ими действий преступника в романе А. Левина не показаны);

— особая роль комплекса мотивов, связанных с охотой, в том числе подглядывания;

— присутствие в сюжете связанной с главным героем любовной линии и ее тесная связь с криминальной;

— наконец, фактически открытый финал, при котором норма отнюдь не восстанавливается после раскрытия тайны преступлений.

В данном случае можно говорить, что после завершения расследования жертва не только не возвращается к нормальной жизни (что характерно и для «расследования жертвы» в целом), но фактически повторяет действия преступника, что уже совсем не типично для жанра. Потенциальная жертва, получающая власть над всеми жильцами дома и их тайнами через возможность подглядывать и следить за ними, уподобляется, по сути, преступнику, для которого важно «доказать себе и миру свою способность не считаться ни с какими законами и свое превосходство над любым следствием...»¹². И этот прозрачный намек на потенциальное двойничество жертвы и преступника соотносится с использованием в романе А. Левина бестиарного кода.

Замена человека животным в достаточно жестко заданной системе персонажей, характерной для «расследования жертвы» (собственно потенциальная жертва преступления, ее антагонист — преступник, пред-

¹¹ Кириленко Н.Н. Классический детектив как жанр криминальной литературы... С. 104–117.

¹² Тамарченко Н.Д. Детективная проза. С. 56.

ставители официальных властей, свидетели и «защитники»), соотносится, таким образом, с другими важными изменениями в жанровой структуре. И мы снова упираемся в простой, на первый взгляд, вопрос: зачем система персонажей «Щепки» (романа, который, казалось бы, вполне укладывается в канон «расследования жертвы») модифицируется путем включения в нее анималистического образа кошки? Попробуем предложить возможное объяснение, которое при всей дискуссионности многое расставляет по своим местам.

Функции кошки в этом криминальном сюжете и подобная нехарактерная смена ролей преступника и жертвы проявляются, если допустить, что образ героини как бы «расщеплен» на собственно жертву — и другую сторону ее личности, материальным воплощением которой является кошка. В самом деле, даже внешнее сходство Кэй и Фелис бросается в глаза: героиня предпочитает абрикосовый цвет, у кошки «оранжевопятнистая голова». Действия героини и кошки часто синхронны: «Потом она брила ноги, слушая Клэр Блюм. <...> Фелис, облизывая себя, совершала свой кошачий туалет». Выброшенная убийцей из окна, Кэй «зацепилась скрюченными пальцами за панель» — как кошка цепляется когтями.

Кроме того, именно кошка является своего рода «мостиком» между жертвой и преступником. Помимо того, что она часто лежит между ними, Пит сравнивает свою страсть к подглядыванию с шипением Фелис и называет это такой же естественной защитной реакцией: «— Я бы не сказал, что кое-что знать о других, — забавно, знание основных данных дает определенное удовлетворение. Каждый о своем соседе хочет знать все. Защитный инстинкт самой примитивной части мозга. Что-то вроде шипения Фелис».

И это, что особенно важно, в значительной мере подготавливает читателя к якобы неожиданному решению героини-жертвы уже после окончания расследования заменить собой преступника в роли наблюдателя за жильцами. Подчеркнем, что совершенно вопреки законам жанра преступник, сначала устранивший кошку-«защитника», по собственной воле приносит ее в квартиру Кэй и отпускает. Если допустить, что кошка является своего рода двойником жертвы, и такое явное отступление от канона становится объяснимым: единоличное противостояние преступника и жертвы здесь не нарушается присутствием третьего, просто происходит воссоединение двух составляющих личности героини. В том числе, находится и ответ на вопрос, почему в роли «защитника» здесь выступает именно кошка, чей «семантический ореол», традиционно связываемый с демоническим началом, к такой функции как будто не располагает. Кошка воплощает другую сторону натуры героини, «темную» и толкающую ее фактически на повторение некоторых действий преступника. Вспомним также отмеченную в словарной статье А.А. Махова спо-

способность ведьмы принимать облик кошки¹³, что опять-таки отсылает нас к мотивам оборотничества и двойничества.

Сказанное позволяет найти логическое объяснение множеству деталей, которые на первый взгляд казались абсолютно не функциональными (что, в свою очередь, противоречило бы законам криминальной литературы, где «каждое ружье должно выстрелить»). Сохраняется ли при этом идентичность жанра, т.е. можно ли безоговорочно относить «Щетку» к «расследованию жертвы»? Скорее всего, нет. Вторжение бестиарного кода как минимум видоизменяет его структуру, делая, как мы видели, противоречащий жанровому канону финал закономерным. Ведь криминальная литература вообще обладает свойством жестко подчинять все элементы произведения определенным конвенциям, свойственным тому или иному жанру. При нарушении конвенции хотя бы на одном уровне немедленно трансформируется или разрушается вся модель.

¹³ Сад демонов. С. 159.

2. Мотив двойничества в повести Колеетт «Кошка» и его трансформация

Разговор о роли кошки в криминальном сюжете как двойника и заместителя жертвы выводит нас к еще одному произведению, созданному существенно раньше «Щепки» А. Левина и не принадлежащему к криминальной литературе, но использующему отдельные ее мотивы, ситуации, функции персонажей и пр. «Кошка / La Chatte» (1933) французской писательницы Сидони Габриэль Колеетт не попадает в «криминальное» поле по причине, которую ёмко и точно определили ее соотечественники, теоретики и практики в этой области, творившие под коллективным псевдонимом Буало-Нарсежак: «Либо преступление заслоняет преступника (роман-загадка), либо преступник заслоняет преступление (психологический роман)»¹. В то же время, вопрос о том, изображает ли Колеетт преступление в строгом юридическом смысле, также не может быть решен однозначно и требует, как минимум, вдумчивого анализа текста. Вопрос же о преступлении нравственном, сама постановка которого уравнивает жизни человека и животного как равноценных (и равноправных) субъектов бытия, заставляет обратиться к исследованию системы персонажей и точек зрения, а также жанровой специфики этого произведения.

Традиционно «Кошку» относят к жанру *романа*, что восходит, очевидно, к авторскому определению, данному в письмах к Элен Пикар: «маленький роман» (*le petit roman*)². Однако здесь обнаруживаются все основные инвариантные черты *повести*, выделенные Н.Д. Тамарченко³, в том числе ситуация испытания героев, связанная с этическим выбором (расставание с женой — для Алена и убийство кошки — для Камиллы), циклическая сюжетная схема и принцип «зеркального» расположения наиболее важных событий (две встречи с Камиллой в доме Алена). Это позволяет, на наш взгляд, говорить о «Кошке» именно как о *повести*, что напрямую связано с некоторыми особенностями реализации в ней мотива двойничества.

¹ Буало-Нарсежак. Детективный роман. С. 194.

² См. соответствующие цитаты из писем Колеетт: *Ferrier-Caverivière N. Préface // Colette. La Chatte. Paris: Hachette Littératures, 2013. P. 10–11.*

³ Тамарченко Н.Д. Повесть прозаическая. С. 169–170.



Рис. 5. Обложка издания повести С. Г. Колеетт «Кошка / La Chatte» (Nachette Littératures, 2013)

В основе системы персонажей этого произведения, как уже неоднократно отмечалось, лежит своеобразный «любовный треугольник»: главный герой Ален — его невеста, затем жена Камилла — и кошка породы «шартрё» (или «шартрёз», картезианская кошка) Саха (Saha)⁴. Однако взаимоотношения героев, определяющие развитие сюжета, как представляется, этим не исчерпываются.

