

КОЛЛЕКЦИЯ / ТЕКСТ



ДАНИЭЛЬ КЛУГЕР



БАСКЕРВИЛЬСКАЯ
МИСТЕРИЯ

ИСТОРИЯ
КЛАССИЧЕСКОГО ДЕТЕКТИВА

teXt
TeKcT

Даниэль КЛУГЕР
БАСКЕРВИЛЬСКАЯ
МИСТЕРИЯ

ИСТОРИЯ
КЛАССИЧЕСКОГО
ДЕТЕКТИВА

УДК 821.161.1
ББК 83.3(0Изр)
К51

*В оформлении использован
фрагмент гравюры Гюстава Доре
к сказке Шарля Перро «Мальчик с пальчик»*

ISBN 5-7516-0482-2

© Даниэль Клугер, 2005
© «Текст», 2005

*Моей маме Эмме Клугер,
от которой я впервые узнал
о существовании Великого Сыщика
Шерлока Холмса*

ПРЕДИСЛОВИЕ

ЛОНДОН, БЕЙКЕР-СТРИТ, 221-Б

О том, что в Лондоне по адресу, указанному в заголовке, находится музей Шерлока Холмса, знают не только любители детективов и поклонники Великого Сыщика. Вот что говорится об этом учреждении в одном из рекламных проспектов:

«Дом Шерлока Холмса был построен в 1815 году. Британское правительство заявило, что здание является архитектурным и историческим памятником 2-го разряда. С 1860 до 1934 года дом был частным владением, и в нем располагался пансион, пока здание не было приобретено Международным обществом имени Шерлока Холмса. Когда 27 марта 1990 года был открыт Музей имени Шерлока Холмса, невольно возникала мысль, что это событие должно было случиться как минимум несколькими десятилетиями раньше. В конце концов, Бейкер-стрит, 221-б — самый известный адрес в мире, связанный с именем величайшего детектива.

В прошлом столетии люди писали письма Шерлоку Холмсу и его другу доктору Ватсону, но сейчас появилась возможность посмотреть, где и как они жили в викторианскую эпоху. На первом этаже находится знаменитый кабинет, выходящий на Бейкер-стрит. Здесь Холмс и Ватсон проработали вместе почти 25 лет — с 1881 до 1904 года. Квартира располагалась на втором этаже, в пансионе. Хозяйкой пансиона была миссис Хадсон. Семнадцать ступенек ведут с первого этажа до кабинета на втором, где вместе работали Холмс и Ватсон... В комнате доктора Ватсона можно ознакомиться с литературой, картинами, фотографиями и газетами того времени, а посередине комнаты миссис Хадсон находится бронзовый бюст

Холмса. В этой комнате также можно увидеть часть корреспонденции мистера Холмса, а также письма, которые приходили на его имя...»

Более всего меня в свое время заинтересовали эти самые письма — согласитесь, факт переписки миллионов читателей не с автором, но с литературным героем, уникален.

Как, впрочем, уникален и сам музей. Кажется, нет более в мире ни одного литературного героя, вокруг которого сложилась ситуация подобного рода. Существуют, разумеется, музеи писателей, есть памятники литературным персонажам (д'Артаньяну, например, или комиссару Мегрэ). Есть литературные игры, продлевающие книжную жизнь полюбившихся персонажей — романы-продолжения, повествующие о приключениях героев того же Толкиена (разумеется, и Шерлока Холмса), есть околослитературные игры «толкиенистов» и т. д. Но вот музея литературного персонажа, а тем более, переписки с ним — нет, этого нет и не было.

Не я первый обратил внимание и не я первый задался вопросом о природе явления. В книге «Анатомия детектива» венгерский литературовед Тибор Кестхейи пишет: «...Шерлока Холмса — и это, пожалуй, небывалый в истории случай — почитают и уважают как реальное лицо. Отличный лексикон цитат Oxford Dictionary of Quotation отвел половину колонки для публикации его изречений. Популярному герою Конан Дойла в 1975 году присвоили звание почетного доктора Колорадского государственного университета. В Лондоне (имеется в виду упомянутый выше Музей Шерлока Холмса. — Д.К.) содержат специально оплачиваемого секретаря, который отвечает на адресованные Холмсу письма (один наивный нью-йоркский полисмен однажды обратился к нему за профессиональным советом)...»

Кестхейи вторит И. Шаболовская в предисловии к сборнику детективных рассказов Артура Конан Дойла (1993 год): «Популярный литературный персонаж стал объектом научных исследований — ему посвящены трактаты и монографии, где прокомментирован едва ли не каждый его шаг, о нем созданы фильмы, написаны мю-

зиклы, открыты его музеи. Удивительный феномен искусства — придуманная писателем жизнь стала реальнее подлинной! Артур Конан Дойл добился полной иллюзии прямого общения героя с читателем, заменив себя, автора, доктором Уотсоном, искренним другом и летописцем Холмса, подробно записавшим многие его дела. Не без помощи Уотсона Шерлок Холмс выиграл и продолжает выигрывать поединок с быстротекущим временем...»

Более всего в рассуждениях, подобных приведенным выше, умиляет ирония по поводу простаков-читателей, вроде того американского полицейского, который отправил письмо Шерлоку Холмсу с просьбой помочь ему в расследовании. Честно говоря, в такую наивность я не верю. Нужно быть не просто наивным, но человеком с явно патологической психикой, чтобы настолько уверовать в реальность литературного персонажа (к тому же явно живущего веком ранее), чтобы обращаться к нему всерьез с вопросами профессионального характера. На ум почему-то приходит факт из жизни Альберта Эйнштейна, которому одна школьница отправила письмо со словами: «Пишу для того, чтобы убедиться, существуете ли Вы на самом деле...»

Пытаясь объяснить причину уникальности события — действительно, единственного в истории мировой литературы, — в первую очередь говорят о литературном таланте Артура Конан Дойла и удивительной достоверности созданного им персонажа. Иными словами, Шерлок Холмс *бессмертен*, потому что Артур Конан Дойл талантливо его *описал*.

Но разве Великий Сыщик — единственный персонаж, выписанный с такой выразительностью? Разве безусловный талант Артура Конан Дойла не имеет равных в мировой литературе? Разве, например, Наташа Ростова выписана Львом Толстым с меньшей достоверностью? Или характер стивенсоновского Джона Сильвера менее ярок? Почему же удивительные вещи происходят именно с Холмсом и с домом на Бейкер-стрит?

В предисловии к русскому изданию «Записок о Шерлоке Холмсе» Корней Чуковский пытается объяснить этот феномен следующим образом: «Дети любят его не

только за то, что он самоотвержен и храбр, — в мировой литературе есть немало героев, которые столь же бесстрашны. Главное, что привлекает читателей к этому искоренителю преступлений и зол, — замечательная сила его мысли.

В то давнее время, когда впервые появились рассказы о Холмсе, у детей всего мира было немало любимых литературных героев, но, кажется, никто из этих героев не отличается (по воле автора!) такой сокрушительной логикой, таким пронизательным и победоносным умом.

Недаром к Шерлоку Холмсу со всего света стекаются люди, ошеломленные каким-нибудь загадочным, необычайным событием, которое они не в силах понять. Они уверены, что Шерлок Холмс обладает почти чудодейственной мыслительной силой, что при помощи своей могучей аналитической мысли он разъяснит и распутает все, что заурядным умам представляется безнадежно запутанным.

Шерлок Холмс — чуть ли не единственный из персонажей детской мировой литературы, главное занятие которого — мышление, логика».

Тут, как мне кажется, есть две серьезные ошибки: во-первых, рассказы о Шерлоке Холмсе — вовсе не *детская* литература, а во-вторых, он отнюдь не единственный литературный герой, чьим главным занятием является интеллектуальная деятельность (профессор Челленджер у того же Конан Дойла, *все* герои раннего Уэллса и т.д.).

Отнюдь не одно лишь литературное мастерство Конан Дойла (действительно замечательного писателя) и не род занятий Шерлока Холмса превратили последнего в культовую фигуру, объект почти религиозного поклонения. Хочу обратить внимание на то, что игры, связанные с литературой (и кинематографом — тот же «Звездный путь», например), действительно происходят достаточно регулярно и захватывают десятки тысяч участников во всем мире. Но все эти явления имеют принципиально иной характер, нежели «игра в Шерлока Холмса». Например, поклонники творчества Толкиена играют в мир, им придуманный, *преображаясь* в эльфов,

гоблинов и прочих существ, описанных писателем. Под-
ростки берут в руки шпаги, перевоплощаются в д'Артан-
ьяна и Атоса.

Участники же «игры в Холмса» и в мыслях не имеют
вообразить себя Великим Сыщиком. Нет, они чувствуют
себя именно его поклонниками, его адептами, его верны-
ми рыцарями — и клиентами, если хотите (см. выше о
письме нью-йоркского полицейского). Его дом становит-
ся храмом, сам он — оракулом. Поклонники героя сэра
Артура играют в *присутствие Шерлока Холмса*, в его *бес-
смертие* — истинное, а не культурное. Михаил Тименчик
в предисловии к биографии Конан Дойла, написанной
Джоном Д. Карром, замечает: «Его (Шерлока Холмса. —
Д.К.) фигура столь мифогенна и, если можно так выра-
зиться, «мифогенична», что, порождая бесчисленные сте-
реотипные сюжеты и обрастая подробностями, она ши-
рится, достигает гигантских размеров и накрывает
мощной тенью... своего создателя».

Если мы внимательно присмотримся к ситуации, то
обнаружим, что все, происходящее с Шерлоком Холмсом
после смерти сэра Артура (хотя начало было положено
еще при жизни писателя), несет явную окраску квазире-
лигиозного культа. И не случайно я использовал несколь-
ко выше слова «культовая фигура», «религиозное покло-
нение». Разумеется, «квази», ненастоящего, игры в некую
религию, игры в храм-оракул сродни древнегреческому
дельфийскому. Словом, произведения о Великом Сыщи-
ке и его собственный образ явно восходят к мифу.

Но, коль скоро это так, значит, в самих произведе-
ниях должны присутствовать черты, способствующие
возникновению такой игры. Но, тщательно рассмотрев
творчество одного лишь Артура Конан Дойла, легко убе-
диться в том, что такой потенциал присутствует только
в *рассказах о Шерлоке Холмсе*. Несмотря на столь же (а в
чем-то и более) талантливые романы о профессоре Чел-
ленджере, искрящиеся остроумием подвиги бригадира
Жерара, нет в них чего-то, позволяющего свершиться
преображению, подобному преображению Холмса.

Логично будет предположить, что указанные черты
связаны не только с талантом конкретного писателя, но и

с жанром как таковым — с жанром классического детектива. Вот из такого предположения, из желания проанализировать жанр под таким углом, попытаться рассмотреть его особенности и родилась в конце концов «Баскервильская мистерия» — книга, которую я предлагаю вашему вниманию. Многие авторы — в том числе, например, Тибор Кестхейи в переведенной на русский язык «Анатомии детектива» — пишут о родстве детектива со сказкой, называют классический детектив современной городской сказкой. Венгерский писатель (и не он один), констатируя факт родства детектива и сказки (факт бесспорный), ограничиваются этим для того, чтобы объяснить ложность подхода к этому жанру с мерками психологической, социальной и тому подобной литературы. Действительно, ну какие психологические тонкости можно усмотреть в Иване-царевиче? Какой анализ сложной мятущейся души Кашея Бессмертного? Но еще интереснее то, что ведь и сказка, волшебная сказка имеет собственный генезис, и как раз особенности этого генезиса и стали основой черт детективного жанра, породивших явление, о котором я писал вначале. Действие волшебной сказки, как показывает, например, В. Пропп, имитирует путешествие в загробный мир — или, во всяком случае, Иной мир. О том же писал и Зеэв Бар-Селла, блестяще проанализировавший к тому же особые функции магических предметов, играющих столь важную роль в сказке (и детективе!). Действие же «современной городской сказки», то есть классического детективного произведения, разворачивается в *преддверье* Иного мира, в декорациях вполне обыденных, но из-за опасной близости к границе с Ирреальным — освещенных мертвенными огнями оттуда и окутанных дымкой, пришедшей из инфернальных областей...

Впрочем, тут я хочу остановиться, потому что предисловие не должно превращаться в краткий пересказ содержания самой книги. Замечу, правда, что детектив — сказка, да не совсем. Обладая почти всеми свойствами последней, детективное произведение в некоторых, весьма важных моментах, отличается от нее. И хотя для анализа основных структур и образов детектива первоначально удобно рассматривать его как волшебную

сказку, в конечном итоге мы придем и к тому, что принципиально отличает два действительно родственных жанра друг от друга.

Надеюсь, что достаточно заинтересовал вас и вы прочтете «Баскервильскую мистерию» с тем же удовольствием, с какими я ее писал.

Обращаю ваше внимание на то, что, конечно, не ко всем разновидностям детективной литературы применимы выводы, к которым автор пришел в результате. Речь идет почти исключительно о том поджанре, который называется «классический детектив». В некоторых случаях — о своеобразных гибридах: историческом и научно-фантастическом детективах. За рамками остались романы полицейский, политический, шпионский и некоторые другие, бесспорно заслуживающие отдельного добросовестного исследования, а также история детектива и биографии самых известных писателей, работавших в этом жанре. Кроме того, в силу задач, которые автор ставил перед собой, в «Баскервильской мистерии» не анализируются классификация сюжетов и их особенности — кроме отдельных случаев.

В заключение хочу поблагодарить д-ра Илану Гомель, Майю Каганскую, Павла Амнуэля, Аркадия Бурштейна, Зеэва Бар-Селлу, Керен Певзнер, Леонида Словина, чьи советы и неизменно благожелательный интерес помогли мне закончить эту работу и представить ее на суд читателей.

I

ЛОВЛЯ БАБОЧЕК НА БОЛОТЕ

С извечной скукой повседневной жизни меня примиряет существование красивых женщин и детективных романов.

Писать о первых — занятие, на мой взгляд, вполне бессмысленное и проигрышное, приходится писать о последних. Тем более что между женской красотой и хорошим детективным романом есть внутреннее родство, имя которому — Тайна. Мнение Эдгара По, отца современного детектива, о том, что истинной красоте всегда присуща некая странность, указывает именно на это родство.

Ибо Тайна — другое имя Странности.

Тайна всегда иррациональна и мистична. Тайна — нечто, обжигающее нас потусторонним холодом, укрытое мерцающим покрывалом ирреального, скрывающееся в конечном счете за пределами нашего мира. Покров непроницаем для обычного зрения, для восприятия пятью органами чувств, дарованными человеку.

— Но позвольте! — скажет читатель этих строк (если таковой имеется). — Только что вы сказали, что Тайна есть элемент детектива. А герой детективного романа, сыщик — он ведь только и делает, что исследует тайну. И в финале преподносит ее нам в изящной упаковке логических умозаключений! Разве не так?

Что же, обратимся еще раз к уже упомянутому «отцу детектива». Тень «безумного Эдгара» будет постоянно витать над этими заметками, ибо именно его взгляд на какую-то долю секунды, на какое-то мгновение проник за покров им же обнаруженной Тайны и ужаснулся; ужаснувшись же, воспроизвел на страницах зыбкую игру теней, отражений... При том ведь все его произведения, даже самые странные, пугающие, исполненные чудес и сверхъестественных явлений — все они внешне строятся

в соответствии с безукоризненной логикой: «Поскольку из А неизбежно следует Б, то...» — и так вплоть до последней буквы алфавита.

Но кроме безукоризненной логики сыщика в детективном романе сохраняется та иррациональная Тайна, о которой говорилось выше и которая никогда и ни при каких обстоятельствах читателю не раскрывается. Детективный роман содержит две категории, чрезвычайно близкие друг к другу, на первый взгляд — чуть ли не синонимы: Тайну и Загадку. Именно вторая любезно подносится читателю на блюдечке с голубой каемочкой. Однако суть ее, этой разгадки, прекрасно раскрывает венгерский литературовед Тибор Кестхейи, как уже было сказано в предисловии, прямо выводящий родословную детектива из волшебной сказки: «Решение сказки всегда *фиктивно*. Да и не может быть иным — в детективе все происходит согласно *стилизованным* законам — и убийство, и расследование, и, разумеется, доказательство вины преступника». Мы же здесь напомним еще и то, что волшебная сказка в родстве с мифом, и, следовательно, детектив тоже кровнородственен с мифом.

Первая же категория — Тайна — остается скрытой — при том, что именно ее присутствие делает детектив не только не низким, но, напротив, — самым возвышенным литературным жанром.

И самым поэтичным.

Кому-то может показаться странным такое утверждение — во все времена детектив прочно записывали в масскульт, «*poplre*», чуть ли не в китч.

Меж тем в числе его классиков и эстетов оказались и Р. Стивенсон и Т. С. Элиот, Томас Макгарт и Николас Блейк, Дилан Томас и Жан Кокто, Г. Аполлинер и А. Версмеер, Бертольт Брехт и Хорхе Луис Борхес — писатели и поэты, составившие цвет современной мировой литературы. Выдающийся русский поэт Михаил Кузмин предпринял уникальную попытку синтеза двух жанров, поэзии и детектива, соединив в новелле «Лазарь» (последняя книга стихов «Форель разбивает лед») стихотворную форму с криминально-детективным сюжетом...

В эссе «Философия творчества» Э. По подверг беспристрастному анализу один из собственных поэтических шедевров — стихотворение «Ворон». Среди прочих постулатов, которые он вывел в этом эссе, выделим один: чтобы стихотворение оказалось действительно наполненным магией высокой поэзии, необходимо ощущение присутствия некоей тайны. Иными словами, тайна является обязательным условием высокой поэзии.

И значит, детектив насквозь пронизан поэзией. Только эта литература оперирует тайной как самоценной эстетической категорией. Тайна — вот истинный герой детектива.

Что же до репутации, то сошлюсь на слова одного из классиков жанра английского писателя Р. Остин Фримена: «В литературе другим жанрам место отводят на основании их шедевров, в то время как детективы оценивают по их отбросам». Это высказывание давно стало общим местом, чуть ли не банальностью, которую стыдятся цитировать, — но от того не потеряло свою справедливость.

Давайте восстановим справедливость: попробуем оценить детектив по шедевру, каковым, безусловно, является роман одного из отцов жанра Артура Конан Дойла «Собака Баскервиль».

Нет нужды пересказывать сюжет романа — читатели прекрасно его знают, если не по книге, то, уж во всяком случае, по регулярно повторяющейся российским телевидением экранизации с Ливановым и Соломиным. Сюжет — это и есть постепенное и последовательное раскрытие Загадки, решение логической задачи мастером-детективом.

Что же до Тайны, то, думаю, никто из читателей и поклонников этого романа не будет спорить с утверждением о страницах, насквозь пропитанных мистическим ароматом. Повторюсь: в самом сюжете никакой мистики нет, все строго логично и рационально. Откуда же привкус, откуда ощущение постоянного присутствия потусторонних сил, близости преисподней, *inferno*?

«СЦЕНА ОБСТАВЛЕНА КАК НЕЛЬЗЯ ЛУЧШЕ...»

Итак, мы начнем не с собственно детективной истории. Прежде определим место действия.

«По обе стороны дороги поднимались зеленые склоны пастбищ, но впереди, за пределами этого мирного залитого солнцем края, темнея на горизонте вечернего неба, вырисовывалась сумрачная линия торфяных болот, прерываемая острыми вершинами зловещих холмов... Стук колес нашего экипажа постепенно замер, потонув в густом слое гниющей травы...»

«Перед нами поднималось крутое взгорье, поросшее вереском, — первый предвестник торфяных болот. На вершине этого взгорья, словно конная статуя на пьедестале, четко вырисовывался всадник...»

Обратите внимание: едва эти первые отсветы Тайны обнаруживаются читателем, как тотчас вносится рациональное объяснение, имеющее отношение уже к категории Загадки: «Из принстаунской тюрьмы сбежал арестант, сэр. Вот уже третий день его разыскивают. Выставили сторожевых на всех дорогах». В придачу к этим словам доктор Уотсон тут же вспоминает о «деле Сэлдона», которым, оказывается, в свое время занимался Шерлок Холмс... Но напомним читателю цитированное выше утверждение Т. Кестхейи — насчет фиктивности объяснений. Прибавим к *неподвижным* фигурам всадников, стоящих *на границе* Дня и Ночи, Света и Тьмы (стражи Апокалипсиса?), кровавый цвет неба и загадочную Гримпенскую *трясину*, торфяные *болота*, которую всадники эти охраняют: «Где-то там, на унылой глади этих болот, дьявол в образе человеческого, точно дикий зверь, отлеживался в норе, лелея в сердце ненависть к людям...»

Если мало этого, обратим внимание на дополнительные характеристики: «Крутой склон был покрыт как бы кольцами из серого камня. Я насчитал их около двадцати.

— Что это? Овчарни?

— Нет, это жилища наших почтенных пращуров. Доисторический человек густо заселил торфяные болота...» К последней теме, кстати, автор обращается еще один

раз: «Доктор Мортимер... нашел череп доисторического человека...» Позволю себе небольшое отступление:

«Я осматривал череп, обратив внимание на его свирепый оскал и словно живой еще взгляд пустых впадин.

— В нем есть нечто страшное, — рассеянно проговорил я...»

Прошу прощения за небольшую мистификацию. Последняя цитата — не из «Собаки Баскервилей», а из небольшого романа Герберта Уэллса «Игрок в крокет». Действие «Игрока» разворачивается на болоте, и можно с уверенностью сказать: на том же самом болоте, что и действие конан-дойловского шедевра. Географически и, так сказать, метафизически. Правда, Уэллс, менее склонный к недоговоренностям, обозначил это болото очень четко: «Каиново болото»; что же до раскопанного там черепа, то герои «Игрока» убеждены, что на болоте похоронен первоубийца Каин, а само болото — квинт-эссенция мирового Зла.

«Узкий проход между искрошившимися каменными столбами вывел нас на открытую лужайку, поросшую болотной травой. Посередине ее лежат два огромных камня, суживающиеся кверху и напоминающие гигантские клыки какого-то чудовища».

Что же, пожалуй, хватит деталей в описании сцены действия. Остается лишь вслед за А. Конан Дойлом констатировать:

«Сцена обставлена как нельзя лучше — если дьявол действительно захотел вмешаться в людские дела...»

«ВОССТАВАТЬ ПРОТИВ САМОГО ПРАРОДИТЕЛЯ ЗЛА...»

Всадники Апокалипсиса вообще-то выполняют функции не столько стражей призрачной границы между материальным миром и миром потусторонним, сколько служат грозным предостережением: Зло вот-вот ворвется в мир: «И вот: Конь Бледный, и едущий на нем; имя ему — Смерть... И Ад следовал за ним...»

Зло персонифицировано — как и положено для детективного романа — в образе Стэплтона. Конан Дойл снабжает этого героя чрезвычайно любопытной биографией, профессией и хобби. Биография (некоторые ее страницы):

«Когда он близко подошел к Египту, то сказал он Саре, жене своей: вот, я знаю, что ты женщина, прекрасная видом; и когда увидят тебя Египтяне, то скажут: «это жена его»; и убьют меня, а тебя оставят в живых. Скажи же, что ты мне сестра, дабы хорошо мне было ради тебя...» Уф-ф... Нет-нет, не подумайте, что автор этих заметок по рассеянности процитировал Святое Писание. Вовсе нет. Как ни кощунственно на первый взгляд это звучит, но в биографии Стэплтона и его жены явственно прослеживается библейское заимствование: «Женщина, которую он выдает здесь за мисс Стэплтон, на самом деле его жена... Повторяю, эта леди не сестра Стэплтона, а его жена».

Итак, муж и жена появляются в землях, принадлежащих некоему властителю (в романе — сэру Чарльзу Баскервилю) и поселяются здесь с его, властителя, согласия. Властитель, не подозревающий об истинных отношениях «сладкой парочки», принимает чрезмерное участие в судьбе красавицы, за что немедленно карается появлением адского чудовища, рожденного Гримпенскими болотами (между прочим, тоже символ: болотной лихорадки, чумы и т.д.): «И поразил Господь фараона и весь дом его большими язвами за Сару, жену Авраама...»

Остановимся и подумаем: что может означать это пародирование или *фарсирование* Библии? Вернее, зададимся вопросом: *кто* может позволить себе пародировать Священную историю?

Кто он такой, этот мистер Стэплтон? Присмотримся к нему повнимательнее: «Невысокий худощавый блондин лет тридцати пяти — сорока, с чисто выбритой, несколько постной физиономией и узким, длинным подбородком. На нем был серый костюм и соломенная шляпа. Через плечо у него висела жестяная ботанизирка, а в руках он держал зеленый сачок для ловли бабочек...» Казалось бы, ничего привлекающего внимания — ну

разве что сачок. Но уже спустя короткое время автор устами доктора Уотсона сообщает: «От этого спокойного бесцветного человека в соломенной шляпе и с сачком для ловли бабочек (дался им этот сачок!) веяло чем-то грозным. Дьявольское терпение, сопряженное с хитростью, на губах улыбка, а в сердце черная злоба...»

Что же скрывает маска безобидного любителя энтомологии? Почему от него веет «чем-то грозным»? Кстати о безобидном увлечении. Бабочка во все времена и во всех мифологиях выступала символом человеческой души. Римляне и греки изображали Психею в образе юной красавицы с крылышками мотылька.

В таком случае, кто же гоняется с сачком за беззаботно порхающими душами? Порхающими, между прочим, на границе между миром земным и inferнальным, то есть — на болотах: «Какие там редкостные бабочки!.. Я осмеливаюсь туда ходить, потому что у меня есть своя сложная система примет...» Это слова самого Стэплтона. Что за «энтомолог» у врат адской пучины, профессионально охотящийся за пытающимися упорхнуть душами, опять-таки вполне понятно.

«Глазам нашим предстало нечто до такой степени странное и неожиданное, что мы замерли на месте. Эта комната представляла собой маленький музей. Ее стены были сплошь заставлены стеклянными ящиками, где хранилась коллекция мотыльков и бабочек — любимое детище этой сложной и преступной натуры...»

Между прочим, эту аналогию (бабочка — душа) сам Конан Дойл формулирует достаточно четко: «Теперь мы его поймали, Уотсон! Завтра он будет биться в наших сетях, как бабочка под сачком! Булавка, пробка, ярлычок — и коллекция на Бейкер-стрит пополнится еще одним экземпляром». Юмор Шерлока Холмса в данном случае содержит намек еще и на некоторые особенности образа сыщика в классическом детективе. Но об этом мы поговорим чуть ниже.

А вот, кстати, слова об одной грешной душе, уловленной «Стэплтоном»:

«— Это и есть виновник всех бед — злодей Хьюго.

Лицо на портрете никто не упрекнул бы ни в грубости черт, ни в жестокости выражения, но в поджатых губах, в холодном, непреклонном взгляде было что-то черствое.

— Силы небесные! — воскликнул я.

С полотна на меня смотрело лицо Стэплтона...

История о дьяволе, похитившем душу грешника и использовавшим его тело как временное обиталище, столь распространена в европейской литературе, что превратилась почти что в штамп.

Правда, автор тотчас дает поразительному сходству вполне рациональное объяснение: «Любопытный пример возврата к прошлому и в физическом, и в духовном отношении». Но это объяснение опять-таки имеет отношение к области, которую мы определили как «Загадку» — логическую задачу, решаемую героем романа; у нас же речь идет о категории Тайны.

И еще одна деталь из прошлого «Стэплтона»: «У меня была школа в одном из северных графств. Для человека с моим темпераментом такая работа суховата, неинтересна, но что меня привлекает в ней, так это тесная близость с молодежью. Какое счастье передавать им что-то от самого себя, от своих идей, видеть, как на твоих глазах формируются юные умы! Но судьба обернулась против нас. В школе вспыхнула эпидемия, трое мальчиков умерли...» Снова эпидемия, мор...

Что же, все представляется вполне логичным: он пародирует (обезьянничает) Священную историю; он ориентируется в адской трясине как у себя дома; он совращает невинных; он управляет силами ада; он ловит душ в преддверье потустороннего мира; он способен воспользоваться телом уловленного им грешника для своих целей. Наконец, он и уходит в преисподнюю, когда противник раскрывает истинный его облик: «Он может спрятаться только в одном месте, больше ему *некуда деваться*. В самом сердце трясины...»

Хочу заметить, что роман «Собака Баскервилей» — чуть ли не единственное произведение Артура Конан Дойла, в котором преступник все-таки уходит от возмездия. Единственное, о чем говорит доктор Уотсон, — это

весьма неопределенная фраза о *возможном* возмездии: «Если земля говорит правду, то Стэплтону так и не удалось добраться до своего убежища».

Стэплтон, «обезьяна Бога»... Об истинной его природе писатель честно предупредил читателя — в самом начале романа: «До сих пор моя сыскная деятельность протекала в пределах этого мира, — сказал Холмс. — Я борюсь со злом по мере своих скромных сил, но восставать против самого прародителя зла будет, пожалуй, чересчур самонадеянно с моей стороны».

«СЛОВНО СТАТУЯ ИЗ ЧЕРНОГО ДЕРЕВА...»

У Агаты Кристи, как известно, в большинстве произведений действуют Эркюль Пуаро или мисс Марпл. Но есть и другие, менее известные персонажи. С одним из них связан небольшой цикл рассказов, занимающих совершенно особое место в творчестве «королевы детектива». Ибо в этих рассказах она обнажает природу главного героя детективного жанра — сыщика.

Цикл рассказов называется «Загадочный мистер Кин». Главным его героем, «Альтер-Эго» автора и читателя, является некий мистер Саттертуэйт, «маленький, сухонький шестидесятидвухлетний господин. В его внимательном и странно-шаловливом лице, навевающем смутные воспоминания о сказочных эльфах, светилось жадное и неизбывное любопытство делами ближних. Всю свою жизнь мистер Саттертуэйт как бы просидел в первом ряду партера, покуда на сцене перед ним одна за другой разыгрывались людские драмы. Он всегда довольствовался ролью зрителя, но теперь, уже чувствуя на себе мертвую хватку старости, стал несколько требовательнее к проходящим перед ним действиям: ему все более хотелось чего-то необычного, из ряда вон выходящего...» Так начинается первый рассказ цикла «Явление мистера Кина». В полном соответствии с «историей, рассказанной на ночь», желание м-ра Саттертуэйта исполняется:

«Старинные дедовские часы в углу застонали, засопели, хрипло кашлянули и, наконец, пробили полночь...

Ветер жутко взвыл, и, когда все стихло, со стороны запертого парадного явственно послышались три глухих удара: кто-то стучал в дверь...»

Обитатели дома — и Саттертуэйт — прерывают карточную игру и выпускают послеполуночного гостя, весьма примечательную личность:

«В дверном проеме вырисовывался силуэт высокого стройного мужчины. Из-за причудливой игры света, падающего через витраж над дверью, мистеру Саттертуэйту в первую секунду показалось, что на прищельце костюм всех цветов радуги. Но незнакомец уже шагнул в холл — он оказался худощавым брюнетом в обычной дорожной куртке. Теперь блики от огня не попадали на его лицо, и, вероятно, от этого оно казалось неподвижным как маска...»

Для всех он — всего лишь человек, у которого нестати сломалась машина, но для мистера Саттертуэйта... «И тут все события этой ночи как бы встали на свои места: мистер Кин был здесь отнюдь не случайным гостем — скорее актером, чей выход на сцену неминуемо должен был последовать за известной репликой...»

Мистер Кин принимает участие в разговоре, связанном с загадочной гибелью старого приятеля всей собравшейся компании. Он всего лишь подает реплики, всего лишь задает наводящие вопросы, но в итоге история преступления десятилетней давности предстает в неожиданном свете. И мистер Саттертуэйт понимает в последний момент: «Мистер Кин — вот кто все это устроил! Это он ставит пьесу, он раздает актерам текст. Он, находясь в самой сердцевине тайны, дергает за веревочки и приводит марионеток в движение. Он знает все...»

Кто же он, кто этот человек, с неподвижным маскоподобным лицом и в наряде, временами кажущемся сшитым из множества разноцветных лоскутков, кто он, вдруг прерывающий беседу, с тем чтобы упереть палец в преступника и повторить слова, однажды написанные Эдгаром По: «Ты еси муж, сотворивый сие»? «Мистер Кин встал и вмиг оказался где-то очень высоко, гораздо выше сидящих. Огонь взметнулся за его спиной...» Огненный ангел, символ возмездия и спасения...

Разоблачив убийцу и оправдав невиновного, он тихо исчезает — столь же неожиданно, как и появился, одарив на прощание одного из персонажей — «догадавшегося» Саттертуэйта — полушутливой сентенцией: «В наше время жанр «арлекинад» тихо умирает — но, уверяю вас, он вполне заслуживает внимания. Его символика, пожалуй, несколько сложновата, и все же — бессмертные творения всегда бессмертны. Доброй вам ночи, господа! — Он шагнул за дверь, и разноцветные блики от витража снова превратили его костюм в пестрые шутовские лоскутья».

Почему он появился? По двум причинам: мистеру Саттеруэйту страстно хотелось ощутить в новогоднюю ночь прикосновения тайны, а другому персонажу, страдавшему от незаслуженных подозрений, столь же страстно хотелось разрешения загадки — пусть даже ценой собственной жизни. И на стыке этих двух желаний, в результате некоего синтеза и явился таинственный мистер Кин, мистер Арле Кин, Арлекин: «— Случайный прохожий — он спас меня. Пойми, я уже не могла этого вынести. Сегодня — сегодня ночью — я собиралась покончить с жизнью...»

И куда же исчез спаситель?

Никто не знает.

«Он оглядел комнату, как будто хотел поблагодарить еще кого-то и, вздрогнув, сказал:

— Послушайте, сэр, а ваш-то друг исчез. Я не видел, как он уходил. Станный человек, правда?

— Он всегда приходит и уходит очень неожиданно, — пояснил мистер Саттертуэйт. — Такая уж у него особенность. Никто никогда не видит, как он появляется и исчезает.

— Невидимый, как Арлекин, — сказал Френк Бристоу, и от души рассмеялся собственной шутке...» («Мертвый Арлекин»).

Всякий раз, пытаясь решить детективную головоломку, мистер Саттертуэйт неожиданно сталкивается со своим «другом»:

«...Все еще погруженный в задумчивость, мистер Саттертуэйт свернул в кафе «Арлекино» и направился к уютному месту в дальнем углу, где находился его любимый

столик. Благодаря упомянутой уже полутьме он, лишь дойдя до самого угла, разглядел, что его столик уже занят высоким темноволосым человеком. Лицо посетителя было скрыто тенью, зато фигура была освещена мягкими лучами, струящимися сквозь витражные стекла, и от этого его костюм, сам по себе ничем не примечательный, казался вызывающе пестрым.

Мистер Саттертуэйт хотел было уже отойти, но в этот момент незнакомец случайно повернулся — и мистер Саттертуэйт узнал его.

— Боже милостивый! — воскликнул он, ибо имел приверженность к устарелым словам и выражениям. — Неужто мистер Кин?!

Мистера Кина он встречал в своей жизни трижды, и каждый раз при этом случалось что-то необычное. И каждый раз мистер Кин каким-то непостижимым образом умел показать в совершенно ином свете то, что до этого было и без него известно...» («Небесное знамение»).

«Мистер Саттертуэйт знал, что появление мистера Кина всегда сопровождается драматическими событиями».

«Старый джентльмен вздрогнул: из кресла, которое было пустым, когда он уходил, поднялась третья фигура.

— Мне кажется, вы ожидали меня сегодня вечером, — заявил мистер Кин. — Пока вы отсутствовали, я познакомился с вашими друзьями. Я очень рад, что мне удалось навестить вас...» («Мертвый Арлекин»).

Сам же он в рассказе «Гостиница «Наряд Арлекина» полшутливо замечает:

«...Ходить туда-сюда — таков мой удел...»

Этакий бессмертный бродяга, невидимый и неслышимый, вездесущий и всеведущий.

Агата Кристи как бы объясняет нам: гениального детектива не существует в природе. Он словно материализуется в подходящий момент, а потом вновь растворяется в воздухе. Его имя, его костюм — Арле Кин в пестром костюме... Арлекин, выдуманный герой, персонаж итальянской комедии дель арте. Кто же он такой? Нереальное существо. Материализация надежд собравшихся, мечтающих о защитнике. Он и есть защитник, о котором грезит данное общество (а компании, описываемые

в рассказах, являются срезом целого слоя общества). И не только защитник, но и воплощенное *ratio*, механизм для решения логической задачи — Загадки детектива. К слову сказать, на самом деле преступления раскрывает «похожий на стареющего эльфа» мистер Саттертуэйт. Арле Кин лишь «дергает за ниточки» — суфлирует, подсказывает, подает реплики, словом — ведет себя подобно Сократу с учениками...

И при том на него падает ответ Тайны.

Конечно, английская писательница обнажила перед нами истинную природу героя детективного романа. Чаще наоборот: писатель старается наделить сыщика как можно большим количеством реальных жизненных черт. Но и там, где сыщик кажется вполне реальным, он, по сути дела, — существо как бы потустороннее, имеющее исчезающе малое количество черт, связывающих его с материальным миром. Иными словами: природа этой главной фигуры в том, что она (он) всегда является воплощением надежд прочих действующих лиц детектива (то есть обычных граждан). Материализацией этих надежд — на тот краткий период, когда некоему кругу людей понадобилась помощь. А после этого — детектив исчезает. Как бы растворяется в туманном воздухе Лондона (Москвы, Нью-Йорка, средневекового Китая, древней Индии и т.д.), чтобы вновь возникнуть, услышав невысказанный зов, крик о помощи. Разве вы не замечаете ответ потустороннего на невозмутимом лице с трубкой?

Тут уместно вспомнить еще одно произведение Кристи — может быть, лучший ее роман (во всяком случае, один из лучших) — «Десять негритят». Этот роман можно рассматривать как своеобразную антитезу «загадочному мистеру Кину». Если Арле Кин появляется в результате некоей материализации надежд прочих персонажей, их страстного желания добиться раскрытия тайны и, как следствие, наказания преступника, то герои «Негритят» столь же страстно мечтают навсегда предать забвению тайну о своих давних, осознанных и неосознанных преступлениях. Именно их страх перед возмездием, которого каждый из них благополучно из-

бежал когда-то, страх, похороненный в глубинах подсознания, но тем самым породивший неизбывное чувство вины, приводит к тому же эффекту — к реализации страха, к материализации возмездия. Когда-то, при первом прочтении, меня поразила гнетущая, пропитанная черной мистикой атмосфера этого романа — по сути, атмосфера преддверия Ада, Подземного мира, когда неотвратимость возмездия уже понятна и жертвы (по сути — души умерших, перевезенные на Негритянский остров и, как и положено, не имеющие возможности покинуть его), — жертвы всего лишь ждут, когда оно свершится, пытаюсь угадать, каким именно оно будет...

Возьмемся же к роману «Собака Баскервилей». Как я уже писал, Гримпенская трясина — символ преисподней, адские врата (такие же, как Негритянский остров). Потому наш энтомолог уходит туда и возвращается оттуда с легкостью необычайной, безо всякого вреда для себя. Что и неудивительно: коль скоро трясина — врата преисподней (адская пасть — помните?), почему бы дьяволу испытывать какие-то трудности во время подобных экскурсий? Там ведь для него — дом родной.

Но есть кажущееся противоречие, которое читатель наверняка уже заметил. Оттуда же, с торфяных болот, выходит на сцену и антагонист злых сил — сыщик. Именно в болотах его впервые встречает доктор Уотсон — впервые после начала непосредственного действия, разумеется. Хронология мистерии, хронология проявления Тайны не всегда совпадает с хронологией Загадки, хронологией сюжета. Будем рассматривать пока что первую сцену на Бейкер-стрит, рассказ доктора Мортимера, знакомство с сэром Генри Баскервилем и тому подобное — как служебный пролог. Помните у Гете «Пролог на земле» и «Пролог на небесах». Так вот, Бейкер-стрит — пролог на земле. Покров, сознательно скрывающий мистическую суть происходящего — до поры до времени.

Так что же получается — и этот герой, сражающийся во имя торжества справедливости и добра, тоже обитает в адских глубинах? Как такое возможно? Как этот факт согласуется с утверждением, что Гримпенская топь — Преисподняя?

Вполне согласуется. Нужно лишь внимательнее приглядеться к фигуре частного сыщика (не только у Конан Дойла) и попробовать понять: какова его природа? Кто он, собственно говоря, такой, этот центральный персонаж детективного романа? Но прежде заметим, что роман «Собака Баскервиль» написан в 1901-м, а опубликованная в 1902 году — то есть *после* появления в печати рассказа «Последнее дело Холмса», в котором герой А. Конан Дойла погибает от рук профессора Мориарти на дне Рейхенбахского водопада. Мало того. Первоначально в «Собаке Баскервиль» вообще не должен был участвовать Шерлок Холмс — все по той же причине: Конан Дойл убил своего героя. Известный литературовед Ю. Кагарлицкий пишет по этому поводу: «В это время Конан Дойл еще крепко помнил, что Шерлок Холмс давно погиб, и, выстраивая сюжет, хотел обойтись без него. Но это не удалось. Старый его герой чуть ли не силой ворвался в новую повесть...» Д.Д. Карр в книге «Жизнь сэра Артура Конан Дойла»: «Первоначально, как Конан Дойл признавался Дж. Е. Ходдеру Уильямсу, когда он обдумывал рассказ («Собаку Баскервиль». — Д. К.)... ему и в голову не приходило использовать Шерлока Холмса. Но вскоре, когда он стал сводить воедино все детали, стало ясно, что надо всем этим должен стоять *некий вершитель судеб* (курсив мой. — Д.К.). «И тогда я подумал, — говорил он Ходдеру Уильямсу, — зачем мне изобретать такой персонаж, когда у меня есть Шерлок Холмс?»

Коротко говоря, «Собака Баскервиль» — *посмертная* история Великого Сыщика.

Если считать его (в рамках литературной реальности, разумеется) существом земным. В чем, как мы уже убедились, имеются небезосновательные сомнения.

Но почему же все-таки Холмс возвращается в наш мир из Преисподней? Ведь он — олицетворение справедливости, возмездия, окончательного воздаяния преступнику, злодею. Не так ли? И если уж преступник есть одно из воплощений Князя Тьмы, то почему же сыщика не представить воплощением предводителя Небесных Воинств?

Вспомним, какими методами оперирует сыщик. Да, он борется со злом — но теми же способами, которыми действует само зло. Он лжет, лицемерит, угрожает, меняет маски, словом — участвует в том же дьявольском действе, что и его антагонист. В некотором смысле они представляют собою две ипостаси одного существа. К тому же — в рамках опять-таки культурного мифа — сыщик самовольно присваивает себе прерогативы самого Бога! Ведь только Бог может определить меру воздаяния. Если темная фигура — падший ангел, то светлая фигура, как его антагонист — «падший» дьявол, «неправильный» дьявол, исторгнутый Адом и выступающий на стороне Добра...

