

Научная статья /
Research Article

УДК 82.0
ББК 83.3(2)6

РУССКОЕ ДЕТЕКТИВОВЕДЕНИЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.

© 2022 г. П.А. Моисеев

*Пермский государственный институт культуры,
Пермь, Россия*

Дата поступления статьи: 21 февраля 2020 г.

Дата одобрения рецензентами: 12 августа 2020 г.

Дата публикации: 25 марта 2022 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-1-40-69>

Аннотация: В статье анализируются работы русских критиков и литературоведов первой половины XX в.: К. Чуковского, В. Брюсова, В. Шкловского, Е. Ланна, Н. Берковского, Е. Винавера, С. Эйзенштейна. Рассматривается статья В. Шкловского «Новелла тайн», отмечаются ее достоинства и недостатки (в частности, указывается на отсутствие определения тайны — центрального понятия в статье, — а также на смешение Шкловским жанров детектива, готического романа, романа сенсационного и т. д.). Указываются достоинства заметки Н. Берковского «О советском детективе», в которой на примере романа А. Толстого «Гиперболоид инженера Гарина» указывается, чем детектив не является. Демонстрируется создание развернутой и продуманной теории детективного жанра С. Эйзенштейном; отмечается понимание знаменитым режиссером специфики жанра (почти полной невозможности соединения детектива с «серьезным» содержанием) и его указание на детектив как пример необходимости для художника «всегда знать станции, к которым вы держите путь». Статья представляет собой первый развернутый анализ работ русских исследователей детектива.

Ключевые слова: детектив, К. Чуковский, В. Брюсов, В. Шкловский, Н. Берковский, С. Эйзенштейн.

Информация об авторе: Петр Алексеевич Моисеев (1979–2020) — кандидат философских наук, доцент, Пермский государственный институт культуры, ул. Газеты Звезда, д. 18, 614000 г. Пермь, Россия. ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0001-5311-3277>

E-mail: petre@mail.ru

Для цитирования: *Моисеев П.А.* Русское детективоведение первой половины XX в. // *Studia Litterarum.* 2022. Т. 7, № 1. С. 40–69. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-1-40-69>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 7, no. 1, 2022

RUSSIAN DETECTIVE STUDIES IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

© 2022. Petr A. Moiseev

Perm State Institute of Culture, Perm, Russia

Received: February 12, 2020

Approved after reviewing: August 12, 2020

Date of publication: March 25, 2022

Abstract: The article examines the works of Russian literary critics of the first half of the 20th century, such as K. Chukovsky, V. Bryusov, V. Shklovsky, E. Lann, N. Berkovsky, E. Vinaver, S. Eisenstein. The author considers Shklovsky's article "The Novella of Mysteries," notes its advantages and disadvantages (in particular, indicates the absence of definition of mystery, which is the central concept in the article, as well as Shklovsky's mixing of the genres of detective story, Gothic novel, sensational novel, etc.). The author indicates advantages of Berkovsky's note "About the Soviet detective fiction," in which the example of the novel by A. Tolstoy "Hyperboloid of the engineer Garin" indicates what is not typical for detective story. The author demonstrates how Eisenstein created a comprehensive and elaborate theory of the detective genre; in particular the understanding of the famous director of the genre specifics (almost complete impossibility of connection between detective genre and "serious" content) and his reference to the detective story as an example of the need for the artist to "always know the station to which you hold the way." The article is the first detailed analysis of the works of Russian researchers of detective fiction.

Keywords: detective fiction, K. Chukovsky, V. Bryusov, V. Shklovsky, N. Berkovsky, S. Eisenstein.

Information about the author: Petr A. Moiseev (1979–2020), PhD in Philosophy, Perm State Institute of Culture, 18 Gazeta Zvezda St., 614000 Perm, Russia. ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0001-5311-3277>

E-mail: petre@mail.ru

For citation: Moiseev, P.A. "Russian Detective Studies in the First Half of the 20th Century." *Studia Litterarum*, vol. 7, no. 1, 2022, pp. 40–69. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-1-40-69>