⁴ Так, И.А. Дубинина говорит о том, что Колеетт «с жестокостью описывает странное трио, состоящее из молодых и кошки». См.: *Дубинина И.А. Анимализм С.-Г. Колеетт как доминанта творческого метода и эстетической системы // Вестник Адыгейского государственного университета. 2013. № 4. Сетевое электронное научное издание.*

URL: http://vestnik.adygnet.ru//files/2013.4/2809/dubinina2013_4.pdf (дата обращения 17.09.2014).



Рис. 6. Кошка породы шартрёз. Источник: сайт «Pet Story», <https://petstory.ru/knowledge/cats/cat-breeds/chartreuse/>

Прежде всего, в системе персонажей нет той жесткой оппозиции, которая, казалось бы, должна существовать между Аленом и кошкой с одной стороны — и Камиллой с другой. Духовное сродство Алена и кошки лежит на поверхности, от неоднократно подчеркиваемого понимания героем кошачьего языка до полной взаимозамены этих субъектов в финале повести. Вспомним известный фрагмент, где впервые показывается отсутствие языкового барьера между кошкой и ее другом (именно так назван Ален в тексте: не хозяин, но друг кошки, при допустимом для французского языка другого значения слова *l'ami* — «возлюбленный»⁵):

«В саду послышался голос кошки.
— Мр-р-ум... Р-р-р-ум...
— Слышишь кошку? Верно, охотится, — умиротворенно молвила Камилла. — Саха! Са-ха!
Кошка умолкла.
— Охотится? — удивился Ален. — Как это — охотится? Начать с того, что теперь май. А во-вторых, она говорит “мр-р-р-ум”!
— Ну так что?»

⁵ «Dès qu'il supprima la lumière, la chatte se mit à fouler délicatement la poitrine de *son ami*...» etc. *Colette. La Chatte*. Paris: Hachette Littératures, 2013. P. 61. Далее оригинальный текст приводится по этому изданию, с указанием страниц в квадратных скобках.

— А то, что, если бы она охотилась, она ни за что ни сказала бы “мр-р-р-ум”. К твоему сведению, так она подзывает котят. Это почти крик.

— О Господи! — вскричала Камилла, вздевая руки. — Уж если Ален взялся толковать кошачий язык, то это надолго!»⁶.

После заключения брака и переселения в новый дом Ален растолковывает Камилле «привычки и обычаи кошачьего племени, как учат иностранному языку, изобилующему премудростями, помимо своей воли вкладывая в свою науку много чувства» (107).

О наличии внутреннего сходства Алена и Сахи прямо заявлено в тексте, хотя подчеркивается, что оно не вполне осознается героем (более того, далее Ален успокаивает Камиллу, говоря, что он тоже «не этой породы» и лишен кошачьего аристократизма): «Но ему не приходила в голову мысль, что здесь было не просто понимание, а общность. Не приходила потому, что он принадлежал среде, где не только считалось приличным находить в людях общее с четвероногими, но и даже просто допускать в мыслях такую возможность» (91); «Il n'en était pourtant pas encore à penser “resemblance” au lieu de “comprehension”, car il appartenait à un milieu humain qui s'interdit de reconnaître et même de concevoir ses parentés animals» [74]. Позволим себе предложить собственный перевод этого фрагмента, уточняя некоторые моменты: «Однако до сих пор он не думал о том, что это было “сходство”, а не “понимание”, ибо принадлежал к среде, где запрещалось признавать и даже задумываться о своем сродстве с животными».

Развитие этой линии не просто абстрактной общности, но сходства героев на основе их сродства вполне закономерно завершается взаимозаменой Алена и кошки в финале повести: Саха «по-человечьи провожала» взглядом уходящую соперницу, которая потерпела поражение, тогда как «Ален, полулежа в кресле, подбрасывал и проворно ловил согнутой по-кошачьи ладонью первые августовские каштаны...» (165; в оригинале: «Car, si Saha, aux aguets, suivait humainement le départ de Camille, Alain à demi couché jouait, d'une paume adroite et creusée en patte, avec les premiers marrons d'août, verts et hérissés», 189). Мы видим здесь превращение героя и кошки друг в друга, хотя и происходящее на внутреннем уровне, но затрагивающее также их манеру поведения, жесты; перед читателем предстает «чудовищный образ человека-кота»⁷. Однако линия *Ален* —

⁶ Колеетт С.-Г. Кошка / Пер. О. Пичугина // Колеетт С.-Г. Чистое и порочное: романы, повести, эссе. М., 1994. С. 79. Далее русский перевод повести цитируется по этому изданию, с указанием страниц в круглых скобках.

⁷ Ferrier-Caverivière N. Préface. P. 22.

Саха выглядит наиболее очевидной и не требующей особых доказательств.

Иначе обстоит дело с линией *Камилла — Саха*. Впервые жена Алена говорит о соперничестве с кошкой, как бы разыгрывая роль, причем это замечание приходится на мирный период супружества: «Признайся, — она скрестила руки на груди, словно играя трагедийную роль, — признайся, что едешь повидаться с моей соперницей!» (99). Однако после поединка с Сахой она уже серьезно обвиняет мужа в измене, как если бы говорила о другой женщине: «Я видела вас! — выкрикнула она. — Когда ты ночуешь на своем диванчике. Так вот, утром, еще затемно, я видела вас вдвоем...» (148).

Важное значение при интерпретации ключевого для повести эпизода поединка женщины и кошки имеет такой аспект, как разные точки зрения на это событие. Для Камиллы Саха — лишь животное, которое она пытается уничтожить как помеху своему счастью: «Но это всего лишь животное! — возмущенно вскричала она. — Ты жертвуешь мною ради четвероногого! А ведь я жена тебе! И ты бросаешь меня ради кошки!» (163). Алел рассматривает поступок Камиллы как «казнь» «маленького безупречного создания» (163), причем его позицию, очевидно, разделяет и повествователь, называющий Камиллу «несчастной маленькой убийцей» (140), «une pauvre petite meurtrière» [153]. Есть в сюжете повести Колетт и элементы расследования «преступления»: исследуя улики (сломаные когти, мокрые лапы кошки, фальшивое поведение Камиллы), Алел реконструирует сцену падения Сахи с парапета балкона-террасы, как сделал бы это сыщик, восстанавливающий картину убийства.

Получается, что перед нами два разных представления о норме, которые вступают в противоречие. Безусловно, можно говорить об определенном антропоморфизме образа Сахи, однако в самый драматичный момент обличения Камиллы кошка изображается с подчеркнuto звериными чертами и вполне способной на месть; таким образом, утверждение, что «кошка в романе — символ красоты и благородства»⁸, выглядит несколько поверхностным:

«Несчастливая маленькая убийца сделала попытку разрушить стену отчуждения, воздвигнувшуюся вокруг нее, послушно протянула руку и осторожно, с робкой ненавистью, коснулась головы Сахи...

Раздался дикий вопль, кошку подкинуло, точно с ней приключился приступ падучей. Камилла вскрикнула, точно от ожога. Стоя посреди листа с набросками, вздыбив шерсть на загривке, разинув сухую алыуо

⁸ Орехова Ю.С. Анималистическая литература Франции: традиции и их трансформация в творчестве С.-Г. Колетт: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Калининград, 2008. С. 18.

пасть, усаженную зубами, кошка бросала молодой женщине неистовое обвинение» (140).

Мотив осознанного соперничества Камиллы и кошки в приведенном ключевом фрагменте изобличения «убийцы» как бы нивелируется тем, что в этот момент сталкиваются существа разной природы — человек и животное. Но зато перекидывается мостик к дважды повторенным словам Алена о том, что Саха не является соперницей Камиллы с той разницей, что для него кошка является воплощением недостижимого совершенства.