И вновь мы сделаем шаг в сторону от анализа исключительно конан-дойловского романа — с тем чтобы увидеть преломление и повторение вышесказанного в другом, более позднем романе, написанном другим автором в другой стране. Роджер Желязны, один из самых оригинальных американских фантастов, написал в свое время роман «Тоскливой октябрьской ночью», где в некоем странном и страшном действе сходятся герои мировой литературы. Среди персонажей появляется и граф Дракула, и доктор Франкенштейн, и конечно же Шерлок Холмс. Его (как и других действующих лиц) Желязны снабжает прозрачным псевдонимом «Великий Детектив». В обстановке, описанной фантастом, в великой мистерии борьбы сил Добра и Зла Великий Детектив оказывается безусловно на стороне сил Добра. Правда, он не участвует в битве, его задача более локальна: спасти невинную девочку от ритуального жертвоприношения. И он прекрасно справляется с этой задачей, но... Впрочем, прочитаем: «Загороженный от взора викария телом Графа, чужой волк впрыгнул в круг света от костра, ухватился за плечо Линет... и потащил ее назад в темноту... Волк с Линет исчезли из виду; и я понял, что все его беседы с Ларри (оборотнем. — Д.К.) плюс собственные познания в наркотиках и добытые им образцы привели его... к успеху; и я только что стал свидетелем появления Великого Детектива в самой великой из его ролей». В роли оборотня, существа безусловно чуждого светлым силам — прав-

да, амбивалентного, двойственной (прошу прощения за каламбур) природы.

Непримиримые противники, антагонисты — убийца и сыщик — в классическом детективном романе имеют явно инфернальную природу и столь же инфернальное родство. О котором, кстати говоря, вполне догадывается и его враг. Вспомним первое появление еще незнакомого читателю Степлтона — в Лондоне, во время слежки за Холмсом: «Вам, вероятно, интересно знать, кого вы возили весь день? Шерлока Холмса».

Из тьмы приходит в этот мир воплощенное Зло — но из тьмы же приходит и сила, борющаяся с ним: «И вот тут-то произошло нечто странное и совершенно неожиданное. Мы уже поднялись, решив оставить бесполезную погоню. Луна была справа от нас; неровная вершина гранитного столба четко вырисовывалась на фоне ее серебряного диска. И на этом столбе я увидел человеческую фигуру, стоявшую неподвижно, словно статую из черного дерева».

«АДСКОЕ СУЩЕСТВО, ВЫСКОЧИВШЕЕ ИЗ ТУМАНА...»

Второстепенные персонажи «Собаки Баскервиль» тоже окружены мистическим туманом. Вот Бэрримор, бессменный дворецкий, вечный страж Баскервиль-Холла, его традиций и тайн: «Наружность у него была незаурядная: высокий, представительный, с окладистой черной бородой, оттенявшей бледное благообразное лицо». И в другом месте: «Чем-то таинственным и мрачным веяло от этого бледного благообразного человека с черной бородой». Его жена: «Весьма солидная, почтенная женщина с пуританскими наклонностями, трудно вообразить себе существо более невозмутимое». Эта невозмутимость сродни жреческому спокойствию. Да они и есть жрецы-хранители, служители идолам Баскервиль-Холла — тем самым «портретам, взирающим со стен с удручающим молчанием». Эти хранители тоже связаны с «торфяными болотами», с «Гримпенской трясиной» — кровно связаны, по-

сколько жена Бэрримора — сестра каторжника Селдона, патологического убийцы, нашедшего приют там, где только и мог найти приют подобный человек — на болотах. Бэрриморы уже были свидетелями ритуальной жертвы — смерти своего старого хозяина, сэра Чарльза Баскервиля, пожранного потусторонним чудовищем, вырвавшимся из адской пасти (помните — «два огромных камня, суживающиеся кверху и напоминающие гигантские клыки какого-то чудовища?»): «Бэрримор первым обнаружил тело сэра Чарльза, и обстоятельства смерти старика Баскервиля были известны только с его слов...» Они предчувствуют новое кровавое действо, новое жертвоприношение. Фактически они и совершают его.

«...Зажженная спичка осветила окровавленные пальцы и страшную лужу, медленно расплывающуюся из-под разбитого черепа мертвеца. И сердце у нас замерло — при свете спички мы увидели, что перед нами лежит сэр Генри Баскервиль!

Разве можно было забыть этот необычный красновато-коричневый костюм — тот самый, в котором баронет *впервые* появился на Бейкер-стрит!..

...Холмс вскрикнул и наклонился над телом. И вдруг начал приплясывать, с хохотом трясая мне руку:

— Это не сэр Генри! Это мой сосед — каторжник!..»

Отдав бедняге Селдену старый гардероб сэра Генри, Бэрриморы становятся невольными виновниками смерти последнего — *вместо* сэра Генри.

Царь, совершивший кощунственный поступок, подлежит принесению в жертву адскому чудовищу (как его предшественник). Но жрецы находят ему заместителя, царя-на-час. Облаченный в царские одеяния (первый костюм, коронационный!), несчастный отдается потусторонним силам во искупление чужого греха, подлинный же властитель продолжает жить... «В Вавилоне ежегодно справлялся праздник Закеев. Начинался он шестнадцатого числа месяца Лус и продолжался пять дней. На это время господа и слуги менялись местами: слуги отдавали приказания, а господа их исполняли. Осужденного на смерть преступника обряжали в царские одежды и сажали на трон. По истечении пяти дней с него срывали пышные

одежды, наказывали плетью и сажали на кол или вешали... Основание было лишь одно — осужденного предавали казни вместо царя» (Д. Фрэзер. «Золотая ветвь»). Искупительная жертва, принесенная служителями мрачного культа, ограждает настоящего царя от воздействия темных сил. Темные силы умиротворены, точнее сказать — обмануты подставной жертвой, ослаблены ею; в результате борьба антагонистов заканчивается победой того, кто выступает на стороне Света. Шерлок Холмс убивает чудовищного пса, а хозяин пса, как и должно, убегает в сердце Гримпенской трясины — где ему и место.

Вот мы и добрались до самого мрачного персонажа романа, именем которого названа вся эта история. Удивительная вещь, но собаке крупно не повезло в мифологии. Чрезвычайно редко в мифах и эпосе обыгрываются те качества этого животного, которые способны вызвать симпатию — верность, преданность и т.д. Куда чаще мифический пес связан со смертью, с темными силами, с преисподней. Весьма характерен пример Цербера. Словом, основным качеством собаки в мифологии обычно является способность преследовать и хватать. Ловчий Смерти, неутомимый гонитель, вершитель возмездия — вот каков мифологический архетип Пса. Один из сборников мистических рассказов Агаты Кристи так и называется: «Псы Смерти». В образе черного пуделя является к Фаусту Мефистофель. Даже адская пасть — врата преисподней — в средневековых изображениях представляет собою пасть чудовища с весьма собачьими чертами (как пример — полотно И. Босха). Кстати, о клыках гигантского чудовища, обрамляющих «врата» Гримпенской трясины, мы уже упоминали.

Тут уместно обратить внимание читателя на то, что символизирует собака в еврейской мистической традиции. Собака в Каббале символизирует сферу Гвура — «суровость», и рассматривается как символ неотвратимости возмездия, как символ суровости приговора.

Именно в этом облике предстает перед героями и читателями собака Баскервильей: «Такой собаки еще никто из нас, смертных, не видел. Из ее отверстой пасти вырывалось пламя, глаза мерцали, словно искры, по мор-

де и заливку переливался мерцающий огонь. Ни в чем воспаленном мозгу не могло бы возникнуть видение более страшное, более омерзительное, чем адское существо, выскочившее на нас из тумана...»

«ТАЙНА ОСТАЕТСЯ НЕРАЗГАДАННОЙ...»

По поводу «Собаки Баскервилей» автор биографии Артура Конан Дойла и сам замечательный писатель Джон Диксон Карр пишет: «В ней единственной из всех рассказов повествование берет верх над Холмсом, а не Холмс над повествованием; и читателя в ней очаровывает не столько викторианский герой, сколько дух *готического романтизма*».

Так о чем же повествует эта книга, образец детективного жанра, одна из его вершин? С одной стороны, речь идет о решении логической Загадки, о рациональном объяснении странных и страшных событий и в конечном счете о раскрытии хитроумно замысленного и совершенного преступления. С другой же — перед нами мистическая драма, разыгрывающая вечную историю борьбы Добра и Зла, борьбы, протекающей наиболее остро на границе материального и потустороннего миров и преломляющуюся в архетипические мифологемы, присутствующие в основе современной культуры. Мистерия скрыта от наших глаз покровом обыденности. Лишь местами, когда этот покров истончается и рвется, обыденность приобретает сияние ирреальности. Тайна остается Тайной — никогда читателю классического детектива не узнать с очевидной достоверностью подлинный источник мистического тумана, укутывающего героев и события. Как сказано в той же «Собаке Баскервилей»: «Тайна торфяных болот, тайна их странных обитателей остается по-прежнему неразгаданной».

II ДЕТИ ПОДЗЕМЕЛЬЯ

Проза есть выродившаяся поэзия. Так считали древние греки — в их числе Аристотель. Я обеими руками подписываюсь под этим суждением — если под вырождением имеется в виду утрата наследственных черт по мере эволюции. В этом случае можно задуматься: какой из видов — или жанров — прозы «выродился» в наименьшей степени? Иными словами, стоит нынче ближе всех к поэзии? Рискую навлечь на себя гнев ревнителей «серьезности» литературы, поклонников исключительно «мэйн-стрима», со снисходительным презрением относящихся к «масскульту», хочу сказать: это детектив. Вообще, критики многократно и постоянно гонимого жанра демонстрируют образчик своеобразного литературного расизма, отказывая в принадлежности к подлинному искусству не отдельных книг, а целого жанра как такового. Утверждение: «Я не люблю поэзию», — воспринимается в приличном обществе неким чудачеством. Гордое заявление: «Я не люблю детективы!» — рассматривается признаком серьезного и глубокого отношения к духовным ценностям, каковых означенный жанр не содержит. Ну конечно — с одной стороны, вроде бы макулатура, заполняющая книжные прилавки, с другой — Пушкин и Байрон. Но ведь можно построить сопоставление и иначе: с одной стороны — Борхес и Эко (или Эдгар По и Роберт Стивенсон), с другой, например, — рифмованная халтура из многочисленных сборников и альманахов 70—90-х годов.

Возвращаясь к вопросу о родстве детектива и поэзии (уже затронутого в «Ловле бабочек на болоте»), я хочу отметить для начала «формальные» признаки двух разделов литературы. Цитата: «Ведь все ради этой строки написано? — Как всякие стихи — ради последней строки. — Ко-

торая приходит первой. — О, вы и это знаете!» Это разговор двух гениальных поэтов — Марины Цветаевой и Михаила Кузмина, приведенного Цветаевой в рассказе «Нездешний вечер». Так вот: всякий, кто пишет или пробует писать детектив, прекрасно знает: детектив пишется «ради последней строки» — ради развязки. Которая приходит первой — ибо специфика жанра такова, что детектив «пишется с конца», с развязки. Из всех прозаических жанров именно детектив в наибольшей степени зависит от ритмической упорядоченности, поскольку прихотливая цепочка интеллектуального расследования требует очень четкого ритма. Иначе читатель просто не воспримет текст, произведение рассыплется. И наконец — рифма. Детектив без рифмы просто не существует! Правда, рифма эта специфична: улика. В детективном произведении рифмуются улики. Они увенчивают «строфы» и увязывают их друг с другом — чтобы в конце построить образ, изначально задуманный автором — ту самую «последнюю строку, которая приходит первой».

Впрочем, все это, как я уже сказал, «формальные» признаки родства. Есть и более глубокие, внутренние, связанные с тем, что детектив — и это признано большинством исследователей — представляет собой современную сказку. Например, все тот же Тибор Кестхейи в «Анатомии детектива» пишет: «Назвали его (детектив. — Д.К.) романом или новеллой и в таком качестве осудили, хотя он — сказка... Сказка и детектив одинаково плетут цепь событий вокруг лишь эскизно обрисованных образов...» И далее: «Невинно подозреваемые — это отданные во власть дракона золушки и принцессы детективной истории...» То, что в этой работе столь часто цитируется венгерский исследователь, объяснимо тем, что на сегодняшний день это чуть ли не единственное исследование детектива, имеющееся на русском языке, а ссылок на книги, вышедшие на других языках, я стараюсь по возможности избегать.

Итак, детективное повествование представляет собою волшебную сказку, обряженную в сегодняшние урбанистические одежды. Сказка же происходит от эпической поэзии и мифологии — с того момента, когда эпос и миф

утрачивают религиозное значение и становятся частью фольклора. Ну а поэтическую природу фольклора, надеюсь, никто отрицать не будет. И все, что следует ниже, имеет целью показать, сколь причудливые и древние персонажи скрываются под масками героев детективных произведений. Так же как в сказку, они пришли из мифа, так же как в сказке — и еще в большей степени — они постарались прикинуться реальными людьми, живущими на соседней улице. Для того я предлагаю рассмотреть книгу, фактически относящуюся к любимому мною (и надеюсь, вами) жанру, но до известной степени.

История детектива как жанра точкой своего отсчета имеет 1841 год — появление рассказа Эдгара По «Убийство на улице Морг». И несмотря на то что в разных странах на роль основоположника претендовали разные авторы, отцом жанра единогласно признан американский романик. Тем не менее, говоря о генезисе центральной фигуры детектива — сыщика-интеллектуала, — я хочу обратить ваше внимание на другого писателя — столь же великого, что и «безумный Эдгар». Речь пойдет об Александре Дюма. Следует заметить, что произведения Дюма, могущие быть полностью отнесенными к детективу, являются наименее удачными в его наследии — тринадцать историй о Скотленд-Ярде — сегодня рискнет прочесть разве что уж очень большой энтузиаст. Они скучны, примитивны и плохо написаны. Говоря о Дюма-предтече я имею в виду, напротив, лучший его роман (или один из лучших) — «Граф Монте-Кристо», вышедший в свет тремя годами позже «Убийства на улице Морг» — в 1844 году.

«ПО СЛАБОМУ СВЕТУ, ПАДАЮЩЕМУ СВЕРХУ...»

«Дантес... посмотрел в ту сторону, куда направлялась лодка, и увидел в ста сажнях перед собою черную отвесную скалу, на которой каменным наростом высился мрачный замок Иф...» Сюжет «Графа Монте-Кристо» настолько хорошо известен, что пересказывать предислорию заключения Эдмона Дантеса нет никакого смысла. Я предлагаю внимательнее присмотреться к самым

важным для сюжета романа (и для вопроса о происхождении центрального образа детективного жанра) сценам пребывания Дантеса в замке Иф. Если помните, товарищем несчастного моряка по заключению стал узник весьма необычный — аббат Фариа. Фариа обладает поистине энциклопедическими знаниями, блестящим интеллектом и некоторыми другими качествами, о которых речь пойдет ниже. Вскоре после знакомства с ним, пораженный проницательностью своего соседа, Дантес просит помочь разгадать загадку ареста: как и почему он оказался в узилище? Дальше я хочу привести сцену из книги и прошу прощения за длинную цитату, но задача того требует. Итак:

«— В науке права, — сказал он (аббат. — *Д.К.*), помолчав, — есть мудрая аксиома, о которой я вам уже говорил: кроме тех случаев, когда дурные мысли порождены испорченной натурой, человек сторонится преступления. Но цивилизация сообщила нам искусственные потребности, пороки и желания, которые иногда заглушают в нас доброе начало и приводят ко злу... если хочешь найти преступника, ищи того, кому совершенное преступление могло принести пользу. Кому могло принести пользу ваше исчезновение?

— Да никому. Я так мало значил...

— Вас хотели назначить капитаном «Фараона»?

— Да.

— Вы хотели жениться на красивой девушке?

— Да.

— Нужно ли было кому-нибудь, чтобы вас не назначили капитаном «Фараона»? Нужно ли было кому-нибудь, чтобы вы не женились на Мерседес? Отвечайте сперва на первый вопрос: последовательность — ключ ко всем загадкам. Нужно ли было кому-нибудь, чтобы вас не назначили капитаном «Фараона»?

— Никому, меня очень любили на корабле. Если бы матросам разрешили выбрать начальника, то они, я уверен, выбрали бы меня. Только один человек имел причину не жаловать меня: я поссорился с ним, предлагал ему дуэль, но он отказался.

— Ага! Как его звали?

- Данглар.
- Кем он был на корабле?
- Бухгалтером.
- Заняв место капитана, вы бы оставили его в прежней должности?
- Нет, если бы это от меня зависело; я заметил в его счетах кое-какие неточности.
- Хорошо. Присутствовал ли кто-нибудь при вашем последнем разговоре с капитаном Леклером?
- Нет; мы были одни.
- Мог ли кто-нибудь слышать ваш разговор?
- Да, дверь была отворена... и даже... постойте... да, да, Данглар проходил мимо в ту самую минуту, когда капитан Леклер передавал мне пакет для маршала.
- Отлично, мы напали на след. Брали вы кого-нибудь с собой, когда сошли на острове Эльба?
- Никого.
- Там вам вручили письмо?
- Да, маршал вручил.
- Что вы с ним сделали?
- Положил в бумажник.
- Так при вас был бумажник? Каким образом бумажник с официальным письмом мог поместиться в кармане моряка.
- Вы правы, бумажник оставался у меня в каюте.
- Так, стало быть, вы только в своей каюте положили письмо в бумажник?
- Да.
- От Порто-Феррайо до корабля где было письмо?
- У меня в руках.
- Когда вы поднимались на «Фараон», любой мог видеть, что у вас в руках письмо?
- Да.
- И Данглар мог видеть?
- Да, и Данглар мог видеть.
- Теперь слушайте внимательно и напрягите свою память; помните ли вы, как был написан донос?
- О да; я прочел его три раза, и каждое слово врезалось в мою память.
- Повторите его мне.

— Вот он, слово в слово: «Приверженец престола и веры уведомляет господина королевского прокурора, что Эдмон Дантес, помощник капитана на корабле «Фараон», прибывшем сегодня из Смирны с заходом в Неаполь и Порто-Феррайо, имел от Мюрата письмо к узурпатору, а от узурпатора письмо к бонапартистскому комитету в Париже. В случае его ареста письмо будет найдено при нем или у его отца, или в его каюте на «Фараоне».

Аббат пожал плечами.

— Ясно как день, — сказал он, — и велико же ваше простодушие, что вы сразу не догадались... Какой был почерк у Данглара?

— Очень красивый и четкий, с наклоном вправо.

— А каким почерком был написан донос?

— С наклоном влево.

Аббат улыбнулся, взял перо, обмакнул в чернила и написал левой рукой, на холсте, заменяющем бумагу, первые строки доноса.

— Невероятно! — воскликнул Дантес. — Как этот почерк похож на тот!

— Донос написан левой рукой. А я сделал любопытное наблюдение. Все почерки правой руки разные, а почерки левой все похожи друг на друга. Перейдем ко второму вопросу. Нужно ли было кому-нибудь, чтобы вы не женились на Мерседес?

— Да, одному молодому человеку, который любил ее.

— Его имя?

— Фернан.

— Имя испанское.

— Он каталанец.

— ...Знал ли его Данглар?

— Нет... Да... Вспомнил!.. За день до моей свадьбы они сидели за одним столом в кабачке старика Памфила. Данглар был дружелюбен и весел, а Фернан бледен и смущен...

— ...Хотите знать еще что-нибудь? — спросил аббат с улыбкой...»

Далее с той же легкостью и тем же способом Фариа объясняет поведение прокурора Вильфора, за обманчивым сочувствием которого крылся страх перед разоблаче-

нием отца-заговорщика и крахом карьеры, и т.д. Я не привожу в параллель фрагменты из произведений, безусловно принадлежащих к детективному жанру, потому только, что не хочу утомлять читателя чрезмерным цитированием. Но таких параллелей — и у Артура Конан Дойла, и у Агаты Кристи, и у прочих мастеров более чем достаточно. Думаю, читатель согласится: перед нами типичная сцена из детектива, в которой сыщик путем дедукции раскрывает загадку преступления. Обращаю ваше внимание на еще один фрагмент из «Графа Монте-Кристо» и вновь прошу прощения за длинную цитату по причинам, изложенным выше. Аббат Фариа рассказывает Дантесу о том, каким образом он стал обладателем тайны несметных сокровищ кардинала Спады, как расшифровал завещание последнего, — Фариа нашел обрывок уничтоженного завещания погибшего кардинала. Вот он: «Сего 25 апреля 1498 года, бу... Александром VI и опасаясь, что он, не... пожелает стать моим наследником и го... и Бентивольо, умерших от яда... единственному моему наследнику, что я зар... ибо он посещал его со мною, а именно в... ка Монте-Кристо, все мои зол... ни, алмазы и драгоценности; что один я... ценностью до двух мил... найдет его под двадцатой ска... малого восточного залива по прямой линии. Два отв... в этих пещерах; клад зарыт в самом даль... каковой клад завещаю ему и отдаю в по... единственному моему наследнику... 25 апреля 149...» Далее он объясняет Дантесу: «По уцелевшему отрывку я разгадал остальное, соразмеряя длину строк с шириной бумаги, проникая в скрытый смысл по смыслу видимому». И приводит свою реконструкцию: «...дучи приглашен к обеду его святейшеством... довольствуясь платою за кардинальскую шапку... товит мне участь кардиналов Капрара... объявляю племяннику моему Гвидо Спада... ыл в месте, ему известном... пещерах остров... отые слитки, монеты, кам... знаю о существовании этого клада... лионов римских скудо, и что он... лой, если идти от... ерстия вырыты... нем углу второго отверстия... лную собственность, как... 8 года. Чезаре Спада...». Вот полученный результат: «Сего 25 апреля 1498 года, бу...дучи приглашен к обеду его святейшеством Александром VI и, опасаясь, что он, не... довольствуясь платою за кардинальскую

шапку, пожелает стать моим наследником и го...товит мне участь кардиналов Капрара и Бентивольо, умерших от яда... объявляю племяннику моему Гвидо Спада, единственному моему наследнику, что я зар...ыл в месте, ему известном, ибо он посещал его со мною, а именно в... пещерах островка Монте-Кристо, все мои зол...отые слитки, монеты, камни, алмазы и драгоценности, что один я... знаю о существовании этого клада, ценностью до двух мил...лионов римских скудо, и что он найдет его под двадцатой ска...лой, если идти от малого восточного залива по прямой линии. Два отв...ерстия вырыты в этих пещерах: клад зарыт в самом даль...нем углу второго отверстия; каковой клад завещаю ему и отдаю в по... лную собственность, как единственному моему наследнику. 25 апреля 149...8 года. Чезаре Спада».

Скажите, что эта изящная дешифровка уступает истории из «Золотого жука» того же Эдгара По или «Пляшущим человечкам» А.Конан Дойла! С уверенностью можно сказать, что аббат Фариа, плод фантазии гениального французского романиста, достоин занять свое место в галерее Великих Сыщиков — рядом с Огюстом Дюпеном и Шерлоком Холмсом. Он не хуже их и — главное — тем же методом — умеет «отыскивать путь в подземелье по слабому свету, падающему сверху».

«ВЫ — МОЙ СЫН...»

Итак, мне кажется, нет нужды далее доказывать очевидную истину — аббат Фариа вполне подходит на роль одного из прародителей шеренги Великих Сыщиков. И полагаю, любителям детективной литературы не составит большого труда назвать тех героев, которые состоят в прямом родстве с узником замка Иф. Первым на ум приходит конечно же патер Браун, рожденный воображением Гилберта К. Честертона, далее — менее знаменитый, но от того не менее привлекательный монах-бенедиктинец брат Кадфаэль, герой детективно-исторического сериала английской писательницы Элис Питерс; запоминающийся брат Вильгельм Баскервильский из романа Умберто

Эко «Имя розы». И даже раввин Дэвид Смолл, блистательно раскрывающий загадочные преступления в романах американца Гарри Кемельмана. Словом, те персонажи детективов, которых условно можно назвать «сыщик в рясе» (рабби Смолл, правда, предпочитает таллит и тфиллин), иными словами — священнослужитель, занимающийся раскрытием преступлений.

Но это, так сказать, ипостась героя, предназначенная для решения Загадки. Если читатель помнит, в главе «Ловля бабочек на болоте» я писал о том, что в основе классического детектива лежит не только Загадка — логическая задача, сводящаяся к поиску ответа на вопрос: «Кто убил?» (и вытекающие из него), но и Тайна — тот подтекст, раскрыть который в процессе расследования не представляется возможным в реалистических декорациях. В основе детектива лежит извечная парадигма языческих мифов — древняя гностическая мистерия об извечном противоборстве Добра и Зла, к тому же мы говорили (на примере «Собаки Баскервилей») об удивительной связи главного героя — сыщика — с миром темным, потусторонним, миром Смерти, присутствие которого постоянно ощущается на страницах рассматриваемых произведений. Мало того, мы охарактеризовали детектива, борющегося с силами Зла, как существо, с этими силами связанного, несущего печать порождения или, во всяком случае, причастности к миру Смерти, из которого эта самая смерть и прорывается в мир реальный, обыденный. Собственно, проникновение иррационального (т.е. смерти) в рациональное и есть суть детективного произведения.

И вдруг — милейший патер Браун... Или добрейший целитель брат Кадфаэль... Не правда ли — вышесказанное кажется нелогичным? Уж не ошибаемся ли мы, пытаясь усмотреть в их чертах — черты иные, древние, темные и пугающие? Но не спешите с выводами. Давайте-ка присмотримся к фигуре прародителя — аббата Фариа. Кто он такой? Почему, говоря о родстве детектива с мифом (через сказку и эпическую поэзию), мы вспомнили именно об этом герое? Политический заключенный, сокрытый в подземелье зловещего замка Иф? Или фигура более могущественная — и древняя?

Общаясь с новообретенным другом, Дантес однажды оказывается свидетелем приступа странной болезни, во время которой Фариа, по сути, превратился в... мертвеца: «...Дантес посмотрел на посеревшее лицо аббата, на его глаза, окруженные синевой, на белые губы, на взъерошенные волосы...» Аббат предупреждал его об этом заранее и сообщил, как тот сумеет ему помочь: «...Есть только одно средство против этой болезни, я назову вам его; бегите ко мне, поднимите ножку кровати, в ней вы найдете пузырек с *красным настоем*... Когда вы увидите, что я застыл, окостенел, словом, все равно что *мертвец*, тогда — только тогда, слышите? — разомкните мне зубы ножом и влейте в рот десять капель настоя; и может быть, я очнусь...» Что же это за средство и что за болезнь такая овладела нашим героем? Заглянем через плечо склонившегося над похолодевшим аббатом Дантеса. Что он делает? «Он... влил одну за другой десять капель красного настоя и стал ждать... Наконец, легкая краска показалась на щеках; в глазах, все время остававшихся открытыми и пустыми, мелькнуло сознание; легкий вздох вылетел из уст; старик пошевелился...»

Впечатление жутковатое. Мертвец, красная жидкость, возвращающая его к жизни... Сырое подземелье, каменный мешок, непроглядная тьма... Остановившееся время... Никаких ассоциаций не вызывает? Уж не склеп ли это графа Дракулы? Или какого-то другого вампира? Похоже, весьма похоже.

Перелистаем десяток-другой страниц, перейдем в другую часть романа. Как читатель, я надеюсь, помнит, после «окончательной» смерти аббата, Дантес, заняв его место в зашитом мешке-саване, совершает дерзкий побег из замка Иф — с тем, чтобы, вступив во владения сокровищами аббата, приступить к мести врагам. И вот, чуть ли не на каждой странице мы встречаем странные намеки, да что там намеки! Точные указания на изменившуюся природу моряка Эдмона Дантеса. Вот, например, графиня Г.: «Послушайте! — отвечала она. — Байрон клялся мне, что верит в вампиров, уверял, что сам видел их, он описывал мне их лица... Они точь-в-точь такие же: черные волосы, горящие большие глаза,

мертвенная бледность...» А вот дальше: «Граф стоял, высоко подняв голову, словно торжествующий гений зла». «Глаза красноватые с расширяющимися и сужающимися по желанию зрачками, — произнес Дебрэ, — орлиный нос, большой открытый лоб, в лице ни кровинки, черная бородка, зубы блестящие и острые, и такие же манеры... Уверяю вас, он окажется вампиром. Смейтесь, если хотите, но то же самое сказала графиня Г., которая, как вам известно, знавала лорда Рутвена...» Лорд Рутвен — вампир, герой рассказа Д. Полидори, личного врача Байрона.

А вот слова самого «графа», которые он произносит перед дуэлью, долженствующей стать кульминацией его мести: «Мертвец вернется в могилу, призрак вернется в небытие...»

Хочу заметить, что тема воскрешения из мертвых повторяется на страницах второй части знаменитого романа весьма навязчиво: воскресшим из мертвых оказывается Бенедетто — незаконный сын прокурора де Вильфора: «Мой отец взял меня на руки, сказал моей матери, что я умер, завернул меня в полотенце... и отнес в сад, где зарыл в землю живым...» Восстает из мертвых отравленная Валентина — возлюбленная Максимилиана Морреля. Воскресает якобы умершая (проданная в рабство на Восток) дочь Али Тебелина Гайдэ. И так далее. Обращаю ваше внимание на то, что, за исключением случая с Валентиной, все прочие истории — истории мести за предательство — мести воскресшего покойника: Бенедетто мстит коварному отцу; Гайдэ — предателю де Морсеру; сам граф Монте-Кристо являет нам еще один парафраз «Коринфской невесты», вдохновившей в свое время Гете, — возвращение мертвого жениха к не сохранившей верность невесте. Жениха-вампира, одержимого жаждой мести живым.

Каким образом моряк Дантес, невинно оклеветанный и посаженный в замок, стал вампиром, воскресшим мертвецом? Думаю, именно таким перерождением обеспечил его аббат Фариа, сделав гостя своего темного царства своим «сыном» — в довесок к сокровищам островка Монте-Кристо («Христова Гора», то есть Голгофа, смертное мес-

то): «— Это сокровище принадлежит вам, друг мой, — сказал Дантес, — оно принадлежит вам одному, я не имею на него никакого права; я не ваш родственник. — Вы мой сын, Дантес! — воскликнул старик. — Вы дитя моей неволи!..» Или могилы, добавим мы, ибо тюрьма, подземелье замка, подземная камера — аналог могилы (разумеется, в сказке — см., например, работу В. Проппа «Исторические корни волшебной сказки»). Эдмон Дантес изъят из мира живых — как и положено сказочному герою, в день свадьбы, то есть в канун зрелости. И отправлен в подземелье, перенесен в мир смерти, потусторонний мир.

Подземное царство.

Конечно же, как и следует герою волшебной сказки, он не может не встретиться с повелителем этого темного мира, с его истинным владыкой — аббатом Фариа. Фариа слеп (во всяком случае, таким он воспринимается), но прекрасно ориентируется во тьме: тьма — это его среда обитания, его дом. Он всемогущ в своем царстве — из ничего (из «подручных средств») создает волшебные предметы. Он владеет несметными сокровищами, которыми распоряжается по своему усмотрению, которыми может одарить *всякого, кто в него поверит* (очень важный момент для любого культа): инспектор тюрем ему не верит — и много лет спустя получает жалкие франки от поверившего и разбогатевшего графа Монте-Кристо. Правда, с сокровищами дело обстоит не так просто. Согласно В. Проппу, в клад превращались магические предметы, утратившие свое первоначальное предназначение. Впрочем, сокровища острова Монте-Кристо не являются темой настоящих заметок. Вернемся к аббату Фариа и отметим еще две особенности: всемогущ Фариа *только* в своем царстве (в верхнем, земном мире он изгой, преступник). И он требует жертвоприношений — помните о «красном настое», о «соке особенного свойства» (Гете), без которого инициация этого подземного владыки, оживление — невозможны? Кстати, согласно греческим мифам, покойники, чтобы обрести память, нуждались в крови. Одиссей, чтобы получить пророчества от прорицателя Тиресия, пришел под землю, к вратам Аида и напоил тень Тиресия кровью:

*В это время душа Тиресия старца явилась,
Скипетр держа золотой; узнала меня и сказала:
— Богорожденный герой Лазртид, Одиссей многохитрый!
О несчастливец, зачем ты сияние солнца покинул,
Чтобы печальную эту страну и умерших увидеть?
Но отойди же от ямы, свой меч отложи отточенный,
Чтобы мне крови напиться и всю тебе правду поведать...*

Только напившись «красного настоя», умерший Тиресий возвращает себе память, а вместе с памятью и возможность провидеть будущее. Давать советы.

И возможно, решать логические загадки, добавим мы. С помощью дедуктивного метода.

Итак, перед нами — истинный лик того, кто прятался под рубищем жалкого узника замка Иф. Нет, он не вампир, как могло показаться поначалу. Вернее, вампир, но более древнего происхождения, имеющий природу демоническую — или даже божественную, подземного, хтонического божества, древнего Диониса. Его слепота — оттуда же; для него закрыт мир материальный, но он прекрасно видит мир иной. Он всемогущ в своем царстве, он взыскует крови и владеет профетическим даром, но не имеет возможности вернуться в мир живых.

А что же Дантес? Похоже, и для него такая возможность закрыта: в мир вернулся не моряк Эдмон Дантес, а таинственный граф Монте-Кристо. И таинственность его, сопряженная с тайной, ощущающейся за текстом, не раскрывается до конца, оставляя читателя в неведении: так все-таки что же мы прочли? Я уже высказывал предположение, что во второй части романа действует покойник — мертвец, одержимый жаждой мести живым, вампир, инициированный Властелином подземного царства, ставший его слугой. Он не устоял перед соблазном: принял дар властелина подземного царства, царства мертвых. Но ведь во всех сказках существует запрет на пользование пищей, питьем, богатством подземного царства. Не устоявший перед искушением и принимающий коварный дар навсегда остается в мире смерти...

И выходит наверх, к живым только в роли вампира, ожившего мертвеца.

Есть и еще одно объяснение, не противоречащее предыдущему, а дополняющее его. Мне представляется, что роман построен по той же схеме, что и знаменитый рассказ Амброза Бирса «Случай на мосту через Совиный ручей». Вкратце сюжет таков: во время Гражданской войны в США южане вешают пойманного разведчика северян. Во время казни веревка обрывается, осужденный падает в воду (повешение происходило на мосту через Совиный ручей — отсюда название рассказа), уходит от преследователей, добирается домой, встречается с горячо любимой женой, но... все это оказывается лишь видениями несчастного, посетившими его гаснущее сознание в те короткие мгновенья, когда тело его падало с моста и до момента, когда петля затянулась навсегда. Иными словами, вся вторая часть романа (после смерти Фариа) — предсмертные видения тонущего Дантеса, так и не сумевшего выбраться из мешка-савана. Может быть, потому в истории графа Монте-Кристо так много аляповатых, неестественных деталей, откровенно сказочных (упрощенно-сказочных, почти китчевых). И по той же причине, возможно, столь часто на страницах второй половины романа встречается образ воды, влаги, водной стихии — это реальность врывается в предсмертные грезы несчастного узника замка Иф — подземного царства. Живой не может выйти из мира смерти... Впрочем, предмет нашего рассмотрения — не роман Александра Дюма как таковой, а образ аббата Фариа — предтечи Великих Сыщиков. Вернемся же к этой теме.

Что же выходит? Природа любимых персонажей детективного жанра столь отталкивающая? Ну, прежде всего, отнюдь не отталкивающая. Просто — нереальна. При том, что они «хорошо маскируются». В это легко убедиться, рассмотрев многочисленных потомков «аббата Фариа», появившихся на страницах книг спустя десятилетия и даже столетия после него и частично названных в начале этой главы. Пожалуй, каждому из них и с гораздо большим основанием, нежели Дантесу, старый узник замка Иф мог бы сказать: «Вы — мой сын...»

«ВСЕХ ЭТИХ ЛЮДЕЙ УБИЛ Я...»

Тремя характерными чертами обладает герой Дюма — и три, если можно так выразиться, группы его наследников, для каждого из которых какая-то из этих черт стала доминирующей, мы можем выделить в последующей детективной литературе, вплоть до сегодняшнего дня. Первое: обратим внимание на его звание — «аббат Фариа». «Аббат», священнослужитель, монах — сия ипостась чрезвычайно важна, не меньше других, о которых разговор впереди. К слову сказать, в самом романе «Граф Монте-Кристо» временами, словно для того, чтобы подчеркнуть: «Я — инкарнация Фариа», — Эдмон Дантес является в сутане и тоже зовется «аббатом». Аббат Бузони — таким он то и дело приходит к своим недругам и недоброжелателям — или к тем, кого избрал орудиями своей мести. И — заметьте — именно в этом облике он оказывается неуязвимым, бессмертным:

«...— Черта с два! — воскликнул Кадрусс, выхватывая нож и ударяя графа в грудь. — Ничего ты не скажешь, аббат!

К полному его удивлению лезвие не вонзилось в грудь, а отскочило...»

Все-таки почему именно монах становится образом, связанным, как уже было сказано выше, с хтоническим, подземным божеством? В «Баскервильской мистерии» я говорил о том, что детектив представляет собою извечную мистерию борьбы Добра и Зла, персонажи которой обряжены в современные читателю одежды, но сквозь более-менее узнаваемые пейзажи проступает мерцание inferнального мира, мира смерти, находящегося в двух шагах от нашего. Действие происходит на пороге иной реальности. И не важно, как этот порог, этот край называется в конкретном случае: Гримпенской трясинной, цистерцианским монастырем или Негритянским островом, — все это символы Порога, врат Смерти. Священнослужитель уже своим статусом в минимальной степени связан с миром реальным (слишком мало связей — он не имеет своего дома, он не нуждается в деньгах, он живет в безбрачии), строго говоря, его функция — бороться с гре-

хом и «с самим Прародителем зла» (повторяя слова Шерлока Холмса), но еще важнее то, что он — Посредник. Проводник из этого мира в иной, своеобразный Харон-перевозчик. Аббат, монах, отрешившийся от суетного мира, т.е. от мира живых, и остановившийся на пороге мира мертвых, он — Страж, Охранитель, Стоящий у Врат... И как таковой, он — Познавший, ему открыты потусторонние тайны. В романе Германа Гессе «Игра в Биссер» есть изумительная новелла «Средневековое жизнеописание», рассказывающая о жизни раннехристианских исповедников. Один из двух главных героев — отец Дион Пугиль — на вопрос главного героя Иосифа там, говоря о приходящих к исповеди грешниках, произносит весьма знаменательную фразу: «Это не они греховны, а мы. Потому что мы познали Грех, познали Добро и Зло». Вот это познание и обеспечивает образу священнослужителя место в череде «сыщиков в сутанах». И патер Браун, и брат Вильгельм, и брат Кадфаэль, все прямые потомки таинственного узника замка Иф — «люди с прошлым». И это прошлое — темно и тяжело. Например, брат Кадфаэль, монастырский целитель и добровольный сыщик, придуманный английской писательницей, в пору бурной молодости был крестоносцем, сражавшимся в Святой Земле с неверными, и убил не один десяток людей, виновных, в сущности, лишь принадлежностью к иной вере: «Он помнил каждый год и день своего пребывания в миру и был благодарен судьбе за беззаботное детство, полную приключений юность, за женщин, которых знал и любил, за то, что ему посчастливилось принять крест и сражаться за Христову веру в Святой Земле и бороздить моря у берегов Иерусалима. Вся его жизнь в миру была как бы долгим паломничеством, которое привело его в эту тихую обитель. Однако ничто в прошлом не пропало даром — ни ошибки, ни промахи, — ибо все так или иначе сделало его таким, каким он был ныне, и подтолкнуло к принятию обета. Господь дал ему знак, и у него не было нужды ни о чем сожалеть, ибо прошлое и настоящее составили ту жизнь, судьей которой мог быть один Всевышний...» Ныне этот скромный и незаметный персонаж «не просто удалился от мира, но воистину вернулся до-

мой, ибо жить именно здесь было предназначено ему от рождения». Как же он живет сейчас, в скромной бенедиктинской обители в графстве Шрусбери? «Брат Кадфаэль лежал *в темноте* неподвижно, словно *в гробу*, вытянув руки вдоль тела. Полузакрытые глаза ловили сквозь дрему слабые отблески света на переплетении потолочных балок. В эту ночь молнии не сверкали, но дважды, до и после полуночного молебна, прозвучали отзвуки отдаленных раскатов грома, такие тихие, что остальные братья их вовсе не заметили, но брату Кадфаэлю, отчетливо слышавшему их, когда он поднимался на службу и когда снова укладывался спать, они показались *знамением...*» Из Палестины, из Азии он приходит, к слову сказать, некоей ипостасью уже упоминавшегося нами Диониса (тоже уроженца Азии), с незнакомыми растениями, культивированием которых и занимается в монастыре: «...Редкостные сокровища брата Кадфаэля — восточные маки, вывезенные из Святой Земли и заботливо взлелеянные здесь...» Восточные — опиумные — маки, дар Востока Западу, подобный чудесному соку — вину, тоже привезенному, кстати, из Азии все тем же Дионисом. Садовод с бурным прошлым, проведенным на Востоке, сыщик, легко раскрывающий преступления, но более всего обожающий возиться в собственном садике и по возможности не покидающий стен обители — он очень напоминает в этом отношении еще одного сыщика, жившего не в Англии XIII, а в Америке XX века, которому мы далее посвятим отдельный, более подробный рассказ. Связь монаха-крестоносца с растениями, с дарами земли прослеживается во всех романах Элис Питерс: «Садик Кадфаэля окружала живая изгородь из кустов боярышника, усыпанных белоснежными цветами, и орешника, на которых покачивались серебристые сережки. Из травы выглядывали анемоны, поднимали плотные, тугие головки ирисы. Даже розы, судя по набухшим бутонам, вот-вот должны были распуститься, а круглые коробочки пионов, полные пахучих семян, которые брат Кадфаэль использовал при приготовлении целебных снадобий...» Коль скоро мы уже говорим об этом, не могу не вспомнить еще одного из ранних предшественников современных героев детектив-

ных романов: сыщик Кафф из романа Уилки Коллинза «Лунный камень» интересовался разведением роз куда больше, чем расследованием преступлений...

Впрочем, ни брат Кадфаэль, ни бывший инквизитор Вильгельм Баскервильский из романа У. Эко «Имя розы» не могут сравниться по популярности с героем Гилберта Честертона — скромным патером Брауном. В образе этого сыщика можно отметить сразу же одну особенность (каковой обладают и некоторые другие герои английского писателя — например, весьма любопытный «разгадчик» мистер Понд): если, например, Шерлок Холмс по ходу следствия собирает улики, обращает внимание на «рифмы» детективного повествования, то патер Браун строит свои умозаключения, практически не интересуясь такой «чепухой», как отпечатки пальцев, пятна крови, следы на траве или сорта табачного пепла, его расследования — уж коли воспользоваться терминологией, связанной с поэзией, — скорее верлибры или белые стихи.