За последние сто с лишним лет на русском языке появилось достаточно много работ о детективе, которые настойчиво вызывают к осмыслению. Разумеется, охватить эти работы в одной статье невозможно. Поэтому я ограничусь периодом, когда работы о детективе в России уже выходили, а сам русский детектив еще не существовал. При том, что русские писатели XVIII (М.Д. Чулков) и XIX вв. (Е.А. Баратынский, М.Н. Загоскин, А.П. Чехов) вплотную подошли к созданию детективного жанра (см.: [5, с. 115–127, 147–155]), первым полноценным русскоязычным детективом, который мне известен, является роман Михаила Бойкова «Рука майора Громова» 1956 г., вышедший, однако, в Буэнос-Айресе и, разумеется, неизвестный советским критикам и литературоведам. На территории Советского Союза первые детективы были опубликованы, судя по всему, ровно десятью годами позже, в 1966 г.; это — «Через лабиринт» Павла Шестакова и «Ночной мотоциклист» Виктора Смирнова¹. Я закончу свой обзор 1950-ми гг., сделав исключение только для двух поздних — конца 1960-х — работ К.И. Чуковского, чтобы не разрывать его литературно-критическое творчество на части. В то же время именно К.И. Чуковский стоит у истоков русского детективоведения. С него мы и начнем.

¹ В понимании детектива я опираюсь на длительную традицию, восходящую ко времени расцвета этого жанра (см. эссе, статьи и предисловия Г.К. Честертона, Р. Остина Фримена, Д. Сэйерс и многих других); относительно недавно это понимание в теоретической форме было отражено в работах Н.Н. Вольского, а также в моей собственной монографии (см.: [5]). До 1966 г. в Советском Союзе были опубликованы произведения А. Адамова, А. Козачинского, И. Лазутина, Ю. Семенова, однако, если исходить из понимания детектива, сформулированного в работах перечисленных исследователей, эти произведения надо отнести к жанру милицейского романа.

К.И. Чуковский важен не только хронологически; ему действительно принадлежат определенные заслуги в интересующей нас области. Интересно, что заслуги эти тем больше, чем меньше он ставил детектив как таковой в центр своего внимания.

Первая его заслуга — это, разумеется, знаменитая статья 1908 г. «Нат Пинкертон и современная литература». Она посвящена, как явствует уже из названия, не детективу, а худшим (по меркам столетней давности) образцам приключенческой литературы. По сути дела, статья К.И. Чуковского — одно из первых и очень точных, несмотря на краткость, исследований массовой культуры, метко названной русским критиком «соборным творчеством... культурных папуасов» [15, т. 7, с. 33].

Брошюркам о Нате Пинкертоне К.И. Чуковский справедливо отказывает в принадлежности к литературе; однако интересно, что недостатки, из которых сделаны эти брошюрки, он демонстрирует на фоне достоинств Конан Дойля. Тем самым К.И. Чуковский сразу же уничтожает столь распространенное до сих пор смешение массовой и развлекательной литературы, показывая, что развлекательность и художественность отнюдь не могут быть противопоставлены друг другу. Вместе с тем он практически ничего не говорит о детективе в целом; однако его оценка произведений о Шерлоке Холмсе заслуживает внимания. Оценка эта касается следующих пунктов.

Во-первых, К.И. Чуковский отмечает роль логики у Конан Дойля, противопоставляя ей «огромнейший кулак» Пинкертона. Само по себе это наблюдение, может быть, не блистает оригинальностью: трудно, прочитав хотя бы одно-единственное произведение о Холмсе, не заметить, что оно возвеличивает «силу и могущество логики, обаятельность человеческой мысли, находчивость, наблюдательность, остроумие» [15, т. 7, с. 50]. Однако важно другое: не пройдет и двадцати лет, как в зарубежной литературной критике начнет происходить смешение двух жанров — детективного и приключенческого. Разумеется, «крутые» романы и рассказы Д. Хэммета, Р. Чандлера и некоторых других менее известных авторов написаны неизмеримо более талантливо, чем брошюрки о Пинкертоне. И все же это разные жанры, хотя мало кто из писавших о «крутом» романе понимал принципиальное значение разницы между логикой как оружием сыщика в детективе и кулаком как оружием сыщика в приключенческом романе. К.И. Чуковский эту разницу видит; хотя он и не использует слова «жанр»,

но **в этой статье** он показывает, что Холмс и Пинкертон различаются не только по художественному уровню посвященных им произведений: между ними вообще очень мало общего именно потому, что в рассказах о Пинкертоне ни малейшей роли не играет логика.