Противостояние двух героинь этого необычного «любовного треугольника» реализуется в повести Колетт неоднозначно. Нельзя игнорировать то, что в тексте имеются также намеки на сходство соперниц, Камиллы и Сахи. Так, после первой брачной ночи в Скворечне Ален «впервые заметил в ней <Камилле> нечто кошачье» (98). И Саха, и Камилла наносят Алену раны по недоразумению: кошка — «давая выход своему раздражению» на дразнящую ее синицу (87), Камилла — когда Ален безотчетно пытается ласкать ее, как кошку (98). В облике Камиллы отмечаются *нечеловеческие* (и даже каннибалические, как видно из оригинального текста) черты: «Ален с восхищением, хотя и без особого одобрения смотрел на это лицо, где все было так ярко: и что-то хищное, и блеск глаз и узких губ, и какая-то неподвижность итальянских лиц» (110) [«Alain admira, sans sympathie particulière, combien pouvaient être vifs, sur le visage de Camille, un certain rayonnement cannibale, l'éclat des yeux, de la bouche étroite, et une sorte de monotonie italienne», 107; выделено нами. — О.Ф.]. Ср.: «Глядя на раздувшиеся щеки, оцетинившиеся, точно отвердевшие усы готовой к прыжку хищницы, можно было подумать, что разъяренная кошка смеется» (141).

Однако и кошка «очеловечивается», уравниваясь в «супружеских правах» с Камиллой. В частности, Ален испытывает «смутное беспокойство, как всякий раз, когда оставаял вдвоем обеих своих женщин» (120). Образы Камиллы и Сахи, с одной стороны, находятся в оппозиции, с другой же максимально сближаются по своим внешним и внутренним признакам, что как будто позволяет говорить об этих героинях как о своего рода *двойниках*. Как отмечает А.А. Михалева, «важнейшие параметры двойниковой пары — нерасторжимая связь и противостояние ее членов. Единство героев может выражаться <во> <...> внутреннем или внешнем сходстве. Под противостоянием понимаются противоположные устремления действующих лиц, вражда, когда “оригинал” и “копия” ведут борьбу за место в мире»⁹.

⁹ Михалева А.А. Герой-двойник и структура произведения (Э.Т.А. Гофман и Ф.М. Достоевский): автореф. дис. ... к.ф.н.: 10.01.08. М., 2006. С. 9.

Одно из самых известных произведений, где кот традиционно рассматривается в качестве «комически-пародийного двойника-трикстера»¹⁰ по отношению к герою-человеку, — это «Житейские воззрения кота Мурра / Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern» Э.Т.А. Гофмана, текст, который, несомненно, был знаком Колетт. Однако ее повесть «Кошка» демонстрирует, скорее, связь с иной, хотя и сформировавшейся также в рамках романтизма, *трагической* традицией изображения двойников. Более актуальным в этом контексте представляется наличие отсылок к другому уже упоминавшемуся нами произведению, где имеются как мотивы двойничества, преступления и обличения котом преступника, так и указания на демонизацию этого животного, — к новелле Э.А. По «Черный кот»¹¹.

В обоих случаях упоминается о возможной связи кота и кошки с потусторонним миром (хотя у Колетт этот мотив не развивается). Жертва и обличитель преступлений рассказчика, черный кот Плутон назван у Э.А. По оборотнем и призраком («...all black cats as witches in disguise», «apparition»¹²). В повести Колетт, перед тем как кошка кусает Алена, он в шутку напрямую сравнивает ее с демоном: «Прекрасна, как демон! Прекраснее демона!» (87). В оригинале: «Aussi belle qu'un démon! Plus belle qu'un démon, lui dit Alain» [69]¹³. Отсылки к «демоническим» коннотациям кошки неоднократны — демоном, дьяволом Саху также называет мать Алена [58]. Напомним со ссылкой на наблюдения А.Е. Махова, что такой «семантический ореол» закрепился за этим животным уже в средневековой традиции¹⁴. Однако парадоксальным, на первый взгляд, образом кошка в повести Колетт выполняет функцию не преступника (или его орудия), а *жертвы*.

Из выделяемых А.А. Михалевой двух основных способов изображения двойничества (акцент на внешнем сходстве героев, а также «потеря подлинного “я”, сопровождающаяся выбором чужого пути и сближени-

¹⁰ Корнилова Е. Традиции животного эпоса в романе Э.Т.А. Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра» // Балтийский филологический курьер. 2007. № 6. С. 61–62. Существует иная позиция, согласно которой «кошачий» и «человеческий» планы в этом произведении находятся в более сложных отношениях. См.: Зусева-Озкан В.Б. Историческая поэтика метаромана. М., 2014. С. 250–270.

¹¹ Примечательно, что Ю.С. Орехова в своей диссертации не рассматривает это произведение в качестве возможного источника «Кошки».

¹² Poe E.A. The Black Cat. P. 272, 274.

¹³ На обложке цитируемого издания, выпущенного Hachette Littératures, фигурирует изображение кошки с «демоническими» красными глазами.

¹⁴ Махов А.Е. Средневековый образ между теологией и риторикой... С. 74–76.

ем сознаний героев»¹⁵) именно этот последний тип двойника, характерной чертой которого является разрушительное воздействие на личность и судьбу «оригинала», оказывается актуальным для Колетт. Более того, это вполне соотносится с жанровыми особенностями произведения, ибо, как пишет А.А. Михалева, «в повести двойничество имеет статус катастрофического явления, ставящего под угрозу основу бытия человека»¹⁶, что связано с особым статусом героя, стремящегося к обретению внутренней цельности и совпадения со своей ролью в мире.

Однако вопрос о присутствии в повести «Кошка» мотива *двойничества* в «чистом» виде, кажется, все же не имеет простого решения. Прежде всего, перед нами не традиционная двойниковая пара, а «треугольник», где герои вступают в сложные отношения друг с другом. Так, хотя Алена и кошку объединяет глубокое внутреннее родство, вторая важная составляющая двойничества в этом случае отсутствует. Они до самого конца остаются не просто разными субъектами, но существами различной природы, иначе финальная взаимозамена, в равной степени затрагивающая обоих, была бы невозможной. «Двойником» для Алена является скорее Камилла, разрушающая цельность его личности, в том числе и на чисто физическом уровне. Алел ревниво отмечает: Камилла «полняет за мой счет» (127).

Что касается Камиллы и Сахи, то наличие между ними отношений двойничества, очевидно, также связано с проблемой точки зрения. Ведь полноценное соперничество возможно лишь между равными. Если же Саха, как восклицает Камилла во время последнего объяснения в саду, «всего лишь животное» (163), то кошка действительно «не соперница» для героини. (Сопшемся здесь на наблюдение С. Реми-Гиро, отметившей, что понятия «животное» и «зверь» не используются ни Алелом, ни повествователем¹⁷). Однако никакой однозначной оценки в тексте не дается. Оправдываясь перед Алелом, Камилла сама называет свой поступок убийством: «убить то, что мешает или причиняет страдания, — это первое, что приходит в голову женщине, особенно женщине ревнующей» (163). В оригинале: «Mais tuer ce qui la gêne, ou qui la fait souffrir, c'est la première idée qui vient à une femme, surtout à une femme jalouse...» [186].

Просто убийство животного ради сохранения семьи с позиции «нормальных» ценностей является естественным. То же колебание в оценке

¹⁵ Михалева А.А. «Преступление и наказание» и «Эликсиры сатань» Э.Т.А. Гофмана // Готическая традиция в русской литературе / Отв. ред. Н.А. Тмарченко. М., 2008. С. 186.

¹⁶ Михалева А.А. Герой-двойник и структура произведения (Э.Т.А. Гофман и Ф.М. Достоевский). С. 28.