«Отец Браун с обезьяньей прытью кинулся не вниз, а наверх, и вскоре его голос донесся с верхней наружной площадки.

— Идите сюда, мистер Боэн, — позвал он. — Вам хорошо подышать свежим воздухом... Вроде карты мира, правда? — сказал отец Браун.

...Два человека на башне были пленниками невероятной жути: все смещено и сплющено, перспектива сдвинута...

— По-моему, на такой высоте и молиться-то опасно, — сказал отец Браун. — Глядеть надо снизу вверх, а не сверху вниз... Отсюда опасно падать — упасть может не тело, а душа...»

«И вознес он его на высокую гору, и показал все царства мира и славу их...»

Как странно, что маленький патер, вознося преступника на самый верх готического собора и показывая ему «царство мира и славу его», явно пародирует в этой сцене знаменитую сцену из Евангелий об искушении Христа! И при том он словно бы всеведущ: «Вы отчаянно молились — у окна с ангелом, потом еще выше... и от-

сюда увидели, как внизу шляпа полковника ползает зеленой тлей... В вашей душе что-то надломилось, и вы услышали гром небесный.

Уилфрид прижал ко лбу дрожащую руку и тихо спросил:

— Откуда вы знаете про тлю?»

Мог бы и не спрашивать. Несколькими абзацами выше он задал другой, более точный вопрос: «Ты дьявол?!» И получил на него ответ: «Я человек, — строго ответил отец Браун, — и значит, вместилище всех дьяволов...» Случайна ли его обезьянья прыть? Стоит ли напоминать, кого называют «обезьяной Бога»?.. Таков этот персонаж, может быть, самый странный персонаж детективной литературы двадцатого века. Таким он заявлен в самом начале — в рассказе «Молот Господень», первом рассказе первого сборника, повествующего о его приключениях, — «Неведение отца Брауна». В другом рассказе из того же сборника — «Сапфировый крест» — патер Браун демонстрирует поразительную осведомленность о самых изощренных методах преступлений и даже пыток. На вопрос пораженного Фламбо, его постоянного антагониста, а затем друга, откуда он все это знает, патер Браун отвечает: «Наверное, потому, что я простака-холостяк. Вы никогда не думали, что человек, который все время слушает о грехах, должен хоть немного знать мировое зло?» И вновь у нас возникает ощущение легкого лукавства, хитрецы, кроющихся за простодушной улыбкой румяного священника.

Одним из самых необычных рассказов Честертона является рассказ «Сломанная шпага», повествующий о чудовищном преступлении, совершенном генералом Сент-Клэром. Строка из этого рассказа стала настоящим афоризмом: «Где умный человек прячет лист? В лесу...» По внимательном прочтении обнаруживается странная вещь: у патера Брауна на деле нет ни одного действительного доказательства вины генерала. Он всего лишь сопоставлял дневниковые записи свидетелей трагедии. Тем не менее рассказывает обо всем с поразительной убедительностью. Вновь мы сталкиваемся с тем, о чем говорили выше, — умозаключения патера

Брауна (так же, как аббата Фариа) не связаны с вещественными доказательствами... Откуда же он знает все? Как ему удастся раскрывать хитро задуманные и изощренно совершенные убийства? В рассказе «Тайна отца Брауна» он отвечает на этот вопрос: «Видите ли, всех этих людей, на самом деле, убил я...» И тут же поясняет, что мысленно ставил себя на место убийцы, «влезал в его шкуру». Согласитесь, нужно обладать не только фантазией, но и определенными сходными качествами — биографическими или душевными, — чтобы столь точно ощущать то же, что ощущает убийца... Да, эти герои чувствуют свою связь с темным миром и потому понимают его порождения: «А вы, отец Браун? Кого вы увидели в зеркале? — Черта, — смущенно ответил патер Браун...» И опять дает вполне разумное, несколько не пугающее объяснение: то, что в своем *смутном* отражении он принял за рога, на деле были всего лишь загнутыми полями его шляпы. Но мы уже не раз повторяли, вслед за Кестхейи (хотя и несколько в ином смысле, нежели венгерский литературовед): «Все разгадки, все объяснения в детективе — фиктивны»...

Связь образа монаха с таинственным и страшным, с inferнальным давно уловлена и использована литературой: чуть ли не во всех готических романах (близких родственниках детектива) присутствует зловеющий монах. Высшей точки образ достигает в гофмановских «Эликсирах Сатаны». И чтобы закончить это суждение, напомним: в еврейских волшебных сказках злого волшебника зачастую зовут Клойстер. «Клойстер» — монах. Конечно, тут есть и отражение гонений на евреев со стороны именно «черного духовенства» — но и отголосок сказанного выше. По какой причине образ монаха в фольклоре столь часто оказывается связанным с миром смерти, остается лишь догадываться. Хотя догадаться можно: народное сознание легко превращает, например, чудо пресуществления, евхаристию — в атрибут темного жертвоприношения и чуть ли не черной магии. К этому можно прибавить и тот, вполне объяснимый исторически факт, что большинство средневековых алхимиков и чародеев были монахами (кем же еще — са-

мый образованный слой населения). Ну а о родстве детектива с волшебной сказкой и низовой мифологией мы уже говорили, так что странные черты сыщиков-монахов — всего лишь родимые пятна, наследственные признаки, пришедшие не от религии, а от эпоса, отзвуки профанированных дионисийских мистерий и сохранившихся суеверий и предрассудков.

Чтобы завершить рассмотрение фигуры сыщика-священнослужителя, обратимся к одному из последних по времени романов, в которых таковой появляется — к роману Артуро Перес-Реверте «Кожа для барабана, или Севильское причастие». Вообще, книги испанского писателя являются на сегодняшний день (наряду с произведениями Умберто Эко и Рэя Бредбери) самыми характерными для изучения «подсознания детективного текста» — мифологических архетипов жанра. В «Севильском причастии» действует сыщик — посланец Ватикана отец Лоренсо Куарт, фигура весьма своеобразная. Монах, выполняющий щекотливые поручения римской курии, ее «особого отдела» — так называемого Института внешних дел, нынешнего правопреемника средневековой инквизиции, карающая десница католической церкви, — собственным начальником, кардиналом Спада характеризуемый короткой фразой: «Он хороший солдат». Перес-Реверте дал своему герою острый аналитический ум, «пунктуальность и тщательность в выполнении мирских дел» («мирскими делами» в романе называются фактически уголовные преступления, выполняемые во имя церкви, — шантаж, шпионаж и даже убийства неугодных), привлекательную внешность (не без толики дьявольщины): «Швейцарский гвардеец... с любопытством обозревал темный безупречного покроа костюм Куарта, черную шелковую рубашку со стоячим воротником и черные же, ручной работы ботинки из темной кожи... Мужчина... был слишком молод для подобного сана, хотя в его по-военному коротко подстриженных волосах довольно густо пробивалась седина... Вновь прибывший был очень высок, худ, уверен в себе. Ухоженные ногти, часы с белым циферблатом, простые серебряные запонки...» Примечательная внешность — серебро с чернью, невозмутимость, эдакий современный крестоносец... или

служитель темных сил. Главное же, что отличает отца Лоренсо Куарта, — отстраненность, чужеродность по отношению к окружающему миру и человеческим страстям, характерная для всех его литературных предшественников. Занимаясь расследованием загадочных событий вокруг севильской «церкви, которая убивает, защищаясь», этот воин-монах, с одной стороны, демонстрирует дедуктивные способности, роднящие его с патером Брауном (или, если угодно, с аббатом Фариа), с другой — решимость совершать поступки, мягко говоря, не очень законные, но вполне соответствующие, например, вкусам и характеру графа Монте-Кристо...

Вернемся же к главному герою этой главы — аббату Фариа. Его вторая особенность, переданная по наследству другим персонажам детективной литературы — ограниченность перемещений. Он не может покидать определенного ему пространства — здесь его власть безгранична, здесь его царство. Выражается ли эта особенность тем, что герой, подобно родоначальнику «династии», является заключенным и решает детективные загадки, сидя за решеткой — как, например, дон Исидро Пароди — герой цикла детективных рассказов, написанных Хорхе Борхесом и Адольфо Касаресом «Шесть задач для дона Исидро Пароди» или доктор Ганнибал Лектер из трилогии Томаса Харриса; или же он чрезмерно тучен и малоподвижен, подобно Ниро Вульфу, придуманному Стаутом, — но он функционирует нормально в очень ограниченном пространстве.

Тут я позволю себе остановиться и поговорить немного о доне Исидро Пароди, борхесовско-касареvского сыщика. Эту книгу («Шесть задач для дона Пароди») почему-то упорно называют пародийной. Мне кажется, что приключения дона Исидро — не пародия, а игра. Игра в детектив — или, вернее, игра в мировую литературу по детективным правилам. Среди героев мы обнаруживаем, например, патера Брауна. Только здесь он неожиданно (а может, и не совсем неожиданно) окажется предводителем международной банды убийц и грабителей (помните: «Всех этих людей убил я...»). А охотится он — ни много ни мало — за господином Голядкиным, евреем из

России (поклон Достоевскому). В «Двенадцати знаках мироздания» некий друг по имени Ибн-Халидун (в русском переводе его назвали почему-то Абенхальдун), завязав глаза одураченному простаку, водит его по кругу, якобы приобщая к тайнам эзотерической секты — и тем самым пародирует средневекового арабского историка Ибн-Халидуна, автора теории цикличности истории, заставившего все человечество ходить по кругу. И так далее и тому подобное. Откуда только, с каких только страниц не сошли многочисленные персонажи «Шести задач»! Но разумеется, интереснее всех — дон Исидро Пароди, Великий Сыщик, невинно осужденный пожизненно, сидящий в камере и периодически щелкающий заковыристые загадки с легкостью необыкновенной. Да, а подкидывает ему задачки расфуфыренный франт по имени Граф Монте-Кристо... то есть я хотел сказать — Гervасио Монте-Негро... При столь обильных совпадениях вряд ли *такое* имя *такому* персонажу дано случайно. В нем легко усматривается изрядно шаржированная фигура зловеще обаятельного графа из романа Александра Дюма. В самом деле, если дон Исидро Пароди — почти калька с образа аббата Фариа, вплоть до сходства «земных», фиктивных биографий (пожизненно осужденный за политическую деятельность, на самом деле — невинный, с блестящим интеллектом), почему бы его другу и поклоннику («высокому, видному, слегка потрепанному господину романтической наружности») не быть шаржем с Дантеса-Монте-Кристо? Кстати, дон Исидро действует так же, как аббат Фариа: у него нет улик, он не может следить за подозреваемым, не может беседовать со свидетелями — он может лишь выслушивать рассказчика и делать выводы исключительно на основании его слов. Что же до предисловия к сборнику рассказов о доне Пароди, написанного вымышленным же автором, то в нем скрупулезно перечисляются все литературные предшественники этого сыщика: «Дону Исидро принадлежит честь быть первым детективом-заключенным. При всем том критик с острым нюхом сможет установить несколько соответствий: Огюст Дюпен не покидает уединенного кабинета... Князь Залевский, за-

крывшись в своем отдаленном дворце, решает загадки Лондона... Макс Каррадос — не в последнюю очередь! — *заперт в переносной тюрьме своей слепоты...*» (на последнего я обращаю ваше внимание и обещаю вернуться к нему и ему подобным позже). Отсутствие в скрупулезно перечисленных предшественниках-сыщиках самого первого в шеренге, так сказать, правофлангового — аббата Фариа — представляется мне куда более важным, чем ежели бы его имя в этот список внесли. Борхес и Касарес — старые и хитрые игроки, они играют во все — в том числе и в незнание (ни дать ни взять — отец Браун о двух головах!). Кстати сказать, список — и предисловие — они приписали тому самому ГERVасио Монте-Негро — с него и спрос... Чтобы закончить с Борхесом — во всяком случае, в этой статье, — я приведу его суждение о детективе: «Детектив — это фантастический жанр, в котором предполагается, будто преступление можно раскрыть только лишь интеллектуальным усилием...»

Поставим пока точку на этом рассмотрении прямых потомков аббата Фариа и перейдем к иным — непрямым, но весьма важным для понимания природы детективного жанра.

III ЧЕРНЫЙ ВОЛК ГАННИБАЛ

В книге Борхеса и Касареса «Шесть задач для дон-Исидро Пароди», о которой говорилось в предыдущей главе, рассказчика зовут Гervасио Монте-Негро, и его фамилия перебрасывает мостик от романа «Граф Монте-Кристо» к самому, может быть, знаменитому потомку его героев. Ибо Монте-Негро — это не только парафраз имени героя Дюма, но и географическое название. «Монте-Негро», «Черная Гора», Черногория («Черногорцы — что такое? — Бонапарте спросил») — маленькая балканская страна, родина одного из величайших сыщиков двадцатого столетия — неподражаемого Ниро Вульфа, рожденного воображением замечательного американского писателя Рекса Стаута.

Поначалу Стаут писал не только детективы — его перу принадлежат и приключенческие, и фантастические, и «серьезные» психологические романы; наконец, он автор нескольких исторических книг. Впрочем, последние следовало бы отнести скорее к мифологическим — или антимифологическим, — ибо строились они чаще всего на основе сюжетов античной мифологии, с попыткой рационализации оной приемами, характерными для литературной моды 20—30-х годов XX века, — как, например, роман «Легенда», события в котором происходят во время Троянской войны, а среди действующих лиц — Ахилл, Гектор и прочие герои древнегреческого эпоса.

Начав среди прочего писать детективы, писатель не сразу отыскал героя, обессмертившего его имя, — в ранних вещах у него действовали вполне стандартные, малозапоминающиеся персонажи.

Лишь с появлением — в романе «Игла» — замечательного дуэта толстого Великого Сыщика Ниро Вуль-

фа и его помощника, друга и летописца Арчи Гудвина, Рекс Стаут стал тем Стаутом, которого читают и перечитывают миллионы. Действительно, образ чрезвычайно необычный, колоритный — и весьма многослойный, если можно так выразиться.

«ГОРА В ЖЕЛТОЙ ПИЖАМЕ...»

Если попросить любителя детективов набросать условный портрет Ниро Вульфа, мы получим несколько характеристик, несколько черт, которые выглядят несколько странно и которые — как мы увидим ниже — обыгрывали на все лады писатели следующих поколений. Во-первых — габариты, явно превосходящие норму. Во-вторых — гурманство, временами переходящее в обжорство. В-третьих — любовь к орхидеям. В-четвертых — странное имя.

Начнем с последнего. «Ниро Вульф». «Вульф» даже не требует объяснения — волк, понятно. А имя? Ниро — Него? То есть, Нерон? Или же, скорее, «нерос», «neros», «черный» по-гречески (почему бы и нет, ведь родина — Балканы, Черногория, до Греции рукой подать). Сыщик по имени Черный Волк. Или Нерон-Волк, в смысле — Волк-Император, Волк-Повелитель... Весьма любопытное и многозначительное имя. И каков же он, этот Черный Волк, выходец из суровой балканской страны и поселившийся в самом центре Нью-Йорка?

Черный Волк из Черногории... Фигура скорее фольклорная, сказочная. Волки-оборотни (чаще всего — черные) обитают в сказках и легендах балканских народов, и корни этого образа уходят в седую древность — в языческие времена, в культы хтонических божеств, повелителей подземного мира, мира смерти. Образ волка-оборотня, очевидно, сложился под влиянием описанного Вячеславом Ивановым в книге «Дионисийская религия» культа «людей-волков», распространенном в древней Фракии. Согласно ему, жрецы подземных богов (видимо, в т.ч. и пра-Диониса) практиковали во время оргий ритуальное каннибальство: обряженные в волчьи шкуры, они преследовали и пожирали «людей-оленей». Считалось,

что после подобной мистерии жрецы становились настоящими волками. Вернуться в человеческое общество они могли лишь в том случае, если в течение девяти лет более не притрагивались к человеческому мясу.

Вот такие «Черные Волки», волки-оборотни, людоеды — и одновременно слуги подземных богов и сами боги, вестники мира смерти, — водились на севере Балканского полуострова, на родине Ниро Вульфа. Древние фракийцы, кстати, были предками и черногорцев, и валахов — подданных знаменитого Влада Цепеша-Дракулы. Именно там в наибольшей степени распространены не менее мрачные легенды об оживающих мертвецах — вампирах. Сербия, Черногория, Румыния, Болгария, частично — Греция — вот ареал существования этих жутких порождений народной фантазии. Прежде чем перейти к дальнейшему рассказу о нашем друге-сыщике, я позволю себе в очередной раз отклониться от основной линии и показать, каким удивительным порою образом трансформируются в фольклоре, а затем в литературе, не только реальные исторические персонажи, но и герои фольклорных же произведений — более древнего периода. А в качестве примера изберу такой безусловно известный читателю образ, как вампир граф Дракула. С легкой руки ирландского писателя Брэма Стокера этот зловещий персонаж пошел гулять по страницам романов и театральных подмосткам, а затем — и по киноэкранам. Он встал в ряд современной мифологии, вместе с Големом, чудовищем Франкенштейна и тому подобными — столь же грозный, пугающий — и все же обладающий тем, что можно было бы назвать «отрицательным обаянием».

Меж тем Дракула — чуть ли не единственный из числа вышепомянутых порождений разгулявшегося воображения, имеющий не только литературно-киношную, но и реальную биографию. И вот в этой биографии можно найти ключ к загадке: как и почему реальное историческое лицо трансформировалось не в кого-нибудь, а в кровососущего мертвеца, слугителя самых темных сил.

Биография исторического прототипа графа Дракулы — правителя полузависимого балканского государства Валахии XV века Влада Цепеша — достаточно широко из-

вестна, во всяком случае ее неоднократно излагали различные авторы — историки, писатели, журналисты — на страницах печатных изданий. Поэтому мы лишь сообщим в нынешнем очерке основные моменты жизни этого князя, сосредоточившись главным образом на некоторых, кажущихся второстепенными, деталях, позволяющих понять: каким образом воитель и борец против турецких захватчиков превратился — сначала в румынском фольклоре, а затем и в мировой литературе — в слугу Сатаны, Носферату, колдуна и чернокнижника. Когда сегодня исследователи рассуждают о том, что всему причиной была невероятная жестокость исторического Дракулы, то как-то упускают из виду, что в *то* время и в *том* месте жестокость — даже такая, которую демонстрировал интересующий нас валашский господарь, — была вещью обыденной и тривиальной. Тысячи отрубленных голов, сотни сожженных заживо, десятки тысяч посаженных на кол — отвратительное обрамление исторических бурь, бушевавших на Балканах. За что же Влада Цепеша превратили в дальнейшем — и в сказках, и в романах — в отвратительного вампира? Чтобы разобраться в этом, мы для начала обратимся к жизни его отца — тоже господаря Валахии Влада III, носившего прозвище Дракул — «Дракон» или «Дьявол». Выясним, откуда взялось у него это странное и страшное прозвище, перешедшее затем к его сыну («Дракула» означает «Сын Дракона», «Драконенок»).

Влад III захватил валашский престол в 1436 году. Это была узурпация власти (Валахией правил тогда двоюродный брат Влада), осуществленная при поддержке венгерского короля и императора Священной Римской империи Сигизмунда Люксембурга. Не будем останавливаться на различных перипетиях жизни этого человека, обратим лишь внимание на любопытный для нашего очерка момент: еще до воцарения в Валахии Влад встал во главе так называемого ордена Дракона. Этот орден основал Сигизмунд для борьбы с «неверными», главным образом — турками. Став господарем, Влад повелел изобразить дракона — элемент орденовой символики — даже на монетах. Вот этим он главным образом и заслужил мрачноватое прозвище «Дракул».

Однако и это не все.

Орден Дракона (об этом мы уже сказали) изначально создавался как аристократическая рыцарская организация, призванная воевать с «неверными» — в первую очередь с турками-мусульманами, реально угрожавшими Юго-Восточной Европе. Но так уж получилось, что в тот момент, когда во главе ордена встал Влад III, Сигизмунда и прочих католических государей более вечных врагов — османов — беспокоил антикатолический мятеж в самом сердце Европы — в Чехии. Для возвращения непокорных чешских последователей сожженного в Констанце реформатора-проповедника Яна Гуса император предпринял несколько крестовых походов. Гуситы, возглавляемые одним из лучших полководцев того времени — Яном Жижкой, — наносили крестоносцам одно поражение за другим. Влад III участвовал в походах против гуситов, и его знамя с изображением головы дракона развевалось над рядами крестоносцев, шедших в бой против чешского ополчения, символом которого было белое знамя с изображением красной чаши.

Здесь, как мне кажется, таится первый из элементов мрачного превращения. Что за чаша украшала гуситские знамена? Напомню: главным идеологическим лозунгом их движения было требование «причащения кровью». Понятно, что речь шла не о настоящей человеческой крови, но о евхаристии — церковном причастии, при котором хлеб символизирует плоть Христову, а вино — его кровь. В католической церкви существовала своего рода «религиозная дискриминация» — причащению «под двумя видами», то есть и вином, и хлебом, удостоивались только священнослужители; мирянам же приходилось довольствоваться причастием только хлебом...

Представим себе теперь рядовых участников антигуситских походов, а тем более — темных крестьян, подданных Влада III. До того ли им было, чтобы вникать в мистическую суть церковных обрядов и реформистских требований? К тому же враги чешских мятежников, получившие чувствительные поражения, как это обычно бывает, активно распространяли о них всяческие небылицы — в том числе о черной магии, о ритуальном кан-

нибальстве «поклонников сатаны» и о ритуальном же использовании человеческой крови. Так что в их глазах полная крови чаша на гордо реявшем знамени воинов Яна Жижки превращала противников предводителя ордена Дракона в самых что ни на есть колдунов-вампи-ров! Тем более что собственно подданные правителя Ва-лахии вообще не были католиками (это, как мы увидим, сыграет значительную роль в фольклорном образе его сына), и теологические тонкости конфликта, раздирав-шего католическую церковь, были им малоинтересны и, возможно, непонятны.

Вот мы, похоже, и обнаружили первое появление «вампирической темы» в бурной жизни влашского гос-подаря.

Правда, вот незадача — отец Влада Дракулы высту-пает как вампиробойца, борец с темными силами. Как же его сын, унаследовавший многое — от престола до прозвища — «поменял знак на противоположный»?

Недоумение усилится, если вспомнить, что в первом литературном произведении о Дракуле — поэме «Цыга-ниада», принадлежащей перу румынского поэта Й. Будай-Деляну и написанной в конце XVIII — начале XIX века, воевода Влад сражается... против вампиров!.. И вновь проблема — в деталях реальной биографии теперь уже Дракулы — Влада IV Цепеша. Бесконечно воюя то против турок, то против венгров (и те и другие пытались прибрать Валахию к рукам), валашский господарь ока-зался в плену у венгерского короля и провел в темнице что-то около десяти лет. В конце концов ради освобож-дения и возвращения на престол Дракула совершил по-ступок, и послуживший в дальнейшем трансформации его образа из вампиробойцы в вампира.

Он отказался от православия и принял католичество. Как отмечают современные исследователи, религиозное ренегатство в румынском фольклоре всегда обуславли-валось продажей души дьяволу. И причастие, о котором мы уже говорили выше, становилось в сказках подноше-нием дьявола своему верному слуге — в виде человечес-кой крови. Отныне и навсегда буйный, жестокий, но все-таки свой, храбрый вождь Влад Цепеш становится

отвратительным вампиром, продавшим душу дьяволу и получившим за это сомнительный дар странного и страшного полубессмертия, возможность вставать по ночам из могилы и отправляться на поиски ничего не подозревающих жертв.

С легкой руки Брэма Стокера он обрел еще одно, литературное бессмертие, неслышной тенью скользя из романа в роман, из фильма в фильм, отталкивающий и обаятельный одновременно, неизменно посрамляемый положительными героями — и вновь оживающий в следующем опусе...

Кстати говоря, первые легенды о нем как о вампире, по-видимому, сложились еще при его жизни — сразу же после перемены веры. Женившись на родственнице Матьяша Хуньяди, Дракула в 1476 году — при поддержке Венгрии и Молдавии — вторгся в Валахию с намерением вернуть престол, который с 1474 года занимал Лайош Басараб. До конца 1476 года Влад в третий раз вернул себе контроль над княжеством, захватив Тырговиште. Погиб же он не позднее начала 1477 года. И убили его, похоже, в соответствии с ритуалами, рекомендуемыми против вампиров — пронзили грудь копьем (вариантом кола) и отрубили голову. Голову затем отправили в Стамбул, где она была выставлена в центре города для всеобщего обозрения, а тело похоронили в монастыре, находившемся в родовых владениях Влада. Столетия спустя гробница была вскрыта археологами, но в ней не нашли ничего, кроме мусора и ослиных костей. Зато в другой гробнице, неподалеку, оказались останки обезглавленного человека. Предполагается, что они-то как раз и принадлежат Дракуле.

В последнее время, в связи с успехами экспериментов по клонированию, в печати начали мелькать слухи, будто ученые намеренны клонировать валашского господаря. Но это — так, к слову.

Я не зря обратил внимание читателя на историю с чашей — символом гуситов. Думается мне, что в этом — объяснение причин появления образа вампира на Балканах. Обращаю ваше внимание на то, что именно здесь, в этом же ареале в свое время получил наибольшее распространение культ умирающего и воскресающего ази-

атского бога Диониса (вобравшего и упомянутый выше культ людей-волков). Дионис — бог виноделия, бог вина, всегда рассматривавшегося мифопоэтическим сознанием как кровь. В христианстве это представление дожило до наших дней в таинстве евхаристии. Дионис — хтоническое божество, тесно связанное не только с весенним оживлением природы, но и с типично хтоническим оргиастическим буйством, со смертью и подземным миром. Дионис — матрица более поздних балканских вампиров, мифологический, религиозный прототип фольклорно-поэтического персонажа. Кроме прочего он обладал даром пророчества — дельфийский оракул, в позднейшие времена посвященный светлому богу Аполлону, поначалу был оракулом именно Диониса в его подземной, страшной ипостаси растерзанного титанами Загрея. Кстати, и волк на самом деле сопровождает как Диониса — Великого Ловчего, — так и Аполлона, к тому же имеющего обыкновение самостоятельно превращаться в волка. Поскольку мы занимаемся не анализом мифологии и генезиса языческих богов, а их трансформациями в современной литературе, примем в дальнейшем ту точку зрения, что говорить можно о неких общих чертах, характерных и для Диониса, и для Аполлона. А они суть таковы: волк и вампир — ипостаси данного существа, отражение его хтонической, подземной природы. Хтоническая природа выражается также в связи с растительным миром. И одновременно этот волк-оборотень-вампир-Дионис является еще и культурным героем, одаряющим человечество... дурманом. Будь то вино, опий и прочие наркосодержащие вещества. Почему именно так? Видимо, потому, что, будучи владыкой или, во всяком случае, посланцем Мира Смерти, он повелевает снами и видениями. Ведь сон как состояние, близкое к смерти, фигурирует во всех мифологических системах — Гипнос и Танатос у греков родные братья. А у евреев сон — одна шестидесятая доля смерти. То есть то же самое, но в ослабленном виде... Плюс к тому Дионис обладает профетическим даром — способен раскрывать герою загадки прошлого, настоящего и будущего. Однако заметим также, что эти разгадки-пророчества обычно

выражаются иносказательно и могут иной раз вызвать у заказчика ошибочные представления и действия. И еще заметим, что для получения разгадок требуется жертвоприношение.

Вернемся к нашему герою, явившемуся в Новый Свет именно с Балканского полуострова. Присмотримся к нему повнимательнее. Вот, например, каким представляется его первое появление на книжных страницах (роман «Игла»):

«Вульф поднял свою огромную голову. Сам же он был настолько огромен, что если бы на его плечах появилась голова обычного человека, то она была бы вовсе незаметной для постороннего глаза».

«Туша весом в седьмую часть тонны...»

Объемы Вульфа здесь явно превосходят объемы даже очень крупного и тучного человека. Он производит впечатление скорее ожившей статуи или какого-то сказочного чудовища, нежели человека. А вот в романе «Требуется мужчина»:

«...Вульф огромной глыбой восседал в кровати, со всех сторон обложенный подушками, а на одеяле покоился поднос с завтраком. Как всегда, ровно в восемь утра, Фриц приносил завтрак в его спальню на третьем этаже. Стрелки на часах сейчас показывали восемь пятнадцать, а потому в ненасытной утробе Великого Сыщика уже исчезли персики, сливки, изрядная часть здоровенного ломтя бекона и две трети яичницы, не говоря уж о кофе и пюре из зеленых томатов. Хотя черное шелковое одеяло было откинута, приходилось приглядываться, чтобы уловить границу между ядовито-желтой перкалевой простыней и пижамой такого же замечательного цвета... Гора в желтой пижаме чуть колыхнулась...»

«ЧЕРНАЯ ГОРА»

Прочитав несколько описаний, подобных приведенным выше, начинаешь представлять себе не обычный дом в Нью-Йорке, а скорее, святилище, в котором, скрытое от посторонних глаз, обитает некое грозное божество.

Кстати, связанное с растительным миром — вряд ли стоит в очередной раз напоминать читателю о любви к орхидеям и о том, что Вульф все свободное время проводит в оранжерее, выращивая эти экзотические цветы.

Обращаю ваше внимание на то, о чем говорилось в предыдущей главе, — об удивительном пристрастии Великих Сыщиков к цветам, к растениям (Кадфаэль, Кафф и т.д.), о том пристрастии, которое, как я полагаю, они унаследовали от своего прототипа — бога умирающей и воскресающей природы Диониса-Загрея.

И еще одна деталь — из уже процитированного отрывка — черно-желтая гамма спальни-святилища Ниро Вульфа. Дионис в грозной своей ипостаси судьи-преследователя являлся обычно в образе леопарда или барса, желтая шкура которого испещрена черными пятнами.

«Слишком тучен наш сын...» — кажется, так говорила королева датская Гертруда по поводу Гамлета. Нет-нет, я не оговорился и ничего не перепутал. Просто об этой особенности датского принца почему-то вспоминают крайне редко — чаще в инсценировках и экранизациях Гамлет выглядит худошавым меланхоликом, а на процитированные слова Гертруды не обращают внимания — или попросту опускают их. Можно, конечно, объяснить это замечание Шекспира, например, тем, что актер, первым исполнявший роль Гамлета, был несколько полноват, вот драматург и обыгрывает это. Но можно истолковать данную черту иначе — предположив, что тучность Гамлета — равно, как и тучность нашего героя, — черта, унаследованная персонажами литературы от персонажей мифов. Вспомним, что трагедия первоначально родилась из дионисийских мистерий об умирающем и воскресающем боге. Тучность трагического героя в данном случае — напоминание о его древней ипостаси — боге подземного мира Дионисе.

Изначально природа, Мать-Земля олицетворялась женским существом — Великой Богиней, Кибелой, Реей, Геей, Эрешкигаль-Иннаной и так далее. Самые древние, архаические изображения их, дошедшие до наших дней, — каменные и костяные женские фигурки, с едва намеченными чертами лиц, зато с тщательно вырезанными груз-

ными до карикатурности телами. Тучность последующих персонажей — будь то герои мифов или персонажи куда более поздних литературных произведений — это напоминание об их изначально женской природе богов второго поколения, заменивших Великую Богиню.

Габариты Вульфа — того же происхождения. И с тем же связана еще одна характерная черта, накрепко впечатавшаяся в память читателя, — нелюбовь к каким бы то ни было перемещениям, малоподвижность. Что же до «женственности» — тут представляется интересным обратить внимание на пародийную серию детективных романов, написанную современником Стаута, не менее знаменитым Эрлом Стенли Гарднером.

В этих романах, написанных Гарднером под псевдонимом Александр Фэр, Ниро Вульф вдруг травестирировался в стокилограммовую дамочку Берту Кул — частную сыщицу, с помощником по имени Дональд Лэм, пародийным двойником Арчи Гудвина. Лэм обладает всеми чертами своего «альтер эго» — он тоже остроумен, ироничен, грубоват, охотно пускает в ход кулаки. Он столь же популярен у представительниц прекрасного пола. Правда, в какой-то момент, когда читатель уже нарисовал в своем воображении Арчи-2, вскользь роняется фраза насчет его роста. А рост у этого мордобойца, питуха и ловеласа... что-то около полутора метров.

Вернемся к Вульфу. Итак, существо огромных размеров, большую часть времени проводит в оранжерее, выращивая экзотические цветы, которые раздаривает всем желающим. Обжора и гурман. Из дома старается не выходить (внешне это связано с чрезмерным весом).

Все так. Но вот в романе «Черная гора» Ниро Вульф в сопровождении неизменного Арчи Гудвина вынужден отправиться на свою родину — на Балканы. И здесь, в течение буквально нескольких страниц, с ним происходит совершенно невероятная метаморфоза!

«Вульф спокойно двинулся по скалистей плите, я последовал за ним... Он предпочитал идти, карабкаясь вверх а не понизу, и я решил, что он просто чудит... Он ориентировался по звездам, а я в это не верил. Тем не менее он знал, где мы находимся. Например, спустившись со скло-

на, после того, как мы отмахали не меньше восьми миль, он резко свернул вправо, еле протиснувшись между двумя огромными валунами, прошел через россыпь зубчатых скал и, остановившись перед скалой, вертикально вздымавшейся вверх, протянул руки и затем поднес их к лицу. Я догадался по звукам о том, что он делает: он подставил руки под струю воды, падающей вниз, и пил ее...»

Дальше — больше. Мало того что Вульф вдруг превратился в заправского альпиниста (при том, что в Нью-Йорке он даже в любимую орхидейную оранжерею поднимается в специальном лифте!), так он еще и в единоборство с противниками вступает, не моргнув глазом: «Я развернулся влево и остолбенел. Буа, привалившись спиной к стене, по-волчьи ощерился, держа перед собой нож, а Вульф, вытянув перед собой тесак, наступал на него в классическом боевом полуприседе».

Ни дать ни взять — греческий Антей (кстати, сын Матери-Земли, Геи), неуязвимый на собственной территории, — но *становящийся беспомощным в отрыве от нее*. Вот финальная сцена — уже в Нью-Йорке, по возвращении из Черногории: «Я едва успел нащупать в кармане свой «марли», когда Зов уже выстрелил. Вульф качнулся вперед и упал».

* * *

Неожиданнее всего Ниро Вульф раскрывается в продолжениях, пародиях и трансформациях, которые он претерпевает в книгах других авторов — не Рекса Стаута. Если герой Конан Дойла приобрел в дальнейшем прямую новую жизнь стараниями целых поколений писателей-детективщиков (от Адриана Конан Дойла и Джона Диксона Карра до Эллери Куина и Николаса Мейера), то Вульф продолжает существовать в непрямом варианте и под разными именами. Об одном мы уже вспоминали. Но Гарднер-Фэр всего лишь подтрунивает над коллегой по перу, его не лишенное пародийности подражание можно рассматривать как дружескую шутку, не касавшуюся глубинных и, прямо скажем, страшноватых

черт образа Вульфа, то в дальнейшем трансформации Великого Сыщика перешли на иной уровень.

Можно вспомнить о фэнтэзи-детективах Глена Кука, живописующих приключения частного детектива Гаррета. Гаррет обитает в типичном для мира фэнтэзи городе Танфейре, населенном, помимо людей, самыми разными персонажами: не только традиционно-фольклорными эльфами, гномами, гоблинами, троллями и прочими, но и странными существами, являющимися сугубым плодом авторской фантазии. Сам Гаррет — типичный «сыщик-поиге», фантазийный брат-близнец Филиппа Марлоу, Лу Арчера или Сэма Спейда (роман Кука, «Седая оловянная печаль», к примеру, — калька с одного из детективов Р. Чандлера). И как таковой — двойник Арчи Гудвина, относящегося к той же компании крепких неунывающих парней с хорошими мозгами, кулаками, реакцией — и при том меланхоличных романтиков. Несмотря на то что расследования Гаррета лежат в области магической, главным инструментом его является дедукция. Причем не только и не столько его собственная, сколько дедукция его друга и партнера, странного субъекта по прозвищу... Покойник: «Покойник возвышался грудой гниющей плоти в огромном деревянном кресле посреди комнаты... Начнем с того, что он и не человек. Он логхир, редкая порода, лишь отдаленно напоминающая человека. Весит четыреста фунтов с гаком... Покойником его звали уже в те незапамятные времена, когда мы только встретились. Меткое уличное прозвище, возникшее благодаря тому, что ко дню нашей встречи он был мертв уже четыре сотни лет. Тем не менее он логхир, а логхиры славятся тем, что ничего не делают впопыхах. И особенно не торопятся отбрасывать копыта. До меня доходили слухи, что четыреста лет жизни после смерти для них далеко не предел...» Со своим партнером и другом логхир общается телепатически, фактически направляя расследование в нужное русло. При этом обожает изъясняться загадками — точь-в-точь Ниро Вульф, порой сбивающий с толку не только соперника — инспектора Крамера, — но и помощника Гудвина (помните особенности пророчеств дельфийского оракула?).

Еще удивительнее метаморфоза, которую парочка Гудвин—Вульф претерпела под пером немецкого писателя Герта Прокопа в книге фантастических детективов под названием «Кто украл голени». Гудвин продолжает уменьшаться — теперь уже это не коротышка Дональд Лэм, а настоящий лилипут Тимоти Тракл по прозвищу Тайни. Что касается Вульфа, то малоподвижность и не совсем человеческая природа Великого Сыщика превратила его в персональный компьютер по имени «Наполеон» (намек на «Нерона» Вульфа?). Что, впрочем, не мешает обоим сохранить главные черты обоим: Тайни ухлестывает за дамами направо и налево, а Наполеон «сидит» неподвижно на сто первом этаже нью-йоркского небоскреба в апартаментах Тимоти Тракла и вещает фразами-ребусами, в которых содержится разгадка сложнейших детективных загадок. Правда, по вполне естественным причинам, страсть к цветам и гурманство от Наполеона перешли к сыщику-лилипуту. Кстати, любопытен в этом цикле еще один персонаж. Дамочка по имени Дебби, по кличке Трясогузка — следователь полиции. На этот раз операцию по смене пола проделали над инспектором Крамером. Хотя габариты свои и буйный темперамент Трясогузка явно унаследовала от «Вульфа-в-юбке» — Берты Кул...

Причем — обращаю ваше внимание — куда чаще трансформация Вульфа происходила в откровенно-фантастической литературе. Ничего удивительного: фантастическая природа этого персонажа настолько очевидна, что чрезвычайно трудно удержаться от соблазна снятия с него реалистической маски.

Таков Ниро Вульф — тоже «дитя подземелья», потомок, наследник аббата Фариа и, соответственно, — очередная ипостась мифического персонажа.

Можно было бы сказать — самая совершенная ипостась, откровенно сказочная.

Если бы не еще один потомок — уже самого Ниро Вульфа, — возвращающий нас к столь страшным корням образа, что при чтении его приключений некий трепет проходит по коже. Я говорю о самом странном и страшном сыщике современной детективной литерату-

ры — докторе Ганнибале Лектере, герои трилогии Томаса Харриса («Красный дракон», «Молчание ягнят» и «Ганнибал»).

«В ГЛАЗАХ ЕГО БЫЛА НЕПРОНИЦАЕМАЯ ТЬМА...»

Итак, доктор Лектер — преступник-маньяк, подлинное чудовище, каннибал... Думаю, нет необходимости подробно пересказывать сюжеты романов Харриса — наш читатель прекрасно знаком с ними, если не по книгам, то по экранизациям, из которых лучшая, на мой взгляд — «Молчание ягнят». Неужели герой Энтони Хопкинса — родственник милейшего Ниро Вульфа? Потомок благородного аббата Фариа? Литературный двойник патера Брауна и брата Кадфаэля?!

Давайте присмотримся к нему повнимательнее. Вспомним еще раз о тех особенностях образа сыщика, которые мы выделили у «детей подземелья». Неподвижность — будь то «тюрьма собственной тучности» Вульфа, или «передвижная тюрьма слепоты» Марка Караскаса или сыщика из романа Рэя Брэдбери «Смерть — дело одинокое», или же подлинная тюрьма дона Исидро Пароди и самого аббата Фариа. Доктор Лектер заключен в тюремную психиатрическую лечебницу: «Камера доктора Лектера расположена на значительном расстоянии от остальных, напротив нее — один только шкаф, да и в других отношениях она совершенно уникальна. Передняя стена, как и в других камерах, — решетка из мощных прутьев, но внутри, за этой решеткой, на таком же расстоянии, чтобы человек не мог дотянуться, еще одна преграда — толстая нейлоновая сеть, от стены до стены и от потолка до потолка». С этим обстоятельством — неподвижностью — мы разобрались. Доктор Лектер столь же ограничен в передвижениях, что и все рассмотренные нами выше персонажи детективной литературы. Далее. О его дедуктивных способностях нет резона говорить — и так понятно: если полицейские и фэбээровские сыщики вынуждены обращаться к нему за помощью (в «Красном драконе» — Уилл

Грэм по собственной инициативе, в «Молчании ягнят» — Клэрис Старлинг, по поручению своего шефа Джека Крофорда), он — гениальный сыщик. Что подтверждается сюжетом, но главное — законом жанра.

При этом он изъясняется с просителями-помощниками загадками и намеками, ребусами («Поищите свои валентинки в машине Распая» и т.д.) — ни дать ни взять патер Браун. Или логхир Покойник. Или дельфийская пифия. Ганнибал Лектер указывает ключ к разгадке, но ключ этот, в свою очередь, упрятан в загадку.

Он эстет, обожает прекрасное — в том числе, разумеется, цветы. Так же как Вульф, он пытается отказываться от расследований, а если и соглашается, то выбирает помощника (или помощницу) сам, как капризное божество: «Я ваша избранница, доктор Лектер. Вы сами выбрали меня для разговора...»

А как насчет платы? О, тут все становится еще более интересным: «*Qui pro quo*. Я кое-что скажу вам, а вы скажете мне... Возможно, мы сторгуемся, но только за информацию о вас лично. Да или нет? — Задавайте вопрос. — Да или нет? — Задавайте ваш вопрос. — Ваше самое страшное воспоминание детства...»

Он принимает плату... душами. Он поглощает прошлое своих собеседников, их сны, их воспоминания.

Что происходит с ними, с теми, кто общается с доктором Лектером, пользуется его услугами?