Вторая особенность произведений Конан Дойля, отмечаемая К.И. Чуковским, — это идеальные черты образа Холмса, идеальные как в этическом (бескорыстие), так и в поэтическом (любовь к искусству, отношение к расследованию как к искусству, романтичность) отношении. Эти идеальные черты очень точно и удачно связываются с ролью логики у Конан Дойля: Холмс не стремится к большому гонорару: само дело служит ему наградой — это дело заключается в разгадывании загадки силой логики. В целом, К.И. Чуковский хотя и не сделал обобщений о сути детективного жанра, этой сути все же коснулся, настойчиво и почти одинаково часто называя Холмса поэтом и указывая на его любовь к логике. К.И. Чуковский прямо не употребляет выражений вроде «поэзия логики», но говорит именно об этом.

Двойственный характер носят замечания К.И. Чуковского о стиле Конан Дойля. Под покровом иронии, с которой критик говорит о «мечтательном и грустном отшельнике, поэте, музыканте и сыщике, пленительном Шерлоке Холмсе» [15, т. 7, с. 40] угадывается искреннее восхищение персонажем, которым «серьезному» критику вроде бы восхищаться не положено. Поэтому К.И. Чуковский то просто указывает на романтизм Конан Дойля, то подчеркивает вторичность этого романтизма («эти романтические черты... только перелицованные лоскутки прежней байроновой и шеллевской идеологии, пришитые к Холмсу на живую нитку ловким литературным портным» [15, т. 7, с. 44]). Конечно, Конан Дойль вряд ли может считаться открывателем новых путей в романтизме; он действительно скорее мастерски использует то, что было сделано до него. С другой стороны, хотя создатель Шерлока Холмса не сделал никаких открытий в области **стиля**, он безусловный новатор в области **жанра**; между тем К.И. Чуковский, отмечая первое, игнорирует второе; отсюда извиняющийся тон критика — дескать, конечно, это вторичный романтизм, но все же романтизм.

Тем не менее статья эта ценна не только анализом массовой культуры, но и, как уже было сказано, **различением массовости и развлекательности**, а также указанием на **эстетическое осмысление логики в детективе**.

Почти через пятьдесят лет после этой статьи — в 1956 г. — К.И. Чуковский вернулся к Конан Дойлю, написав предисловие к сборнику произведений о Холмсе. В статье 1908 г. Холмс выступал скорее в роли фона, на котором рассматривался Пинкертон, в предисловии Конан Дойль и его герой — центральные фигуры. Но основные идеи нам уже знакомы: и подчеркивание значения логики у Конан Дойля, и противопоставление Холмса «пинкертоновщине». Может показаться, что в таком случае предисловие не стоит и упоминания — однако это не так: в середине 1950-х гг. похвала детективному жанру или даже одному его представителю уже представляла собой важное явление; тем более что, в отличие от многих других советских критиков, К.И. Чуковский хвалил детектив именно за то, что в нем является существенным (воспевание логики), и прямо указывал (под видом осуждения) на отсутствие у Конан Дойля социальной критики, которую многие другие советские критики усердно старались найти и в детективе, и в приключенческом романе. Как и в статье «Нат Пинкертон», в этом предисловии К.И. Чуковский достоинства детективного жанра приписывает почти исключительно циклу о Холмсе; в то же время он — очень осторожно — расширяет круг упоминаемых авторов, называя в качестве учителей Конан Дойля Эдгара По и «талантливого английского беллетриста Уилки Коллинза» [15, т. 3, с. 575]. Любопытно, что Конан Дойль настойчиво называется в этом предисловии детским писателем; судя по всему, такое узкое определение представляет собой своего рода страховку: мол, ничего страшного, если в саге о Холмсе не хватает критики капиталистического общества, все-таки это детская литература, а с нее какой спрос? В общем и целом, не содержа никаких принципиально новых мыслей, это предисловие все же в популярной форме повторяло самые ценные мысли старой статьи К.И. Чуковского и представляло собой пусть несколько сдержанную, но здравую апологию детектива.

Следующий текст К.И. Чуковского, имеющий отношение к детективному жанру, — это его послесловие к статье «Нат Пинкертон», написанное в 1968 г., т. е. за год до смерти писателя. Послесловие это очень короткое, на две странички, и здесь К.И. Чуковский утверждает, что массовая культура (самого этого термина он по-прежнему не употребляет) во многом оказалась преодолена. В качестве одного из симптомов этого преодоления К.И. Чуковский указывает как раз существование детективного жанра,

отмечая уже заслуги не только Э. По, У. Коллинза и Конан Дойля, но и Г.К. Честертона, и А. Кристи, и Д. Сэйерс, причем — любопытная деталь — именно Сэйерс, а не Честертон или Кристи он называет «самой даровитой из всех этих авторов» [16, т. 6, с. 149].