¹⁷ Rémi-Girard S. *La Chatte* et l'idiolcte // Cahiers de praxématique. 2005. № 44. L'idiolcte. P. 127.

события присутствует и в эпизоде, когда Камилла столкнула кошку с террасы, — безо всякого изначального умысла: «Они взглянули друг на друга без особого умысла, и Камилла ничего не сказала. Облокотившись о парапет, она наклонилась, словно пересчитывая ряды оранжевых навесов, сбегаящие с этажа на этаж до самого низа головокружительной стены, и задела кошку, которая встала, сторонясь, потянулась и легла немного дальше» (135).

Кроме этого эпизода, где героиня действует как бы во сне, ее сознание (как и Сахи, в отличие от Кота Мурра) не изображается изнутри. Здесь едва ли можно говорить о полностью осознанной борьбе с кошкой, а сам факт соперничества не в полной мере отрефлексирован, как было бы свойственно парам двойников. Получается, что наличие двойничества между героями в этой повести зависит от двойственной точки зрения на их взаимоотношения и на изображенные события. Перед нами уже не столько обычный «треугольник», сколько «призма» — объемная структура, где смысл увиденного определяется углом зрения.

* * *

Двойственность кошки, «демонического» животного, выполняющего в сюжете роль жертвы, как мы видели, прослеживается и в рамках собственно криминальной литературы (роман А. Левина «Щепка», 1991), и при своеобразных отсылках к ней в произведении иного типа. Не случайно принадлежащие к разным областям литературы, отстоящие друг от друга во времени почти на 60 лет «Кошка» Колетт и «Щепка» А. Левина связаны общим источником, уже упоминавшейся новеллой Э.А. По «Черный кот». В обоих случаях важен и мотив двойничества, фактически двуприродности героев — человеческой и звериной, причем не в самой очевидной интерпретации. Двойничества парадоксального — жертвы и ее убийцы.

Не решаясь предложить слишком смелую интерпретацию, требующую и расширения материала, и дополнительных аргументов, рискнем все же предположить, что такой поворот может быть связан с общей семантикой жертвы, ее типологических и функциональных особенностей, влияющих в итоге на жанровую природу произведения. Из всех жанров криминальной литературы только «расследование жертвы» представляет прямое и единоличное (ближе к развязке) противостояние преступника и жертвы. Если говорить о классическом детективе, «авантюрном расследовании» (термин Н.Н. Кирилленко), полицейском романе, между персонажами, выполняющими эту функцию, всегда будет стоять сыщик — ведущий расследование, устанавливающий личность убийцы и его мотивы (в юридическом смысле, причины преступления). В «расследовании жертвы» как самостоятельном жанре эта расстановка сил меняется: жертва является не только объектом, но субъектом.

Это неизбежно ставит перед таким героем этическую проблему, вопрос о праве самому же и покарать преступника. Вопрос, который в готическом романе, с которым «расследование жертвы» связано, прежде всего, акцентом на соответствующем типе главного героя, решался однозначно: «...человек не вправе распоряжаться жизнью другого. <...> Бог сам всех рассудит, отомстит виновным и оправдает невинных»¹⁸. В нормативном «расследовании жертвы» фактически так и происходит: преступник случайно погибает («Лесная смерть» Б. Обэр), кончает с собой («Фламандская доска» А. Переса Реверте)... Но осознанное стремление жертвы отомстить ему и воздать «по справедливости» за все принесенное зло и собственные страдания уравнивает ее с убийцей. Отсюда мотив смены ролей преступника и жертвы, который свидетельствует о рефлексии над традицией («Та, которой не стало» Буало-Нарсежака, «Железная Роза» Б. Обэр).

Если говорить о «Щепке» А. Левина, то здесь мы видим только намек на такой ход, но дается он в финальной позиции, усиливающей двойничество и взаимозамену героини-жертвы и животного — кошки. Включая в систему именно с такой функцией персонажей зверя с явными демоническими коннотациями, автор как бы предупреждает: в жертве, как и в преступнике, может скрываться темное, звериное начало. Преступив хоть в малом нравственный закон, она уравнивается с убийцей.

«Кошка» Колетт, казалось бы, должна быть исключена из этого ряда хотя бы потому, что не принадлежит к криминальной литературе. Но посмотрим на героев и события в повести под иным углом, и мы увидим, что воспроизводятся контуры базовой структуры: есть «маленькая преступница», жертва, дознаватель... И хотя субъект расследования и объект (жертва) преступления здесь не совпадают, не будем забывать, что повесть Колетт датируется тем же 1933 г., когда выходит один из ранних образцов «расследования жертвы» — роман Э.Л. Уайт «Винтовая лестница / Some Must Watch». Жанровая традиция уже формируется, и даже если речь не идет об осознанной авторской рефлексии над этим процессом, следы ее обнаруживаются в самом тексте. Так смыкаются два, на первый взгляд, очень разных явления в литературе «высокой» — и авантурной, криминальной.

¹⁸ Малкина В.Я. Поэтика исторического романа... С. 30.

КРИМИНАЛЬНОЕ СОБЫТИЕ В «АНТИ-НАРРАТИВЕ» («АНГЛИЙСКАЯ МЯТА» М. ДЮРАС)

Произведение, о котором пойдет речь, — роман французской писательницы Маргерит Дюрас «Английская мята» (*L'Amante anglaise*, 1967) — провоцирует целый ряд читательских и исследовательских вопросов. Прежде всего, они касаются его жанрово-родовой природы: что перед нами, роман или пьеса? Есть ли здесь нарратор и вообще *нарратив*, понимаемый как «сюжетно-повествовательное высказывание <...> придающее своему предметно-смысловому содержанию статус события...»¹ Можно ли однозначно отнести «Английскую мяту» к области криминальной литературы? И т. д. Попробуем предложить хотя бы предварительные ответы, оставив пока в стороне интереснейшую проблему интертекстуальных связей (в том числе возможное влияние документально-го и экзистенциального романов).

М. Дюрас — признанный автор так называемого «нового» французского романа, с его отказом, согласно определению А.М. Зверева, «от персонажей и характеров, которые в “Н.р.” заменялись описанием обособленных моментов жизненного опыта и душевных состояний», и новой концепцией «внутрисюжетных связей: они подчинялись не принципу логики и причинности, а внутренним законам “текста” или “чисьма”, пришедшего на смену литературе в прежнем понимании слова»².

Однако нельзя не учитывать, что писательница сохраняет в этом произведении важнейшие элементы криминальной литературы, где причинно-следственная связь как раз ярко выражена, — *преступление* и его *расследование*, составляющие основу сюжета. Другое дело, что традиционная модель становится для Дюрас лишь отправной точкой. Эти константные элементы и их функции переосмысливаются в «Английской мяте», равно как меняется роль допроса — композиционно-речевой формы, которую также можно рассматривать как инвариантную для криминальной литературы. Изменение функций привычных, казалось бы, компонентов тесно связано здесь с трансформацией традиционной нарративной структуры.

¹ Тюпа В.И. Нарратив // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 134.

² Зверев А.М. «Новый роман» // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. М., 2003. С. 664–665.

В. И. Тюпа отмечает, что «роман или рассказ могут нести в себе и, как правило, несут вкрапления чужой основному тексту, миметически “изображаемой” речи персонажей (как и фрагменты анарративной описательности). Однако единство произведения как целого высказывания обеспечивается в этих случаях речью повествователя или рассказчика»³. Но, на первый взгляд, в «Английской мяте» именно такой нарратор, объединяющий собой все повествование, отсутствует. Произведение, принадлежащее по своей форме к *роману-интервью*, который рассматривается С. Шарифовой в ряду других «публицистических романов»⁴, построено как обмен вопросами и ответами между, как мы можем догадаться, журналистом или писателем, пишущим книгу об убийстве, свидетелями и убийцей. Вот как характеризует этот роман И. Шрамек: «Именно из интервью складывается книга, персонаж-писатель только составляет ее. Во всей книге нет ни одного слова, которое не было бы представлено в диалоге»⁵.