Либо они становятся его «адептами» — открыто, разделяя все его вкусы, в том числе и «гастрономические» пристрастия (по сути, принимают жертвоприношения) — как, например, Старлинг в последнем романе трилогии. Либо теряют часть души — как, например, Уилл Грэм из «Красного дракона». Теряют часть души, а на место ее приходят взгляды и принципы... доктора Лектера: «Природе чуждо милосердие. Милосердие привносят в мир люди. Оно рождается в тех клетках мозга, благодаря которым за миллионы лет эволюции мозг рептилии превратили в мозг человека. Убийство само по себе тоже иллюзия. Его не существует. Наши понятия о морали создали убийство, и только для нас это слово имеет смысл. Грэм слишком хорошо понимал, что в его душе нераздельно сплелось все,

что делает человека убийцей. И милосердие, наверное, тоже. Он отдавал себе отчет в том, что слишком хорошо понимает природу и тайные пружины убийства, и это тревожило его. В едином, необъятном сознании человечества, подумал он, в сознании, направленном к свету и разуму, темные, первобытные желания, которые мы подавляем, и подсознательные ощущения этих желаний создают порочный вирус, против которого восстают все защитные силы организма. А что, если страшные, подавляемые цивилизацией желания и есть тот вирус, из которого создается противоядие?..»

Они становятся живыми мертвецами — это хорошо показано на образе «нормального» сыщика — не безумца, не маньяка, обратившегося к кровавому и всемогущему божеству за помощью. Офицеру ФБР Крофорду, начальнику Клэрис Старлинг. Вот что пишет о нем Харрис («Молчание ягнят»): «Джек Крофорд... сильно похудел, ворот рубашки казался слишком большим, а вокруг воспаленных глаз появились темные круги... Очевидно, с ним происходило что-то неладное. В Крофорде... привлекали интеллигентность, особая проницательность, опрятность и умение носить одежду, даже ту форменную, которая обязательна для всех агентов ФБР. Сейчас он тоже выглядел аккуратно, но казался каким-то поблекшим и облезлым... Крофорд улыбнулся, но глаза его оставались безжизненными... Крофорд в рубашке с короткими рукавами и солнечных очках сидел на месте второго пилота. Услышав, как летчик хлопнул дверью, он обернулся. Она не могла видеть его глаза за черными стеклами очков и вдруг почувствовала, что этот человек ей совершенно чужой... Крофорд был бледен и напряжен...»

Что же до гурманства Вульфа, то оно достигает у Ганнибала Лектра высшей стадии — каннибальства. Причем если у Вульфа процесс поглощения пищи лишь временно обретает черты ритуального действия (как в цитированном выше фрагменте), то в романах Харриса чудовищные трапезы действительно обретают ритуальный характер — особенно в заключительной части трилогии:

«Рано утром доктор Лектер тщательно сервировал стол на три персоны. Почесывая кончик носа пальцем, он

внимательно изучил свое творение, дважды переставил подсвечник и, отказавшись от подблюдных камчатных салфеток, накрыл столешницу одной общей скатертью. Таким образом он смог немного сузить поле, на котором предстояло пиршествовать. Приставные сервировочные столики — темные и непривлекательные, — после того как их украсили сверкающие медные подогреватели и иные кухонные принадлежности, почти утратили свое сходство с крыльями самолета. Кроме того, доктор Лектер вынул несколько ящиков из письменного стола и устроил из них нечто напоминающее висячий сад.

Он не мог не видеть, что в комнате слишком много цветов, но тем не менее решил добавить еще чуть-чуть. Слишком много есть слишком много, однако на сей раз — чем больше, тем лучше. Доктор Лектер поставил пару цветочных композиций на стол — небольшую горку белых, как «Снежки», пионов на серебряном блюде и высокий букет из голландских ирисов, ирландских колокольчиков, орхидей и попугайных тюльпанов. Букет несколько скрадывал просторы стола и создавал интимную обстановку.

Рядом со вспомогательными тарелками бушевало маленькое ледяное моря хрустала, но столовое серебро находилось в обогревателе, чтобы быть поданным на стол в последний момент.

Первое блюдо предполагалось готовить рядом со столом, и поэтому доктор Лектер соответствующим образом расположил спиртовые горелки, медную универсальную кастрюлю, медный же сотейник, соусник, разнообразные приправы и пилу, которой обычно пользуются патологоанатомы...»

«Первым блюдом» стал негодяй, преследовавший доктора Лектера и его избранницу Клэрис Старлинг. Собственно, в последних главах трилогии она предстает перед нами еще и как обительница мира мертвых — действительно, она смертельно ранена преступниками, увезена и возвращена к жизни доктором Лектером... Возвращена ли? Скорее, ее новая «жизнь» сродни той, которой наградил другой повелитель подземелья — аббат Фариа — другого избранника — Эдмонда Дантеса. Потому

что преображенная и «спасенная» Ганнибалом Лектером Клэрис «причащается» человеческой плотью...

То, что он именно властелин Подземного мира, мира смерти, особенно явственно показано в жуткой сцене со свиньями. Я напомним читателю, что в третьем романе Харриса — романе «Ганнибал» — сюжет строится вокруг единоборства двух маньяков — доктора Лектера и патологического убийцы Мейсона. Мейсон избирает изощренную форму мести своему врагу: доктора Лектера должны сожрать специально натасканные дикие свиньи: «Свиньи не похожи на других животных. В них присутствуют проблески интеллекта, и им присуща удивительная практичность. Его свиньи вовсе не были враждебными существами. Они просто любили питаться человечиною. Эти свиньи были легки на ноги, подобно лани, могли рвать зубами добычу не хуже овчарок, а все их передвижения вокруг хозяев имели характер зловещей продуманности...»

Но... «Доктор Лектер, двигаясь с горделиво выпрямленной, как у танцора, спиной и со Старлинг на руках, босым вышел из амбара сквозь строй диких свиней. Он шагнул между покрытыми щетиной спинами по залитому кровью полу. Пара животных двинулись в его сторону. Доктор взглянул в их морды, и звери, не почувствовав запаха страха, зарысили назад в направлении более легкой, валяющейся на полу добычи».

«Томмазо чувствовал, что есть нечто такое, о чем он обязан сообщить Марго. Поднатужившись и собрав все свои знания английского языка в кулак, он сказал:

— Синьорина, свиньи... вы должны знать это... свиньи помогать доктор. Они отходить назад и становиться вокруг. Они убивать Карло, убивать моего брата, но отходить от доктор Лектер. Я думаю, они молиться ему. — Томмазо перекрестился. — Вы не должны его больше преследовать.

И, вернувшись в Сардинию, Томмазо будет повторять эту историю всю свою отнюдь не короткую жизнь. А когда его возраст перевалит за шестьдесят, он уже станет уверять, что доктор Лектер с прекрасной дамой на руках покинул амбар, восседая на спинах диких свиней...»

Можно даже не напоминать о том, что связано в европейской традиции с образом стада свиней. Но стоит обратить внимание на то, что описанные выше сцены приобрели у Харриса еще и элемент пародирования евангельского сюжета. Повелевающий дикими свиньями спаситель-каннибал...

...Если бы не образ Ганнибала Лектера, Ганнибала-Каннибала, романы Харриса были бы всего лишь очередными более-менее увлекательными триллерами о серийных убийцах. Но страшный сыщик, по сути окончательно избавившийся от человеческой маски, сделал их совершенно особенным феноменом. Томас Харрис устами Джека Крофорда произнес фразу, определившую кардинальное изменение законов детективного жанра: «Маньяка может поймать только маньяк». И тогда чудаковатый, загадочный, приехавший с Балкан толстяк и обжора Ниро Вульф сбросил маску и явил на страницах другого романа истину. Свою природу страшного и всемогущего, капризного и опасно-переменчивого в своих симпатиях и антипатиях, требующего человеческих жертвоприношений повелителя подземного мира. Черный волк Ганнибал...

«В глазах его была непроницаемая тьма».

IV

КРИМИНАЛЬНАЯ ЗООЛОГИЯ

Чувство необъяснимого ужаса впервые в жизни я испытал при чтении рассказа Артура Конан Дойла «Пестрая лента». Была у нас в семье замечательная традиция: мама читала вслух мне и бабушке (сам я уже читать умел, но слушать, на ночь глядя, любил гораздо больше). Так вот, в один прекрасный день мама принесла только вышедшую книгу «Записки о Шерлоке Холмсе» (с предисловием Корнея Чуковского!) и прочла нам этот знаменитый рассказ.

До сих пор помню то ощущение, ни разу мною не испытанное ранее. Пытаясь много лет спустя вспомнить и понять, что именно меня напугало, постепенно пришел к выводу: во всяком случае, не преступление и не чудовищные планы преступного доктора, разрушенные Великим Сыщиком. Более всего меня напугали животные, фигурировавшие на страницах рассказа. Не только и даже не столько змея-убийца, сколько павиан, гиена и леопард, свободно разгуливавшие по двору. Источником ужаса, как я сейчас понимаю, стала атмосфера, окружавшая фигуру главного героя, Шерлока Холмса... Впрочем, сам А. Конан Дойл в рассказе «Камень Мазарини» пишет об ореоле «отчуждения и одиночества, окружавшем таинственную фигуру Великого Сыщика».

Понимаю, что восприятие пятилетнего ребенка не может служить достаточным основанием для каких-либо выводов относительно природы персонажей целого жанра. Так что будем считать сказанное выше всего лишь лирическим отступлением — и вступлением, если угодно, к рассказу о таких необычных, но часто встречающихся в детективах действующих лицах, как представители животного царства. Причем по возможности я

хочу избежать описание тех вариантов, в которых животные выступают бессознательными орудиями человеческих замыслов.

Обращали ли вы внимание на тот факт, что в первом детективном произведении мировой литературы — в «Убийстве на улице Морг» — убийца не является человеком? То есть, разумеется, вы знаете об этом, но задумывались ли вы над тем, что именно в первом детективном рассказе, задавшем, так сказать, последующий канон жанра, преступление не является человеческим деянием?

В этой главе я хочу исправить допущенную мною несправедливость — поговорить немного об Эдгаре По и его герое — частном сыщике Огюсте Дюпене, парижском аристократе, блестяще раскрывающем самые загадочные преступления и посрамляющий при этом парижского префекта полиции.

Но прежде — еще об одном писателе, претендующем на право называться «отцом детектива», и даже с большими основаниями, чем Эдгар По.

«ЖАЖДА КРОВИ, ПОВЕРГАВШАЯ В ТРЕПЕТ...»

Если аббат Фариа у Дюма появился все-таки несколькими годами позже, чем читатель получил удовольствие познакомиться с методом великолепного месье С.-Огюста Дюпена, то сейчас речь пойдет о произведении, выход которого в печать датируется 1816—1817 годами, и следовательно, опередившем «Убийство на улице Морг» более чем на двадцать лет. Место действия то же, что у Эдгара По:

«Как раз в это время Париж стал местом гнуснейших злодеяний, как раз в это время самое дьявольское, адское изобретение открыло легчайший способ их совершать...» Так начинается предыстория событий в новелле великого немецкого романтика Эрнеста Теодора Амадея Гофмана «Мадемуазель де Скюдери». Предыстория — потому что, рассказав со знанием дела о поимке шайки отравителей, орудовавших в столице Франции в конце XVII столетия, Гофман начинает повествование

о серии таинственных ночных нападений, зачастую кончавшихся убийствами, погрузившими Париж в атмосферу страха. С преступниками пытается безуспешно бороться знаменитый полицейский Дегрэ (лицо историческое). Увы, он оказывается бессильным — правда, ему удастся арестовать некоего Оливье Брюсона, но, хотя все улики говорят против молодого человека, невеста арестованного (и дочь одного из убитых) клянется, что ее жених невиновен, что произошла чудовищная ошибка...

И тогда на помощь несчастной Мадлон приходит очаровательная старушка мадемуазель де Скюдери, автор сентиментальных романов, популярных при дворе Людовика XIV. Она убеждается в невинности арестованного, а затем, уже с помощью его показаний, раскрывает ужасную тайну и изобличает настоящего преступника.

Таким образом, Гофман в своем произведении впервые вывел одновременно три образа, неизменно присутствующие затем во всех классических детективах: частного сыщика, соперничающего с ним полицейского и преступника. При этом частный сыщик поистине удивителен для раннего периода детективной литературы вообще — это не сыщик, а сыщица. Да еще какая! Гофмановскую мадемуазель де Скюдери (имеющую не так много сходства с реальной французской писательницей) вполне можно рассматривать как первоначальный, еще не проработанный тщательно, но достаточно точный эскиз знаменитой мисс Марпл. Она обладает наблюдательностью, смелостью, остротой суждений. Интуицией: «Поведение самого Кардильяка, должна признаться, как-то странно тревожит меня, в нем есть что-то загадочное и зловещее. Не могу отделаться от смутного чувства, будто за всем этим кроется какая-то ужасная, чудовищная тайна, а когда подумаю о том, как все было, когда припомню все подробности, то просто не могу понять, что же это за тайна и как это честный, безупречный мэтр Рене, пример доброго, благочестивого горожанина, может быть замешан в дурное и преступное дело...»

Именно ее интуиция вкупе с наблюдательностью и знанием людей — иными словами, то, что можно определить как житейскую мудрость, убеждает ее в том, что подозреваемый молодой человек, арестованный полицией, на самом деле не виновен в предъявленных ему обвинениях. И действует она, как и положено героине, смело и напористо, а умозаключения делает на основании полученной в ходе расследования информации: «Скюдери выпытывала у Мадлон все новые и новые подробности страшного события, даже самые мелкие. Она выпрашивала, не случилось ли какой-нибудь ссоры между хозяином и подмастерьем... Тщательно все обдумав... Скюдери не находила причины, которая могла бы толкнуть его на ужасное преступление, ибо, во всяком случае, оно должно было разрушить его же собственное благополучие...» И далее — четкие выводы: «Он беден, но он искусный работник. Ему удалось завоевать расположение знаменитого мастера, он любил его дочь... Если даже предположить, что Оливье, охваченный гневом — Бог весть почему, — злодейски убил своего благодетеля, своего отца, то какое адское притворство нужно для того, чтобы, совершив преступление, держать себя так, как он!..» Право, хочу еще раз повторить: мисс Марпл многим обязана этой француженке — современнице «Короля-Солнце». Вернее, леди Агата — немецкому романтику...

Что же до полиции, то в образе ее представителя, офицера Дегрэ, мы, опять-таки впервые, сталкиваемся с традиционным соперником главного героя детективного произведения. Дегрэ предвосхищает и Лестрейда, и инспектора Крамера, и даже комиссара Мегрэ, позаимствовавшего у исторического прототипа фамилию с заменой первой буквы. Те из читателей, кто смотрел популярный когда-то киносериал о маркизе Анжелике, наверняка вспомнят этого персонажа в исполнении замечательного актера «Комеди Франсез» Ж. Рошфора (на сцене он блистал в мольеровском «Мизантропе»). Ироничный, всегда одетый в черное платье префект парижской полиции Дегрэ и повсюду сопровождающая его собака по кличке Сорбонна кажутся мне самыми сим-

патичными героями экранизации творений Анн и Сер-жа Голон. Как уже было сказано, в новелле Гофмана Дегрэ, как и положено официальному полицейскому, поначалу берет ложный след и даже арестовывает невиновного, ошибочно принятого им за преступника; мало того — в справедливости взятого им следа его убеждает тот факт, что ночные нападения прекращаются с арестом подозреваемого: «Самое главное — это то, что со времени ареста Оливье Брюсона все убийства и грабежи прекратились. Улицы ночью так же безопасны, как и днем. Достаточное доказательство, что Оливье мог стоять во главе этой шайки злодеев...» И то и другое — типичные для классического детектива сюжетные повороты, каждый наверняка вспомнит романы современные, в которых они эксплуатируются, — но в «Мадемуазель де С্কюдери» они использованы впервые! Вообще же ход полицейского расследования и судебного процесса у Гофмана описан подробно и со знанием дела — ска-зались его юридическое образование и обширные познания в истории криминалистики (в повести обильно рассыпаны сведения о нашумевших уголовных делах прошлого, упоминаются известные преступники и профессиональные методы полицейских сыщиков).

Но все-таки самым интересным здесь является не соперничество частного сыщика (сыщицы) и государственного полицейского, соперничество галантное, в духе галантного века. Поистине удивительным в новелле предстает третий обязательный персонаж — преступник. Он весьма необычен для раннего — первого — детектива, хотя редкий современный детективный роман обходится без него: это маньяк. «Мадемуазель де С্কюдери» была *первой в мировой литературе* (написана в 1836 году, за пять лет до рассказов Эдгара По) *историей о серийном убийце*.

Ювелир Рене Кардильяк, свихнувшийся от любви к собственным творениям и убивающий заказчиков ради того, чтобы созданные им ожерелья, перстни и диадемы не выходили из его собственного дома, начинает тот ряд персонажей, в котором уже в наше время заняли места Ганнибал Лектер, Элизабет Кри и им подобные.

Достаточно вспомнить его монолог, чтобы убедиться в этом:

«Ремесло ювелира я избрал только для того, чтобы иметь дело с золотом и драгоценными камнями. Я с увлечением отдался работе и вскоре стал первым мастером моего дела, и вот в жизни моей наступила пора, когда подавляемая так долго врожденная страсть властно дала о себе знать и стала расти, поглощая все остальное. Когда я оканчивал работу и отдавал заказчику драгоценный убор, мной овладевала тревога, безнадежность, лишавшая меня сна, здоровья, бодрости. Человек, для которого я потрудился, день и ночь, как призрак, стоял перед моими глазами, украшенный моим убором, и некий голос шептал мне: «Ведь это же твое... твое... возьми это... на что мертвецу бриллианты?» ... Зловещий голос насмеялся надо мной, кричал мне: «Хо! Хо! Твой убор носит мертвец!» ...В глубине души просыпалась жажда крови, повергавшая в трепет меня самого...»

Есть в этом произведении и еще один момент, характерный для детективной литературы вообще (часто против воли автора): какая-то странная симпатия, даже влечение и безусловное уважение преступника к сыщику, в данном случае — ювелира Рене Кардильяка к престарелой писательнице мадемуазель де Скюдери: «Вам, благородная, достойнейшая госпожа моя, сама судьба предназначила этот убор. Теперь лишь я понял, что, работая, думал только о вас...» И типичный для нынешнего романа ход: письма преступника «частному сыщику»: «...Просим вас и впредь не лишать нас вашего расположения и хранить о нас добрую память. Незримые».

Словом, «Мадемуазель де Скюдери» с полным на то основанием можно назвать первым в мировой литературе детективом. Портрет Э. А. Т. Гофмана по праву должен занять место в галерее родоначальников жанра — причем предшествующее месту официально признанного «отца жанра». Мало того: вопреки утверждениям представителей следующего поколения, писателей т. н. «золотого века» классического детектива — что преступник не может быть безумцем (поскольку в этом случае нельзя раскрыть преступление путем логических умоза-

ключений), именно о безумце, монстре повествует Гофман. Следует отметить, что речь идет о маньяке, если можно так выразиться, «литературном», мало похожим на подлинных патологических убийц в духе Чикатило, — он эстет, его интеллект значительно превышает интеллект полицейских, он склонен даже к проявлению своеобразного благородства, словом — это маньяк романтизма и неоромантизма, человек, душа которого обуяна страстью... Таким образом, немецкий писатель не просто основоположник жанра, но автор первого в мировой литературе рассказа о противостоянии частного сыщика и серийного убийцы-маньяка, оказываясь по крайней мере тематически более современным, нежели тот же Эдгар По и даже чем сэр Артур. Отметим также, что автор сознательно выбирает именно такого персонажа — истории с мэтром Кардильяком предшествует рассказ о преступлении, если можно так выразиться, «нормальном» — о группе отравителей, помогавших некоторым нетерпеливым наследникам получить богатства, ускоряя переход богатых родственников в мир иной. Этот рассказ, с одной стороны, позволяет ему показать действительно высокий профессионализм полицейского сыщика Дегрэ, с другой — противопоставить убийц, действующих из меркантильных соображений, убийце-«поэту», действующему под влиянием темной страсти. Завершая же рассмотрение этого поистине удивительного персонажа, обращаю ваше внимание еще и на то, какими причинами объясняет Гофман его до поры до времени скрытое безумие. Вот рассказ Рене Кардильяка, с небольшими сокращениями:

«Когда моя мать была беременна мною первый месяц, случилось ей видеть в Трианоне придворный праздник. Взгляд ее упал на кавалера с блестящей усеянной драгоценными камнями цепью на шее... Этот же самый кавалер ранее покушался на ее добродетель, она с отвращением отвергла его, но теперь, озаренный блеском бриллиантов, он показался ей высшим существом. Ему удалось приблизиться к ней и увлечь за собой в уединенное место. Там он, полный страсти, заключил ее в объятия, мать ухватилась за великолепную цепь, но в тот же

миг он пошатнулся и увлек ее в своем падении. Случился ли с ним удар, или была другая причина, но он упал мертвым... От пережитого испуга моя мать тяжело заболела. И ее, и меня считали погибшими, но все же она выздоровела, и роды прошли благополучнее, чем того можно было ожидать. Однако страх, пережитый ею в ту ужасную минуту, наложил отпечаток на меня. Возшла моя злая звезда и заронила в меня искру, от которой разгорелась самая поразительная и самая пагубная из страстей...»

Это объяснение предвосхищает объяснение причин чудовищных склонностей соответствующих персонажей последующей литературы. Только один пример — все тот же доктор Лектер, чья страсть к каннибальству объясняется в романе «Ганнибал» сильнейшим впечатлением от ужасных событий, свидетелем которых он стал в раннем детстве.

Тот факт, что историки литературы полагают первыми детективами все-таки рассказы Эдгара По, а не Гофмана, объясняется, по-видимому, тем, что последний относительно немного места уделил механизму раскрытия детективной загадки, сосредоточившись на характерах героев и — главное — на атмосфере происходящего. При этом есть у него и серьезное преимущество перед многими последователями: профессиональный юрист, Гофман с большой достоверностью воссоздает ход полицейского расследования и последующего судебного процесса. Что же до готики, то, видимо, не случайно Гофман написал не только «Мадемуазель де Скюдери», но и «Эликсиры Сатаны» и «Песочного человека». Как, впрочем, второй предтеча — официально признанный «отец» детектива кроме «Похищенного письма» еще и «Маску Красной Смерти» и «Метценгерштейн». Да и сэр Артур Конан Дойл прибавил к похождениям Великого Сыщика хрестоматийную готическую новеллу «Номер 249» — едва ли не первую из жутких и столь полюбившихся Голливуду историй об оживленной мумии. Ну а под пером Александра Дюма в таинственное мистическое приключение впутывается уже сам студент Гофман, будущий писатель, коему благоволит призрак казненной якобинцами мадам

Дюбарри («Женщина с бархаткой на шее»). Замечу кстати (хотя данный факт не является предметом этого исследования), что повесть Дюма во многом перекликается с пушкинской «Пиковой дамой» — та же страсть героя к азартной игре, та же весть с того света, раскрывающая тайну выигрыша. Даже пушкинский Германн определенными чертами (немецким происхождением, внешностью, характером и даже созвучием имен) предваряет Гофмана из «Женщины с бархаткой на шее» — не подлинного писателя Гофмана, разумеется. Вполне возможно, что совпадения не случайны: в тот период основным соавтором Дюма был писатель Ипполит д'Оже, служивший молодым человеком в русской гвардии (он был офицером Кавалергардского полка), друживший с многими будущими декабристами (с Луниным и Анненковым, в частности) и знакомый с Пушкиным и его творчеством. Впрочем, как я уже говорил, литературные расследования не являются предметом моей книги.

Атмосфера гофмановской новеллы прямо перекликается с атмосферой рассказов Эдгара По: мастерское изображение ночного Парижа, почти физически ощущаемый при чтении иррациональный страх, испытываемый героями, порожденный не только таинственными нападениями, жертвами которых становятся люди, на первый взгляд ничем не связанные между собой (еще одна деталь, используемая современными сочинителями похождений маньяков), но и бессилием официальных властей. Ночь, видения, призраки... Лишь в конце, как и положено в детективе, читатель получает рациональное объяснение; в целом же «Мадемуазель де Скюдери» достаточно наглядно демонстрирует нам родство детективной и готической литературы (кстати, во многих готических романах — например, в «Удольфских тайнах», — таинственное тоже получает рациональное объяснение; этот момент прекрасно спародирован в гениальном романе Яна Поттоцкого «Рукопись, найденная в Сарагосе»: и Агасфер — не Агасфер, и оживший мертвец — не мертвец, и призраки — не призраки).

Не могу сказать, насколько повлияла на Эдгара По новелла Гофмана. Известно, что По высоко ценил твор-

чество старшего современника, но при этом писал: «Источник ужаса, пронизывающего мои рассказы, в моей душе, а не в творениях немецкого романтика...» Утверждать, что именно «Мадемуазель де Скюдери» вызвала к жизни «Убийство на улице Морг», «Тайну Мари Роже» и «Похищенное письмо», прямых оснований нет. С другой стороны, это, возможно, объясняет выбор места действия — Париж, в котором Эдгар По не был ни разу в жизни. Впрочем, он не бывал и в других местах, которые любил описывать... Оставим же поиски следов влияния, удовлетворимся тем, что в какой-то степени восстановили справедливость и отдали заслуженную дань уважения подлинному родоначальнику любимого многими поколениями читателей жанра.

И перенесемся из литературного XVII века в литературный же XIX, из гофмановской Франции во Францию По, из особняка мадемуазель де Скюдери — в квартиру С.-Огюста Дюпена:

«Весну и часть лета 18... года я прожил в Париже, где свел знакомство с неким мосье С.-Огюстом Дюпеном. Еще молодой человек, *потомок знатного и даже прославленного рода*, он испытал превратности судьбы и оказался в обстоятельствах столь плачевных, что *утратил всю свою природную энергию*... Единственная роскошь, какую он себе позволял, — книги... Если бы наш образ жизни в этой обители стал известен миру, *нас сочли бы маньяками*... Наше уединение было полным... Одной из фантастических причуд моего друга — ибо как еще это назвать? — была *влюбленность в ночь*, в ее особое очарование; и я покорно принял эту странность, как принимал и другие, самозабвенно отдаваясь прихотям друга. Темноликая богиня то и дело покидала нас, и чтобы не лишаться ее милостей, мы прибегали к бутафории: *при первом проблеске зари закрывали тяжелые ставни старого дома и зажигали два-три светильника*, которые, курясь благовониями, изливали тусклое призрачное сияние. В их бледном свете мы предавались грезам, читали, писали, беседовали, пока звон часов не возвещал нам *приход истинной Тьмы*...»

Вряд ли стоит еще раз специально обращать внимание читателя на то, что приведенное описание образа

жизни месье Дюпена весьма напоминает нам образ тех существ, коим была посвящена глава «Дети подземелья». То же уединение и привязанность к закрытому пространству, та же нелюбовь к солнечному сиянию (Дракула и его многочисленные потомки терпеть не могли дневного света). Призрачное сияние светильников — или курильниц, окутывающих благовониями странное святилище ночи... Словом, перед нами старый наш знакомый, в ипостаси отпрыска аристократической французской фамилии, с жизнью причудливой и необычной, изобиловавшей приключениями, ныне поселившийся в Сен-Жерменском предместье Парижа, редко покидающий свой дом, блестяще раскрывающий загадки, а подсказки для полицейских формулирует все тем же пифийским образом. Рискуя показаться навязчивым, отмечу все же, что Огюст Дюпен в рассказах Эдгара По похож на уже упоминавшегося Дракулу — только не из романа Брэма Стокера, а из написанного шестьюдесятью годами позже детективного романа американца Роберта Лори «Плененный Дракула». В этом романе (честно говоря, не блещущим иными достоинствами, кроме неожиданной фигуры «сыщика») знаменитый вампир занимается... расследованием убийства, в котором несправедливо обвинен сын полицейского, в свое время пленившего трансильванского графа. Вообще, страшный граф то и дело появляется на страницах фантастических детективов — либо в роли сыщика-судьи (читатель легко может представить себе, как именно наказывает разоблаченных преступников сей поборник справедливости), либо в качестве преступника — например, в романе Ф. Сэберхагена «Дело Дракулы». Ну а в романе-комиксе П. Николаса «Лига необычных джентльменов», экранизированном в Голливуде, соперником знаменитого вампира выступает не менее знаменитый сыщик Шерлок Холмс, и лишний раз можно убедиться в схожести этих двух классических персонажей мировой массовой литературы.

И уж коли вновь появилось на странице это имя, сделаю еще одно замечание. Говоря в «Детях подземелья» о малоподвижности как об одной из наиболее ха-

рактрных черт классического сыщика, я, казалось бы, противоречу сам себе — ведь в отличие от Ниро Вульфа или дона Исидро Пароди, обитатель Бейкер-стрит весьма энергичен, да и передвигается на любые расстояния вполне охотно и легко. Но предоставим слово доктору Уотсону, то есть Конан Дойлу (рассказ «Случай с переводчиком»):

«...Мы заспорили, в какой мере человек обязан тем или другим своим необычным дарованием предкам, а в какой — самостоятельному упражнению с юных лет.

— В вашем собственном случае, — сказал я, — из всего, что я слышал от вас, по-видимому, явствует, что вашей наблюдательностью и редким искусством в построении выводов вы обязаны систематическому упражнению.

— В какой-то степени, — ответил Холмс задумчиво. — Тем не менее эта склонность у меня в крови, и идет она, должно быть, от бабушки, которая была сестрой Верне, французского художника. Артистичность, когда она в крови, закономерно принимает самые удивительные формы.

— Но почему вы считаете, что это свойство у вас наследственное?

— Потому что мой брат Майкрофт наделен им в большей степени, чем я...»

В произведениях Конан Дойла действуют *два* Холмса — Шерлок и Майкрофт! Каков же он, второй Холмс — вернее, первый, поскольку старший — старше Шерлока *на семь лет*?

«Майкрофт обладает большей наблюдательностью, чем я... Майкрофт — из чудаков чудаков... Вас удивляет, почему он не применяет свои дарования в сыскной работе? Если бы искусство сыщика начиналось и кончалось размышлением в покойном кресле, мой брат Майкрофт стал бы величайшим в мире деятелем по раскрытию преступлений. Но... он бы лишнего шагу не сделал, чтобы проверить собственные умозаключения... Майкрофт снимает комнаты на Пэл-Мэл, так что ему только за угол завернуть, и он в Уайтхолле. Больше он никуда не ходит, и ни-

где его не увидишь, кроме как в клубе «Диоген», прямо напротив его дома...»

Да и внешность у второго Холмса весьма примечательна:

«Майкрофт Холмс был много выше и толще Шерлока. Он был, что называется, грузным человеком, и только в его лице, хоть и тяжелом, сохранилось что-то от той острой выразительности, которой так поражало лицо его брата. Его глаза, водянисто-серые и до странности светлые, как будто навсегда удержали тот устремленный в себя и вместе с тем отрешенный взгляд, какой я подмечал у Шерлока только в те минуты, когда он напрягал всю силу своей мысли».

Не правда ли — весьма похожего сыщика мы уже встречали в Нью-Йорке? Грузного, малоподвижного, и тоже лишнего шагу не желавшего сделать даже ради проверки собственных умозаключений. Правда, клубу «Диоген» предпочитавшего оранжерею с орхидеями... Довершив портрет Майкрофта демонстрацией его дедуктивных способностей:

«Они (Шерлок и Майкрофт. — *Д.К.*) сели рядом в фонаре окна.

— Самое подходящее место для всякого, кто хочет изучать человека, — сказал Майкрофт. — Посмотри, какие великолепные типы! Вот, например, эти двое, идущие прямо на нас.

— Маркер и тот другой, что с ним?

— Именно. Кто, по-твоему, второй?

— Бывший военный, как я погляжу, — сказал Шерлок.

— И очень недавно оставивший службу, — заметил брат.

— Служил он, я вижу, в Индии.

— Офицер по выслуге, ниже лейтенанта.

— Я думаю, артиллерист, — сказал Шерлок.

— И вдовец.

— Но имеет ребенка.

— Детей, мой мальчик, детей...»

Так что, повторяю, в произведениях Артура Конан Дойла действуют *два Холмса*. Братья Шерлок и Майкрофт, с одной стороны, чрезвычайно похожи друг на

друга, с другой — различны именно своими житейскими привычками. Если вспомнить, сколь часто в мифологии один персонаж раздваивается, превращаясь в близнецов (семь — число лет, разделяющее братьев Холмс, столь же мифично, так что их действительно можно рассматривать как мифологических близнецов) — либо помощников, либо антагонистов, логично предположить, что это произошло и с творением Конан Дойла, и архетипические черты фольклорно-мифологического героя разделились между двумя братьями. Тут можно вспомнить и часто повторяющийся в рассказах Конан Дойла мотив двойников Холмса — самого разного типа. Об одном из них мы упомянули в «Ловле бабочек на болоте», о другом — манекене, как две капли воды похожем на сыщика, — рассказывается в «Пустом доме».

Еще одна деталь, касающаяся природы Шерлока Холмса. Конан Дойл, в самом начале знакомства с великим сыщиком, в повести «Этюд в багровых тонах» вполне откровенно предупреждает читателя об условной, глубоко литературной природе своего героя. Он никоим образом не пытается ввести нас в заблуждение относительно того, что Холмс — реально живущий человек. Вот диалог между доктором Уотсоном и его соседом по квартире:

«— Вы напоминаете мне Дюпена у Эдгара Аллена По. Я думал, что такие люди существуют лишь в романах.

— А по-моему, ваш Дюпен — очень недалекий малый. Этот прием — сбивать с мысли собеседника какой-нибудь фразой «к случаю» после пятнадцатиминутного молчания, очень дешевый показной трюк.

— Как по-вашему, Лекок настоящий сыщик?

Шерлок Холмс иронически улыбнулся.

— Лекок — жалкий сопляк, — сердито сказал он. — У него только и есть что энергия... Подумаешь, проблема — установить личность преступника, уже посаженного в тюрьму!»

Если писатель хочет создать у читателя иллюзию достоверности событий и реальности героев, он вводит в текст упоминания действительных событий. Иными

словами, Холмс, притворяющийся настоящим, а не литературным сыщиком, сравнивал бы себя не с литературными же героями, а с реальными офицерами Скотленд-Ярда или Сюртэ. Он же предпочитает говорить о персонажах, созданных воображением Эдгара По и Эмиля Габорио, тем самым дав нам понять, что и он никакого отношения к реальной криминалистике не имеет...

Приношу извинения за столь частые уходы в сторону от основной нити повествования и возвращаюсь к произведениям Эдгара По, с таким пренебрежением оцененным Холмсом. Так же как и в повести Гофмана, нас в данном случае куда больше интересует фигура преступника, убийцы. Как я уже говорил, относительно «Мадемуазель де Скюдери» все еще спорят — является ли эта повесть первым детективным произведением в мировой литературе — все-таки, в отличие от Эдгара По, Гофман не повлиял на последователей столь серьезно; с другой стороны, впрочем, нельзя, как уже было сказано, исключить влияния «Скюдери» на самого По. Что же до «Убийства на улице Морг», то тут подобных споров не существует. Все без исключения литературоведы и историки литературы считают этот рассказ Первым Детективным Рассказом.

Тем более интересно, кого же вывел в нем «отец жанра» в качестве убийцы? Обращаю ваше внимание, что лишь в первом из трех рассказов об Огюсте Дюпене читатель узнает о том, кто же убийца. В «Похищенном письме» речь идет о другом виде преступления, а в «Тайне Мари Роже» убийца так и не называется по имени.

«ОТПЕЧАТОК НЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ РУКИ...»

Итак, вновь Париж и вновь чудовищные убийства. На сей раз — в квартире на улице Морг. Убиты престарелая вдова мадам Л'Эспанэ и ее дочь. Жестокое и загадочное преступление привлекает шевалье Дюпена, разумеется, он раскрывает загадку и посрамляет полицию в лице своего знакомого, префекта парижской полиции. По-

скольку методам расследования, подробно описанным Эдаром По, уделялось большое внимание всеми авторами, пишущими об истории детектива и поскольку очередной пересказ этого может быть воспринят как высокомерие по отношению к читающим эти заметки любителям детективов, я обращаю ваше внимание лишь на некоторые моменты. Рассказывая о том, как удалось решить загадку убийств несчастных женщин, Дюпен говорит: «В таком расследовании, как наше с вами, надо спрашивать не «Что случилось?», а «Что случилось такого, чего еще никогда не бывало?» И, подробно описав собеседнику картину происшествия, обратив его внимание на некоторые детали, спрашивает: «Какой образ возникает перед вами?» И получает вполне естественный ответ:

«— Безумец, совершивший это злодеяние, — сказал я, — бесноватый *маньяк*, сбежавший из ближайшего сумасшедшего дома».

Мотив безумия в этом произведении возникает постоянно, и это еще раз свидетельствует о том, что в раннем детективе убийца рассматривался как иррациональное вмешательство в рациональный, то бишь разумно объяснимый, мир.

Впрочем, шевалье Дюпен идет еще дальше:

«— В вашем предположении кое-что есть. И все же выкрики сумасшедшего, даже в припадке неукротимого буйства, не отвечают описанию того своеобразного голоса, который слышали поднимавшиеся по лестнице. У сумасшедшего есть все же национальность, есть родной язык, а речи его, хоть и темны по смыслу, звучат членораздельно. К тому же и волосы сумасшедшего не похожи на эти у меня в руке. Я едва вытащил их из судорожно сжатых пальцев мадам Л'Эспанэ. Что вы о них скажете?

— Дюпен, — воскликнул я, вконец обескураженный, — это более чем странные волосы — они не принадлежат человеку!

— Я этого и не утверждаю, — возразил Дюпен. — Но прежде чем прийти к какому-нибудь выводу, взгляните на рисунок на этом листке. Я точно воспроизвел здесь

то, что частью показаний определяется как «темные кровоподтеки и следы ногтей» на шее у мадемуазель Л'Эспанэ, а в заключении господ Дюма и Этьенна фигурирует как «ряд сине-багровых пятен — по-видимому, отпечатки пальцев».

— Рисунок, как вы можете судить, — продолжал мой друг, кладя перед собой на стол листок бумаги, — дает представление о крепкой и цепкой хватке. Эти пальцы держали намертво. Каждый из них сохранял, очевидно, до последнего дыхания жертвы ту чудовищную силу, с какой он впился в живое тело. А теперь попробуйте одновременно вложить пальцы обеих рук в изображенные здесь отпечатки... Листок лежит на плоской поверхности, а человеческая шея округлой формы. Вот полence примерно такого же радиуса, как шея. Наложите на него рисунок и попробуйте...

— Похоже, — сказал я наконец, — что это отпечаток не человеческой руки...»

А теперь я хочу обратить внимание читателей на поистине удивительный факт: два первых в истории детектива в качестве преступника предлагают монстров. Причем если в «Мадемуазель де Скюдери» такое определение может восприниматься в переносном смысле, то у Эдгара По — монстр настоящий: гигантский орангутанг. Кажется, для зачинателей жанра даже предположение о том, чтобы герой занимался расследованием «заурядного» убийства с понятными мотивами, оказывается невозможным. Не из-за денег, не из мести, не для защиты честного имени или жизни — но из-за чего? Что же в таком случае становится причиной преступления? У Гофмана — всепоглощающая страсть к прекрасному творению, у По — животная агрессия, вернее, агрессия разъяренного животного. Это можно рассматривать тоже как своеобразный символ страсти (страсти низкой), а именно страсть определяет поступки героя в романтической и неоромантической литературе. Словом, с точки зрения «нормальной» криминалистики — «немотивированные» убийства. То есть с самого начала детективный рассказ не желал иметь ничего общего с реальностью. Чудовище, сеющее смерть, куда ближе к собственно готическому произведению, ведуще-

му происхождение от фольклорно-мифологических историй, нежели к полицейским отчетам — не важно, XVI ли XIX столетия. Гигантский орангутанг Эдгара По, мэтр Рене Кардильяк Эрнеста Т. А. Гофмана и даже профессор Мориарти — навязчивый кошмар Шерлока Холмса — ближе по своей природе именно *литературным монстрам* — например, Франкенштейну Мэри Шелли, нежели какому-нибудь реальному «Дюссельдорфскому душегубу» или «Джеку-Потрошителю».

Таким образом, с самого начала в детективе акт преступления иррационализировался и «дегуманизировался», будучи делом рук нечеловеческих (не будет преувеличением сказать, что маньяк, безумец уже не совсем человекоподобен, во всяком случае, не более чем — прошу прощения за тавтологию — человекообразное животное).

Самый знаменитый из современных литературных маньяков-убийц — доктор Ганнибал Лектер, о котором мы говорили уже неоднократно, при внимательном рассмотрении обнаруживает, как ни странно, черты преступников из рассказов Э. Т. А. Гофмана, Эдгара По и Артура Конан Дойла. Он ценитель прекрасного, подобно парижскому ювелиру-убийце Рене Кардильяку, причем так же, как и у последнего, у Лектера тяга к прекрасному, к искусству неразрывно связано с кровью, с насилием. Он и подлинное чудовище, зверь, пожирающий человеческую плоть — современный орангутанг, сбжавший с улицы Морг в Нью-Йорк. Наконец, математический склад ума роднит его с профессором Мориарти или министром Д., героем «Похищенного письма», чьи умственные способности вызывают восхищение его антагониста Огюста Дюпена — как восхищает Ганнибал Лектер стажера ФБР Клэрис Старлинг...

Но мы уже говорили о том, что Ганнибал Лектер — всего лишь современная маска существа inferнального, существа из мира смерти, хтонического божества, известного нам в основном под именем Диониса-Загрея. Можно было бы при тщательном рассмотрении образов, созданных Эдгаром По, обнаружить множество черт, отсылающих нас к указанному прототипу, но я не хочу по-

вторяться. Пока мы рассмотрим лишь одну черту — связь с животным миром, так сказать, фауну детективного мира, криминальную, преступную фауну. Так станет понятнее, что на деле означает безумие преступника в детективной литературе и почему все меньше «нормальных» убийц появляется на страницах современных романов и все чаще сыщикам приходится сражаться с безумцами, чье поведение не поддается никакому логическому объяснению. Почти никакому, потому что определенная логика есть, и о ней мы тоже поговорим особо.

«СТРАННЫЙ ГОЛОВНОЙ УБОР...»

В начале этой главы я упомянул рассказ «Пестрая лента», который сам Конан Дойл называл в числе лучших своих произведений о Шерлоке Холмсе, и о том непередаваемом словом чувстве ужаса, которое я испытал при первом прочтении (вернее, прослушивании) его. И вновь я стою перед дилеммой: пересказывать ли содержание хрестоматийного рассказа или ограничиться анализом мест, наиболее важных для изучения подтекстовой структуры? Тем более что, как пишет доктор Уотсон, «молва приписывала смерть доктора Гримсби Ройлотта еще более ужасным обстоятельствам, чем те, которые были в действительности...».

Попробуем убить сразу двух зайцев — кое-что пересказав, а кое-что проанализировав без пересказа. Итак, некий джентльмен задумал изощренное и хитроумное убийство своих падчериц — дабы завладеть наследством покойной жены. Этот господин — некий доктор Ройлотт, вернувшийся из Индии, о котором говорится следующее:

«Он был так высок, что шляпой задевал верхнюю перекладину нашей двери, и так широк в плечах, что едва протискивался в дверь. Его толстое, желтое от загара лицо со следами всех пороков было перерезано тысячью морщин, а глубоко сидящие, злобно сверкающие глаза и длинный, тонкий, костлявый нос придавали ему сходство со старой хищной птицей...»