Логика понятна: в 1908 г. еще не было ни Честертон, ни Кристи, ни Сэйерс, а популярность Пинкертон была беспрецедентной. Если же у Конан Дойля появились достойные преемники, то говорить о победе «готтентотства» пока еще рано.

Наиболее противоречива незаконченная статья К.И. Чуковского 1969 г. «Триллеры и чиллеры». В ней автор весьма критически высказывается о... и вот тут уже стоит остановиться и задать вопрос: чему же статья посвящена? Дело в том, что детективы, триллеры, полицейские романы и боевики в ней не различаются совершенно, хотя это очень разные жанры, и упреки, которые можно сделать одному из них, не всегда будут иметь отношение к другим. Что же это за упреки?

Первый из них — обилие убийств в криминальной литературе, в том числе в детективах. Снова — как и в «Нате Пинкертоне» — К.И. Чуковский начинает смотреть на литературу развлекательную с позиций «серьезного» писателя и критика: ведь в реальной жизни убийство — дело серьезное; стало быть, если в криминальных романах обязательно совершается убийство, то это плохо, потому что... и вот тут снова возникают вопросы. Почему это плохо? Безусловно, смакование убийств — это патология; но как раз в детективах смакования убийств мы, как правило, не находим; мы находим своего рода шахматную задачу, в которой труп подобен «срубленной» фигуре или пешке. Убийство здесь, по сути дела, и не убийство, а просто ход в игре. Для К.И. Чуковского, однако, такой подход неприемлем, поскольку убийство всегда серьезное дело (хотя и здесь позиция критика несвободна от противоречий).

Второй упрек связан с первым: детектив не интересуется человеком. Проявляется это в том, что читатель детектива не сочувствует убитому персонажу, поскольку не успел его узнать. Конечно, здесь К.И. Чуковскому тоже очень легко возразить, причем его же собственными словами: если тема детектива — это логика, значит, детектив весьма пристально интересуется человеком. Но человек — существо разностороннее; помимо нравственного аспекта его жизни, существуют и другие, в том числе интеллектуальный.

Допустимо ли обвинять в им- или аморализме писателей лишь за то, что их интересовали не только нравственные проблемы, но и интеллектуальная гимнастика?

Третий упрек — детективы отбивают охоту к «настоящей» литературе; их читателя якобы «нельзя приманить художественно-идейной тематикой, поэтичностью и экспрессивностью образов, красотой и своеобразием стиля, тонким изображением многосложной человеческой психики» [15, т. 3, с. 502]. Замечание серьезное, но... несколько голословное. На чем оно базируется? Фактически только на известности и тиражах авторов криминальной литературы. О том, что нет обратной зависимости между любовью к детективу и любовью к серьезной литературе, свидетельствуют примеры множества серьезных писателей, ученых, режиссеров; и, наоборот, многие детективисты совмещали детективное творчество с работой в иных, «высоких областях» культуры или переходили к ним, расставшись с детективом. С другой стороны, если существует большое количество людей, не способных заинтересоваться Гомером, Сервантесом, Чосером, Байроном, Толстым и Диккенсом, вряд ли нужно винить в этом детектив, который якобы развращает вкусы. Гомер и Сервантес по плечу не всем; попытки привить высокую культуру всем без исключения членам общества известны — известен и их крах. Если человек способен заинтересоваться Ч. Диккенсом, вряд ли можно требовать, чтобы он отказался от развлекательной литературы (в том числе детективной). Если же человек никогда не будет читать Дж. Чосера — тем более нет смысла требовать, чтобы он не читал еще и детективы. А рассчитывать, что в обществе, не знающем развлекательного искусства, все бросятся читать Л.Н. Толстого, было бы наивно; вряд ли и сам К.И. Чуковский так считал.

Четвертый упрек — обилие публикуемых детективов. Обилие это во многом иллюзорно: еще раз подчеркну, что К.И. Чуковский смешивает по меньшей мере четыре жанра. Фактически же его раздражение, вызванное количеством написанных криминальных романов, — это по-человечески понятное чувство, родственное раздражению от назойливой рекламы. Однако назойливость рекламы еще не показатель плохого качества. Равным образом большое число выпускаемых детективов тоже само по себе не говорит об их низком уровне.