Что же заставляет нас, читателей, относить «Английскую мяту» именно к эпике, а не к драме, где, согласно концепции В.И. Тюпы, «обычные авторские ремарки невозможно признать опосредующей формой присутствия нарратора»⁶? Необходимо иметь в виду, что, по-видимому, и самим автором это произведение не относилось к драме: у М. Дюрас есть его специальное переложение для театра⁷. К примеру, мы не видим здесь традиционной для драмы номинации персонажей перед каждой репликой, равно как привычных драматических ремарок: текст построен именно как продолжительный диалог между, условно говоря, автором книги об убийстве и другими причастными к нему персонажами. Отметим, что такая структура не сохраняется в русском переводе О. Захаровой, где комментарии одного из свидетелей, Робера Ламн, которые он по просьбе «автора книги» делает при прослушивании магнитофонной записи, сделанной полицией, оформляются как своего рода «ремарки». Они отделены от остального текста и заключены в скобки:

³ Тюпа В.И. Нарратив и другие регистры говорения // Narratorium: междисциплинарный журнал. 2011. № 1–2. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027584> (дата обращения 21.09.2015).

⁴ Шарифова С. Взаимодействие романа с публицистическими жанрами // Новый филологический вестник. 2011. № 4 (19). С. 33–48.

⁵ Šrámek J. La perspective narrative et temporelle chez Marguerite Duras // Études romanes de Brno. 1974. Vol. 7. P. 107. Здесь и далее перевод с франц. мой; «Английская мята» цитируется в опубликованном переводе О. Захаровой. — О.Ф.

⁶ Тюпа В.И. Нарратив и другие регистры говорения.

⁷ Duras M. L'Amante anglaise, théâtre // Cahiers du théâtre national populaire. Paris, 1968; Bost B. “L'Amante anglaise”, théâtre, roman, cinema // Lire Duras: Écriture — Théâtre — Cinéma. Lyon, 2000. P. 491–502.

«— А что еще вы можете сказать об убийце?
(Это сказала Клер.)»⁸ и т.д.

В оригинальном тексте романа такие фрагменты оформлены также как реплики: их начало обозначено тире, но, в отличие от магнитофонной записи, они не сдвинуты вправо:

«— Qu'est-ce qu'on peut savoir d'autre encore?
— C'est Claire»⁹.

Однако чтобы не слишком уходить в сторону от основной проблемы, сосредоточимся на двух моментах, которые представляются наиболее важными при разговоре о наррации: это наличие *нарратора* как «посредника между автором и повествуемым миром» и *события* как изменения исходной ситуации, согласно В. Шмиду¹⁰. И то, и другое применительно к «Английской мяте» далеко не бесспорно.

Об отсутствии нарратора в какой-либо привычной нам форме уже говорилось. Единственный субъект речи, объединяющий собой все это произведение (помимо автора, который находится, естественно, вне созданного им художественного мира), — это задающий вопросы тем, кто был так или иначе замешан в преступлении. И так, его основная функция, на первый взгляд, — не рассказывание истории, а вопрошание. При этом целью вопросов является не столько установление личности убийцы (известной чуть ли не с первых страниц) или даже деталей преступления, сколько поиск причины, по которой оно было совершено: «— Как вы знаете, я здесь не для того, чтобы обсуждать с вами детали дела, я хочу докопаться до причин» (85).

Таким образом, перед нами уже явное отступление от соотношения этих элементов, характерного для криминальной литературы, где мотивы (причины) преступления, как правило, важны не сами по себе, а лишь для раскрытия личности преступника: «Автору и читателю необходимо отождествить героя-деятеля (т. е. в первую очередь — преступника) с его поступком. Но совсем не обязательно разбираться в его побуждениях и в специфике его восприятия событий»¹¹. В романе Дюрас происходит

⁸ Дюрас М. Английская мята / Пер. с фр. О. Захаровой. М.; Владимир, 2011. С. 27. Далее текст романа в переводе цитируется с указанием страниц в круглых скобках по этому изданию.

⁹ Duras M. L'Amante anglaise. Paris: Gallimard, 2014. (Collection L'Imaginaire). P. 25. Далее оригинальный текст романа приводится по этому изданию с указанием страниц в квадратных скобках.

¹⁰ Шмид В. Нарратология. С. 11, 13.

¹¹ Тамарченко Н.Д. Детективная проза. С. 55.

смещение акцентов с самого преступления, в конечном счете, на личность убийцы и особенности ее внутреннего мира, ибо без их понимания невозможно и докопаться до причин, по которым было совершено убийство. Подобный сдвиг, согласно концепции Буало-Нарсежака, уже ставит «Английскую мятую» вне пределов криминальной литературы¹².

Однако это оказывается тесно связано и с неоднозначностью персонажа, задающего вопросы. Прежде всего, примечательно, что в диалоге с каждым из отвечающих обязательно происходит смена ролей, и этот персонаж, в свою очередь, сам дает ответы на заданные ему вопросы. Приведем соответствующие примеры из всех частей романа.

1) Диалог с Робером Лами, свидетелем:

«Можно, я тоже задам вам несколько вопросов?»

— Разумеется» (67).

2) Диалог с Пьером Ланном, мужем убийцы:

«... В моем рассказе вас ведь интересует только она?»

— Да.

— И только из-за убийства?»

— Да, пожалуй, именно убийство пробудило во мне интерес к ней.

<...>

— А то, что я рассказываю, как-то помогает вам объяснить ее поступок?»

— *Теперь у меня есть несколько объяснений, отличных от тех, что приходили мне в голову до нашего с вами разговора. Но я не имею права привести хотя бы одно в той книге, которую мы с вами пишем»* (110).

3) Диалог с Клер Ланн, обвиняемой в убийстве:

— Вы расспрашивали людей во Вьорне, что они думают об этом убийстве?»

— Да. И Робера Лами тоже.

— Как хорошо, что он есть на свете.

И что же они говорят?»

— Говорят, что ничего не понимают» (175).

Кроме того, проблематизируется само содержание вопроса (и способность к речи в целом, ведь жертва — глухонемая, а убийцу ее супруг и жители Вьорна считают не вполне нормальной). Оказывается, что узнать, почему было совершено это убийство, нельзя, не задав *правильный*

¹² Буало-Нарсежак. Детективный роман. С. 194.

вопрос. Это открыто проговаривается в 3-й части романа, в диалоге с убийцей:

«— Так вы не знаете, почему ее убили?»

— Нет, так я сказать не могу.

— А что бы вы могли сказать?»

— Все зависит от вопроса.

— Значит, вам так и не задали правильного вопроса [*la bonne question*] насчет убийства?»

— Нет. Я говорю правду. Если бы мне задали правильный вопрос, я бы знала, что ответить. А какой это должен быть вопрос, я и сама толком не знаю» (187).

«Задающий вопросы» не только становится посредником между причастными к убийству и читателями книги об этом преступлении, которые должны «додумать» то, о чем по каким-то причинам не рассказывает свидетель или убийца (10). Получается, что он также программирует своими вопросами ответы, из которых складывается история, тем самым претендуя на замещение функции нарратора. Этот субъект не только является «передающей инстанцией», но и косвенно участвует в создании самой истории (в своей персонажной ипостаси), что подчеркивается мета-элементами. Роман начинается словами «задающего вопроса»: «Наша беседа будет записана на магнитофон. Мы начинаем книгу о вьорнском убийстве» (9), т. е. все, с чем знакомится читатель, является текстом книги, составленным, условно говоря, «нарратором» из бесед с героями истории. Очевидно, именно наличие такой фигуры сохраняет родовую идентичность произведения, относящегося к эпике, несмотря на всю необычность его нарративной структуры.