Впечатляющая маска, которую дополняет описание, сделанное одной из намеченных жертв:

«Нужно сказать, что он человек невероятной физической силы, и, так как в припадке гнева совершенно не владеет собой, люди при встрече с ним буквально шаркались в сторону. Единственные друзья его — кочующие цыгане, он позволяет этим бродягам раскидывать шатры на небольшом, заросшем ежевикой клочке земли, составляющем все его родовое поместье, и порой кочует вместе с ними, по целым неделям не возвращаясь домой. Еще есть у него 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 и он сам...»

Обращу ваше внимание на этих любимцев странного доктора. Обезьяна — ну, тут все понятно, карикатура на человека, страшный, уродливый шарж — так, во всяком случае, воспринимает его доктор Уотсон (то есть сам Конан Дойл):

«Пробираясь между деревьями, мы достигли лужайки, пересекли ее и уже собирались влезть в окно, как вдруг какое-то существо, похожее на отвратительного уродя-ребенка, выскочило из лавровых кустов, бросилось, корчась, на траву, а потом промчалось через лужайку и скрылось в темноте...»

Что же до гепарда, то есть у меня серьезное подозрение, что сэр Артур ошибся: животные присланы из Индии, гепарды же, как известно, водятся в Африке. Скорее всего, по двору дома доктора Ройлотта разгуливал не великолепный бегун гепард, а коварная пантера-леопард. Я не по прихоти обращаю ваше внимание на это, ибо леопард, как читатель, вероятно, еще помнит (глава «Черный волк Ганнибал»), излюбленное животное Диониса, насылающего оргиастическое безумие. Впрочем, об этом — несколько позже.

Обиталище доктора тоже впечатляет:

«Дом был из серого, покрытого лишайником камня и имел два полукруглых крыла, распростертых, словно клешни у краба, по обеим сторонам высокой централь-

ной части. В одном из этих крыльев окна были выбиты и заколочены досками; крыша местами провалилась. Центральная часть казалась почти столь же разрушенной...»

Тлен, разрушение, дом скорее похож на древний склеп или на древнее же полуразвалившееся святилище. Или на вход в Баскервиль-Холл со стороны Гримпенской трясины. Или на дом Ашеров из рассказа Э. По. Вот тут-то и обитает наш новый знакомец. И вот сюда, чтобы наказать его и спасти невинную жертву, является сыщик с Бейкер-стрит. Разумеется, ему все удастся как нельзя лучше. Не будем пересказывать дедуктивную цепочку рассуждений, ибо интересует нас в данном случае то, что относится не к области Загадки, а к области Тайны. Потому сразу же перейдем к одной из заключительных сцен — на мой взгляд, самой жуткой в «Пестрой ленте» и в то же время весьма выразительной:

«Он сидел, задрав подбородок кверху, неподвижно устремив глаза в потолок; в глазах застыло выражение страха. Вокруг его головы туго обвилась какая-то необыкновенная, желтая с коричневыми крапинками лента. При нашем появлении доктор не шевельнулся и не издал ни звука.

— Лента! Пестрая лента! — прошептал Холмс.

Я сделал шаг вперед. В то же мгновение странный головной убор зашевелился, и из волос доктора Ройлотта поднялась граненая головка и раздувшаяся шея ужасной змеи...»

В этой сцене — как и во всем рассказе — источником ужаса, как мне кажется, является наличие черной иронии — не сумевший справиться с собственным «оружием», погибший от укуса прирученной змеи, доктор Ройлотт словно в насмешку выглядит эдаким древнеегипетским изваянием, Осирисом (кстати, богом подземного мира), в урее — царском головном уборе, имевшем форму змеи с поднявшейся «граненой головкой и раздувшейся шеей». Некий назидательный момент: возомнивший себя вершителем судеб, безраздельно распоряжающимся жизнью и смертью «жалких людишек», безумный доктор в момент смерти превращается чуть ли не в шарж, пародию на собственную манию величия. Сокрушенный маньяк...

Не правда ли, весьма колоритная фигура? Гигантского роста и нечеловеческой силы пришелец из Индии, выступающий в сопровождении пантеры и обезьяны... Хотя речь идет о павиане, можно тем не менее напомнить, что, например, человекообразная обезьяна шимпанзе по-латыни называется «Пан Сатирус». Сатиры сопровождали Диониса и участвовали в оргиях бога умирающей и воскресающей природы, а Пан — одно из его воплощений, ипостась опять-таки повелителя природы, способного одаривать или насылать «панический» ужас... Урей — «священный» головной убор Осириса, царя подземного мира, отождествлявшегося греками все с тем же Дионисом... Да еще и цыгане — «чужаки», «иные» для европейского сознания, некий кочующий реликт, издавна связанный в западной культуре с черной магией. Можно вспомнить, например, что Дракула был связан с цыганами и даже скрывался в таборе от своих преследователей.

Нет, преступник в детективе — не владыка подземного царства, он самозванец. «Священный безумец», мист, чье экстатическое сознание воспринимает самого себя не как простого смертного и даже не как служителя хтонического божества, повелителя мира мертвых, но уже как ипостась этого властелина, в чьих руках жизнь и смерть простых людей. Вот каков в действительности архетип маньяка из детектива, причем проявляющийся буквально в первых же произведениях этого жанра. Разумеется, безумец детектива — лишь зеркальное отражение истинных служителей оргиастического культа, да к тому же, как говорил Рэй Брэдбери (по другому, правда, поводу) — после десяти или даже сотни преломлений.

Что же до самой сцены со змеей — она вызывает ассоциации с совершенно другой сценой из совершенно другой книги (к которой мы, правда, уже обращались в главе «Ловля бабочек на болоте»): «И волхвы египетские бросили жезлы, и те обратились в змей, но жезл Моисея пожрал их...» Жезл подлинного господина, разумеется, пожирает жезлы-змеи тех, кто незаконно претендует на его место, на место истинного судьи, держащего в руках

жизнь и смерть. За традиционным поединком «сыщик — преступник» лежит тема возмездия, вершащегося истинным повелителем над самозванцем, мнящим себя всемогущим. Вот откуда проистекает чувство ужаса, охватившего меня много лет назад при первом знакомстве с «Пестрой лентой»: истинный властелин, наказывающий жалкое существо, осмелившееся присвоить себе функции судьи и дарителя. Наказывающий как раба — ударами жезла-трости, обратившейся в змею, которая жалит самозванца, а затем оборачивается вокруг его головы короной — еще один отсыл к «египетскому акценту» рассказа... Вот почему столь страшной кажется в этом рассказе фигура беспощадного судьи — Шерлока Холмса.

V УБИЙСТВО БЕЗ УБИЙЦЫ

Преступление, занимающее героя детективного произведения, — убийство. Прочие уголовные дела его не интересуют. На это обращали внимание и С. С. Ван Дайн в своих «28 правилах для пишущих детективы», и Г. К. Честертон, и многие другие писатели и критики, занимавшиеся эстетикой жанра и пытавшиеся вывести некий канон классического детектива. «Но позвольте! — может сказать читатель. — А как же с теми кражами или аферами, которые расследует Шерлок Холмс или патер Браун? Да и у Агаты Кристи можно найти подобные дела!» Действительно, и Конан Дойл, и Эдгар По, и сам Гилберт К. Честертон заставляли своих героев заниматься украденными драгоценностями или похищенными документами. Но во-первых, таких историй все-таки немного. А во-вторых, эти немногие касаются предметов не совсем обычных.

Относительно документов — такие рассказы, как «Похищенное письмо» Эдгара По, «Второе пятно» и «Его прощальный поклон» Конан Дойла, относятся скорее к жанру «шпионского детектива», в те времена еще не выделившегося из общего русла криминальных историй, но в дальнейшем превратившегося в самостоятельное направление массовой литературы, выработавшее свой собственный канон, зачастую порывавший с некоторыми традициями классического детектива. Что же до краж — вещи, которые становятся объектом преступления, достаточно необычны. В «Сапфировом кресте» и «Летучих звездах» Честертон, в «Голубом карбункуле» и «Камне Мазарини» Конан Дойла (читатель при желании может продолжить этот список; как уже было сказано, он невелик) они имеют явно сакральный или магичес-

кий характер (в рамках той условной реальности, которая изображается писателем), все эти предметы культа, коронационные драгоценности, алмазы, на которых лежит древнее проклятье, — пришли в детектив не из полицейских протоколов, но из мира волшебной сказки, из древних и средневековых поверий и суеверий. Соответственно и поиск их имеет характер сказочных приключений, опасных и экзотических — не случайно кража в классическом детективе чаще всего становится лишь прологом, аперитивом перед подачей основного блюда — загадочного убийства. В сказках, имеющих, как мы неоднократно говорили, природу, родственную природе детектива, на поиск какого-либо заветного камня или короны герой отправляется в тридевятое царство, в волшебную страну. Каковая, кстати, говоря, является иносказательным изображением потустороннего мира, подземного (чаще всего) царства, иными словами — того самого мира, с которым, как уже говорили в главе «Дети подземелья», связан главный герой детектива — современная ипостась фольклорного inferнального существа. Так что в классических детективах, как правило, фигурируют кражи предметов, связанных с миром смерти, предметов ритуальных и магических. Особо следует сказать о рассказах наподобие «Странных шагов» Честертона. Собственно говоря, у него такие рассказы чаще всего и встречаются. Это — притчи, автор использует неокатолическую символику, обряжая ее в одежды детективного следствия. Те же «Странные шаги» можно рассматривать как иносказание о двойственной природе человека, о Высшем Законе, перед которым все равны, вне зависимости от одежды — «и лакей, и джентльмен равно одеты в черные фраки»...

Так что если уж рассматривать структуру детективного произведения, то в соответствии с правилом, сформулированным Сатерлендом Скоттом: «Детектив без убийства — все равно что омлет без яиц». Почему? Для того уровня произведения, который в «Ловле бабочек на болоте» мы обозначили как уровень Загадки, потому что убийство — преступление самое опасное из существующих, к тому же — необратимое. Похищенный предмет

можно вернуть, деньги вновь заработать. Что же до убийства — убитого воскресить нельзя. Даже раскрыв Загадку, то есть установив виновника преступления, автор оставляет нас один на один с Тайной, имеющей уже метафизический характер — с Тайной смерти... Поэтому и приобретает расследование особую остроту, что сыщику противостоит личность опасная и незаурядная, самовольно присвоившая себе прерогативу распоряжаться жизнью и смертью.

Коль скоро мы уже заговорили об уровне не Загадки, но Тайны, то тут тем более понятно, почему в классическом детективе толчком к действию становится убийство — чем же еще заниматься сыщику, герою, мифологический архетип которого неразрывно связан с миром смерти, а зачастую олицетворяет смерть?

Стоит обратить внимание еще и на то, что убийство в детективе даже на первом уровне носит характер совершенно особый, имеющий мало общего с действительностью. Любой профессиональный полицейский скажет, что большая часть реальных убийств совершаются на бытовой почве и раскрываются, как любят выражаться журналисты, «по горячим следам». Если уж говорить всерьез, то убийств, подобных тем, которые любят описывать детективщики, практически вообще не происходит, ибо на самом деле имеют стопроцентно сказочный (или, если угодно, фантастический) характер. За последние десятилетия вышло несколько книг, написанных учеными-криминалистами и анализирующими «уголовные дела», придуманные Рексом Стаутом, Агатой Кристи и прочими мастерами жанра. Книги эти вполне убедительно доказывают, что способы убийств, описанные в книгах классиков, абсолютно нереальны.

Ни писателей, работающих в жанре классического детектива, ни ценителей этого жанра подобные соображения не могут ни остановить, ни отпугнуть: они и так прекрасно все знают и вполне отдают себе отчет, что именно пишут. Мало того: невозможный, фантастический характер убийства в детективе следует считать обязательным условием — иначе автору не удастся выполнить столь важное эстетическое требование детектива, как ориги-

нальность. Так же как расследование, сам объект расследования является фиктивным, нереальным преступлением. Не просто загадочным, изошренно задуманным и изобретательно исполненным, но именно нереальным. Убийство в классическом детективе потрясает устойчивый и даже дремотный мир, являющийся традиционным фоном классического детектива, не в последнюю очередь благодаря иррациональному характеру источника ужаса. Связано это, помимо сказанного выше, еще и с тем, что затрагивает сферу иррациональную, метафизическую. Именно убийство выявляет те самые страхи и надежды общественного сознания, которые затем «материализуются» в фигурах Великого Сыщика и его антагониста Великого Убийцы. В каком-то — условном, разумеется, игровом — смысле можно говорить о нем как о важной части некоего ритуала, «жертвоприношении», инициирующем появление «сверхъестественного» заступника.

«СТРАННОЕ ВОЛОСАТОЕ ЧУДОВИЩЕ...»

В предыдущей главе мы говорили о том, что в первых детективах преступник вообще был не человеком. Это не случайно — если мир, о котором идет речь, рационален и — главное — объясним, познаваем, то такой акт насилия, каким является убийство, должен рассматриваться как результат вторжения в обыденную жизнь разрушительной силы из мира совершенно иного, хаотического, стихийного. То есть необъяснимого — и в силу этого грозного. Интереснее всего это раскрывается в поджанре классического детектива, о котором пойдет речь. Обычно его не выделяют в особый поджанр, хотя произведения, к нему относящиеся, имеют вполне определенные черты, характерные только для них и вполне укладывающихся в самостоятельный эстетический канон, имеющий несколько отличий от канона собственно классического детектива. Отличий немного, но они носят принципиальный характер.

Среди сборников рассказов о Шерлоке Холмсе почему-то наименее популярным оказался сборник «Архив

Шерлока Холмса». Может быть, эти рассказы — самые поздние из написанных Конан Дойлом о Великом Сыщике — действительно уступают двенадцати, самым автором признанным лучшими; некоторые вообще представляют собою лишь повторы и перепевы ситуаций и загадок, уже описанных и разгаданных в «Записках о Шерлоке Холмсе», «Приключениях Шерлока Холмса» и «Его прощальном поклоне».

Но есть среди рассказов «Архива» один, отличие которого от остальных историй, придуманных Конан Дойлом, принципиально. В первую очередь потому, что в нем роль рассказчика отдана не доктору Уотсону, а самому Великому Сыщику. И это не случайно — доктор Уотсон как рассказчик необходим автору для того, чтобы сыграть роль ассистента иллюзиониста, отвлекающего внимание публики. Вернее, переключающего внимание с главных деталей на второстепенные, с правой руки на левую — и тем самым позволяющий Великому Иллюзионисту, то есть Великому Сыщику, вынуть кролика из пустого цилиндра. Что же до рассказа, о котором идет речь, то для него в таком отвлечении не было никакой необходимости, ибо весь ход расследования, предпринятого Шерлоком Холмсом, оказывается ложным — по причинам вполне объективным. Потому-то читатель, пытающийся состязаться с детективом в сообразительности, не имеет никаких шансов — он поставлен в равные, то есть равно ложные, обстоятельства.

Рассказ этот называется «Львиная грива», и есть смысл рассмотреть его подробно. Место действия — Сассекс, уже бывший ареной другого рассказа, «Вампир из Сассекса». Впрочем, дадим слово самому рассказчику, Шерлоку Холмсу:

«Одна из самых сложных и необычайных задач, с которыми я когда-либо встречался в течение моей долгой жизни сыщика, встала передо мной, когда я уже удалился от дел; все разыгралось чуть ли не на моих глазах. Случилось это после того, как я поселился в своей маленькой сассекской вилле и целиком погрузился в мир и тишину природы, о которых так мечтал в течение долгих лет, проведенных в туманном, мрачном Лондоне. В

описываемый период добряк Уотсон почти совершенно исчез с моего горизонта. Он лишь изредка навещал меня по воскресеньям, так что на этот раз мне приходится быть собственным историографом...»

Выделив в приведенной цитаты слова «мир и тишина природы», я хочу обратить внимание читателя на то, что в «Львиной гриве» это ощущение оказывается обманчивым в полной мере. Идиллический поначалу пейзаж: «В то утро, с которого я начну свой рассказ, ветер стих, и все в природе дышало чистотой и свежестью», — неожиданно становится фоном жуткой истории: «Голова Макферсона показалась из-за края обрыва, у которого кончалась тропка. Через мгновение он... вскинул руки и со страшным воплем упал ничком на землю... Он был мертв».

Разумеется, скромный пчеловод-любитель, в которого волею автора превратился Шерлок Холмс, немедленно вновь становится сыщиком: «Макферсон был, по-видимому, замучен и убит каким-то необычайно гибким инструментом, потому что длинные, резкие рубцы закруглялись со спины и захватывали плечи и ребра. По подбородку текла кровь из прокушенной от невыносимой боли нижней губы». Расследование ведется по всем правилам, по которым обычно ведет свое расследование Шерлок Холмс. Он тщательнейшим образом осматривает место происшествия, подмечая детали, которые менее опытному глазу оказались бы незаметны (например, сухое полотенце — при том, что Макферсон вроде бы успел войти в воду и т.д.). Пытаясь найти убийцу-изувера, сыщик достаточно быстро разбирается во взаимоотношениях Макферсона с коллегами по работе и просто знакомыми, всплывает история несчастной любви — словом, перед нами, казалось бы, традиционный детектив. Вот-вот Холмс укажет на преступника, после чего предоставит возможность воспользоваться плодами своего труда какому-нибудь местному сассекскому Лестрейду, а сам вернется к ульям. Но...

Обнаруживается труп собаки убитого, эрдельтерьера, с такими же следами зверских истязаний. Местный полицейский начинает подозревать некоего Мэрдока, имев-

шего с покойным несколько стычек из-за любовного соперничества и отличавшегося нравом буйным и высокомерным. Но, как это зачастую происходит в детективах, в критический момент и подозреваемого обнаруживает в состоянии беспамятства с теми же следами. Правда, не убитого, но в состоянии, близком к смерти.

И вот тут Холмс, вспомнив загадочные слова: «Львиная грива», — которые успел произнести Макферсон перед смертью, наконец-то находит истинного убийцу:

«— Цианея! — вскричал я с торжеством. — Цианея! Вот она, львиная грива!

Странное существо, на которое я указывал, и в самом деле напоминало путаный клубок, выданный из гривы льва. На каменном выступе под водой на глубине каких-нибудь трех футов лежало странное волосатое чудовище, колышущееся и трепещущее».

Убийцей-изувером оказалось морское растение, не характерное для этих мест, случайно занесенное сюда штормом...

Следует ли считать «Львиную гриву» классическим детективом? Несомненно. В центре внимания читателя (и героя) — жестокое убийство, причем не просто загадочное, но вселяющее прямо-таки мистический ужас. Фоном преступления становится буколический пейзаж Сассекса, «дышащего миром и покоем». Сыщик проводит расследование по всем правилам — если не криминалистики, то детективного рассказа. Правда, использованный им дедуктивный метод направляет сыщика, как уже было сказано, по ложному пути. Но в конце концов он все-таки раскрыл кошмарное убийство именно с помощью дедукции, заодно показав нам, что пасторальный Сассекс в действительности тончайшей завесой отделен от сил грозных и опасных, легко сквозь эту завесу прорывающихся.

Итак, загадка раскрыта. Единственное, чего не может сделать сыщик, — это наказать преступника или хотя бы загнать в угол безукоризненной логикой и вынудить признаться. На вопрос: «Кто это сделал?» — на классический вопрос детектива, Шерлок Холмс отвечает: «Никто». Поскольку опасное растение невозможно

обвинить в преднамеренном убийстве, убийстве с целью обогащения, из ревности или мести. Разве что посетовать на неосторожность жертвы или на несовершенство наших знаний об окружающем мире.

Вопрос: «Кто это сделал?» считается настолько важным для детективного жанра, что в английском литературоведении даже существует термин *whodunit* («кто это совершил»), неологизм, введенный в обиход критики достаточно давно нью-йоркским критиком Вольфом Кауфманом из журнала «Вэраети» и использующийся в качестве одного из обозначений детективного произведения.

Рассказ «Львиная грива» по аналогии, очевидно, следует назвать *nonedunit* («это совершил Никто»). Именно так мы и обозначим в дальнейшем этот особый поджанр классического детектива. И слово Никто в данном случае написано с большой буквы отнюдь не случайно. С рассказами Гофмана и особенно Эдгара По их роднит то, что причины убийства (пока загадка не разрешена) не имеют рационального, логического объяснения. И все попытки это объяснение найти терпят провал. Отсутствие истинного мотива, дополненное изуверской жестокостью, наводит на мысль, что убийца ненормален психически (вроде мэтра Рене), разгадка же приводит к тому, что убийство было «непреднамеренным» — с перепугу (орангутанг в «Убийстве на улице Морг») или вообще — по причинам «естественным» (морское растение в «Львиной гриве»). Ранее мы говорили о том, что убийство в классическом детективе есть проявление иррациональных сил, сил Хаоса, проникающих в мир рациональный и объяснимый. Рассматриваемый же поджанр привносит в этот постулат еще одну особенность: проявление Хаоса, проявление иррациональных сил оказывается результатом действия природного явления.

Таким образом окружающие нас природные явления становятся здесь олицетворением сил, противостоящих человеческому миру — в полном соответствии, кстати говоря, с древними мифологическими представлениями, в которых стихийные силы Природы олицетворялись, например, ужасными сторукими великанами-гекатонхейрами, гигантским драконом Тифоном и тому

подобными легендарными разрушителями. «Странное волосатое чудовище» из рассказа Конан Дойла — отдаленный потомок тех мифических чудовищ, обитающих в Тартаре, подземном мире.

«РЕГУЛЯРНОСТЬ, НЕ ЗАПЛАНИРОВАННАЯ ЧЕЛОВЕКОМ...»

Остается лишь догадываться тому, что критики не придали особого значения двум удивительным романам, написанным одним из крупнейших современных писателей-философов Станиславом Лемом. Не то чтобы не заметили, нет — но не пытались всерьез проанализировать их как особые вариации классического детектива. Среди же научно-фантастических произведений Лема по крайней мере один из этих романов — «Расследование» — обычно упоминается вскользь, скороговоркой, второй же — «Насморк» — ставится в один ряд с «Солярисом», «Эдемом» и еще чаще — с «Непобедимым»; с ними же главным образом и сравнивается. Между тем и «Расследование», написанное еще в 1959 году, и «Насморк», появившийся в 1974-м, — образцовые детективы, к тому же представляющие собой прямое развитие поджанра, заложенного «Львиной гривой».

Особый интерес представляет роман, написанный первым, — «Расследование». Сначала я напомним краткое содержание его. Серия загадочных преступлений ставит полицию в тупик. Из моргов и мертвецких маленьких провинциальных городов непонятным образом исчезают... трупы. Полиция в тупике. Кому и зачем могли понадобиться покойники, куда они исчезают и как предотвратить дальнейшие похищения (если это похищения)? Кто он, этот неизвестный злоумышленник, и каковы его мотивы? И вновь действие кажется окутанным туманом ирреального, тем самым туманом, который, по мнению одного из героев «Расследования», может свести с ума. Драматичность и фантастичность ситуации усиливается, когда во время одного из происшествий гибнет констебль. «— От чего же, черт возьми, он убежал? — Может,

скорее, от *кого?* — Нет. Если бы он *кого-то* видел, то в том состоянии, в каком находился, открыл бы стрельбу...»

Чем дальше, тем больше кажется, что мы читаем не детективный роман, а готический, в котором действуют потусторонние силы, движимые непонятными целями. Инспектору Грегори, ведущему расследование, то и дело встречаются на улицах люди, похожие на пропавших покойников... Правда, возможно, ему просто кажется так, ибо он целиком погружен в это странное и страшное дело... Нечто ночью напугало вооруженного полицейского так, что он побежал со всех ног и попал под машину. Незадолго до смерти он приходит в себя и рассказывает, что, услышав странные звуки в морге при кладбище, поспешил туда и через окно увидел, как покойник пытался подняться на ноги, двигаясь словно жуткая огромная кукла. Правда, не исключено, что все это — предсмертный бред... На местах преступлений имеются жуткие знаки — трупики домашних животных, кошек или собак. Правда, эксперт утверждает, что они сдохли от старости...

Прежде всего обращаю внимание читателя на то, что роман С. Лема представляет собою откровенную игру в детектив. Подчеркивая принадлежность произведения к традиционной английской *mystery story*, действие «Расследования» перенесено в Южную Англию, а главный герой служит инспектором в Скотленд-Ярде. Преемственность эта подчеркнута с вполне естественной иронией: многие детали введены для того лишь, чтобы читатель не забывал: Англия детектива — прежде всего, царство Шерлока Холмса. Буквально на первой странице глаз натывается на следующее: «На полированной поверхности стола лежали очки, трубка и кусочек замши...» Какой же детектив без трубки! И далее: «Садясь в глубокое кресло, Грегори заметил портрет королевы Виктории, взиравшей на него со стены над головой инспектора». Наверное, все помнят, как в периоды хандры Великий Сыщик стрелял из револьвера по стенам своей квартиры на Бейкер-стрит, украшая их вензелем «КВ» — «Королева Виктория». Вообще, именно Англия викторианской эпохи стала местом рождения и местом действия классического детектива, причем это продолжает оказывать влияние на писателей,

работавших позднее и родившихся за океаном — от Джона Диксона Карра до Элизабет Джордж. В «Расследовании» же взята не просто Англия, но Южная Англия, тот самый конан-дойловский Сассекс. Где-то поблизости от дома инспектора Грегори разворачивались несколькими десятками лет ранее события «Львиной гривы», а густой туман, заполняющий страницы лемовской книги столь навязчиво, что порой страницы кажутся отсыревшими, порожден был мистическим туманом же «Вампиров из Сассекса» и «Дьяволовой ноги».

Сцена с кладбищенским моргом и лезущим через окно мертвецом — по сути, еще один ироничный отсыл к Конан Дойлу — к рассказу «Случай в Сиреновой сторожке», в котором имеется подобная же сцена...

И еще одна деталь, еще один намек на Конан Дойла, на «Львиную гриву» — дохлые животные, которых находят рядом с местами то ли происшествий, то ли преступлений. Одну собаку и двух кошек. Помните несчастного эрдельтерьера, погибшего ужасной смертью там же, где и его хозяин Макферсон?

Так что можно найти немало оснований к тому, чтобы рассматривать «Расследование» как иронию по поводу собственно детектива. Автор словно подбрасывает сыщикам «из старого доброго английского детектива» совершенно невероятное дело и с удовольствием наблюдает за их метаниями, изредка замечая читателю: «Вот тут, кстати, сто лет назад был найден непонятным образом убитый Макферсон. А вот тут — его собака. А в таком же тумане нашли свою смерть герои «Дьяволовой ноги». А здесь точно так же заглядывал зловещей полуночью в окошко человек, похожий на выходца с того света... Да, ребята, несмотря на трубку и «Королеву Викторию», знаменитое кепи Великого Сыщика вам явно не по размеру...»

Финал романа открытый: читателю предложены две версии, он вправе выбрать любую из них или отказаться от обеих. Любопытно то, что на протяжении всего действия идут фактически два расследования: уголовное, которым занимается инспектор Грегори, и научное, доктора Сисса. Версия инспектора Грегори (вернее, его

начальника Шеппарда): не совсем нормальный шофер, годами ездит по одной и той же дороге. «Ширина шоссе ощущается только интуитивно, туман плывет, глаза слезятся. Через какое-то время наступает состояние, в котором видятся удивительные вещи... Шествия теней, какие-то знаки, подаваемые из глубины тумана... Это как кошмар. Представьте себе, что вас издавна одолевают странные образы, странные мысли, которые вы никому не решаетесь поверить... Например, о том, как следовало бы поступать с иными людьми при жизни... или после смерти». Словом, безумец, относительно безобидный — он ведь не живых людей делал покойниками, а покойников вроде бы «оживлял» — передвигал, перевозил. Выбираясь из тумана он приходил в себя и пытался избавиться от последствий приступа безумия — спрятать похищенный труп. Кажется, все в порядке. Загадка решена, она вполне реальна и рациональна, при всей кажущейся сверхъестественности. Но... «Это правда? — Нет, — спокойно ответил Шеппард. — Но это могло бы быть правдой».

Версия рассыпается, поскольку в одном случае у предполагаемого виновника есть алиби. С другой стороны, этот один случай в конце концов, возможно, не имеет прямого отношения к остальным. Сам же подозреваемый погиб в дорожной катастрофе, его не допросишь. Окончательно «да» или «нет» полиция так и не говорит. Может быть, и «да». В том смысле, что, может быть, погибший и есть истинный виновник. А может быть, нет. Как замечает инспектор Грегори, для человека тут слишком много «если». «Туман, помноженный на время, помноженный на мороз, помноженный на паранойю»... Действительно, в полицейской версии присутствует сочетание очень большого числа случайных факторов. «Можно отместить алиби. Либо исключить неподходящий случай из всей серии... Во всяком случае, имеется шанс — болезнь! Болезнью можно объяснить самые удивительные вещи, даже чудо!»

Воздействие на людей тумана, газа и тому подобного, приводящее одних к сумасшествию, других к смерти, — объяснение, часто встречающееся в классическом детек-

тиве. Вновь мы сталкиваемся с аллюзиями из приключений Шерлока Холмса — в «Дьявольской ноге» ядовитые испарения вызывают пугающие видения и в конце концов приводят нескольких персонажей к смерти...

А что, если мы имеем дело с романом фантастическим? И автор просто-напросто взял да и перенес, вполне бесцеремонно, героев из одного жанра в другой? Из как-бы-готики в настоящую готику? И беспомощность их от того и происходит, что законов жанра, в котором оказались, они не знают? Действительно, вдруг все эти тела никто не похищал, а они оживлены таинственными силами, использовавшими жизненную энергию несчастных домашних животных? И такой вот оживший покойник, зомби ткнулся в окно навстречу полицейскому?..

Но тут мы обращаем внимание на фразу, брошенную в самом начале одним из сыщиков Скотленд-Ярда и ставшую подзаголовком: «В этих действиях есть регулярность, которая не могла быть запланирована человеком». И вспоминаем, что есть ведь и еще одна версия событий, научная. Или скорее, философская. И тогда, в поисках хоть какого-то ответа на поставленный вопрос *whodunit*, «кто-это-совершил?» — обращаемся к рассуждениям доктора Сисса. А тот утверждает, что человек тут ни при чем. Не было никакого преступления, «никто-этого-не-совершал», вернее сказать, «это-совершил-Никто», *non-dunit*. Полицейские столкнулись не с преступлением, а с неизвестным явлением природы. Доктор Сисс в происходящем подмечает те факторы, на которые просто в силу специфики уголовного расследования никак не могли обратить внимания полицейские — например, на изменения температуры и погодных условий, на «ареал распространения» загадочных явлений: «Феномен имел место в границах острова. Это помогло мне уточнить коэффициент моей формулы, поскольку уровень заболеваемости раком в пределах острова переходит к уровню заболеваемости в окружающих районах не скачкообразно, а постепенно...» Согласно его теории, все страшные происшествия в действительности обусловлены редчайшим сочетанием вполне естественных и нисколько не пу-

гающих факторов: «Я ничего не хочу сказать, кроме того, что вытекает из статистического анализа».

Преступления нет — есть лишь редкое, но вполне вероятное сочетание множества природных факторов. Выслушав теорию Сисса и так и не раскрыв загадочного преступления, инспектор Грегори, в какой-то степени антипод или двойник ученого, говорит: «Что, если мир — не разложенная перед нами головоломка, а всего лишь бульон, где в хаотическом беспорядке плавают кусочки, иногда, по воле случая, слипающиеся в нечто единое? Если все сущее фрагментарно, недоношено, ущербно, и события имеют либо конец без начала, либо середину, либо начало? А мы-то классифицируем, вылавливаем и реконструируем, складываем это в любовь, измену, поражение... мы и существуем частично, неполно. Наши лица, наши судьбы формируются статистикой, мы случайный результат броуновского движения... незавершенные наброски, случайно запечатленные проекты... История — картина броуновских движений, статистический танец частиц, которые не перестают грезить об ином мире...»

Статистика вместо дедукции, хаос вместо объяснимого мира, законы больших чисел вместо исключительных событий... Такова принципиально новая черта идеологии поджанра *nonedunit*. Вновь перед нами виновник преступления, которого невозможно ни призвать к суду, ни арестовать, ни даже просто обвинить, услышав признание... Впрочем, в данном случае главный «сыщик» — доктор Сисс (именно он герой, полиция, как и полагается классическому детективу, лжегерой, поначалу не принимающий всерьез рассуждения Сисса, но потом вынужденная поверить в них, поскольку другого объяснения нет), доктор Сисс не испытывает никакого желания «загнать преступника в угол», ибо для него «преступник» — в отличие от преступника в обычном детективе — объект исследования. Соперничают они лишь в сфере научной.

Прежде чем закончить с «Расследованием», хочу заметить, что это относительно раннее произведение содержит целый ряд своего рода набросков, прорисованных в книгах более поздних, в частности знаменитом «Солярисе». Так, например, сцена с дергающимся, пытающимся вы-

лезти из окна мертвецом получила развитие в том же «Солярисе», в весьма эффектной сцене из доклада Бертон — об огромном голом младенце, судорожно дергавшемся посреди океана. Пара Грегори — Шеппард своего рода предтеча пары Крис — Снаут, а их диалоги очень похожи на диалоги героев «Соляриса»: монологи «познающего» Криса-Грегори и суховатые, окрашенные пессимизмом реплики усталого «кое-что-познавшего» Снаута-Шеппарда; д-р Сисс же, одержимый страстью к точной науке, напоминает д-ра Сарториуса...

Из этой аналогии можно предложить и еще одну загадку событий из «Расследования»: перемещение трупов — своего рода позывные, попытки Контакта. Между кем? Между человеком и окружающим миром. Или же, напротив того, создание «гостей»-копий в «Солярисе» ничего общего с Контактom не имею, но воспринимаются таковым исключительно из вечного стремления человека дать логичное объяснение происходящему... А может быть, мы все живем внутри некоего «Соляриса», даже и не подозревающего о нашем существовании — как мы не подозреваем о его возможной разумности...

Впрочем, это уже проблематика научной фантастики; мы же занимаемся детективом.

«МИР, В КОТОРОМ ФЕНОМЕН СТАНОВИТСЯ ОБЫДЕННОСТЬЮ...»

В отличие от «Расследования», написанный восемнадцатью годами спустя «Насморк» уже не содержит открытого финала и нескольких объяснений на выбор читателю. Здесь над і все точки расставлены. Загадочные смерти пациентов маленькой итальянской лечебницы, расследуемые несостоявшимся астронавтом, получают четкое объяснение. «Насморк» — роман значительно более зрелый, его герои менее подражательны, чем герои «Расследования» (при всей пародийности подражания). Главный герой, американец, как уже было сказано, человек, готовившийся к полету в космос, но не ставший астронавтом, направляется в Европу для расследования серии стран-

ных смертей, которые унесли жизнь нескольких мужчин, проходивших лечение на итальянском курорте. Несмотря на официальный статус правительственного агента, он, по сути, ведет дело самостоятельно, хотя и пользуется постоянным покровительством, постоянной защитой, позволяющей ему иной раз выбираться из ситуаций достаточно щекотливых.

Первоначальная профессия — вернее, подготовка — героя выбрана Лемом, разумеется, не случайно: астронавт, покидающий Землю и уходящий — зачастую навсегда — из нашего мира в мир Иной. Это не черный юмор, космические путешествия и приключения в архетипической основе своей представляют собою более или менее стройное описание путешествия в мир загробный. И опасности, подстерегающие персонажей, весьма напоминают те ужасы и испытания, с которыми сталкивается умерший — а еще чаще, живой, «незаконный» пришелец в мире мрачного Аида или безжалостной Эрешкигаль. Все эти далекие миры, населенные странными существами — нашими братьями по разуму, иногда дружелюбными, иногда враждебными, — представляют собою те или иные «пейзажи» мира загробного, иногда адские, иногда райские. Зеэв Бар-Селла в статье «Гуси-лебеди», например, весьма убедительно показал, что Марс «Аэлиты» — царство смерти, со всеми полагающимися атрибутами. Можно вспомнить и родоначальника «космической оперы» Эдгара Берроуза, где самое путешествие на Марс становится, по сути, рассказом о посмертных странствиях души, или его ученика, одного из величайших американских фантастов Рэя Брэдбери, или десятки других сочинителей... Забавно, что в двадцатом веке появилась мода на отыскивание в древних преданиях, в мифах архаических религий следы контактов с космическими пришельцами. Возникла даже некая «наука» — палеокосмонавтика, имеющая к науке подлинной весьма отдаленное отношение. Между тем если уж искать какие-то подтексты, связывающие космические приключения с шумерскими, ацтекскими и египетскими мифами, то в прямо противоположном направлении: не в мифологии разыскивать свидетельства о «палеоконтакте», а в современных

космических операх, этих увлекательных сказках для взрослых, обнаруживать следы древних верований, ушедших из области религии в область массовой культуры и добавивших свой особый оттенок в плетение, составляющее ее подтекст...

Итак, герой романа «Насморк» Джон Л. Симпсон — человек «двух миров», он принадлежит космосу, то есть «миру иному», с которым, как мы уже говорили, всегда связана фигура сыщика в классическом детективе, и он же — существо нашего, обычного мира, поскольку был отчислен из группы астронавтов НАСА. Другими словами, Симпсон (будем называть его так, хотя это фальшивое имя; но настоящее не названо) — такой же Страж Порога, такой же обитатель и охранитель границы двух миров, как и все те персонажи, с которыми мы заново знакомимся в «Детях подземелья». И миссия его целиком соответствует этой природе — смерть вторглась в стабильный (относительно, разумеется) мир, задача Симпсона — найти и обуздать ее.

Вновь идиллический фон — Неаполь, рай для туристов, небольшая клиника — грязелечебница братьев Виттолино, где систематически принимают сероводородные ванны немолодые иностранцы — главным образом американцы. Не нищие и не миллионеры, без каких бы то ни было крутых зигзагов в биографиях, словом, из тех, кого называют обыкновенными обывателями. Смерть одного из них выглядит как несчастный случай: утонул во время купания; другой, страдавший и ранее приступами депрессии, выбросился из окна. Третий, четвертый... Когда один из них вдруг заговорил о каких-то преследователях, а потом погиб, власти наконец спохватились. Обнаружилось, что число погибших пациентов братьев Виттолино чересчур велико — при том, что большая часть случаев не имеет ничего общего между собой, за исключением того, что все погибшие проходили водные процедуры в одной и той же лечебнице. И в самой лечебнице нет ничего из ряда вон выходящего, за исключением того, что слишком много иностранных туристов, пользовавшихся ее услугами, вскоре после этого погибли — в результате несчастных случаев, покончили с со-

бой, в автокатастрофах. Правоохранительные органы теряются в догадках, единственное, на что они обращают внимание, — все жертвы мужчины, относящиеся к одной и той же возрастной группе. И тогда расследовать ситуацию направляется уже упоминавшийся нами герой. Он действует вполне традиционно для сыщика, оказавшегося в тупике при расследовании преступлений серийного убийцы, — пытается симитировать ситуацию, окончившуюся трагически для одиннадцати его соотечественников, соблазнившихся итальянскими курортами. Симпсон проходит путь, скрупулезно повторяя путь последнего погибшего, некоего м-ра Адамса.

И решает загадку — едва не став очередной жертвой «маньяка». После чего дает развернутый портрет «преступника». Вот он, убийца из романа «Насморк», который забрал жизни одиннадцати незнакомых и не имеющих между собой ничего общего людей:

«Один канадский биолог обнаружил в кожной ткани людей, которые не лысеют, то же нуклеиновое соединение, что и у нелысеющей узконосой обезьяны. Эта субстанция, названная «обезьяньим гормоном», оказалась эффективным средством против облысения. В Европе гормональную мазь три года назад стала выпускать швейцарская фирма по американской лицензии Пфизера.

Швейцарцы видоизменили препарат, и он стал более действенным, но и более восприимчивым к теплу, от которого быстро разлагается. Под влиянием солнечных лучей гормон меняет химическую структуру и способен при реакции с риталином превратиться в депрессант, подобный препарату Х доктора Дюнана, и тоже вызывающий отравление лишь в больших дозах. Риталин присутствует в крови у тех, кто его принимает, гормон же применяют наружно в виде мази, с примесью гиалуронидазы, что облегчает проникновение лекарства через кожу в кровеносные сосуды. Чтобы произошло отравление с психотическим эффектом, требуется втирать в кожу едва ли не двести граммов гормональной мази в сутки и принимать более чем максимальные дозы риталина.

Катализаторами, в миллион раз усиливающими действие депрессанта, являются соединения цианидов с серой — роданиды. Три буквы, три химических символа, CM8, — это ключ к решению загадки. Цианиды содержатся в миндале, они и придают ему характерный горьковатый привкус. Кондитерские фабрики в Неаполе, выпускающие жареный миндаль, страдали от засилья тараканов. Для дезинфекции кондитеры применяли препарат, содержащий серу. Ее частицы проникали в эмульсию, в которую погружали миндаль перед посадкой в печь. Это не давало никакого эффекта, пока температура в печи оставалась невысокой. Только при повышении температуры карамелизации сахара цианиды миндаля, соединяясь с серой, превращались в родан. Но даже родан, попав в организм, сам по себе еще не служит эффективным катализатором для вещества X. Среди реагентов должны находиться свободные сернистые ионы. Такие ионы в виде сульфатов и сульфитов поставляли лечебные ванны. Итак, погибал тот, кто употреблял гормональную мазь, риталин, принимал сероводородные ванны и в придачу лакомился миндалем, по-неаполитански жаренным с сахаром. Роданиды катализировали реакцию, присутствуя в столь ничтожных количествах, что обнаружить их можно было только с помощью хроматографии. Женщины не пользовались этой мазью и в число жертв не попали...»

Кстати, сыщик все-таки отличался от погибших одной деталью: имея тот же возраст, тот же пол, пользуясь теми продуктами и препаратами — он не был лысым; жертвы же, как читатель уже заметил, страдали ранним облысением... Можно ли усмотреть здесь мифологическую символику и вспомнить о богатыре Самсоне, сохранявшем силу, пока не потерял волосы? С одной стороны, уж очень это просто, с другой — почему бы и нет, если мы читаем произведение европейского писателя, выросшего в культуре, пронизанной христианской (а следовательно, библейской) образностью.