До сих пор мы пользовались словом «диалог» в чисто формальном значении. Однако можно ли говорить о том, что в «Английской мяте» происходит диалог, в котором, по выражению М. Фрайзе, участники «являются зеркалами друг друга, через которые каждый из них достигает самопознания — не прямого, внешнесобытийного, разумеется, но спирального, внутреннесобытийного самопознания»¹³ Иными словами, приобретают ли здесь «правильный вопрос» и ответ на него статус *ментального события* как изменения «внутренней ситуации того или другого персонажа»?¹⁴ Так мы закономерно подходим к другому элементу, обязательно определяющему нарратив, — *событию*.

¹³ Фрайзе М. Событийность в художественной прозе: типология ее разновидностей и ее отношение к эстетической функции литературы // Событие и событийность. М., 2010. С. 52.

¹⁴ Шмид В. Нарратология. С. 13.

Исследование характера событийности в этом романе Дюрас — предмет отдельного разговора. Сосредоточимся на некоторых наиболее важных моментах. Прежде всего, нужно отметить, что в «Английской мяте» меняются функции двух ключевых событий, определяющих развитие сюжета в криминальной литературе независимо от жанра, — преступления, нарушающего нормальное течение жизни, и его раскрытия как установления личности преступника после завершения расследования. Преступление не только не изображается непосредственно (что было уже в классическом детективе; к примеру, традиционная схема цикла о Шерлоке Холмсе предполагает, что сыщик обычно не является свидетелем преступления, но узнает о нем от других персонажей, из газет и т.д.). Однако в «Английской мяте» само убийство и вовсе как бы оказывается вынесенным за скобки. Вопросы и ответы, которыми обмениваются персонажи романа, связаны не столько с преступлением, сколько с личностью Клер Ланн, обвиняемой в убийстве ее кузины, и с причиной, по которой оно было совершено:

«— Вы что-нибудь узнали из моего рассказа?

— О самом убийстве — ничего нового <...> А вот что касается самой Клер, тут вы сообщили мне одну очень важную вещь...» (67).

Имя предполагаемой убийцы становится известным читателю уже в 1 части романа, посвященной реконструкции того, что произошло вечером 13 апреля в кафе «Балто», когда Клер созналась в убийстве. Очевидно, изменение исходной ситуации, необходимое для того, чтобы говорить о событии, связано здесь с поиском *правильного вопроса*, о котором упоминает Клер. Можно ли говорить о том, что оно происходит? Очевидно, для Клер это так, неоднократно подчеркивается качественное изменение ее ответов: «Я никогда еще не говорила так много, и это правда. Может, и раньше я могла бы рассказать все так же, если бы случай представился» (194); «Заметили, я уже говорю не так, как раньше. Говорю все подряд. И сама себя слышу» (202). Наконец, героиня сама признает, что выдала все свои тайны, за исключением одной — где была спрятана голова жертвы¹⁵.

Таким образом, хотя Клер несколько раз повторяет, что ей самой неизвестно, в чем же заключается этот *правильный вопрос*, очевидно, он все же прозвучал: «Меня никогда ни о чем не спрашивали. Я напрямик шла к этому убийству. А теперь я раскрыла все свои секреты <Tous mes se-

¹⁵ А. Томиш связывает мотив «расчлененного тела» в романе с концепцией де-конструкции текста Ж. Лакана: *Tomiche A. Writing the Body: The Rhetoric of Mutilation in Marguerite Duras's L'Amante anglaise // Thinking Bodies / Ed. by J.F. MacCannell and L. Zakarin. Stanford, Cal., 1994. P. 120–131.*

crets ont volé en l'air [188]>. Мне хочется спрятать лицо» (215). Все это позволяет сделать парадоксальное, на первый взгляд, но многое объясняющее предположение: нужный вопрос, возможно, все-таки был задан, но его «правильность» связана не столько с конкретным содержанием, сколько с желанием и способностью услышать истинный ответ.

Однако собеседник Клер, по-видимому, оказывается не способен расшифровать смысл противостояния двух сторон, двух разных систем ценностей — «мясной подливки» и «английской мяты», — о которых говорит Клер. Его больше интересует куда более приземленный вопрос: где спрятана голова убитой? — вопрос, к которому он настойчиво возвращается, фактически прекращая разговор после отказа Клер ответить: «Выходит, только одно это слово и имело бы для вас значение, а все остальные — нет? И вы надеетесь, что я позволю украсть у меня это слово? Чтобы все остальные слова так и остались заживо погребенными... и я вместе с ними... в этой психушке?» (220). Симптоматично желание Клер продолжать разговор уже после того, как задающий вопросы прерывает его; по выражению А. Сэммер, героиней владеет «страх перед последним словом, которое остановило бы круговорот смыслов и похоронило бы живую речь»¹⁶. Роман завершается призывом: «На вашем месте я бы послушала. Послушайте меня, пожалуйста!» (223).

Получается, что диалог, в котором собеседники становятся зеркалом друг друга (по процитированному выше выражению М. Фрайзе), на самом деле не состоялся. Не случайно Клер отмечает: «... я говорю с вами и не говорю — одновременно» (194). М. Боргомано в своей работе «Диалог в творчестве Маргерит Дюрас: зона турбулентности» называет главку об этом романе «Английская мята: неудавшийся диалог» (*L'amante anglaise: un dialogue échoué*)¹⁷. Тот, кто задает вопросы, остается на внешнесобытийном уровне, достаточном для произведения, принадлежащего к криминальной литературе с ее жесткой, но поверхностной связью между причиной и следствием. Клер, для которой убийство является своего рода очищением («Знаете, до убийства я была хуже сточной канавы. Теперь уже нет», 217), почти доходит до конца на пути самораскрытия — и, вероятно, дошла бы, если бы была понята, — но это движение от исходной ситуации к чему-то другому остается незавершенным, подобно тому как история здесь все-таки не показывается (как было бы в драме), но рассказывается в вопросах и ответах. Задача реконструировать истинную

¹⁶ Saemmer A. L' Histoire dans l' Amante anglaise // Les Lectures de Marguerite Duras. Lyon, 2005. P. 139.

¹⁷ Borgomano M. Le dialogue dans l' oeuvre de Marguerite Duras: une zone de turbulences // Loxias. 2004. Vol. 4. P. 8–11. URL: <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=29> (accessed 11.10.2015).

причину убийства переходит к читателям, ибо, как отмечает Ж. Рикуар, «после завершения чтения множество вопросов остается без ответа...»¹⁸.

В то же время, коль скоро общий закон изображенного мира, в котором никто не может быть в полной мере услышан и понят другим, остается неизменным, мы можем с большей уверенностью относить это произведение к эпике: «Эпическая ситуация не создается, а также не преодолевается или отменяется ни каким-либо отдельным событием, ни всей их совокупностью. Это и составляет ее принципиальное отличие от *конфликта драматического*. Вопрос о праве и правоте, составляющий стержень драматического сюжета, может быть решен. Но сущность мира, которая раскрывается в эпической ситуации, остается неизменной»¹⁹.

Может быть поставлена под сомнение и традиционная жанровая номинация «Английской мяты» в качестве романа. Целый ряд обозначенных выше особенностей поэтики (в том числе предельное внимание к испытанию героев разными нормами и «правдами») позволяет, по крайней мере, предположить, что перед нами произведение другого эпического жанра — *повесть*. Однако «возможность авторитетной резюмирующей позиции»²⁰, о которой пишет Н.Д. Тамарченко, здесь принципиально отсутствует. В любом случае эта проблема требует отдельного исследования.

Проведенный анализ наглядно показывает, что происходит при столкновении криминальной литературы с «новым романом». Преобразование нарративной структуры оказывается тесно связанным с другими аспектами поэтики, в том числе с переносом акцентов с внешнесобытийного плана на личности преступника и жертвы, а также на поиск мотивов преступления, лежащих не в приземленно-бытовой, но в какой-то иной области. В менее радикальной форме это уже было осуществлено Буало-Нарсежаком в романе «Та, которой не стало / Celle qui n'était plus» (1952), где привычный нарратив о расследовании преступления уступает место рефлексии героя над проблемой собственной вины, что напрямую связано со сменой ролей преступника и жертвы. М. Дюрас продолжает экспериментировать в этом направлении (Ж. Рикуар отмечает, что Клер, виновная в преступлении, одновременно является жертвой²¹).

¹⁸ Ricourt J. *Ecriture feminine et violence: Une étude de Marguerite Duras*. Birmingham, Ala., 1991. P. 63.

¹⁹ Тамарченко Н.Д. Эпика // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 309.

²⁰ Тамарченко Н.Д. Повесть прозаическая. С. 170.

²¹ Ricourt J. *Ecriture feminine et violence...* P. 62.

Отметим, что соответствует этим жанровым и типологическим сдвигам введение бестиарного кода: дважды повторяется упоминание о сходстве глухонемой жертвы, Мари-Терезы, с «молодым бычком» (120), un petit bœuf [108]. Примечательно, что супруг убийцы передает это сравнение в речи Клер верно, а персонаж, ведущий интервью, перевирает, после чего Клер поправляет его: Мари-Тереза, по ее мнению, похожа не на «какое-то животное» (157), а на «молодого бычка» [«J'ai dit "à un petit bœuf", 140]. Символика здесь достаточно прозрачна: с одной стороны, бык — жертвенное животное (Мари-Тереза становится жертвой убийства, совершенного ее кузиной, причем тело было расчленено; снова аналогия с обрядом жертвоприношения, в общекультурную семантику которого не станем вдаваться подробно, т.к. это уведет нас далеко в сторону от темы исследования²²). С другой же стороны, бык традиционно символизирует мужское начало, хотя и подчеркнуто неженственная, коренастая Мари-Тереза, и Клер обладают притягательностью для мужчин. Таким образом, через это сравнение в образе жертвы сходятся мужские и женские черты, равно как она совмещает в себе приземленный мир «другой стороны», где обладает ценностью мясная подлива, и некоторой ущербности, ненормальности (глухонемая), что ставит ее особняком в этой «нормальной» действительности.

Еще один важный момент: интервьюер во время беседы с Клер забывает ее точные слова и делает обобщение, заставляя свою собеседницу поправить его. Это соотносится с двойственностью персонажа, который сумел задать «правильный вопрос» об убийстве, но не интересуется самыми глубинными ответами, оставаясь, по сути, таким же приверженцем «мясной подливы», как муж убийцы Пьер Ланн и другие жители городка (вспомним навязчивые вопросы этого субъекта о еде в доме Ланнов и в тюрьме, куда поместили Клер). Так бестиарная метафорика в очередной раз связывает особенности повествования с вопросом о жанре произведения.

«Английская мята» выходит за пределы криминальной литературы. Однако характер трансформации нарративной структуры в целом и события в этом романе высвечивается только на фоне той традиции, от которой отталкивается М. Дюрас. Сохраняя внешние контуры, но сооб-

²² См., напр., обзор и анализ в: *Лаврентьева М.Ю.* О жертвоприношении быка в Текстах Пирамид // Вестник МГПУ. Сер.: Исторические науки. 2019. № 2. С. 79–91. Еще одно рогатое животное, которое символизирует жертву в криминальном сюжете, — олень: *Нестерова Е.А.* «Жертва Королевской охоты»: Олень как объединяющая антитеза в сериале Б. Фуллера «Ганнибал» // Бестиарий антитез. Тула, 2019. С. 226–237. (Res et Verba — 7).

разуясь с иным художественным заданием²³, автор выстраивает сложную конструкцию между криминальной загадкой — и тайной взаимоотношений «я» и «других». Это проецируется на особое положение нарратора (или фигуры, его замещающей) в романе. Его можно охарактеризовать как промежуточное: этот субъект задает вопросы — но тем самым программирует ответы, из которых складывается история; он демонстрирует необходимость отступить от бытового объяснения убийства — но оказывается не способным понять истинную причину, хотя она была метафорически проговорена Клер. Пользуясь выражением, которое возникает в интервью с убийцей, можно сказать, что «задающий вопросы» занимает срединное положение между стороной героини и стороной всех остальных, которые обозначены в тексте местоимением «они». Это посредник между персонажами и читателями, отказывающийся от взятой на себя функции и обрывающий диалог.

Вообще одновременное присутствие двух разных полюсов при невозможности какой-либо доминанты и одной «правды», очевидно, является ключевым для этого романа. Не случайно оно затрагивает даже его заглавие, в котором ошибочно записанное Клер название ее любимого растения («английская мята») объединяется с нормативным написанием, благодаря чему возникает совершенно новый смысл: *la menthe anglaise* (норма) — *l'amante en glaise* («любовница, возлюбленная в глине или из глины», вариант Клер) — *l'amante anglaise* («английская любовница», заглавие)²⁴. К приведенной М. Боргомано²⁵ расшифровке заглавия можно добавить, что здесь, видимо, важно созвучие французского *la menthe* (мята) и глагола *mentir* (лгать): проблема соотношения истинного и ложного в «Английской мяте» имеет принципиальное значение. Стоит также обратить внимание на то, что в роли «любовницы» может рассматриваться не только любимое растение убийцы — английская мята, но и жертва преступления — Мари-Тереза Буске, составляющая с Клер странные (не)любовные треугольники, заменяя ее в роли хозяйки дома и любовницы Альфонсо.

²³ Скафтымов А.П. Тематическая композиция романа «Идиот» // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей: статьи и исследования о русских классиках. М., 1972. С. 23–24.

²⁴ В русском переводе О. Захаровой фрагмент, поясняющий смысл заглавия, пропущен, очевидно, из-за невозможности адекватно передать игру слов в оригинале.

²⁵ *Borgomano M. Le dialogue dans l'oeuvre de Marguerite Duras...* P. 9.

Едва ли можно согласиться с однозначной трактовкой, которую предлагает И. Шрабек, и его утверждением, что «книга ставит читателя перед загадкой, но все отчетливо проговаривается, нет двойственности»²⁶. «Английская мята» — это роман, в котором разрушаются не только ожидания героев быть услышанными и понятыми, но и ожидания читателя встретиться с криминальной историей, где преступление будет раскрыто и все получит свое однозначное объяснение. Цель автора заключается в другом: возможно, в том, чтобы заставить читателя задуматься и задать *правильный вопрос*, ибо, как отмечает Л.Ю. Фуксон, «на вопросы о смысле отвечает *само произведение*: его образная, странная логика и есть искомый смысл»²⁷.

²⁶ Šrámek J. La perspective narrative et temporelle chez Marguerite Duras. P. 107.

²⁷ Фуксон Л.Ю. Чтение. Кемерово, 2007. С. 19; Лавлинский С.П. Технология литературного образования. Коммуникативно-деятельностный подход. М., 2003. С. 134–156.