Уже из приведенного выше фрагмента, объясняющего причину загадочных смертей, видно, что идея романа «Насморк» та же, что и в «Расследовании»: жизнь как ха-

отическое движение частиц (одной из деталей, напрямую связывающих два романа Ст. Лема, — созвучие фамилий тех персонажей, которые эту идею высказывают — «английский» д-р Сисс в «Расследовании» и «французский» д-р Соссюр в «Насморке»). Случайные факторы — подчеркиваю, природные — вносят в этот хаос какие-то изменения. Результатом изменений становятся незапланированные происшествя, в том числе — скоропостижные смерти ничтожно малого числа «частей» — людей, определенного возраста, происхождения и т.д. Вновь мы наблюдаем схему: есть жертва, есть сыщик, но нет убийцы, поскольку то, что считалось преступлением, не было таковым. Расследование приводит не к разоблачению убийцы, а к открытию: убийства не было. «Кто-это-сделал?» — «Никто». «Непознанное» в подобных произведениях становится синонимом «Опасного» или «Враждебного». Непонятные мотивы преступления оказываются отсутствием таковых, создаваемым ошибочным представлением о предумышленном убийстве, то есть о наличии у «преступника» сознания. Если угодно, такой тип произведения можно назвать и «пантеистическим детективом», поскольку хотя и против воли авторов, но по законам уже литературного творчества враждебная природа в процессе расследования одушевляется, ее проявления рационализируются — при том конечно же, что это псевдорациональность. В действительности сыщику противостоит очередная «львиная грива» или орангутанг, у которых нет и не может быть ни разума, ни мотивов...

Во всяком случае, похоже, что не может. Пишу «похоже», поскольку все равно невозможно отделаться от ощущения разумности враждебной человеку природы. Да, все происходит как следствие случайного сочетания малозначительных по отдельности факторов. Но есть все-таки в этой случайности скрытая упорядоченность, есть в этом безумии своя система, как у Гамлета. Такое ощущение возникает по нескольким причинам. Прежде всего — большая часть случайных факторов, соединение которых приводит к смертям-«убийствам», привнесена в окружающий мир человеком. И сочетание их оказалось возмож-

ным только благодаря созидательной, цивилизационной деятельности человечества в целом. «Раньше человеку хотелось, чтобы все было просто, хоть и загадочно. Единый Бог, единый закон природы, один тип разума во Вселенной и так далее...» Но — «мы живем в мире сгущения случайных факторов. Цивилизация — тот же молекулярный газ, хаотический и способный удивлять «невероятностями», только роль отдельных атомов выполняют люди. Это мир, в котором вчерашний феномен становится обыденностью, а сегодняшняя крайность — завтрашней нормой».

Природа реагирует на бесцеремонное и тоже непреднамеренное вторжение человека. А значит, появление того самого преступника, которого мы уже прочно окрестили в произведениях данного поджанра как «Никто» инициирует... человечество в целом! Человеческая цивилизация.

И *сам сыщик* — как представитель оной, несет ответственность за то, что преступления, которые он расследует, произошли...

Итак, вот формулировка основных критериев рассматриваемого поджанра (тех, которые отличает его от классического детектива в целом):

1. В центре повествования — жестокое убийство, чаще — серия убийств, в действительности являющихся результатом неизвестного или редкого природного явления (не встречающегося в описываемых местах опасное растение — как в «Львиной гриве», редкое сочетание случайных факторов, подобно ситуации в «Насморке», проявление опасного природного феномена — инфразвука — в романе Ю. Иваниченко «Особая точка», вновь открытый закон природы в «По делам его» П. Амнуэля и т.д.).

2. Отсутствие преступника и его признаний определяет во многих случаях открытый финал произведения: версия, предложенная читателю, — лишь одна из возможных, что вполне согласуется с заменой дедуктивного метода статистическим.

Что же до третьего критерия — самого важного для идеологии жанра, — о нем несколько ниже. Пока же позвольте предложить вашему вниманию небольшой сюжет.

В некоей стране происходит мощная экологическая катастрофа. Гибнет множество людей, общество в панике. Президент страны безуспешно надеется на помощь извне: лекарства и прочие средства, направляемые ООН, не приносят пользы.

В разгар катастрофы какой-то журналист выступает с сенсационным заявлением: экологическая катастрофа не есть случайный результат многовековой непродуманной деятельности человека (как это полагалось заранее). Она вызвана конкретными преступными действиями неизвестного, но опять-таки вполне конкретного человека. Естественно, глава государства немедленно приказывает начать расследование. Причем о результатах — в том числе и промежуточных — докладывать ему лично.

Проходит месяц, другой, третий. Катастрофа расширяется, унося все новые и новые жертвы, а следствие не приносит никаких результатов. Разгневанный президент вызывает «на ковер» руководителей следствия, требует немедленно найти преступника. И они начинают ему рассказывать: да, действительно, двадцать лет назад некий молодой инженер по неведению совершил чудовищную ошибку при проектировании какого-то сложного объекта. В итоге, через двадцать лет, страна оказалась ввергнутой в экологическую катастрофу.

Президент задает несколько вопросов о личности преступника и вдруг с ужасом узнает в описании самого себя. Это он двадцать лет назад, будучи еще никому не известным инженером, приехавшим в столицу из провинции, чтобы сделать карьеру, допустил роковую ошибку в проекте. Именно этот проект стал для него впоследствии трамплином для прыжка в высшие сферы общества.

И именно ошибка, допущенная им, привела к экологической катастрофе. Значит, активно разыскиваемый по его указанию преступник — он сам...

Думаю, читатель уже понял, что я попытался всего лишь изложить знаменитую историю несчастного царя Эдипа, слегка задрапировав ее в современные одежды.

Вот истинная парадигма «убийства без убийцы», «пантеистического детектива». И третий из упоминавшихся

нами эстетических жанровых критериев — метафизическая «вина» сыщика. Кстати, Ст. Лем в «Насморке» не обходится без намек на «эдиповскую» трактовку. Вот сцена, предшествующая разгадке: «Я вытряхнул на пол вещи из чемоданов, добрался до плоских колец, соединенных металлическим штырем, — Рэнди с улыбкой вручил их мне в Неаполе, чтобы я мог заковать убийцу, когда поймаю его. Я поймал его! Я не стал писать о нем больше, потому что боялся, что не успею... Бросив горсть орехов на телеграфный бланк, я... приковал себя к трубе калорифера...» Либо преступника нет, то есть он есть, но он — «Великий Никто», враждебная природа, окружающий нас космос. Либо он есть, и он — сам герой, сам сыщик, расследующий преступление, совершенное им самим фактом своего расследования. «Никто» versus «Никто». Как сказано у Томаса де Куинси в эссе «Убийство как род изящных искусств»: «Ubi est ille Sicarius? Et responsum est ab omnibus: — *Non est inventus*» (Где сей убийца? И отвечают все: — *Не найден*)...

Истинной сутью истории царя Эдипа является вовсе не то, что получило в позднейшие времена название «эдипов комплекс» (да простит меня тень Фрейда; впрочем, венский психиатр в загробную жизнь не верил и вряд ли ныне блуждает по земле, прислушиваясь к разговорам живых) — не инцест и убийство отца, совершенные по неведению. Суть этого потрясающего мифологического сюжета та, о которой мы писали выше и которая так удивительно преломляется в рассматриваемом поджанре: отождествление преследуемого и преследователя, преступника и судьи, виновника и воздаятеля — отождествление полное.

В этом смысле представляется очень интересным уже упоминавшийся выше фантастический детектив Павла Амнуэля «По делам его», в котором причиной жутких загадочных убийств становится даже не материальное вторжение в природу, но «всего лишь» познание одного из законов, которому эта природа подчиняется. По сути, тут можно усмотреть некую параллель к взаимоотношениям религиозного сознания и «магизма». Последний не предполагает никаких воздаяний за на-

сильственное воздействие на одухотворенную природу: «Я хочу», — и далее либо закланием, либо симуляционными действиями получаю желаемый мне результат. Иными словами, даже формулировка одного из законов, т.е. умозрительная попытка введения порядка в хаос, грозят уничтожением Вселенной. Все тот же образ древа познания, плодам которого лучше бы пребывать в райском саду, а не в желудке Эдипа...

Вообще, следует отметить, что «пантеистический детектив» обнаруживает явное родство с научной фантастикой, особенно с той ее разновидностью, которую Илана Гомель в статье «Тайна, Апокалипсис и Утопия» назвала «онтологическим детективом». Согласно ее определению, «в онтологическом детективе мир, в котором происходит действие произведения, становится объектом расследования, загадкой, которую необходимо разрешить, темным секретом, который необходимо вытащить на свет Божий. Онтологический детектив имеет многие черты сходства с обычным классическим детективом, в котором загадка преступления (как правило, убийства) является тематическим и структурным фокусом текста, и сюжет описывает процесс нахождения преступника. Но в онтологическом детективе тело мира, так сказать, а не тело убитого превращается в объект расследования и впитывает в себя зловещую энергию трупа. Вопрос, ответ на который ищет онтологический детектив, это не «кто убил?», а скорее «что произошло?». Вместо загадки смерти он решает загадку бытия...» Как видим, несмотря на сходство, «пантеистический детектив» как часть детектива классического и «онтологический детектив» как часть научной фантастики имеют и принципиальные различия: главные герои тут решают разные задачи — хотя и схожими методами. Классический детектив, написанный в эстетике и идеологии онтологического, — это история о том, как сыщик занимается исключительно тщательным изучением тела жертвы (поначалу не зная, жертва ли перед ним) — с тем чтобы на последней странице назвать причину смерти. Иными словами, онтологический детектив — это пролог, прелюдия к собственно детективу (разумеется, ни различия, ни

сходства вышеперечисленными не ограничиваются, но не они составляют предмет нашей книги).

Самым любопытным, полагаю, является то, что указанный «пролог» с развитием жанра, чем дальше, тем больше превращается в основную фабульную часть произведения. Именно эта удивительная метаморфоза, имеющая как внешние, социальные и психологические, так и внутренние — жанрово-идеологические — причины станет центральной проблемой следующей главы «Баскервильской мистерии». Пока же, завершая более чем краткий обзор этого поджанра, я хочу обратить ваше внимание на некоторые детали. Убийства, совершаемые природой в «пантеистическом детективе», во-первых, немотивированы (с человеческой точки зрения), во-вторых, с той же точки зрения совершены с чрезмерной, граничащей с изуверством, жестокостью. И третья особенность: они *повторяемы*. Фактически их вполне можно сопоставить с поступками детективного антигероя, становящегося в последнее время все более популярным — как у авторов, так и у читателей: с серийным убийцей-маньяком. Что же до героя-сыщика, то он здесь предстает в странно-беспомощном виде. Может быть, в связи с тем, что его традиционная ипостась — современный аналог культурного героя, укротителя стихийной природы — вступает в противоречие с не менее традиционной ипостасью его же как хтонического существа, олицетворяющего ту же стихийную природу и повелевающего ею. Это противоречие, по сути, вполне сосплетается с мифом об Эдипе, и, по всей видимости, отсюда проистекает чувство вины, которое окрашивает эмоции героя-сыщика (чего нельзя не заметить, читая рассмотренные выше произведения). Впрочем, как можно видеть на примере повести Амнуэля, та же эмоциональная окраска возникает еще и из-за неожиданно на первый взгляд отсылы к библейской истории грехопадения.

Далее мы еще поговорим и о сыщике, и о его антагонисте, и о жертве, которой отведено особое место, причем в детективах последнего времени весьма своеобразное. Пока же отметим еще одну важную для «пантеистическо-

го детектива» черту — отношение к расследованию. Если читатель помнит, история Эдипа начинается фактически с того, что он «решает загадку Сфинкса». Дальнейшая цепочка событий приводит к катастрофе. Парадоксом в данном случае становится то, что «пантеистический детектив», *nonedunit*, предостерегает от попыток познания. Да, мир познаваем (без этой аксиомы детективный жанр не может существовать вообще), но лучше его не познавать. Познание губительно, ибо разрушает привычную систему мировосприятия, и в общем — мир. Во всяком случае, мир, в котором существовали герои до начала пугающих событий, ставших предметом расследования. Но как же в таком случае раскрывать преступления? Об этом — в следующей главе.

VI ВСКРЫТИЕ ПОКАЗАЛО...

Однажды, в далеком XVII веке власти одного польского города обвинили местных евреев в ритуальном убийстве. Поводом к тому послужило обнаружение накануне еврейского праздника Песах тела мальчика со следами издевательств и изуверских пыток — включающих, разумеется, и обескровливание. В связи с происшествием были арестованы несколько уважаемых членов еврейской общины, а над прочими нависла угроза погрома, а затем — изгнания. Обреченные обратились за помощью к великому еврейскому мудрецу и чудотворцу по имени Гур-Арье. Тот приехал как раз в день похорон убитого.

Войдя в собор, где шло отпевание мученика, еврейский мудрец приблизился к гробу и властно приказал: «Восстань и поведай нам правду!» Крик ужаса пронесся по забитому людьми храму, ибо покойник повиновался чудотворцу: медленно приподнялся и сел в гробу. Глаза его открылись, он обвел тусклым взглядом оцепеневших прихожан и, подняв руку, указал на бледного как смерть епископа, присутствовавшего на заупокойной службе. «Я был смертельно болен, — бесцветным голосом сказал мертвец. — Жить мне оставалось считанные дни. И тогда он, епископ, уговорил моего отца ускорить мою смерть и убить меня таким образом, чтобы подозрение пало на евреев...» Произнеся эти слова, мальчик вновь закрыл глаза и бездыханным улегся в свой гроб...

Это — одна из еврейских легенд, возникших в давние времена. Упоминаемый в ней случай действительно имел место в Кракове, а чудотворец и мудрец Гур-Арье — великий ученый и праведник рабби Иеуда-Ливо Бен-Бецалель из Праги. В сказках его часто называют Гур-Арье — по названию одного из написанных им бо-

гословских трактатов. Нет нужды подробно рассказывать об этом человеке, ибо слава его — в значительной части легендарная слава создателя Голема — давно перешагнула границы еврейского мира.

В данном случае мы имеем дело с тем, как реальное событие преломляется в народном воображении и становится сказкой. Всякий раз по прочтении ее мною овладевало любопытство: что там было в действительности, каким образом пражскому раввину удалось «заставить заговорить труп»? Наверное, этот сюжет мог бы стать основой головокружительного детективного романа с еврейским мудрецом в роли сыщика. Почему бы и нет?

И вот, раздумывая над тем, что могло стать основой сказки, какая реальная ситуация поразила воображение современников р.Иеуды-Ливо Бен-Бецалея, я вдруг поймал себя на мысли, что эта сказка — мечта любого детектива! Действительно, ведь на самом-то деле, за редчайшим исключением, расследование в детективе не выдерживает никакой критики, если рассматривать его как реальное уголовное дело. В конечном счете герой детектива стремится не столько обеспечить неопровержимыми доказательствами грядущий суд (он вообще не задумывается над этой перспективой), сколько припереть преступника к стенке и заставить признать свою вину. Иными словами — «признание есть царица доказательства»! Любое дело Шерлока Холмса или Эркюля Пуаро за считанные секунды развалилось бы в настоящем суде. Для героя детектива важна победа над преступником, причем победа, которую признает сам противник. Четче всего это проявляется в рассказах Честертона — не только связанных с фигурой отца Брауна (мы уже писали об этом), но в меньшей степени и в прочих циклах («Парадоксы мистера Понда», «Пятерка шпаг» и т.д.). Даже у Гарднера при внешней безупречности судебных разбирательств достоверность и убедительность доказательств адвоката Перри Мейсона обманчива — хотя бы потому, что практика, описываемая в этих романах, претерпела серьезные изменения, но романы от этого не стали читаться хуже...

Из сказанного следует, что оптимальным вариантом для героя детективного произведения было бы получение прямого свидетельства от жертвы — а мы уже говорили, что, за редким исключением, преступление, рассматриваемое в детективе, это убийство, следовательно, жертва, пострадавший — мертв... Сказка решает подобную проблему легко — вспомним многочисленные сюжеты о том, как на могиле злодейски умерщвленного царя-короля-брата и так далее вырастает дерево, а затем герой делает из ветки дудочку, и дудочка в кульминационный момент поет человеческим голосом, разоблачая преступника и раскрывая тайну давней смерти. Можно усмотреть в этой дудочке ту «ключевую улику», которая в классическом детективе вынуждает преступника признать свою вину. В сущности, здесь та же схема, что и в той легенде, с которой мы начали рассказ. Но история с пражским раввином неопровержима, в то время как голос дудочки (ключевая улика) поначалу опровергается убийцей («Срубить дерево!», «Сжечь дудочку!» и т.д.). Лишь под нажимом неуничтожаемых доказательств (уцелевшая щепочка вновь обличает убийцу, птица, попившая воды, в которой растворили пепел от сожженной дудочки, говорит человеческим голосом и т.д.) убийца поднимает руки и говорит: «Я убил...»

Разумеется, если бы сыщик классического детектива получил прямое свидетельство убитого, заставил бы говорить мертвое тело, такого свидетельства уже не опроверг бы ни преступник, ни его адвокат. Но законы жанра, маскирующегося под реальность, в отличие от ни под что не маскирующейся сказки, не позволяют авторам вводить в повествование потусторонние силы.

Хотя имитация одного влияния используется неоднократно. Вспомним, например, спиритический сеанс, который проводит Пуаро в романе «Загадка Эндхауза». Он вызывает призрак мнимоубиенной Ник Бакли и тем самым разоблачает преступников... Правда, не главных, не убийц, а лишь парочку мошенников.

Имитация воскрешения убитого присутствует и в творчестве Эдгара По — в рассказе «Ты еси муж, сотворивый сие!», менее популярном, нежели истории о ше-

валье Дюпене, но тоже детективном, труп вдруг приподнимается и, указуя перстом на убийцу, произносит фразу, ставшую заголовком.

Кстати, этот рассказ имеет прямую параллель с выше изложенной еврейской сказкой. Во всяком случае, рационалистическое объяснение фокуса, использованного в рассказе По для изобличения убийцы, вполне приемлемо. Подробностей излагать не буду, желающие могут прочесть этот рассказ, он включен во все сборники американского романтика.

Я вовсе не утверждаю, будто Эдгар По читал еврейские легенды. Этот пример приведен лишь для того, чтобы показать бродячий сюжет, лежащий в основе очень многих детективных рассказов — умение сыщика заставить говорить покойника. По сути, большая часть современных детективов так или иначе повторяет старый фольклорный (а до того — мифологический) прием — зачастую самым внешне неожиданным образом.

«СЦЕНОГРАФИЯ, СВЕТ И ТЕНЬ, ПОЭЗИЯ, ЧУВСТВО...»

«Большая часть читающей публики, должно быть, слышала об «Обществе по распространению порока», или, иначе, клубе «Адское пламя», созданном в прошлом веке сэром Френсисом Дешвудом со товарищи. Некогда, кажется в Брайтоне, было образовано «Общество подавления добродетели». Само это общество давно уже подавлено, но я вынужден с прискорбием сообщить, что сегодня в Лондоне существует другое собрание еще более гнусного характера. По созвучности с предыдущим его следовало бы именовать «Обществом поощрения к убийству», впрочем, согласно их собственному утонченному эвфемизму, оно зовется «Обществом ценителей убийства как изящного искусства». Они открыто проявляют интерес к области профессионального кровопролития, а также самодетельного и дилетантского умерщвления и, коротко говоря, представляют собою знатоков насильственной смерти. Какая бы новая мерзость такого свойства ни про-

никала в полицейские анналы Европы, они собираются и обсуждают ее, как обсуждают картины, статуи или другие произведения искусства...»

Так начинается одно из самых странных произведений, написанных в первой половине XIX века, — эссе эксцентричного Томаса Де Куинси «Убийство как род изящных искусств». Далее в нем приводится тот принцип, которому следовали многие, если не все сочинители детективных историй «золотого века» классического детектива:

«В наш век, в век блистательных шедевров, исполняемых профессионалами, становится очевидным, что публика ожидает подобного стилистического совершенства и от критика. Практика и теория должны идти рука об руку. Многие теперь видят, что для осуществления красивого убийства требуется нечто большее, чем два болвана — убийца и жертва, — нож, кошелек и темный переулок. Замысел, джентльмены, сценография, свет и тень, поэзия, чувство — все это теперь необходимо назначается для предприятий такого рода...»

Критик Кирилл Корвин, рецензируя недавнее русское издание произведений Де Куинси, заметил по поводу упомянутого эссе: «Перед нами редкий случай того, как литературный персонаж вдруг обрел голос на страницах, принадлежащих перу другого автора, не имеющего представления о первом. «Убийство как одно из изящных искусств» — не что иное, как гипотетическая лекция, прочитанная Огюстом Дюпенем, сыщиком, сочиненным Эдгаром По. И Куинси, и По испытывали пагубное пристрастие к средствам, уводящим за границу рациональности. И тот и другой были почти безумцами. В безумии и того и другого была железная логика. Из этой логики родился жанр англосаксонского детектива». Насчет утверждения, что жанр «англосаксонского детектива» и детектива вообще родился только из логики «почти безумия», не соглашусь, но один из источников указан совершенно верно.

Действительно, канон жанра в начале его существования требовал эстетизации самого акта убийства, а описания мертвого тела делались таким образом, что не могли

вызвать и не вызывали отвращения — добавим, что и сочувствия, равно как и личность жертвы. В уже цитировавшемся эссе это объясняется вполне логично:

«Морали отдано должное; настает черед Тонкого Вкуса и Изящных Искусств. Произошло прискорбное событие, но сделанного не поправить... Коли данное происшествие нельзя поставить на службу моральным целям, будем относиться к нему чисто эстетически — и посмотрим, не обнаружится ли в этом какой-либо смысл... Найдем утешение в мысли о том, что, хотя само деяние с моральной точки зрения ужасно и не имеет ни малейшего оправдания, оно же, с позиций хорошего вкуса, оказывается весьма достойным внимания. Таким образом, все довольны; справедливость старинной поговорки «Нет худа без добра» доказана в очередной раз; недовольный любитель, раздосадованный было въедливостью моралиста, приободряется и находит себе поживу: торжествует всеобщее оживление. Искус миновало: отныне главенствует Искусство (различие между двумя этими словами столь невелико, что ни судить, ни рядить, право, не стоит) — Искусство, я повторяю, и Вкус получают основания позаботиться о своих интересах...» Оставив в стороне иронию, которой пронизаны все творения эксцентричного мистера Де Куинси, согласимся, что здесь сформулировано одно из канонических правил классического детектива. Труп — деталь интерьера, декорированного автором под одобрительные возгласы английского эссеиста (вернее, его героя, к которому он приписал суждения по «эстетике убийства»). Поскольку — повторимся — детектив есть «фантастический жанр, в котором преступления раскрываются исключительно интеллектуальным путем», не так важно все то, что Борхес со снисходительной насмешкой называет «ползанием на коленях с лупой в руках».

«Сценография, свет и тень, поэзия, чувство», о которых пишет английский эссеист, вызывают странное ощущение: будто не преступление совершается, а сервируется стол для званого ужина. Соответствующие сцены из романа «Ганнибал» Томаса Харриса, свидетельствуют о том, что д-р Лектер безусловно читал Де Куинси и его

подготовка к зловещему финальному «ужину» строится в полном соответствии с эстетическими требованиями цитировавшегося эссе. А то, что все происходящее в «Ганнибале» выглядит скорее черной пародией, нежели иллюстрацией к «Убийству как роду изящного искусства», свидетельствует как раз о том смещении центра тяжести жанра, которое рассматривается в этой главе.

В рассказах А. Конан Дойла и Г. Честертона, романах А. Кристи и Д. Д. Карра описание жертвы действительно лаконично, сыщика интересует сам факт убийства, сам прорыв иррационального, нарушающий размеренное и слегка дремотное течение жизни. Собственно, «портрет» жертвы дан все в том же «Убийстве как роде изящного искусства»:

«Убиваемый должен быть добродетельным человеком: в противном случае может оказаться так, что он сам, именно в эту минуту, также замышляет убийство... Ясно также, что избранный индивид не должен быть известным общественным деятелем. Впрочем, в тех случаях, если известная всем особа имеет обыкновение давать званые обеды, «со всеми лакомствами сезона», дело обстоит иначе: всякий приглашенный испытывает удовлетворение оттого, что хозяин отнюдь не абстракция — и, следовательно, убийство его не будет означать нарушения приличий; однако такое убийство относится к разряду мотивированных политически... Третье. Избранный индивид должен обладать хорошим здоровьем: крайнее варварство убивать больного, который обычно совершенно не в состоянии вынести эту процедуру. Следуя этому принципу, нельзя останавливать свой выбор на портных старше двадцати пяти лет: как правило, в этом возрасте все они начинают страдать от несварения желудка...»

Столь условно-схематичные требования к личности жертвы (вернее, к отсутствию у этой личности сколь угодно индивидуальных черт) вполне объяснимы. Герой-сыщик словно дистанцируется от останков, поскольку действует исключительно с помощью «серых клеточек». Свидетельство о смерти и тем более протокол посмертного вскрытия осуществляет полицейский эксперт, сыщик обычно скользит взглядом по этим до-

кументам. Тем более что по законам классического детектива участие полиции всегда второстепенно или, во всяком случае, неверно; полицейское следствие есть ложный след, ошибочное направление. Экспертизы, осуществляемые полицейскими профессионалами, по сути, не имеют значения — коль скоро на них базируется система ложных выводов, опровергаемых героем настоящим — частным детективом. А его расследование иной раз проводится не просто в отсутствие жертвы, но и вообще спустя длительный промежуток времени после совершившегося убийства.

Это было продиктовано не только требованиями эстетическими, т. е. устоявшимся канонem произведения, но и внутренней структурой жанра как такового. Акт убийства, как уже говорилось ранее, представлял собой единоразовое иррациональное вторжение в рациональный мир — не будем забывать, что детектив появился как продукт века просвещения, как выражение позитивистского отношения к жизни, как результат веры в то, что все можно объяснить рационально. Метафизическая природа жанра, о которой мы говорили уже немало и которая сказалась, среди прочего, в особых «эксцентричных» чертах главного героя, до поры до времени находилась в «подсознании» жанра, в подтексте. Детективное повествование строилось как цепочка логичных и рациональных построений, хотя и отталкивалось от события иррационального, каким являлось преступление, убийство. В этом смысле, как ни покажется странным читателю, структура детектива имеет много параллелей с практикой вынесения галахических постановлений в иудаизме. Взяв за основу положения нерациональные, поскольку недоказуемые (запрет на смешение мясной и молочной пищи, требование соблюдения субботы), еврейские раввины далее выносили решения по частным случаям, исходя из безукоризненной рационалистической логики. Такая параллель отнюдь не надуманна. В последнем случае мы ведь тоже имеем дело с двумя категориями — Тайны и Загадки. Решение Загадки — ответ на сложный вопрос, поставленный перед раввином — решается с помощью логических умозаключений. Но они-

то в основе своей опираются на нераскрываемую Тайну, имеющую метафизический характер: почему следует соблюдать субботний запрет на любого рода деятельность? Так установлено свыше, объяснений может быть сколько угодно, но все они недостаточны.

Категория Тайны в классическом детективе — Тайна смерти. Не убийства, а именно Смерти как явления, объяснить которое человеческое сознание неспособно. Но вот убийство, то есть конкретное действие, восстановление цепочки поступков, предшествовавших появлению в пространстве детектива мертвого тела — да, это вполне осуществимо — методом все той же дедукции, сколь бы искусственным в действительности не являлся этот шедевр изобретательного литературного гения...

Загадка, которую в детективном романе решает сыщик, которая является отправной точкой фабулы, не может обходиться без мотива преступления. Мотив, причина, по которой совершено убийство, является не только данью кажущемуся правдоподобию, но и необходимый элемент собственно цепочки умозаключений главного героя, ключом, способным отпереть один из замков, запирающих таинственную дверь. За дверью — разгадка, имя преступника и координаты места, в котором он скрывается, часть замков — ложная, ключ подбирается, замок открывается, но засов остается неподвижным. Мотив преступления — то, без чего детективное повествование обойтись не может. Читателя следует убедить, что убийца действовал из побуждений понятных — алчность, деньги, страх перед разоблачением, шантаж и т.д.

Но так было, повторяю, в прежние времена, когда устройство общества можно было определить как самоуверенность: мы (в смысле человечество) все можем объяснить, ибо наука наша, наши знания об окружающем мире достигли невероятных высот...

Между тем Тайна, вторая категория, присутствующая в детективе и формирующая его в не меньшей степени, чем первая, имея характер сказочно-мифологический, не требует мотива вовсе. Для Тайны появление трупа, мертвеца есть та самая жертва, которая инициирует появление Великого Сыщика — всемогущего и всеведущего. Наши

(т.е. нашего подсознания) надежды и страхи материализовали его — так же, как материализовали и неизвестного злодея-убийцы. В чем общественное сознание, его подтекст (или, если угодно, подсознание масскультового текста) нуждается больше — в отсутствии жертвы или в присутствии Защитника? Если для того, чтобы частично избавиться от страха перед Неведомым Злом (ничего неведомого в нем нет, да и зло это относительное — в основе всего лишь страх перед Иным, детски-инфантильная ксенофобия массовой культуры), необходима жертва — наше сознание позволит «врагу» убить кого-то. Лишь в этом случае, приняв нашу жертву, Защитник ею иницируется, материализуется из ничего. Груда пестрого тряпья превращается в таинственного и великодушного мистера Кина, писатель Эллери Куин становится сыщиком Эллери Куином, мисс Марпл вдруг стучится в дверь провинциального отеля, а у Ниро Вульфа столь же внезапно кончаются деньги на счету, так что он вынужден (о ужас!) ограничивать себя в меню... Теперь мы облегченно вздыхаем: мы убедились в существовании нашего Защитника, он непременно загонит Врага назад в клетку. При этом нам нисколько не жаль того несчастного, которого мы позволили убить буквально у нас на глазах для того лишь, чтобы убедиться в собственной защищенности. Нас не интересует ни его биография (читаем вполглаза и слушаем вполуха все, что не относится к расследованию убийства, то есть к проявлению могущества наших надежд), да и не важно, за что его убили, ибо, повторяю, убили его не «за то», а для того, чтобы... (см. выше). Мотив преступления есть порождение смущения, стыдливая маскировка истинных причин убийства, заключающихся в читательском интересе, в том, что действие происходит в детективе. Как писал в одном из своих романов Д.Д. Карр фактически по этому же поводу: «— Почему все происходит именно так? — Потому, — серьезно ответил д-р Фелл, — что читатель в данный момент читает детектив и у меня нет желания его разочаровывать». Или Эллери Куин, в романе «Игрок на другой стороне»: «Он весьма умен, вроде тех парней, о которых написано в моих книгах. И в книгах мисс Агаты, Рекса и некоторых других». Мотив —

то, что необходимо для Загадки, но в чем совершенно не нуждается Тайна. Тем не менее долгое время детектив просто обязан был рассматривать мотив преступления, причем убедительный (с точки зрения читателя), более убедительный даже, чем собственно способ убийства и дедуктивный метод. Рассказывая ранее о все том же мистере Кине, мы говорили о том, что детектив достаточно точно обозначает страхи и надежды массового сознания, характерного для данного общества и данного времени. Видимо, культ собственности и одновременно наличие социального и расового неравенства во времена «золотого века» классического детектива, в период между двумя мировыми войнами, породил и соответствующий набор мотивов, которые в действительности так или иначе сводятся к владению неким имуществом-капиталом и положению в обществе. С названными связаны прочие вариации причин преступления — месть, страх перед шантажистом или, напротив, шантаж, пребывание во власти и т.д. Убийство есть неперемнная, базовая черта детективного канона; мотив — служебная, второстепенная. Косвенно подтверждение этому можно усмотреть в технике сочинения романов Агатой Кристи: сначала писательница придумывала изощренный способ убийства (за мытьем посуды или в ванной) и лишь потом — мотив его... Но, повторяю, мотив как дань требованиям общественного сознания долгое время был самой правдоподобной, вернее сказать, самой достоверной частью детектива. Так продолжалось достаточно долго, но уже после Второй мировой войны в устоявшемся каноне жанра произошли изменения столь разительные, что их нельзя игнорировать. Мало того, на первый взгляд эти изменения радикально повлияли на структуру жанра.

Преступники из ранних романов Кристи давно ушли в прошлое. Ради титула, наследства, мести и т.д., конечно, продолжают убивать (в книгах), но эти истории все более подходят под определение «ретро» (модный вариант, особенно в России последних лет, но о социальной природе и культурологическом значении данного феномена мы поговорим, возможно, в другой раз и в другой книге). Все чаще сыщику бросает вызов убийца, чьи мо-

тивы темны и загадочны, таятся в глубинах подсознания, в комплексах и психозах. Все меньше мотивов имеют материальный характер соображениями, все больше становится преступлений немотивированных, характерных для серийных убийц-маньяков (или же для хитроумных преступников, маскирующихся под маньяков, но это — предмет особого разговора). Такое изменение никоим образом не связано с ситуацией в реальной криминалистике. Здесь, при всех колебаниях статистики, основное соотношение не меняется: дела серийных убийц занимают ничтожно малую часть от всех дел, связанных с насилием над личностью. К слову: самым неблагополучным регионом в смысле периодического появления маньяков считаются США. Читая нынешний русский детектив, кстати, такого не скажешь...

Нельзя сказать, что эта фигура оказалась для литературы чем-то новым, связанным с урбанистической культурой («каменные джунгли») и развитием психиатрии. Как мы уже убедились, именно маньяк был первым преступником, описанным в детективе («Мадемуазель Скюдери» Гофмана). Так что жанр в данном случае просто-напросто вернулся к своим корням, изначальной сути: безумец, чьи действия не понятны так же, как действия агрессивного (или перепуганного) животного или внезапные грозные проявления природной стихии.

Что, впрочем, уже не должно вызывать удивления — из главы о «пантеистическом детективе» читатель мог сделать вывод, что природа, стихия в нем имеет вполне четкие черты маньяка, безумца. Собственно, этот образ — образ преступника — накрепко связан с силами стихии, то есть имеет то же хтоническое, подземное происхождение, что и образ сыщика (разумеется, мы говорим лишь о мифологических архетипах). Его поведение при совершении преступления перестает поддаваться логическому объяснению, а следовательно, дедукция должна давать сбой.

Именно тогда появилось и впоследствии было сформулировано жанровое решение: маньяка может поймать только другой маньяк. Прятавшийся под респектабельной маской любителя головоломных задач Иной — пред-

ставитель потустороннего мира, хтоническое существо, о предельном развитии ипостаси которого в детективе мы уже говорили (см. «Дети подземелья» и «Черный волк Ганнибал»).

Параллельно с этим происходит то, о чем сказано в финале предыдущей главы: «пролог», изучение тела жертвы (я обращаю ваше внимание: не личность жертвы, не ее прошлое и нынешние привычки и связи, которые по-прежнему никакого значения не имеют ни для автора, ни для героя, ни для читателя — но именно мертвое тело) расширяется, сдвигая центр повествования, нарушая первоначальную структуру жанра.

«У МЕРТВЫХ ЕСТЬ СВОЙ ТАЙНЫЙ ЯЗЫК...»

Иррационализм преступления перестает обряжаться в одежды рациональные (или напяливает их столь небрежно, что они превращаются в лохмотья), соответственно и расследование все чаще отказывается от рациональной дедуктивной цепочки а-ля Шерлок Холмс «у-этого-типа-развита-правая-рука-он-грузчик». Расследование сдвигается из сферы рациональной в сферу иррациональную, а суждения детектива, цепочка дедуктивных умозаключений находит принципиально иную основу. Порою иррациональность следствия откровенна и декларируется, например, особыми свойствами героя или его помощника (тут детектив оказывается на грани научной фантастики) — например, особыми экстрасенсорными способностями, которыми наделена сестра главного героя серии романов Роберта Зиммермана («В смертельном трансе», «В гипнотическом трансе» и т.д.). Вмешиваются новейшие теории психиатров, извлекающие из подсознания персонажей чудовищные в своей иррациональности мотивы преступления и столь же непонятные нормальному человеку пути их раскрытия. Парадоксом же здесь становится то, что чем более иррациональный характер приобретает развитие детективного действия, чем более откровенно ритуальной становится сия литературная мистерия, тем больше страницы детективных романов запол-

няются почти дословно переписываемыми подробными полицейскими документами, особенно — заключениями судебных медиков и патологоанатомов о вскрытии жертв (postmortum):

«...Погибшая оказалась молодой женщиной с широкими бедрами, ростом примерно сто семьдесят сантиметров. От щелока, содержавшегося в воде, места, где не было кожи, лишь слегка посерели, потому что погода стояла холодная, а она пролежала в реке всего несколько дней. Кожа была содрана от основания груди до самых колен. Примерно на участке, который скрывают брюки и пояс тореадора. На теле была отчетливо видна причина смерти — рваная, в форме звезды, размером с ладонь рана. С головы, начиная от бровей, была начисто снята вся кожа вместе с волосами. Голень была обмотана обрывком лески с крючком, на который и поймалось тело в бурной реке... Теперь тело лежало лицом вниз, что облегчало процедуру снятия отпечатков. На плечах жертвы были вырезаны два треугольных лоскутка кожи...» (Томас Харрис. «Молчание ягнят»).

«...Осмотр передней части грудной клетки выявил длинные продольные раны, нанесенные, вероятнее всего, каким-то режущим орудием. Зафиксированы также аналогичные разрезы тканей, сделанные тем же орудием, на плечах, предплечьях... Множественные ожоги на туловище, плечах, боках, руках. Мы насчитали примерно двадцать пять следов данного типа; большинство из них совпадает с вышеописанными разрезами тканей... Я думаю, убийца прижигал раны. Вполне вероятно, он брызгал на них каким-то легковоспламеняющимся веществом, чтобы лучше горело. Я бы сказал, что здесь применялся иностранный аэрозоль типа... Мы констатировали также множественные гематомы, отеки и переломы. В частности, на торсе выявлено восемнадцать гематом. Сломано четыре ребра. Раздроблены обе ключицы. Раздавлены три пальца на левой руке и два на правой. Гениталии под воздействием ударов приобрели синюшный цвет...» (Жан-Кристоф Гранже. «Пурпурные реки»).

Подобных цитат из современных детективов («Собираатель костей» Джефффри Дивера, «Пляски на бойне» и

«Время умирать» Лоренса Блоха и т.д.) можно было бы привести великое множество, хватило бы на том в тысячу страниц — причем наличие таких описаний никак не связано с литературным качеством произведения. Ими в той или иной степени грешат и произведения «штучные», мастерские, и поточное производство макулатуры, даже не маскирующей под литературу. Чем же объяснить этот современный феномен постепенного превращения детективного романа в хрестоматию по патологической анатомии и судебной экспертизе?

Первое, что приходит на ум, — кстати, мнение, обретшее популярность у критиков, — стремление писателя придать максимальную достоверность своему творению. Казалось бы, рост тиражей и бешеный успех книг Томаса Харриса, Патриции Корнуэлл, Лоренса Блоха и прочих в этом же роде, свидетельствуют о справедливости подобного суждения. Но — лишь казалось бы. Я счел бы его верным, если бы рост числа читателей происходил исключительно за счет специалистов — криминалистов, врачей, на худой конец — студентов-медиков, — которые одни только и способны по достоинству оценить титанические усилия названных писателей и многих других, просиживающих сутками в медицинских библиотеках, посещающих морги и секционные вскрытия — «ради нескольких строчек в газете», то бишь ради эффектных описаний в романе. Увы — я не имею соответствующей статистики (да и никто, по-моему, таких опросов не проводил), но с уверенностью могу сказать: среди миллионов (без преувеличения) читателей по всему миру вряд ли найдется хотя бы несколько процентов, понимающих, о чем идет речь. Умение писателя создать достоверное произведение ничего общего не имеет с правдивостью последнего. Наоборот: по мне, так детектив тем лучше, чем искуснее меня писатель обманет, чем убедительнее он покажется во всех хитроумных построениях. Я ведь не собираюсь ему верить пожизненно, а для получения удовольствия от книги мне достаточно, чтобы описания воспринимались достоверно в процессе чтения — не более. В детективе фиктивно все — объяснения, разгадка, логические умозаключения. Сделать одну-единственную ха-

рактеристику достоверной, почти документальной, оставив прочие без изменения, — идея по меньшей мере странная. Так что объяснения эти столь же легковесны, сколь легковесны обвинения современного детектива в пропаганде и живописании насилия: с тем же успехом можно обвинить волшебные сказки в живописании и скрытой проповеди каннибальства...

Тогда — зачем же все это? Почему, по словам все того же неугомонного Томаса Де Куинси, «так или иначе, все джентльмены из прозекторской принадлежат к числу ценителей в нашей области»?

На этот вопрос четко отвечает популярная ныне американская писательница Патриция Корнуэлл, чьи романы с героиней-судмедэкспертом («леди из прозекторской») давно стали бестселлерами:

«У мертвых есть свой тайный язык. Им они могут объясняться с посвященными. С помощью внешне незначительных мелочей, едва заметных изменений они могут многое рассказать».

Вот так. Сформулировано очень точно, и книги самой Корнуэлл служат ярким тому подтверждением. Ее героиня — доктор Кей Скарпетта — главный судмедэксперт штата, «посвященный», имеющий дело с трупами жертв (впрочем, и преступников тоже — например, роман «Жестокое и странное» начинается с того, что д-р Скарпетта приезжает в федеральную тюрьму, чтобы констатировать смерть казненного убийцы). Романы о Скарпетте дают богатый материал для анализа сегодняшнего состояния детективного жанра — частично вернувшегося в мифологическим корням, к досказочному состоянию культуры. В этих книгах читателя приглашают в увлекательное и жуткое путешествие по миру смерти — и проводником его, его Вергилием становится женщина, свободно общающаяся с мертвецами, читающая и превосходно понимающая их язык. Вот чрезвычайно характерная сцена — из начала романа, — в которой покойник уже рассказал героине все, она просто еще не все успела расшифровать:

«Сьюзан вернулась, толкая впереди себя каталку, и мы принялись за работу в тошнотворном запахе разлагающегося мяса. Я принесла перчатки и пластиковый фар-

тук, а затем закрепила на подставке разные формы и бланки... Я переделалась в свою зеленую робу, и мы со Сьюзан перевезли тело в рентгеновский кабинет и переложили его с каталки на стол. Откинув простыню, я подсунула под шею специальную подставку, чтобы не болталась голова. Кожа на горле была чистой, незакопченной и без ожогов, потому что ее подбородок находился у самой груди, когда она была в заведенной машине. Я не увидела никаких явных повреждений, ни ушибов, ни сломанных ногтей. Не было ни перелома носа, ни трещин на губах, и язык она не прикусывала.

Сьюзан сделала снимки и сунула их в процессор, в то время как я обследовала переднюю часть тела с лупой. Я собрала множество едва заметных белесых волосков, возможно, от простыни или постельного покрывала, и обнаружила такие же у нее на носках. На ней не было никаких украшений, и под халатом она оказалась голой. Я вспомнила ее помятую постель, подушки у изголовья и стакан с водой на тумбочке. В ночь перед смертью она накрутила волосы на бигуди, разделась и, возможно, какое-то время читала в постели.

Мое внимание привлекла любопытная находка... Перышко было очень маленьким и закопченным. Оно пристало к халату Дженнифер Дейтон в области ее левого бедра. Доставая маленький пластиковый конверт, я пыталась вспомнить, не видела ли я у нее дома перьев. Возможно, подушки на ее кровати были набиты перьями.

...Дженнифер Дейтон не вдыхала ни окиси углерода, ни копоты, потому что к тому времени, когда она оказалась в своей машине, она уже больше не дышала вообще. Ее смерть была убийством, совершенно очевидным. Окиси углерода в ней оказалось не больше семи процентов. Сажки в дыхательных путях не было. Кожа приобрела ярко-розовый оттенок от холода, а не от отравления угарным газом... А кровь на сиденье машины — следствие посмертного выдоха. Она начинала разлагаться. Я не обнаружила ни ссадин, ни ушибов, ни следов от пальцев. Однако в грудинно-ключично-сосцевидных мышцах у нее с обеих сторон кровоизлияния. Кроме того, есть трещина подъязычной кости. Смерть явилась

результатом асфиксии из-за оказанного на шею давления... Помимо этого, у нее на лице петехия, или, иначе говоря, точечные кровоизлияния. Все эти факты говорят об удушье. Ее убили, и я бы посоветовала как можно дольше не давать это в газеты... У нее действительно было высокое кровяное давление, как и говорила ее соседка миссис Клэри. У нее была левосторонняя гипертрофия желудочка, или утолщение левой стороны сердца. Очевидно, я обнаружу фибриноидные изменения в микроциркуляторной части сосудистого русла почек, или ранний нефросклероз. Я также предполагаю гипертензивные изменения в церебральных артериолах, но не могу с уверенностью говорить об этом, пока не посмотрю в микроскоп.

У убийцы сильная правая рука. Обхватив левой рукой ее шею спереди, он взялся правой рукой за левое запястье и дернул вправо. В результате эксцентрического воздействия на ее шею произошел перелом правой части подъязычной кости. Из-за сильного рывка случился коллапс верхних дыхательных путей, давление распространилось на сонную артерию. У нее могла наступить гипоксия, или кислородное голодание. Иногда в результате давления на шею возникает брадикардия, понижается частота сердечных сокращений, и у жертвы начинается аритмия...»

Я привел столь длинную цитату, чтобы читатель мог обратить внимание на то, на что обратил внимание и я — при повторном чтении книги: все или почти все выводы д-ра Скарпетты могли быть сделаны, например, м-ром Шерлоком Холмсом на основании совсем других посылок, никак не связанных с посмертным вскрытием. Но Скарпетта — по замыслу писательницы — не участвует ни в осмотре места происшествия, ни в допросах свидетелей. Потому все, что ей доступно, — тело жертвы.

Корнуэлл, в отличие от многих коллег прежних периодов, откровенно придает своей героине черты мифологические: если не в каждом романе, то в большей их части она выступает еще и как дарительница жизни — например, все в том же «Жестоком и странном» она посылает деньги некоей бездетной чете, мечтающей о детях

и не имеющей возможности их завести по причинам медицинского характера. Она не только «читает» письма мертвых, не только «беседует» с ними, но и несет черты грозного преследователя, становясь Великим Сыщиком и настигая убийцу.

Оказываясь в суде, перед присяжными (явная, старательно подчеркиваемая во всех романах П. Корнуэлл, параллель с картиной Страшного суда), д-р Скарпетта начинает говорить от лица жертвы. Вернее, зачитывать послание убитого беспристрастным судьей. Тут есть своеобразная переключка с рассказанной нами в начале этой главы легенды: заставить говорить мертвого. Убитого. Заставить жертву открыть на мгновение глаза и указать на убийцу. Сквозь черты здания федерального суда проступают очертания польского храма, и маленький мальчик, и д-р Скарпетта перстом жертвы указывает на убийцу и ее устами заявляет: «Ты еси муж, сотворивый сие...»

Д-р Скарпетта заставляет убитого говорить. Или же, по крайней мере, понимает его тайный язык, прочитывает то, что он хотел сказать... Книгой, вернее, письмом, оставленным жертвой для сыщика (мстителя, судьи), является бездыханное мертвое тело. Язык убитых, язык мертвых — это язык мертвого тела. Именно по нему, словно по записке, написанной симпатическими чернилами, читает сыщик тайну совершенного преступления — по телу.

По его внутренним органам.

По... Стоп!

Уважаемый читатель, у вас никаких ассоциаций не вызвала предыдущая фраза? Чтение по внутренним органам... В Древнем Риме существовала особая категория жрецов (гаруспики), читавших по внутренностям жертвенных животных волю богов и дававших предсказания на этом основании. Например, у Светония можно прочитать, что Юлию Цезарю накануне роковых для него мартовских ид гаруспики советовали опасаться за свою жизнь, поскольку у жертвенных животных необычно выглядела печень... Тут следует вспомнить еще и то, что в незапамятные времена у этрусков, от которых это искусство перешло к римлянам, в жертву подземным, хто-

ническим богам приносились люди. И гаруспики в те давние времена делали свои предсказания, изучая внутренности человеческие.

Столь причудливая метафора, случившаяся в последние годы на наших глазах с жанром, всегда, казалось бы, демонстрировавшим сухой рационализм, предпочитавший эмоциональному напряжению интеллектуальное, кажется необъяснимой — но лишь на первый взгляд. В действительности именно такое развитие детектива логично и — в противовес тому, что происходит в романном пространстве, — объяснимо. Век Просвещения, последним проявлением массовой культуры которого был детектив, именно им порожденный, закончился. Та надежда на объяснимость и познаваемость окружающего нас мира, о которой мы говорили неоднократно и одной из материализаций которой был классический детектив с его культом интеллекта и логической игры, неизбежно завершающейся победой сил Добра и — главное — Разума над силами Зла и Необъяснимого, исчезла из массового сознания. И одновременно исчезла необходимость той маски, за которой скрывался архетипический герой Конан Дойла, Честертона, Рекса Стаута и прочих сыщиков «золотого века». Им на смену приходят доктор Лектер из «Молчания ягнят» или комиссар Пол Ньеман из «Пурпурных рек» Гранже. Маньяк-преступник, о родстве которого с темными проявлениями Матери-природы говорилось в «Убийстве без убийцы», действует без корыстных, материальных интересов, поскольку его проявления в мире обычных людей имеют куда более глубокий и иррациональный смысл. Он символизирует ту силу стихий, которая подчинена подземному божеству, повелителю потустороннего мира и которая пытается вырваться из-под этой власти, нарушая заведенный порядок, врывается в наш мир, сея разрушение, не имеющее иной цели, кроме как утверждения собственно власти, независимости. Это неизбежно приобретает черты самозванства — на что мы уже обращали внимание. Именно его, как символа немотивированной агрессии, боится в действительности сегодняшнее общество, именно страх перед ним присутствует в массо-

вом сознании. Потому и уходит «обычный» преступник из современного детектива — он перестал быть объектом страха. Антагонист-противник преступника столь же «безумен», с нашей точки зрения, — иными словами, настолько же принадлежит потустороннему миру, что и убийца («маньяка может поймать только другой маньяк»). И это тоже естественно — общество не верит в то, что с немотивированной агрессией (маньяком, террористом — кстати, психологически у этих двух типов много общего, вернее, много общего в восприятии их нашим сознанием) может справиться государственный институт. А коли маски сняты, коли в погоню за порождением ада — или, если угодно, подземного мира — пускается такое же порождение, но облеченное властью, легитимное — исчезает та кажущаяся рациональность, которая превалировала в старых романах. Теперь сыщик «говорит на языке мертвого тела», он — воскреситель, маг, он — гадатель, гаруспик.

Сыщик в отведенном ему пространстве, в Космосе детективного романа — герой единственный и неповторимый, всеведущий и всемогущий. Его всемогущество оспаривается, а всеведение подвергается испытанию преступником, существом той же природы. Я обращаю ваше внимание — не преступниками, а Преступником. Ибо все многочисленные убийцы детективных сериалах в действительности лишь маски одного и того же существа. Авторы, к слову сказать, зачастую проговариваются об этом — вспомним профессора Мориарти, то и дело возникающего за преступлениями, которые распутывает Холмс, вспомним возвращение смертельно больного Эркюля Пуаро к его самому первому делу.

Эту особенность уловили еще на заре детектива французские писатели Пьер Сувестр и Марсель Аллен — авторы неподражаемого «Фантомаса». На протяжении всех сорока с лишним романов неуловимый Фантомас совершает бесчисленное количество преступлений, появляясь во всех кругах общества, меняя облик с легкостью Протея. Французский сериал был столь густо насыщен мифологическими архетипами, столь активно раскрывал эпическую свою природу, что удостоился восторженных

оценок таких тонких ценителей, как Жан Кокто и Гийом Аполлинер. Вскоре после появления первых романов серии Аполлинер написал: «Этот необыкновенный роман, полный жизни и фантазии, написанный хоть и небрежно, но очень живописно, завоевал культурного читателя... Чтение популярных романов, наполненных вымыслами и приключениями, занятие поэтическое и в высшей степени интересное...» Он даже в шутку создал «Общество друзей Фантомаса», куда, кроме него самого, вошли Пабло Пикассо и поэт Макс Жакоб. Жан Кокто восхищался «нелепым и великолепным лиризмом» «Фантомаса», а Робер Деснос воспел короля ужасов в стилизованных под народную балладу стихах. Современный французский критик Франсис Лакассен в связи с переизданием некогда популярной серии написал: «И пусть не покажется неуместным слово «поэзия» в применении к трехгрошовому роману. Нет, простите, к тринадцатигрошовому, ведь цена одного тома составляла всего 65 сантимов». Он назвал эпопею о гениальном преступнике современной «Энеидой».

«Так с чем же все-таки связана популярность «Фантомаса»? — пишет критик Виктор Божович в предисловии к русскому переводу романа «Фантомас — секретный агент». — Коротко ответить на этот вопрос невозможно, однако в самой общей форме можно сказать, что образ таинственного злодея, созданный столько же воображением Сувестра и Аллена, сколько и давней литературной традицией, несомненно, обладает качествами мифического персонажа, он служит *точкой кристаллизации для чувств и настроений, растворенных в массовом сознании и подсознании...* Сувестр и Аллен выступали не столько как писатели, сколько как *сказители, возрождая, помимо собственной воли, древнюю фольклорную традицию...*»

Неуловимость преступника, обилие его масок (Протей! — воскликнет любитель античной мифологии; Фантомас! — поправит его читатель детектива), родство главных антагонистов, их единая хтоническая природа (в одном из последних романов, действие которого происходит на гибнущем «Гигантике», Фантомас *из водной пучины* кричит своему вечному преследователю комис-

сару Жюву: «Я должен раскрыть тебе тайну! Ты никогда не мог меня убить, потому что я — *твой брат!*»), их связь с разрушительными и враждебными человеку стихиями, чувство вины, испытываемое сыщиком, и превращает современный детективный роман в бесконечно длящийся изошренный поединок сил Добра и Зла, о котором шла речь в «Ловле бабочек на болоте», оставаясь окультуренным и лишенным религиозного значения отзвуком давних языческих мистерий. Именно от них ведут свое начало родство двух главных антагонистов — типичных противоборствующих божественных близнецов, их единая хтоническая природа, их связь с разрушительными стихиями. Именно они предлагают нам, читателям — свидетелям и статистам — быть невольными участниками удивительной черно-белой игры.

VII ЧЕРНО-БЕЛАЯ ИГРА

Шахматы — навязчивый кошмар детектива. С тех самых пор, как в Париже на улице Морг обнаружили тела зверски убитой вдовы мадам Л'Эспанэ и ее дочери, и шевалье Огюст Дюпен приступил к поискам преступника, сочинители детективных историй с трудом удерживались от соблазна разыграть поединок между сыщиком и преступником по правилам шахматной партии, с продуманными ходами, с объявлением мата в конце. Не только по правилам, но даже в шахматных терминах — причем в полном противоречии с утверждениями создателя жанра — вспомним, что первый рассказ об Огюсте Дюпене Эдгар По предварил наукообразным эссе о логике умозаключений (то, что впоследствии получило название дедуктивного метода), старательно подчеркивая, что нет ничего общего между шахматной партией и решением интеллектуальной задачи:

«Представление о шахматах как об игре, исключительно полезной для ума, основано на чистейшем недоразумении... Непритязательная игра в шашки требует куда более высокого умения размышлять и задает уму больше полезных задач, чем мнимая изощренность шахмат. В шахматах, где фигуры неравноценны и где им присвоены самые разнообразные и причудливые ходы, сложность ошибочно принимается за глубину. Между тем здесь решает внимание. Стоит ему ослабеть, и вы совершаете оплошность, которая приводит к просчету или поражению. А поскольку шахматные ходы не только многообразны, но и многозначны, то шансы на оплошность соответственно растут, и в девяти случаях из десяти выигрывает не более способный, а более сосредоточенный игрок. Другое дело шашки, где допускается

один только ход с незначительными вариантами; здесь шансов на недосмотр куда меньше, внимание не играет особой роли и успех зависит главным образом от сметливости...»

Суждения отца детектива, безусловно, заслуживают уважительного отношения, но обращаю ваше внимание на то, что эссе предпослано к рассказу об убийстве, совершенном разъяренным (или напуганным) животным. Вновь, как в случае, когда По устами своего героя говорит о мысленном отождествлении сыщика и преступника, мы обнаруживаем полнейший разрыв между теоретическими обоснованиями и содержанием художественного произведения. Действительно, представить себе шевалье Дюпена играющим с орангутангом в шахматы или шашки — это уже скорее сюжет для картины если не Сальватора Дали, то Рене Магритта. Несомненно, «безумный Эдгар», так же, как читатель, не мог избавиться от ощущения близости внутренней логики событий, составляющих основу детективного произведения, и некоей игровой партии. Чем дальше, тем навязчивее это ощущение становилось — до тех пор, пока ученики и последователи американского романтика не поддались искушению. И одно за другим начали появляться произведения, по сути представляющие противостояние преступника и сыщика как некую игру между ними, причем чаще всего правила навязываются стороной агрессивной (преступником), сыщик же их принимает. Правда, в результате безумие обоих персонажей как бы уравнивается — два безумия становятся вполне тождественными.

Делает свои ходы психопат-убийца Буффало Билл, адресуя их уважаемому сопернику, такому же маньяку и каннибалу доктору Лектеру в «Молчании ягнят», волею жребия оказавшемуся по другую сторону доски. Именно ему, равному противнику, адресованы личинка бабочки в горле одной из жертв, странные открытки и прочее — не полицейским и не следователям ФБР, являющимся в данном случае статистами или вообще — фигурами, не имеющими собственной воли, но лишь выполняющими чужую. Лектер, в свою очередь, делает ответные ходы, по-

сылая «королевскую пешку» — Клариссу Старлинг — то в заброшенный гараж, то в недостроенный дом, то в прозекторскую. Игра есть игра, Лектера не интересует судьба жертв, они — фигуры, знаки, которыми он обменивается с противником-партнером.

Посылает жуткие «сувениры» маньяк Тейлор-«Шнейдер» парализованному сыщику Линкольну Райму из романа Дивера «Собиратель костей». Ему опять-таки безразличны жертвы, они всего лишь пешки, которыми необходимо разыграть изощренную композицию. Он пришел с того света — из психиатрической лечебницы, — так же как и его соперник, которого вернули с того света врачи, оживили, но обрекли на полную неподвижность. Тейлор, мечтающий вернуть умершее прошлое, и Райм, мечтающий вернуться в состояние небытия. Разыгрываемая между ними партия напоминает разгадывание ребуса, вернее, состязание в разгадывании ребуса на скорость: кто кого опередит. «Королевская пешка» Райма (очередная ипостась все того же образа, что и Фариа, Вульф, «Покойник», Лектер, Пароди) — Амелия Сакс, инкарнация Арчи Гудвина, Гаррета, Клариссы Старлинг, ищейка, одинокая волчица, вполне соответствующая представлению о подчиненном и преданном существе, сопровождающем повелителя мира мертвых...

Игра идет на жутких деталях, знаках, зашифрованных записках, имитации старых дел. Что означает этот кусочек целлофана? Для чего убийца оставил на пальце жертвы кольцо так, чтобы полицейские сразу же обратили на него внимание? О чем говорит странный подбор жертв, какова внутренняя логика жуткого списка? Нет-нет, это не улики, оставленные преступником по неосторожности — «рифмы» героической поэмы, о которых мы уже писали ранее; это сознательные послания, адресованные тому, кто единственный только и может их прочесть и на них ответить. Отвечаешь на один вопрос, делаешь один шаг — то ли к победе, то ли в ловушку. Разгадай мою загадку — я подскажу разгадку твоей. И мы наконец-то встретимся — на краю расчерченной доски, за которым пустота...

Тут, может быть, уместно рассказать поистине удивительный эпизод из реальной и относительно недавней истории. Несколько лет назад в одной из израильских газет было опубликовано интервью офицера службы безопасности, который вел следствие по делу арестованного шейха Ахмеда Ясина, «духовного» лидера террористической организации ХАМАС. Поначалу шейх отказался отвечать на вопросы следователя, но затем... согласился, выдвинув поистине удивительное и жутковатое условие: если сотрудник израильской службы безопасности, в свою очередь, будет отвечать на вопросы арестованного. В результате офицер отвечал на какой-то вопрос, связанный с толкованием темных мест Корана, и только после этого Ясин отвечал на вопрос, касающийся его террористической деятельности. В этом фантазмагорическом, но действительно имевшем место эпизоде легко усматривается неожиданная параллель между ныне живущим в Газе парализованным шейхом и маньяком Ганнибалом Лектером с его «qui pro quo» из харрисовского «Молчания ягнят». Не знаю, читал ли главарь ХАМАСа романы Томаса Харриса, по всей видимости, нет. Но есть, похоже, нечто общее в характере мышления настоящих главарей террора и серийных убийц, созданных воображением писателей-детективщиков, что превращает, по сути, современный террор в одно из проявлений массовой культуры. Действительно: люди — пешки, ими, как своими, так и чужими, можно жертвовать во имя высшей цели — выигрыша партии у «игрока с другой стороны», обретения власти...

«ВЫ НЕ ПЕШКА, ВЫ — КОНЬ...»

...В Сьюдад-де-Вадос, вымышленную латиноамериканскую страну, вобравшую в себя черты многих реальных диктатур, приезжает из США некто Бойд Хаклют, «специалист по решению транспортных проблем», как он сам себя называет. Приезжает по приглашению главы государства сеньора Вадоса. Он должен помочь в планировании нового городского строительства, долженствующего

превратить Сьюдад-де-Вадос в суперсовременный мегаполис, «чудо из никеля и стекла». Вскорости он попадает в круговорот странных и страшных событий: люди, с которыми он встречается, либо исчезают, либо погибают... В конце концов, герой — он же рассказчик — начинает испытывать такое чувство, будто его втянули в какую-то дьявольскую игру.

Пытаясь понять, в чем дело, он добирается до самого верха и бросает в лицо местному диктатору обвинение:

«— Вы пытались распоряжаться городом так, как распоряжаются фигурами на шахматной доске. Вы низвели граждан до статуса пешек и пытались направлять их действия и даже мысли, словно они были кусками резного дерева. Вы пытались сделать это и со мной, и тут вы совершили свою самую большую и, надеюсь, последнюю ошибку. Я пришел сказать вам, что человек не пешка, и если вы пытаетесь превратить человека в пешку, то должны ожидать, что рано или поздно он повернется и плюнет вам в лицо.

Я хотел, закончив свою тираду, тут же повернуться и уйти, чтобы немедленно убраться из Сьюдад-де-Вадоса. Поступи я так, я никогда бы, наверное, не узнал, что сделали с Вадосом мои случайно выбранные слова. Его лицо стало серым. И в то же время мне показалось, будто тяжелое бремя сняли с его плеч.

— Итак, свершилось, — произнес он. — И я не жалею об этом... Но в некотором отношении вы несправедливы к нам, сеньор. Вы не какая-нибудь там пешка. Вы — конь...»

Таков сюжет и структура эффектного детективного романа американского писателя Джона Браннера «Квадраты шахматного города», написанного в середине 60-х и переведенного на русский язык двадцатью годами позже.

Метафора, использованная Хаклютом-Браннером, оказывается, имела вполне реальный смысл. Все, происходившее в Сьюдад-де-Вадосе (то есть в романе «Квадраты шахматного города»), на самом деле представляло собою шахматную партию, которую разыгрывали между собой диктатор и глава оппозиции, в прошлом — его соратник. События романа — включая гибель различных

персонажей (иногда — условная гибель: тюремное заключение, эмиграция и т.д.) — отражение в реальной жизни соответствующих ходов этой партии. Соответственно, и люди, не догадывающиеся об истинном положении дел, получали у двух игроков «должности» (конь, слон, ферзь, пешка) в соответствии с их весом и возможностями не в реальной жизни, а в игре. Игроки в данном случае себя тоже ввели в игру — правда, став королями, «неубиваемыми» фигурами. Чтобы еще больше подчеркнуть игровой характер романа, Браннер в послесловии к книге сообщает, что основой его является реальная партия, сыгранная в матче на первенство мира в 1892 году в Гаване между чемпионом Вильгельмом Стейницем и претендентом Михаилом Чигориным... «Квадраты шахматного города» интересен еще и тем, что это, пожалуй, единственный роман такого рода, в котором все события показаны глазами одной из фигур — правда, «не пешки, а коня». Отсюда нарастающее ощущение абсурда происходящего, чувство беспомощности человека перед произволом загадочных сил, вершащих судьбами персонажей. Диктатор Вадос, записывающий хода партии, предстает каким-то чародеем, занимающимся симпатической магией, наподобие тех колдунов и ведьм, которые лепили из воска фигурки, нарекали их человеческими именами и протыкали иглами, бормоча заклинания: «Ферзь c1 — на f2, пешка e2 — e4...»

В произведениях других писателей, увлеченно разыгрывающих роман-партию, соперники находятся вообще вне игры — они даже не короли, они — игроки. В одном из романов Эллери Куина «Последний удар» загадочный убийца, проникший в рождественскую ночь в дом к поэту Джону Себастиану, подбрасывает странные предметы и зловеще игривые стишки как будто очевидной мишени — хозяину дома; в действительности же — и читатель начинает это понимать достаточно быстро — послания адресованы сыщику — Эллери Куину, ибо только он в состоянии разгадать истинное значение всех странных предметов, играющих роль узелков на нити Ариадны. Правда, нить эта ведет не из Лабиринта к свету, а, напротив, в самое логово чудовищного Минотав-

ра. Но игра ведь предусматривает и хитроумные ловушки, и ложные ходы — на то она и игра...

В «Последнем ударе» убийца в качестве игровой схемы избирает нечто отдаленно напоминающее каббалистические эксперименты с алфавитом; мало того, даже алфавит он избрал не латинский, а финикийский, вернее сказать, древнесемитский, состоящий из двадцати двух букв: алеф, бет, гимель и так далее. Правда, случилось то, что случается порою в любой игре: один из участников заигрался, переусложнил партию и в итоге потерпел поражение. Спустя много лет после описываемых событий, в эпилоге романа, сыщик говорит разоблаченному им в конце концов (проигравшему) преступнику:

«Вы печатали эти карточки, мистер Крейг. Вы нацарапали эти рисунки. Вы посылали эти подарки. Вы нанесли «последний удар» кинжалом в спину человека, которого приняли за своего подопечного. Вы наводили подозрение на самого себя. Все выглядело вполне логично, не так ли?.. Да, никто бы не поверил, что разумный человек станет наводить подозрение на самого себя. И мне потребовалось более четверти века, чтобы понять, что разумный человек может навести на себя подозрения как раз по той причине, что этому никто не поверит... Вы прочли мою книгу и выкачали из Джона все сведения обо мне. Вы вычислили все особенности моего мышления и, исходя из этого, построили свой план. Вы подбрасывали мне очевидное в уверенности, что я его отвергну... Могу лишь засвидетельствовать восхищение...»

Во всех детективах Эллери Куина игра превалирует над прочими соображениями. Причем с самого начала — с выбора имени для постоянного героя. Он зовется так же, как и автор («Эллери Куин» — псевдоним двоюродных братьев Фредерика Даннея и Манфреда Б. Ли), то есть он и расследует преступления, и пишет романы о них. Читатель не знает заранее, которая ипостась представит перед ним на очередной странице. Вышел из печати роман «Тайна римской шляпы», а в «Последнем ударе» мы уже не знаем, было ли то реальное дело, расследован-

ное сыщиком Куин, или вымысел писателя Куина. Спустя несколько десятилетий блистательная литературная игра американских мастеров вдохновила польского писателя, театроведа и переводчика Мацея Слончимьского повторить ее под именем Джо Алекса, рассказывающего истории о Джо Алексе...

Фабула романа А. Переса-Реверте «Фламандская доска» строится на том, что попытка реставрировать ход шахматной партии, изображенной на таинственной картине старого голландского художника Яна ван Гальса, приводит к тому, что та же партия начинает разыгрываться и в жизни, причем жертвами и на этот раз оказываются черные и белые фигуры — многочисленные персонажи, населяющие этот изящно написанный детектив. Убийца играет с соперником-шахматистом, которого он считал равным себе, играет, по сути, «из спортивного интереса», из азарта, никаких политических соображений, подобных описанных Джоном Браннером, здесь нет. Разумеется, и у Браннера соображения квазиполитические, на первом месте ощущение власти над людьми-пешками. И мотивы поведения убийцы в романе Переса-Реверте тоже на самом деле не имеют материальной основы, поскольку меркантильные соображения, связанные с продажей картин и антиквариата, не требуют столь изощренной комбинации...

Чтобы не быть голословным, я приведу несколько фраз из финальной сцены «Доски». Вот объяснения убийцы о причинах («мотивах») его поведения:

«...Перед моими глазами — о чудо! — как в волшебных сказках, вдруг выстроился законченный план. Каждая деталь, бывшая до этого момента сама по себе, отдельно от других, точно и четко встала на свое место. Альваро, ты, я, картина. И этот план охватывал также самую темную часть моего существа, дальние отзвуки, забытые ощущения, уснувшие до поры до времени страсти... Все сложилось в считанные секунды, как гигантская шахматная доска, на которой каждый человек, каждая мысль, каждая ситуация имели соответствующий ей символ — фигуру, свое место в пространстве и времени... То была Партия с большой буквы, великая

игра всей моей жизни...» И, обращаясь к «черной королеве», одной из фигур, которые он вознамерился подчинить собственной власти: «Ты должна была сыграть в шахматы, ты должна была убить нас всех, чтобы наконец стать свободной...»

А вот так убийца выбирал партнера-соперника:

«...Я не мог играть против самого себя: мне нужен был противник. Шахматист высокого класса — последняя фигура, которую мне нужно было поставить на доску...»

Примечателен диалог соперников — в финале, когда партия, по сути, доиграна и убийца разоблачен. Здесь присутствует столь очевидное взаимоуважение, даже восхищение, при полном небрежении фактом убийства — не потери деревянных фигур, а убийства нескольких ни в чем не повинных людей, что безумие соперников на мгновение начинает выглядеть нормой, рыцарским кодексом чести...

«...Вы никогда не сомневались в том, что выиграю я, — тихо произнес он (сыщик-шахматист Муньос. — *Д.К.*).

Сесар чуть поклонился в его сторону, ироническим жестом снимая с головы невидимую шляпу.

— Ваш шахматный талант стал очевиден для меня. А кроме того, дражайший мой, я был готов предоставить вам целый ряд отличных подсказок, которые, будучи верно истолкованы, должны были привести вас к загадке единственного игрока. Должен признаться, вы произвели на меня огромное впечатление. Вы так восхитительно своеобразно анализируете каждый ход, что заслуживаете единственного титула: мастера высочайшего класса... Что вы почувствовали, когда нашли правильный ход?.. Когда поняли, что это я?

— Облегчение, — ответил Муньос. — Я был бы разочарован, окажись на вашем месте другой. Вы были симпатичны мне...»

Взаимная симпатия противников, их родство, зеркальность действия и отказ от этики старого детектива — вот что в основном характеризует детектив-игру.

Игровой элемент «Фламандской доски», впрочем, связан не только с шахматами. Перес-Реверте играет и с литературой — здесь есть множество аллюзий, отсылаю-

щих читателя к классике прошлых веков, в первую очередь к творчеству Оскара Уайльда. «Портрет Дориана Грея», по сути, стал источником одной из основных линий романа, а Сесар — один из главных героев — выглядит новой инкарнацией сэра Генри — правда, некоторые черты уайльдовского персонажа здесь обнажаются и выводятся наружу (например, латентный гомосексуализм в романе Уайльда — и откровенный — у А. Переса-Реверте). Дух Уайльда в романе современного испанского писателя появляется не случайно: примат эстетики над этикой в событиях «Фламандской доски» очевиден. Потому и превратилось соперничество между сыщиком и убийцей в шахматную партию, что в этом случае эмоции, связанные с многочисленными убийствами ни в чем не повинных людей-«фигур», отходят на задний план; главным же становится удовольствие от игры, азарт, соперничество — то самое соперничество между воплощенным Добром и воплощенным Злом. Только вот Добро в этом случае оказывается, по сути, идентичным Злу — так же, как идентичны два безумия (о чем мы сказали ранее).

Парадоксом выглядит тот факт, что основой сюрреалистических изменений детективного произведения, выпариванием из его структуры рационального, интеллектуального начала, становится подчинение логики сюжета правилам игры в шахматы — олицетворению именно интеллектуального отношения к окружающему миру. Разумеется, выше мы уже писали о несогласии с такой оценкой Эдгара По. Да и набоковскую «Защиту Лужина» можно рассматривать, как изображение *странного*, скрытого под сухой логикой шахматных комбинаций — безумия математики и математических абстракций, безумие логики, с неизбежностью уходящей за рамки человеческого понимания, а значит — из области рационального в область иррационального (не зря в той же «Фламандской доске» цитата из романа Набокова становится эпиграфом одной из ключевых глав). Мало того, навязчивое стремление уйти от игры и желание поучаствовать в ней (о чем я писал в начале главы), свидетельствует о существующем внутреннем родстве между произведением, в основе которого лежат представления

и образы сугубо иррациональные, — и движением резных фигурок по черным и белам клеткам.

Действительно, в подтексте игры (а игра, как и любое проявление культуры, имеет свой подтекст, подчас не менее неожиданный, нежели литература) заложен отнюдь не рационализм познания. Если вспомнить историю возникновения популярной игры — не важно, подлинную или легендарную (то есть для истории, безусловно, важно, но мы-то ведем речь о подтексте культуры, а не об истории), то окажется, что не так уж и рациональны шахматы, им всегда приписывались особые, сверхъестественные свойства, их всегда окружал мистический туман, сродни тому, который мы находим в классическом детективе. Согласно одной из легенд, шахматы (вернее, их предшественница — индийская чатуранга или аштапада) были придуманы для того, чтобы утешить мать погибшего царевича, показав ей: гибель предводителя войска не всегда является следствием военного поражения. Первоначальный вариант шахмат и игр, им подобных, содержал не только (и не столько) рациональный элемент — выстраивание некоей логической композиции, аналогичной стратегическому плану сражения, — но и непременно иррациональную составляющую, которую олицетворяли игральные кости, определяющие порядок ходов. Так что и в этой, казалось бы, сугубо интеллектуальной игре, непременно присутствовало нечто необъяснимое, «Его величество Случай», начинающий отсчет. Особенно характерно это было для китайских шахмат. Впрочем, есть еще и так называемые розенкрейцеровы шахматы, техника игры в которые больше напоминает гадательную. Кстати, шахматы как предмет то ли гадания, то ли колдовства встречаются у А. С. Пушкина. Интересующихся отсылаю к фрагментам незаконченной поэмы «Бова» (по мотивам известной сказки, в свою очередь являющейся переработкой средневекового рыцарского романа): у Пушкина царь-чародей колдует над шахматными фигурами, каждая из которых олицетворяет одного из его противников (мы уже говорили в этой главе о «симпатической магии», магии, использующей принцип подобия — подо-

бия фигурок живым людям, а шахматных ходов — жизненным событиям). Подтекст, подсознание шахмат — те же архаические пласты коллективной памяти человечества, в большой степени формирующей образы современной массовой культуры.

Так или иначе, игра черных фигур против белых столь удачно моделирует борьбу двух начал, равных по силе, но имеющих противоположную направленность, что детектив, по сути повествующий о том же, но в других терминах, неизбежно должен был в конце концов воспользоваться уникальной игровой образностью — и воспользовался, что мы видим на современном этапе развития жанра.

Правда, разыгрывание детективного сюжета по шахматным правилам привело к результатам неожиданным, связанным с вышеупомянутым равенством двух противников (равное количество фигур, равное расположение и пр.) и, значит, равенством шансов и неопределенностью, открытостью финала. Вот это и есть та истинная причина, которая пугала Эдгара По и не позволяла ему использовать шахматную партию как «матрицу» детективного расследования: «Стоит вниманию ослабеть, и вы совершаете оплошность, которая приводит к просчету или поражению. А поскольку шахматные ходы не только многообразны, но и многозначны, то шансы на оплошность соответственно растут, и в девяти случаях из десяти выигрывает не более способный, а более сосредоточенный игрок...»

«ЛОВЛЯ МАНЬЯКА СРЕДИ ЛЕДНИКОВ...»

Всякий раз, раскрывая книгу Агаты Кристи или Артура Конан Дойла, Гилберта Честертона или Рекса Стаута, читатель знает, что ни при каких обстоятельствах сыщик не может проиграть. Как бы ни разворачивался сюжет, сколь хитроумной ни была интрига, раскручиваемая преступником, в конце концов Эркюль Пуаро и Шерлок Холмс, Ниро Вульф и патер Браун припрут убийцу к стенке, изобличив и обезвредив его. Не важно,

что в следующем рассказе, под другим именем (другой маской) неуловимый Фантомас вновь начнет сеять смерть вокруг себя — в пространстве данного конкретного произведения на его преступной карьере ставится жирный крест. Далее он начнет сначала — и вновь на его пути встанет гениальный сыщик...

Так обстояло дело с детективами «золотого века», когда метафизика преступления маскировалась вполне реальными мотивами, а читатель верил в возможность интеллектуальной победы сыщика над преступником (как части общей веры в разум и рациональное объяснение законов окружающего мира).

При первых попытках превращения детектива в игру, при первых же попытках перевести противостояние сыщика и преступника в плоскость шахматной (или любой другой, похожей) партии это устойчивое ощущение давало трещину. Неудивительно, что писатели использовали подобную возможность лишь в тех случаях, когда задумывали избавиться от надоевшего персонажа — и вот, низвергаются в пучина Рейхенбахского водопада близнецы Холмс и Мориарти, гибнут вместе с «Гигантиком»-«Титаником» братья Фантомас и Жюв, не размыкая объятий уносятся горной рекой с ледника комиссар Пьер Ньеман и убийца в уже упоминавшихся «Пурпурных реках» Жан-Клода Гранже и так далее. Во всех этих случаях смерть главных (по сути, единственных, ибо остальные — статисты) героев оказывается связанной с водной стихией, отсылая нас к символике первобытного Хаоса, к архаике космогонических мифов, из которых пришли в массовую литературы образы вечно конфликтующих божественных близнецов, «тягающихся первородством»...

Непременным, впрочем, оставалось одно: если Защитник, материализация надежд обывателя, гибнет — он увлекает в тот же мир смерти и своего противника, олицетворяющего наш иррациональный страх перед насилием. Ибо у читателя не должна была оставаться в памяти картина мира, деформированного насилием, и не может он, читатель, среднестатистический член общества, лишившись надежды, оставаться один на один со

своими страхами. Детектив, как жанр консервативный, охранительный, одной из метажанровых целей имел возвращение окружающей действительности состояние гармонии — хотя и вполне иллюзорной, на самом деле, — а человеку — чувство безопасности.

Когда же оказались сорваны (а вернее, сами собою сошли) маски, когда не только преступления, но и действия по их раскрытию-предотвращению в романах обрели законченно иррациональный характер, когда повествование вернулось к парадигме черно-белой Игры, по сути — когда «подсознание текста» заняло место собственно сознания и заговорило на языке мифологических архетипов, своей структурой заменив фабулу, — гибель сыщика, во-первых, перестала восприниматься нарушением жанрового канона, а во-вторых, не влекла за собою гибель его противника. Иными словами, детектив перестал служить тем, чем служил в начале — средством от страха.

Игра, как и современный капитализм, а priori предполагает «равные возможности для каждого». Шансы на выигрыш равны у обеих сторон. Мало того, самоуверенность сыщика — вполне объяснимая в контексте отношений «истинный царь — самозванец», «Соломон — Асмодей» — играет подчас с соперником «по ту сторону доски» злую шутку. Он дает ему фору — соглашается играть по его правилам. И проигрывает.

В подтексте тут происходит полное отождествление «близнецов», подобно имеющему место в мифах; собственно же текст объясняет это некоей виновностью главного героя, относящейся к предшествующим событиям. Весьма характерен, можно сказать, образцово характерен для подобного толкования метаморфозы сыщика все тот же роман Гранже «Пурпурные реки». Его стоит рассмотреть подробнее, поскольку он наталкивает на выводы неожиданные и предлагает решения нетривиальные.

В крохотном горном городке Герноне происходит серия загадочных убийств, имеющих признаки ритуальных, и для расследования их и поиска преступника или преступников в Гернон из Парижа направляется

комиссар полиции Пьер Ньеман. Для начала присмотримся внимательнее к месту действия. Вот как описан Гернон, вернее, вот каким его впервые видит Ньеман: «Здесь царила мрачная атмосфера, где красота природы не в силах скрыть безнадежную заброшенность...» При том Гернон — университетский центр, обитель науки и знаний. И тем не менее: «Комплекс больших современных бетонных зданий в окружении длинных унылых лужаек. Ньеману представился туберкулезный санаторий, огромный, размером с небольшой город...» Впечатление не случайно — чем дальше, тем больше читатель убеждается в том, что старый, уважаемый рассадник культуры давно превратился в рассадник чудовищной эпидемии вырождения. И окружает его великое Белое Безмолвие — ослепительно сверкающие ледники, грозные и молчаливые, царство смерти, неизбежно наступающей всех или почти всех героев «Пурпурных рек».

Словом, совсем как в «Собаке Баскервилей», «сцена обставлена как нельзя лучше» для явления грозных сил в выродившийся, грязный мир. Вообще, параллелей с конан-дойловским романом здесь гораздо больше, чем может показаться на первый взгляд — особенно в наполненной мистическими испарениями атмосфере. Ледники представляются аналогом Гримпенской трясины, они так же поглощают жертвы, создавая им потрясающей красоты полупрозрачные склепы; несмотря на опасность походов в эти места, преступник ориентируется здесь прекрасно, ему не грозит ничего. Будучи олицетворением зла (убийство — всегда зло, тем более столь жестокие, как описанные в книге), он чувствует себя в обители смерти как дома.

Впрочем, насчет олицетворения зла здесь следует говорить с осторожностью. И это становится особенно очевидным, когда мы отвлекаемся от заволаживающей картины белоснежных горных вершин и знакомимся с сыщиком. Литературный критик, специализирующийся на истории жанра, наверное, написал бы: «Французский детектив сделал огромный шаг от знаменитого комиссара Мегрэ...» Действительно, Пьер Ньеман не только по-

лицейский, он еще и преступник. Его отправили в горы не столько для расследования, сколько, что называется, от греха подальше: роман начинается со зверского убийства, совершенного комиссаром. Во время разгона хулиганствующих футбольных фанатов он забил насмерть одного из хулиганов. Вот начальство и приняло в срочном порядке командировать несдержанного полицейского в горы — «выпустить волка из логова». Кстати, в образе комиссара Ньемана постоянно подчеркиваются звериные, хищные черты ночного охотника, «выпущенного из логова» — по словам его же начальника: «В мертвенном свете неоновых ламп по грязному залу слонялись несколько призраков весьма знакомого вида. Негры в просторных развевающихся одеждах. Проститутки с длинными, заплетенными на ямайский манер косичками. Наркоманы, бродяги, пьяницы. Все эти существа принадлежали к его... миру сыщика... Он снова взглянул на окружавших его ночных посетителей. Эти привидения были деревьями ЕГО леса, того самого, по которому он некогда крался бесшумной поступью охотника». Есть и еще одна любопытная и навязчиво подчеркиваемая автором черта — панический страх перед собаками, опять-таки имеющий животную природу страх хищника перед стражами... Вообще, образ Пьера Ньемана — один из двух центральных образов книги — весьма важен для понимания подтекста «Пурпурных рек»: человек, носящий многозначительную фамилию («новый человек») обуреваем массой комплексом, с которыми не может справиться ни сам, ни с помощью психоаналитику, которого посещает регулярно. Строго говоря, его самого можно было бы определить как маньяка — склонность к немотивированному насилию и одновременно к паническому страху (перед теми же собаками) превращают комиссара Ньемана в настоящего психа. Впоследствии именно его страхи приводят к гибели его молодого помощника... Словом, менее удачную и более странную фигуру в роли традиционного сыщика представить себе трудно. Когда французские газеты в связи с выходом романа писали о галлюцинирующем воображении писателя, думаю, это скорее относилось к галлюцинирующему, психопатиче-

скому воображению героя. Об этом в романе говорится впрямую: «Пьер Ньеман всегда жил в мире насилия, в развращенном мире, с его безжалостными, дикими устоями... Он утратил чувство самоконтроля. Насилие проникло в его плоть и кровь, помрачило разум... Ему так и не удалось преодолеть собственные страхи. Где-то глубоко, в дальнем уголке сознания, по-прежнему выли свирепые псы...»

А вот как воспринимается его лекция перед слушателями полицейских курсов: «Инспектор рассуждал как ненормальный и тем не менее покорила свою аудиторию...» Кстати говоря, интересен и предмет его выступления, вернее, тот образ, который венчает лекцию: «Он сказал, что преступление всегда оставляет след в подсознании свидетелей и близких жертвы, отражается в них, как в зеркалах, нужно только суметь найти убийцу в уголке такого *зеркального лабиринта*». Этот образ сопровождает все события романа, временами, с раздражающей навязчивостью: «Каждый элемент расследования есть зеркало. А убийца скрывается где-нибудь в мертвой зоне... Убийца строил свои жуткие мизансцены так, чтобы сначала было видно отражение тела и лишь потом — оно само», и т.д.