Заключение

Подведем краткие итоги нашего «анималистического расследования», потребовавшего более пристального взгляда на поэтику разных литературных жанров. Нашей основной целью был поиск ответа на вопросы о функциях персонажей-животных и вообще бестиарного кода в литературе, прежде всего, криминальной (с базовой для нее антитезой *преступник / зверь* — *сыщик / человек*). Главной (и специфической) функцией зверя в системе персонажей и сюжете, а также на уровне метафорики в рассмотренном материале представляется нарушение и преобразование всевозможных границ и констант. Отсюда вытекает необходимость вновь исследовать пределы криминальной литературы как области авантюрной — уже в «анималистическом» ракурсе. Особенно заметно это при обращении к текстам иного типа, казалось бы, далеко отстоящих от «детектива» в самом широком смысле этого слова, как «Кошка» С.Г. Колетт и «Английская мята» М. Дюрас. В обоих случаях для решения своих художественных задач используются отдельные элементы персонажной и мотивной системы, заимствованной из криминальной литературы (само преступление — с акцентом на его этической оценке; убийца; жертва; дознаватель, ведущий расследование...). Этой игре с традиционными формами соответствует появление бестиарного кода, у Колетт в качестве стержня всего произведения, на разных уровнях поэтики, у Дюрас, казалось бы, периферийное, но соотносящее жертву преступления — с жертвенным животным (бычком), благодаря чему вскрываются совсем иные, не поверхностные смыслы.

Еще одна важнейшая функция, особенно отчетливо заметная на примере криминальной литературы с ее жесткими конвенциями, — размывание границ и нарушение жанровых констант, обзору которых посвящены отдельные части этой книги. Причем зверь заставляет «выбегать за флажки» сразу в двух направлениях: и в собственной системе жанров внутри криминальной литературы, и в эпике в целом. Узловым текстом здесь оказываются «Медные буки» А. Конан Дойля, которые, с одной стороны, уходят от структуры классического детектива к роману семейной тайны, с другой же, демонстрируют принадлежность к «свернутому» роману — который должен быть добавлен в общепринятый перечень эпических жанров (роман, повесть, новелла, рассказ) и пока не часто привлекает внимание исследователей.

Отступающее от соцреалистического канона в пользу исконного, идущего от Конан Дойля, использование бестиарной метафорики у братьев Вайнеров актуализирует проблему близнечества преступника и сыщика (в равной мере соотносенных с животными — волком и собакой), а также жанровой природы произведений: начинается движение от поли-

пейского романа к повести, с акцентом на нравственном испытании героя-следователя и его антагониста. Так снова намечаются границы криминальной литературы, где внимание к личности сыщика или преступника не должно перевешивать их однозначно определенные функции в сюжете.

Введение животного в систему персонажей еще одного криминального жанра — «расследования жертвы» — также приводит к нарушению нормативной модели. Пример тому — «Щепка» А. Левина, где жертва, двойником и защитником которой выступает кошка, начинает по собственному почину повторять действия преступника и его игру — слежку, подглядывание. В итоге принципиально не игровое «расследование жертвы» вдруг парадоксально сближается с другим, полярным в этом отношении жанром — с «авантюрным расследованием», причем в сильной финальной позиции.

Другой блок затронутых проблем связан с «жанровыми валентностями» анималистических образов в криминальной литературе. Оказывается, что разные криминальные жанры допускают изображение животных только в определенных сюжетных функциях. Амбивалентная по своей природе собака не может заменить Великого сыщика в классическом детективе (и потому пес Тоби терпит комическую неудачу в «Знаке четырех» Конан Дойля), но вполне может быть орудием преступника, жертвой («Собака Баскервилей», «Львиная грива») или свидетелем («Человек на четвереньках»). Зато в полицейском романе собака-сыщик очень даже возможна (примером тому Комиссар Рекс). В «расследовании жертвы» животное может выполнять и совмещать функции двойника-заместителя жертвы, ее защитника и свидетеля; правда, «демоническая» природа кошки и в этой позиции заставляет связанных с ней героев проявлять свою темную, звериную сторону натуры. Работает и «семантический ореол» того или иного животного, закрепившийся в европейской традиции: к примеру, идущая еще от Ветхого Завета демонизация змеи явно мешает ей быть в роли жертвы.

Разумеется, выявленные закономерности требуют более углубленного исследования и расширения материала. Однако они заставляют хотя бы задуматься, что происходит с литературными (и конкретно жанровыми) конвенциями при использовании авторами бестиарного кода. Зверь, который традиционно позиционируется как Другой по отношению к человеку, подчиняется иным, собственным законам — стаи, джунглей... как ни назовем, но это законы не человеческие. Не потому ли так последовательно преодолеваются границы разных областей литературы и жанров, когда в сюжете и / или на метафорическом уровне произведения появляется анималистическая (или бестиарная) образность? Нарушая общепринятые «законы жанра», завершим свое исследование этим вопросом к читателям с надеждой на продолжение диалога.

Список первых публикаций

1. К проблеме субъектной организации и жанра в криминальной литературе («Медные буки» А. Конан Дойля и «Неподходящее занятие для женщины» Ф.Д. Джеймс) // Narratorium: междисциплинарный журнал. 2011. № 1–2. Весна-Осень [Электронный ресурс]. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027595>

2. Следствие ведет комиссар Рекс: образ служебной собаки в полицейском сериале // Бестиарий в словесности и изобразительном искусстве / Сост. А.А. Львова; науч. ред. О.А. Довгий. М.: Intrada, 2012. С. 134–140.

3. Крутозор героя в криминальном нарративе: жанровый аспект // Narratorium: междисциплинарный журнал. 2012. № 2 (4) [Электронный ресурс]. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2628912>

4. Криминальный бестиарий А. Конан Дойля // Бестиарий и стихи / Сост. А.А. Львова; науч. ред. О.А. Довгий. М.: Intrada, 2013. С. 118–126.

5. Образ кошки и его функции в криминальном сюжете («Щепка» А. Левина) // Риторика бестиарности / Сост. А.А. Львова, О.А. Довгий; науч. ред. О.А. Довгий. М.: Intrada, 2014. С. 216–221.

6. Трансформация мотива двойничества в повести Коlette «Кошка» // Бестиарный код культуры / Сост. А.А. Львова, О.А. Довгий; науч. ред. О.А. Довгий. М.: Intrada, 2015. С. 179–184.

7. Роман «семейной тайны» как жанр (постановка проблемы) // Вестник РГГУ. 2016. № 5 (14). Сер.: История. Филология. Культурология. Востоковедение. С. 21–42.

8. «Английская мята» М. Дюрас: особенности нарративной структуры и криминальное событие // Narratorium: междисциплинарный журнал. 2016. № 1 (9). [Электронный ресурс]. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2635320>

9. Бестиарная антитеза в советской криминальной литературе // Новый филологический вестник. 2018. № 1 (44). С. 200–209.

10. Преступник-зверь против ищейки в криминальной литературе советского периода («Гонки по вертикали» бр. Вайнеров) // Бестиарий ненависти: коллект. моногр. / Сост. А.А. Львова, ред. О.А. Довгий. Тула: Аквариус, 2021. С. 241–249.

Для заметок

Научное издание

О. В. Федунина

**Криминальный бестиарий:
зверь — текст — жанр**

Монография

Редактор-переводчик: В.А. Резвый

Верстка: А. Е. Масалов

Обложка: Катя Сим

Отпечатано с готового оригинал-макета
в издательстве ООО «Аквариус».

Подписано в печать 24.08.2023 г.

Формат 60x90/16. Печ.л. 9,25.

Бумага офсетная. Печать цифровая.

Тираж 300 экз.

ООО «Аквариус»

300062, г. Тула, ул. Октябрьская 81а.

Тел.: +7 (4872) 49-76-96

E-mail: grif-tula@mail.ru, aquarius-press@mail.ru

www.grif-tula.ru