Образ зеркального лабиринта, образ системы отражений, двойников, важен для «Пурпурных рек» не только тем, что преступник обращается к сыщику с помощью зеркальных отражений. Тема лабиринта перетекает в тему двойников, близнецов. Поистине удивительная, причудливая игра: преступник (вернее, преступница), сопровождаемая сестрой-близнецом, похожей на нее как две капли воды. Пара жертв — столь же преступных, что и те, кто их выследил и убил, в сущности, тоже близнецы — если «принцип дополнительности» рассматривать как одну из форм двойничества: тут явные черты inferнальности распределены между ними. Один убитый — «мозг» преступления, заикленный на идеалах нацистского «нового человека», мечтающий остановить процесс вырождения интеллектуальной элиты совершенно криминальным путем: проведением безумных генетических опытов, похищением и подменой младенцев

и прочим. Не зря над многими сценами витает незримая тень нацизма — имена фюрера и Лени фон Рифеншталь, воспоминания о ее знаменитом фильме «Олимпия» появляются на страницах «Пурпурных рек» не раз и не два: «Это кадры из фильма Лени Рифеншталь, снятого на Олимпийских играх 1936 года в Берлине... Реми (один из погибших. — Д.К.) утверждал, что эти Игры были ближе всего по духу к играм древней Олимпии, так как основывались на союзе тела и духа... Его завораживало слияние идеи и силы...»

Его двойник-партнер-сообщник — странное существо, слабоумный с патологической любовью к крысам, которым он дает человеческие имена, которых хоронит в специальных гробиках. Если вспомнить о том, что крысы — разносчики чумы, а что (или кого) называли и называют «коричневой чумой», достаточно хорошо известно читателям, то образ «повелителя крыс» выглядит расшифровкой безумных идей «первой половинки» этой пары.

И еще один двойник, двойник сыщика: «На рассвете того же дня в двухстах пятидесяти километрах от места действия полицейский офицер Карим Абдуф заканчивал чтение диссертации по криминологии». Выходец из Магриба Карим начинал свой путь наверх так же, как его антагонист, а затем — партнер — путь вниз. Если полицейский комиссар постепенно превратился в волка-убийцу, то молодой араб из обитателей преступного дна поднялся до статуса вершителя правосудия — и не только формально, но и психологически. «Юный араб рос и переставал узнавать свой город. Грозная волна насилия вздымалась с его криминального дна... И он сделал свой выбор. Начав с кражи автомагнитол и угона машин, он... завоевал определенную финансовую независимость...» Но при этом «он знал, что удача рано или поздно отвернется от него. И тогда его вдруг осенило: он станет полицейским. Останется в темном мире преступлений, но уже под охраной законов, которые глубоко презирает, и государства, которое ненавидит всеми силами души...»

Словом, некий причудливый танец-игра, «танго втроем», где равно греховны (вернее, преступны; в идеологии

детектива грех и преступление нетождественны) все действующие лица. Потому и погибают они, олицетворяя страхи разных стадий существования общества, постепенно: сначала безумные последователи фюрера с их маниакальной верой в научную магию; затем настигшие их убийцы — на самом деле столь же безумные, разделившие одно «Я» на двоих (одна сестра — альпинистка, всю жизнь проводящая среди ослепительно-белых вершин, другая — живущая, а под покровом ночи ожившая покойница, то ли девочка, то ли мальчик, очень близко стоящая к привидениям комиссарова леса...) А следом погибает и преследователь.

Но тут Гранже отдал дань то ли традиции классического детектива, которую он сам же разрушал последовательно и неумолимо, то ли очередной моде современных европейских интеллектуалов, которая, в свою очередь, вполне согласуется с давней культурной традицией. Комиссар Ньеман раскрывает преступление и погибает. Волк гибнет, потому что он сам — хищник, преступник, возмездие (по законам жанра) настигает его, смерть среди белоснежных ледников неизбежна и воспринимается читателем как заслуженная кара за убийство, совершенное этим хищником в начале романа. Порождение обезумевшего, впавшего в маразм мира, утратившего чувство реальности, ищущего спасения в возрождении нацизма, он не может остаться в живых. Комиссар Ньеман не только воплощение надежд, сколько еще один образ страха перед агрессивным безумием.

А вот его «близнец» Карим остается жив. Именно молодого чужака, презирающего государство и возненавидящего преступность как порождение этого больного и одряхлевшего социума, автор оставляет в качестве защитника цивилизации и его последней надежды. Поразительно, ведь и он — преступник, о чем говорится весьма подробно, он тоже убийца и грабитель, причем последнее убийство он совершает, уже будучи полицейским. Поистине странен предлагаемый спаситель... И дело не в том, что Карим — араб, как это может показаться поначалу. Связь его с арабским миром и исламом весьма условна:

он плохо говорит на языке предков и об их религии имеет весьма смутное представление. Это настойчиво подчеркивается Ж.-К. Гранже. Важным является то, что Карим Абдуф — природный человек, у него здоровые рефлексy, его жестокость оправданна, ибо направлена против преступников и в защиту жертв. Юный варвар с арабского Востока, спасающий заслуженно презираемую им выродившуюся беспомощную, утратившую ориентиры цивилизацию, — новая надежда европейского массового сознания, странная и своеобразная трактовка руссоистских взглядов.

Впрочем, это — рассуждение в сторону. Пока же я хочу подчеркнуть, что детектив-игра чаще всего *не гарантирует победы* сыщика-защитника и в силу этого не избавляет читателя от страха. И то, что для выполнения изначальной задачи в образцовом романе-игре «Пурпурные реки» автору пришлось ввести «удвоенный состав», лишь подтверждает это. Разумеется, образ близнецов важен и для другого мифологического ряда — уже мифологии XX века, мифологии нацистской генетики, но он несет также и иную нагрузку, в данном случае интересующую нас гораздо больше — необходимость *дублеров* в игре. Шахматная партия, именуемая «Ловля маньяка среди ледников», нуждается в *двух* слонах, *двух* конях и т.д. Иначе не выиграть. Белый конь не сможет прыгнуть на черную клетку, чтобы сбить убийцу-ладью...

«ЛАБИРИНТ НЕВИДИМЫЙ И НЕПРЕРЫВНЫЙ...»

Если говорить о произведениях, наиболее полно представивших «игру в детектив», то это один из последних романов того же Эллери Куина «Игрок с той стороны» и рассказ Хорхе Борхеса «Смерть и буссоль». Формально они столь совершенны, что могут представляться финалом, высшей точкой развития классического детектива, после которой дальнейшее его существование попросту невозможно.

Внешне канва романа Эллери Куина вполне традиционна для классического детектива: внезапные смерти в богатом семействе Йорков, порождающие споры о наследстве; расследование, которое ведут параллельно полиция и частный детектив. Тут следует отметить, что соперничество между полицейским и сыщиком-любителем у Куина имеет особую окраску, поскольку полицейский инспектор Куин — отец частного сыщика и преуспевающего писателя Эллери Куина... Существует некая тайна, связанная с давним исчезновением Натаниэла Йорка-младшего, законного наследника отца семейства. Словом, все атрибуты обычного хорошего детектива... Да и неожиданности, некоторые странные детали, сопровождающие каждое убийство, поначалу не бросаются в глаза: письма, которые некий аноним посылает слабоумному садовнику Уолту, буквенная шарада, содержащаяся в этих письмах...

Внимательному читателю не дает воспринимать происходящее традиционным образом на первых порах только название романа и название отдельных частей и глав, открыто отсылающих к шахматной партии: «Неправильный дебют», «Гамбит», «Атака в нескольких направлениях» и т.д. Постепенно отходят на задний план вопросы наследства, мести и прочих «реальных» мотивов, а противостояние сыщика и неведомого противника превращается в рискованную игру с маньяком (если угодно — игру двух маньяков), в которой цепочка кошмарных смертей членов семейства Йорков — всего лишь правила игры. Их придумал убийца, но сыщик — что самое главное — эти правила *принимает*.

«Игрок с той стороны» действует при помощи своей «королевской пешки» — слабоумного садовника Уолта. Автор не стремится сделать дополнительный секрет из того, что все убийства совершает этот человек. Но Уолт — всего лишь почти лишенное разума орудие гениального маньяка, чье присутствие ощущается постоянно и читателем, и сыщиком Куином, но увидеть его, разгадать его анонимность не имеем возможности.

Пересказ детально и изобретательно разработанного сюжета не входит в наши планы, поэтому скажем сразу:

гениальный маньяк и слабоумный садовник — одно и то же лицо. Преступник оказывается безумным по-настоящему: он страдает раздвоением личности, порою он — садовник Уолт, преданный Йоркам и убивающий их лишь постольку, поскольку ему так велит неведомый благодетель. Порою же он... Господь Бог. Шарада оказывается Тетраграмматомом, четырехбуквенным произносимым именем иудейского Бога — а именно таковым ощущает себя второе «Я» садовника Уолта.

Когда-то, давным-давно, он странствовал по белу свету, в экзотических местах, в джунглях — там, где много лет назад пропал без вести (скорее всего, погиб) наследник главы семейства Йорков Натаниэл Младший: «Уолт-Игрек каким-то образом отождествил себя с Натаниэлем Йорком Младшим, в чью гибель Натаниэл Старший так и не смог поверить... Он взял на себя не только обиды Натаниэла Младшего, но и его право на наследство... Постепенно уговорив себя, что должен унаследовать состояние Натаниэла Старшего, Уолт... сделал открытие: его собственные инициалы JHW — составляют большую часть Тетраграмматона...»

Итак, перед нами некая своеобразная пародия на все те же архаичные и мрачные мистерии, в ходе которых умершее-воскресшее божество вселяется в миста. И этот последний, одержимый стихийной силой, «священный безумец» начинает чувствовать себя божеством, действительно в какой-то момент оказывающимся всесильным — во всяком случае, чувствующим себя таковым, верящим в это. Но именно в какой-то момент, очень короткий промежуток времени. Момент проходит — и взгляд вдохновенного вершителя судеб тускнеет, язык заплетается, он становится слабоумным садовником Уолтом, не ведающим, что творит. Почему?

Потому что он — самозванец. Он лишь возомнил себя всемогущим и вездесущим божеством, оказавшись одержим «божественным духом» лишь на секунду. И проигрывает он подлинно всемогущему — вернее, всеведущему (что для детектива одно и то же) — противнику, Эллери Куину, не просто сыщику, но сыщику-сочинителю, то есть — творцу... Игра окончена победой

представителя сил Добра, но финал романа столь многозначителен, что я позволю себе процитировать его полностью:

«Папа, — промолвил Эллери, — помнишь цитату из Хаксли? «Шахматная доска — это целый мир, фигуры — его явления, правила игры — то, что мы называем законами природы. Игрок на другой стороне скрыт от нас. Мы знаем, что он всегда играет честно, справедливо и терпеливо». Когда я впервые прочитал это, — Эллери нахмурился, — то не мог понять слов «честно, справедливо и терпеливо». Но теперь... Кто может судить о том, что честно и что справедливо? Ведь честность и справедливость не абсолютны, не так ли? Они являются функциями правил игры; я применяю их на пользу себе, а мой противник — себе. Поэтому я припомнил, что Хаксли говорит дальше. «Но мы также знаем по горькому опыту, что он никогда не пропускает ошибки и не делает никакой скидки на неведение». «По горькому опыту», — задумчиво повторил инспектор, опуская веки, чтобы лучше представить себе шахматную доску и лежащие за ее пределами фигуры, которые вышли из игры: бронзовую мемориальную доску «в память о живом Натаниэле Йорке Младшем», сверкающую под опытными руками Уолта; разможенную голову, принадлежавшую Роберту Йорку; сельские мечты Эмили Йорк, брошенные в стальные челюсти подземки; розовые губы Майры Йорк, глотнувшие на ночь можжевельники и сразу же искаженные агонией; наконец, словно находящегося в ином измерении короля, получившего шах и мат, изуродованного чудовищной жизнью и каким-то непостижимым образом счастливого...» Игра окончена, доска пуста, а фигуры... Об их судьбе сказано выше — как и о релятивизме понятий в детективе-игре: все они всего лишь правила игры, которыми пользуются два равных друг другу (и уважающих друг друга!) противника.

Суждение о том, что шедевр Борхеса «Смерть и бусоль», написанный несколько десятилетий назад, является конечной точкой развития классического детектива, одновременно и вершиной и финалом, может

показаться противоречащим тому факту, что после этого рассказа было написано множество самых разных произведений, формирующих жанр. Но поскольку мы говорим не о хронологии или истории жанра, но лишь о его метафизике, именно таким следует рассматривать борхесовскую новеллу. До известной степени «Смерть и буссоль» и двойник, и полная противоположность (вернее, зеркальное отражение) романа Э. Куина. Параллелей тут множество — вплоть до той роли, которую и в этом произведении играет Тетраграмматон. Но вот финальная рефлексия сыщика, сожалеющего о сброшенных с доски фигурах, для героя Борхеса невозможна — ибо так же, как и в романе А. Переса-Реверте, сыщик Лённрот не интересуется жертвами. Его внимание сосредоточено на игре, на завораживающей магии геометрических построений — треугольника, превращающегося в ромб, вершины которого обозначены буквами, составляющими Тетраграмматон, и телами жертв таинственного убийцы. Числовая мистика, отсылающая нас к еврейской гематрии, имена основоположника хасидизма Баал-Шем-Това, Лейбница, загадочного «тетрарха Галилеи», живущего в «Отель дю Нор» напротив подольского раввина Марка Ярмолинского, «безропотно перенесшего три года войны в Карпатах и *три тысячи лет* угнетения и погромов», — первой жертвы и первой «буквы» геометрической головоломки. Космос рассказа — это космос всей европейской цивилизации, если угодно, всей иудеохристианской культуры. Именно в этом космосе живет и действует некто Лённрот, сыщик, «считавший себя чистым мыслителем, неким Огюстом Дюпеном». Трудно сказать, почему Борхес дал своему герою имя известного фольклориста и поэта, первого публикатора национального эпоса «Калевала». Видимо, это относится уже к его постоянной игре в создание вселенной, которая параллельна реальной, гигантской Вавилонской библиотеки.

Словно одержимый, носится сыщик Лённрот по безупречным и потому нечеловеческим построениям неизвестного убийцы, пока не попадает в ловушку, подстроенную ему противником. Собственно, имя Дюпена

подсказывает читателю, что здесь, в попытке разыгрывать партию по канонам черно-белой игры, сыщику действительно угрожает проигрыш... Три буквы Божественного имени Лённрот разгадывает, но четвертой буквой — и четвертым трупом — становится он сам. Впрочем, подобие справедливости сохранено: первая жертва — жертва случайная, и всесильный «повелитель зла», Шарлах (обратите внимание, его имя столь созвучно с именем Шерлок, Sherlock — Sharlach; любопытно, не правда ли?), не признающий случайностей, сделав несчастного Ярмолинского «первой буквой» в своей хитроумной головоломке, своим лабиринте, второй буквой делает виновника — убивает убийцу. Третьей жертвы вообще не существует, это имитация. Четвертой же становится сыщик — соперник и вечный враг, попадающий в ловушку, принявший навязанные ему правила.

То, что происходит в рассказе, действительно игра, в которой значение имеет лишь результат. Соперники бессмертны — это говорится почти открыто, в финале:

«Лённрот отвел глаза от взгляда Шарлаха. Он посмотрел на деревья и на небо, расчерченные на мутно-желтые, зеленые и красные ромбы. Ему стало зябко и грустно, грусть была какая-то безличная, отчужденная. Уже стемнело, из пыльного сада донесся бессмысленный, ненужный крик птицы. Лённрот в последний раз подумал о загадке симметричных и периодических смертей.

— В вашем лабиринте три лишних линии, — сказал он наконец. — Мне известен греческий лабиринт, состоящий из одной-единственной прямой линии. На этой линии заблудилось столько философов, что немудрено было запутаться простому детективу. Шарлах, когда в следующей аватаре вы будете охотиться за мной, симулируйте (или совершите) одно убийство в пункте А, затем второе убийство в пункте В, в восьми километрах от А, затем третье убийство в пункте С, в четырех километрах от А и В, на середине расстояния между ними. Потом ждите меня в пункте В, в двух километрах от пункта А и пункта С, опять же на середине пути. Убейте меня в пункте В, как сейчас убьете в «Трист-ле-Руа».

— Когда я буду убивать вас в следующий раз, — ответил Шарлах, — я вам обещаю такой лабиринт, который состоит из одной-единственной прямой линии, лабиринт невидимый и непрерывный».

* * *

Окончательное превращение детектива в игру, безусловно, знаменует крайнюю точку развития жанра — но игровая комбинация, подобная описанной Борхесом, не является предельной из возможных. Попавший в коварную ловушку сыщик, ставший жертвой и проигравший партию, не последний из участников игры, способный потерпеть поражение. Есть еще... читатель, свидетель, которого оставили с его страхами и лишили надежды. Французский писатель Антуан Белло в недавно вышедшем романе «Похвала недостающему элементу» продолжил игру. Его роман, поначалу выстраивающийся как детектив о маньяке-убийце, претерпевает незаметную метаморфозу, становится в конце концов материализовавшимся кошмаром собственно читателя — любого открывающего его книгу. Поначалу серия убийств, совершаемых таинственным преступником, выглядит вполне традиционной для нынешнего детектива историей, в которой убийца адресует жуткие послания сыщику, навязывая свои правила игры, поддразнивая его то ли для того, чтобы заманить в ловушку (подобно Шарлаху), то ли подсознательно моля о ком-то, кто остановит цепь совершаемых им преступлений. Портрет, рисуемый газетчиками в романе Белло, более-менее привычен читателю: «Он не просто убивает: каждое убийство срежиссировано им. В Сан-Франциско он усаживает тело игрока в пазлы, бывшего гонщика — за руль машины, которую припарковывает на стоянке, развернув носом к Тихому океану. В Эдмунсоне он ставит жертву — с предварительно отрезанной правой ногой — в позу футболиста, который готовится ударить по мячу. В Детройте он отсекает правую руку помощнику Чарлза Валлерстайна, а потом бросает его труп в ров и

располагает так, словно он занимается скалолазанием. Все эти зловещие мизансцены совершенно определенно преследуют две цели: привлечь внимание СМИ, охочих до такого рода инсценировок, а также выделиться среди других серийных убийц, против отсутствия воображения у которых он здесь символически и выступает... Но главное, что обличает страсть к эксгибиционизму у убийцы с поляроидом, это его фирменный знак — обрывки фотографий, которые он оставляет в кармане своих жертв, раздираемый противоречивыми побуждениями: стремлением остаться безнаказанным и жадой всенародного признания. С каждой новой жертвой он с ликованием наблюдает, как в газетах появляется фрагмент его портрета. Он на практике реализует мечту любого серийного убийцы: его фотография красуется на первых полосах, а сам он по-прежнему на свободе...»

Правда, газетчики и полиция не сразу обращают внимание на то, что убитые сплошь — члены лиги по собиранию пазлов, картинок-загадок, чемпионы по мастерству и скорости решения этих популярных головоломок. Именно собирание пазлов — та игра, в которую играет убийца и к участию в которой он приглашает соперника (пока не будем говорить, какого именно). И сравнение пазла с детективным повествованием принадлежит самому автору, о чем он говорит достаточно рано, представляю слово некоему Келлехеру, автору теории об этом родстве и создателю детективно-пазловой игры: «Он придумал разношерстный по цвету пазл, который приверженцы нидерландского метода должны были кинуться собирать, руководствуясь основными своими принципами: формирование небольших цветковых блоков (4—6 элементов), нахождение сетки световых линий и сборка блоков! Таким образом игрок получал картинку, которая давала ему первый вариант преступника. Вместе с тем, если после многих лет слепого следования методу у колористов все же осталась крупница критического чутья, им приходилось признать, что последние элементы соединялись с трудом, о чем свидетельствовала и деревянная крошка, испачкавшая ковер. Тогда он разбирал пазл и все начинал сначала, на сей раз по мор-

фологической системе, подразумевающей, что сборке задает тон только форма элементов. И происходило чудо: картинка предлагала другого преступника...»

Впрочем, сам убийца этим открытием не удовлетворен. И предлагает свое объяснение — кому? Читателю.

Дело в том, что, увлеченный лавиной страшных событий, рассказ о которых перемежается массой сведений о завораживающей чудо-игре, читатель, во-первых, не сразу обнаруживает, что в детективной истории, разворачивающейся на его глазах, отсутствует центральная фигура — сыщик. Поэтому читатель постепенно увлекается навязанной игрой, начинает подходить к повествованию как к поединку — не между сыщиком и преступником, но между преступником и им самим. И поединок-игра в конце концов приводит его к последним страницам — к дому убийцы по имени Ирп, ведущим с ним, читателем (то есть с каждым из нас), неторопливую беседу о том, что, как и почему происходило в романе. В том числе и об ошибочности нашего первоначального полного отождествления пазла и детектива:

«...*Ирп*: Может быть, только Келлехер в своей диссертации о детективном романе кое-что нашупал...

Читатель: Когда отмечает, что пазл представляет собой метафору детективной интриги?

Ирп: Конечно. К сожалению, к этой теме он подошел сквозь призму детективного романа. ЕСЛИ бы он рассматривал ее через пазл, он заметил бы, что и пазл тоже — метафора, метафора мозга или даже самой жизни...»

Ирп, виртуоз-фанатик игры, вознамерился создать... человека-пазла, для чего убивал всех выдающихся мастеров этой игры, заимствуя у каждого наиболее характерную для него часть тела.

«...*Ирп*: Знай вы меня получше, были бы в курсе, что это не в моих правилах. Давайте-ка я теперь изложу вам условия задачи в том виде, как ее получил я, — уверен, наши с вами ответы сойдутся.

Читатель: Сомневаюсь, но попробуйте.

Ирп: Для завершения моего пазла мне требовалась совершенная голова, ум, который, подобно моему, от-

личался бы неукоснительной логичностью и способностью проводить самые неожиданные аналогии...

Читатель: Продолжайте.

Ирп: Способный, кроме того, демонстрировать все эти качества и в той сфере, которую, как предполагалось, он будет воплощать...

Читатель: В пазлах...

Ирп: Способный, наконец, уловить, скомпоновать и осмыслить сорок семь наводящих указаний, которые я после себя оставляю...

Читатель: Короче, тот единственный читатель, который сумеет выйти на вас.

Ирп: Вы.

Читатель: Я.

Ирп: Я знал, что вы поймете...»

Ирп напоминает Виктора Франкенштейна в наивной самоуверенности, в попытке создания совершенного человека-игрока, *homo ludens*, — из частей трупов. Но из мертвого может возникнуть лишь мертвое же создание. Ирп не Бог-творец, он всего лишь жалкий самозванец, иллюстрирующий (вернее, пародирующий) упрощенно трактуемый тезис Йозефа Хейзинги об игре, предшествующей культуре. Он пытается произвести обратное действие — сменить и заменить культуру игрой. В каком-то смысле популярное развлечение, «пазл» — действительно может рассматриваться символом игры, замещающей культуру: игроку предлагается собрать разрезанную на кусочки репродукцию какой-либо знаменитой картины. В этом подходе, кстати, присутствует еще и скрытая пародия на знаменитый роман Германа Гессе «Игра в бисер» («*Magister ludi*»), у которого смысл жизни великих учителей, живущих в Касталии, — Игра, игра «всеми духовными ценностями человечества».

Игра не заменила культуру, Ирп проиграл — как и его старший брат из романа Мэри Шелли. Возвращение к Игре оказалось невозможным. О проигрыше Ирпу мог бы сообщить антагонист — сыщик-маньяк, но в «Похвале недостающему элементу» сыщика нет, поэтому нам предлагается иной финал — по форме «антидетектив-

ный», по сути же... Впрочем, вот последние абзацы «Похвалы недостающему элементу»:

«...Светает. Надо поскорей завернуть Спиллсбери в простыню и впихнуть его на заднее сиденье моей машины. Маршрут я уже наметил. Левую руку я оставляю у опоры моста Томаса Бэнкса. Правую положу на ступеньки перед ратушей. Левую ногу суну в автоматическую ячейку на Центральном вокзале, а правую — в урну, в сквере Фрэнка Ллойда Райта. Что касается вашей головы и туловища, Спиллсбери, их найдет у своих дверей глава чикагской полиции. Тогда, может быть, ему удастся восстановить всю эту историю.

Если все пройдет, как надо, будет шесть часов, шесть пятнадцать. На Мичиганском бульваре будет почти безлюдно. Никто не удивится, увидев, как я выхожу из машины, открываю багажник и надеваю себе на шею плотное кольцо с динамитом.

Если продавец не обманул, мои останки раскидает по всему городу».

Все возвращается к первоначальному хаосу — и неудавшееся «создание» (человек-пазл), и неудавшийся «создатель» (маньяк-убийца). Доска опрокинута, фигуры, еще остававшиеся на ней, сметены незадачливым игроком, пытавшимся разыграть изощренную комбинацию и запутавшимся в ней, заигравшимся до игрового же самоубийства. А «элементы головоломки» — части мертвых тел — предложены будущим участникам, например полицейским, с детски-раздраженной интонацией: дескать, сами попробуйте...

Ирп продемонстрировал, как уже было сказано, невозможность возвращения вспять по оси времени, невозможность прихода в начальную точку — предкультуры. Но превращение детектива-романа в детектив-игру, осуществляемое ныне многими писателями, имеет дополнительный и весьма глубокий смысл. В отличие от культуры, игра не связана с этикой, ибо этика есть порождение культуры, то есть, по отношению к игре, производная более позднего развития. Детектив, вернувшийся к изначально заложенному в жанре характеру игры, вполне последовательно переходит от детектива, в

котором симпатии читателя на стороне сыщика (в котором он видит своего защитника), через ситуацию, в которой сыщик и убийца друг друга стоят, минуя стадию полного безразличия игроков к фигурам, через стадию, в которой он превращается в одну из фигур, — и наконец, к стадии, где сыщик, видимо пресытившись игрой, уходит, оставляя место за игровым столом. Место это точас занимает сам читатель — и попадает в ловушку, подстроенную изобретательным противником. *Finita*. Как писал — еще лет двадцать назад — один из критиков: «Осталось написать роман, в котором убийцей будет читатель». Впрочем, по правилам «мифогеничной» (воспользуемся термином М. Тименчика) игры, безразличной к этике поступка, это ведь одно и то же — главное, чтобы читатель стал одним из двух игроков.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

ИГРА ПРОДОЛЖАЕТСЯ

Мы неоднократно говорили выше о том, что классический детектив можно представить в виде современной волшебной сказки. Т. Кестхейи в «Анатомии детектива» приводит схему В. Проппа для сказочной структуры и пытается привести ее в соответствие со схемой детективного произведения: герой — разумеется, сыщик; волшебный (сверхъестественный) помощник — основной свидетель; волшебные предметы/даритель — улики; лжегерой — полицейский и т. д. Все выглядело вполне убедительно — но лишь на первый взгляд.

Взгляд же второй и более внимательный обнаруживает серьезное несоответствие сказочной структуры и структуры детективного романа. Герой в сказке — персонаж, призванный к некоему служению, действующий на протяжении всего сюжета и в конце концов побеждающий противника (по мнению того же Д. Кэмпбелла и его последователей, это отражает обряды инициации, существовавшие у всех народов на определенной стадии общественного развития). Все сказанное сближает сказочного «принца»-«дурачка»-«Емелю» с сыщиком.

Кроме одного, очень важного качества.

Сказочный герой сам по себе не является сверхъестественным существом, не обладает сверхъестественной природой и особыми качествами. Он выступает против супостата (который, в отличие от героя, связан с Иным миром) — злого колдуна, дракона, Кощея Бессмертного и иже с ними, но сам-то он — человек, причем человек, нуждающийся в сверхъестественном помощнике-дарителе.

В детективе же сыщик — в рамках литературной условности — как раз и обладает особой природой, особы-

ми качествами (мы о них говорили достаточно подробно, не будем повторяться). Иными словами, волшебная сказка выглядела бы непосредственной матрицей детективного романа, если бы в ней против злого чародея выступил непосредственно добрый волшебник, а против Кашея Бессмертного — сама Баба Яга...

Функции, аналогичные функциям сказочного героя, иногда исполняет один из персонажей — Альтер Эго читателя-автора — друг или помощник сыщика: доктор Уотсон, Арчи Гудвин и т. д. Иными словами, приходит Арчи-дурачок (он же Арчи-царевич) в избушку к Бабе-Вульф и говорит: «Так и так, Баба-Вульф, совсем Кашей-Чекатило озверело, пятнадцать девственниц зарезало, да еще и надсмехается!» А Баба-Вульф ему и отвечает: «Ладно, Арчушка, за то, что ты ко мне с уважением, накормил-напоил, помогу я тебе. Вот тебе бумажка — это не грязь на ней, а сперма насильника, любой криминалист тебе тотчас генетический портрет его составит. Вот тебе ржавый ножик, то не ржавчина, а кровь шестнадцатой жертвы. А вот тебе старенький кольт с одной пулей. Эту пулю ты в Кашея и запустишь. Да смотри, будь осторожен, смерть его не где-нибудь там, а в яйце!.. А больше меня по пустякам не тревожь, а то осерчаю...»

Но события в детективе развиваются не совсем так, и доверенное лицо сыщика (которому, согласно сказочной структуре, следовало бы стать центральным персонажем и жениться на принцессе) выполняет скромную роль вестника, свидетеля, посланника и хроникера (хотя, в виде рецидива, на спасенной принцессе и женится иной раз — «Знак четырех» Конан Дойла). Ибо с профессором Мориарти сражается все-таки Шерлок Холмс, а не доктор Уотсон. И потому, видимо, следует признать, что классический детектив при всем его сходстве с волшебной сказкой таковой не является. Он родственен ей — безусловно, — он ведет свое происхождение от тех же мифов и обращается к тем же архетипам, что и сказка. Можно сказать, что классический детектив и волшебная сказка — брат и сестра. Но, как это зачастую бывает даже между близкими родственниками,

они обладают не только чертами сходства, но и чертами различия. По сути, детектив содержит те же образы и рассматривает те же сюжетные коллизии, что и сказка, но как бы смещает центр тяжести повествования. И здесь становится главным героем тот персонаж, который в сказке выглядит несколько архаично. А тот, кто в сказке является центральным действующим лицом, сдвигается на периферию повествования, становясь лишь скромным свидетелем-резонером. В результате детектив оказывается ближе к исходным мифам, нежели сказка.

Так бывает и у людей — младший родственник вдруг оказывается больше похожим не на брата-сестру, а на дедушку-бабушку.

В одних случаях детектив действительно оказывается весьма близким сказке — у того же Стаута, Харриса, Дивера; в некоторых отличается от нее — как в романах Кристи или Карра; порой отходит достаточно далеко — в книгах Росса Макдональда и Майка Хаммера.

Как мы уже говорили — в частности, в «Криминальной зоологии» и «Убийстве без убийцы», — архетипом преступника в детективе является, по сути, древнейшее хтоническое существо, олицетворяющее стихийные силы. Именно от него ведут свое происхождение бесчисленные маньяки, серийные убийцы, бросающие вызов упорядоченному существованию, вторгающиеся в размеренную жизнь современного города темным иррациональным началом.

Следы тех же архаических черт можно усмотреть и в извечном антагонисте преступника — сыщике. Через сказочных, легендарных персонажей — оборотней и особенно вампиров — мы приходим к хтоническому же по своей природе персонажу древнего цикла земледельческих мифов. Но он — Дионис-Дракула-Ганнибал — не только и не столько даже двойник-близнец своего противника, сколько его потомок, ведь его функция — укротить последнего. Если образ маньяка-убийцы явно обнаруживает тесную связь с образом Великой Матери-Природы, то образ сыщика несет черты *культурного* героя, покоряющего природу, упорядочивающего ее, хотя

тоже не чуждого черт оргиастического буйства, характерных для земледельческого культа. Отсюда берет начало достаточно распространенное в современных детективах трансвестирование образа преступника: обычно женское начало в нем чрезвычайно сильно (Буффало Билл в «Молчании ягнят»). Собственно, женщина-преступник появляется при том крайне редко («Пурпурные реки»), чаще мы имеем дело с латентной женственностью, демонстрирующей себя как патология, толкающей соответствующих персонажей на преступления («Фламандская доска» А. Переса-Реверте, «Последняя женщина в его жизни» Э. Куина и т.д.).

Преступник всегда «старше» сыщика, ведь преступление всегда предшествует расследованию — и «кровно-родственен» ему. Из этой странной связи, таящейся в архетипических структурах детектива, вырастает бросающаяся в глаза необъяснимая симпатия двух антагонистов, их любовь-вражда, оценка преступником своего поражения как «предательства» со стороны сыщика — ведь «сын» побеждает «отца» (вернее, «мать»)! Тут можно усмотреть отзвук древнейших мифических циклов, символизировавших покорение Природы. Например, греческую «Титаномахию», в центре которой оказывается столкновение старшего и младшего поколений богов. Еще интереснее тот факт, что в тех древних мифах Дионис относится одновременно и к древнему и к новому поколению богов — двойственность его природы выражается в следующем эпизоде: младенца Диониса-Загрея титаны растерзали, и затем из его сохраненного сердца рождается новый Дионис — но с периодами оргиастического буйства, словно перешедшими к нему от более древней ипостаси.

Таким образом, в родстве сыщика-преступника, родстве кровном, родстве матери-сына (реже отца-сына, как, например, в романе Ж.-К. Гранже «Полет аистов») опять-таки проступают мифологические корни жанра, схема уже неоднократно поминавшегося нами мифа об Эдипе.

Что касается третьего важного персонажа детектива — жертвы, — то сей малоподвижный атрибут следует

соотнести скорее не с мифологическим образом, а с процессом, ритуальным действием, каковым является, например, жертвоприношение. Потому он безлик и по сути лишен индивидуальных черт и индивидуальной биографии. Убийство имеет сакральный характер, а потому важен сам факт его совершения, но никакого значения не имеет личность жертвы. Жертва — это всего лишь жертва.

И еще одно замечание. Менее всего я хотел бы произвести впечатление человека, пытающегося отыскать в детективных текстах некие эзотерические, мистические откровения. Все, что присутствует в текстах детективных произведений, присутствует там лишь постольку, поскольку эти тексты, будучи частью культуры, несут в себе «культурный код», являющийся, по утверждению Ролана Барта, «перспективой множества цитаций, миром, сотканным из множества структур... Единицы, образуемые этим кодом, суть не что иное, как отголоски чего-то, что уже было читано, видно, сделано, пережито: код является следом этого «уже». Отсылая к уже написанному, иными словами, к Книге (к книге культуры, жизни, жизни как культуры), он превращает текст в каталог этой Книги». «В явление, которое принято называть интертекстуальностью, следует включить тексты, возникающие позже произведения: источники текста существуют не только до текста, но и после него. Такова точка зрения Леви-Стросса, который весьма убедительно показал, что фрейдовская версия мифа об Эдипе сама является составной частью этого мифа: читая Софокла, мы должны читать его как цитацию из Фрейда, а Фрейда — как цитацию из Софокла». Приведенная мысль не покажется парадоксальной не только психоаналитику, но и, скажем, социологу, без труда прочитывающего того же Софокла в терминах социально-экономической науки, о которой, разумеется, ни Софокл, ни его современники не имели ни малейшего представления.

Все это можно с полным основанием отнести и к произведениям массовой культуры, массовой литературы. Я хотел показать, насколько близок один из ее жан-

ров — классический детектив — к фольклору, героическому эпосу, к низовой мифологии. И при желании легко можно будет вычленить мифологический пласт, который непременно присутствует в любом — подчеркиваю, любом — произведении подобного рода. Детектив — самый характерный жанр массовой литературы, он обращается к мифологическим архетипам, сформировавшим европейскую культуру, ее «память», — и адекватно воспринимаемым большинством читателей, живущих в контексте этой культуры. Все то, о чем мы рассуждали, все те образы, которые возникают в текстах писателей-детективщиков, зачастую проделывают это словно сами собой, без всякого сознательного умысла со стороны авторов. Таковы внутренние законы жанра, диктующие определенный набор образов и систему взаимоотношений между персонажами. Я предлагаю читателю следующий эксперимент: попробуйте сочинить волшебную сказку. Хотите вы того или нет, но, записав свое творение, вы обнаружите в созданном вами тексте наличие тех образов и тех событий, которые продиктовал избранный вами жанр. Мало того: поскольку волшебная сказка — это профанированный миф, то вы, возможно, сами удивитесь тому количеству мифологических архетипов, которое, оказывается, содержится в придуманной вами истории.

Правда, сегодняшний постмодернистский детектив (например, «Фламандская доска» или «Имя розы») создается писателями, прекрасно отдающими себе отчет в метафизичности и мифологичности жанра (Умберто Эко: «Самый метафизический жанр — детектив») и пользующимися этими особенностями старого почтенного жанра весьма умело — к вящей пользе литературы. Гримпенская трясина, кристаллизовавшаяся в ледники Герона, каменные джунгли Нью-Йорка, расчерченные квадратами улицы Сьюдад-де-Вадос — все эти аналоги шахматной доски, постепенно вытянулись в лабиринт, состоящий из одной-единственной прямой линии, где координаты точек составляют последовательность стремящейся к нулю бесконечно малой величины — вот истинный космос современного детектива. От рациона-

лизма раннего периода осталась лишь математическая абстракция, имеющая к познаваемости мира столько же отношения, сколько имеют параноидальные галлюцинации.

Почему это произошло? Почему детектив пришел к столь странному состоянию? Почему, покончив с маскировкой под реальность, выпустив наружу источник массовых страхов и надежд, он все чаще убивает надежду, оставляя читателя наедине со страхом?

Прежде всего, внешний рационализм классического детектива оставался именно внешним. Сколько бы ни уверял Шерлок Холмс своего друга Уотсона (и читателя заодно) в том, что он всего лишь подвергает бесстрастному «математическому» анализу действия преступника, ему никогда не избавиться от родимых пятен, от передавшихся ему по наследству архаических черт его прародителя — мифологического существа, связанного с миром абсолютно иррациональным, миром смерти и посмертного воздаяния. Ничего удивительного в этом нет — я не зря закавычил слово математический. Математика — или логика, — присутствующая в детективном произведении, — это своего рода математическое безумие, «арифмомания», не рационализм, а игра в него, доведение его до абсурда. Такое наполнение рационализма иррациональным содержанием, при котором обретенные образы, долженствующие стать воплощением всесильного разума, «Разума познающего», обретают причудливый потусторонний характер, случается не только с детективом. Вспомним Герберта Уэллса. В статье «Человек миллионного года» он описал, каким представляет себе нашего отдаленного потомка, который, по его мнению, станет воплощенным *ratio*: огромный мозг, почти атрофировавшееся тело, беззубые челюсти и т. д. А уже через некоторое время именно по этому рецепту создал жуткие образы марсиан в романе «Война миров». Их абсолютно инфернальная, мифологическая природа столь очевидна, что, наверное, не стоит сейчас писать об этом подробно. Достаточно некоторых деталей — например, они питаются человеческой кровью, они одержимы манией разрушения; наконец,

погибают они, побежденные собственно Природой, Матерью-Землей — невидимыми глазу земными насекомыми. Тут можно усмотреть своеобразную инверсию детективной схемы: стихийные силы природы выступают Защитником, напротив, существо вампирического типа, да еще и с чрезмерно развитым мозгом, становится воплощением страха.

Так что метаморфоза классического детектива в последние годы, повторяю, представляется вполне закономерной. Тут имеется еще одна причина — социопсихологическая, о которой тоже стоит упомянуть. Детектив — своеобразный социопсихологический барометр, более-менее точно отражающий состояние массового сознания, как мы уже говорили — он превращает в образы страхи и надежды, существующие в обществе, в том коллективном бессознательном, о котором писал еще К. Юнг.

Слишком большое разочарование испытало общество и вместе с ним культура на протяжении последних полутора веков, чтобы по-прежнему сохранить веру в возможности разума, в возможности науки, позитивное отношение к познанию окружающего мира. Эта вера постепенно сходит на нет. Массовое сознание более не видит защитника в интеллектуале и более не боится «обычных» смертей, имеющих логическое объяснение. Иррационализм, немотивированное насилие породили не только страх, но и веру в то, что с ними может справиться только иррациональная же сила.

Маньяка может поймать только маньяк. Иного может поймать только Иной. Безумному агрессору может противостоять только безумный же, непредсказуемый защитник. Благодаря этой формуле чужое существо, связанное с миром смерти и скрывающее свою истинную природу под маской вашего соседа, получило возможность снять эту маску и предстать таким, каково оно есть. Этот герой может поймать обезумевшего убийцу и отвести от вас смертельную угрозу, а может заменить его и повести охоту на вас. Он непредсказуем, ибо он — Иной. Пока что он гонится за соперником по не имеющей толщины одной-единственной линии Лабиринта, выстроенной этим соперником, избегая ловушек и уст-

раивая их, читая язык мертвых, небрежно и нетерпеливо отмахиваясь от проигранных фигур. Но когда-нибудь он остановится...

Впрочем, нет. Остановиться он не может, ибо «Баскервильская мистерия» — это непрекращающаяся, до конца веков, борьба двух сил за власть над миром. Борьба, которая имеет лишь временные результаты. Формулировка правил ее ведения может меняться, но суть неизменна.

Мы же по-прежнему останемся лишь свидетелями ее, читателями бесстрастных протоколов этого состязания, именуемого «классическим детективом».

*Реховот (Израиль),
1997—2003 годы*

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Предисловие. Лондон, Бейкер-стрит, 221-б</i>	7
I. Ловля бабочек на болоте	14
II. Дети подземелья	34
III. Черный волк Ганнибал	58
IV. Криминальная зоология	78
V. Убийство без убийцы	101
VI. Вскрытие показало... ..	127
VII. Черно-белая игра	150
<i>Заключение. Игра продолжается</i>	181

Даниэль Клугер
БАСКЕРВИЛЬСКАЯ МИСТЕРИЯ
История классического детектива

Редактор В. В. Петров
Художественный редактор Т. О. Семенова

Клугер Д.
К51 Баскервильская мистерия: История классического детектива / Даниэль Клугер. — М.: Текст, 2005. — 189 с.

ISBN 5-7516-0482-2

Книга израильского писателя Даниэля Клугера рассказывает о происхождении и развитии детективной литературы от античных времен до наших дней. Обширнейшая эрудиция и оригинальность суждений автора вкупе с занимательностью изложения делают «Баскервильскую мистерию» поистине захватывающим чтением — под стать жанру, который она исследует.

УДК 821.161.1
ББК 83.3(0ИЗр)

Лицензия ИД № 03308 от 20.11.2000
Подписано в печать 07.12.04. Формат 84 × 108 ¹/₃₂.
Усл. печ. л. 10,08. Уч.-изд. л. 10,26.
Тираж 1500 экз. Изд. № 558.
Заказ № 5663.

Издательство «Текст»
127299 Москва, ул. Космонавта Волкова, д. 7/1
Тел./факс: (095) 150-04-82
E-mail: textpubl@mtu-net.ru
<http://www.mtu-net.ru/textpubl>

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных диапозитивов
в ОАО «Можайский полиграфический комбинат»
143200 г. Можайск, ул. Мира, 93

КОЛЛЕКЦИЯ / ТЕКСТ



С извечной скукой повседневной жизни
меня примиряет существование
красивых женщин и детективных романов.

Между женской красотой
и хорошим детективным романом
есть внутреннее родство — Тайна.

Даниэль Клугер



ISBN 5-7516-0482-2



9 785751 604820