Заслуживает упоминания крохотная заметка В.Я. Брюсова 1918 г. из сборника “Miscellanea”. Смешав детектив с «пинкертоновщиной», автор

тем не менее очень точно высказался именно о детективе. Собственно, это, по-видимому, первый русскоязычный текст, коротко и по существу определяющий сущность детективного жанра. Основные тезисы В.Я. Брюсова таковы: 1) к детективу нельзя подходить с той же меркой, что и к произведениям Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого и И.С. Тургенева; 2) детектив родственен математическим задачам; 3) детектив родственен загадкам, ребусам и шарадам; 4) детектив — высшая форма загадки; 5) детективное «уравнение всегда разрешимо на основании данных, сообщенных читателю, но требует для своего решения известного изворота ума» [10, с. 652]. (Учитывая, что количество предложений в заметке ненамного превышает количество приведенных тезисов, можно только восхититься умением поэта формулировать свои мысли — по крайней мере, в критических работах.)

С этими идеями нельзя не согласиться. Важна мысль о существовании различных критериев художественности. Небанальным даже для настоящего времени является сравнение детектива с математическими задачами. Сравнение с ребусами и шарадами стало классическим впоследствии, но от этого не является менее точным (тем более что оно не было избитым во времена В.Я. Брюсова). Очень удачно из множества возможных родственных понятий (загадка, задача, ребус, шарада) В.Я. Брюсов выбирает термин «загадка». Последний же тезис, по сути дела, ничем не уступает более известной формулировке Израэля Зангвилла: «...читатель должен быть в состоянии и не в состоянии его (детектив. — П.М.) разгадать» [3].

Итак, заслуги В.Я. Брюсова, безусловно, должны быть отмечены.

Более известен, но гораздо менее интересен в качестве исследователя детектива В.Б. Шкловский, написавший в 1925 г. работу «Новелла тайн». Здесь в одном ряду рассматриваются Конан Дойль, Ч. Диккенс, Ф.М. Достоевский и И.С. Тургенев. Все они для В.Б. Шкловского — представители «литературы тайн»; уже одно это объединение очень разных и, самое главное, разножанровых писателей не позволяет отнестись к рассуждениям автора с доверием. Кроме того, даже в тех пассажах, где речь идет исключительно о детективных произведениях, В.Б. Шкловский раздувает понятие тайны до крайней степени. Так, он объединяет в одну категорию тайны, которые разгадывает Холмс, и таинственное поведение самого Холмса, хотя смешение детективной загадки, характеризующейся внутренним противоречием, и простых намеков и недомолвок героя вряд ли можно считать оправданным.

В.Б. Шкловский касается вопроса о том, что же такое тайна в литературном произведении. Однако его ответ не может не разочаровать. Сначала В.Б. Шкловский противопоставляет два типа произведений: в первом «повествование будет идти во временной последовательности и без значительных пропусков» [6, с. 125]; во втором «происходящее будет непонятно, в рассказе окажутся “тайны”, потом только разрешаемые» [6, с. 125]. Такого рода противопоставления напоминают незабвенное гоголевское «Иван Иванович несколько боязливого характера. У Ивана Никифоровича, **напротив того**, шаровары в таких широких складках, что...» [12, с. 189]. Другими словами, говоря о произведениях первого типа, В.Б. Шкловский указывает на механику (тайн не возникает, потому что автор ничего не пропускает); а во втором случае он пишет о том, что тайны возникают, но на механику их возникновения нет и намека.

Предположим, что В.Б. Шкловский просто не смог как следует выразить свою мысль, что текст должен был бы выглядеть примерно так: «...в одном случае повествование будет идти во временной последовательности и без значительных пропусков, в другом — автор будет делать значительные пропуски». Но нет — несколькими абзацами ниже автор утверждает: «Временная перестановка, как мы видим, может служить для создания “тайны”, но не нужно думать, что тайна — в перестановке» [6, с. 126]. С этим трудно не согласиться. В чем же тогда тайна? Казалось бы, для того, чтобы ответить на этот вопрос, В.Б. Шкловский обращается к творчеству Конан Дойля. Однако вместо анализа новелл о Холмсе мы находим довольно беспорядочный, хотя и очень подробный пересказ отдельных произведений и несистематизированные мысли, этими произведениями навеянные. Пытаясь реконструировать схему, по которой построены произведения Конан Дойля, В.Б. Шкловский делает ее настолько подробной, что она вряд ли может иметь какую-то научную ценность; суть жанра здесь теряется за множеством подробностей:

- I. Ожидание, разговор о прежних делах, анализ.
- II. Появление клиента. Деловая часть рассказа.
- III. Улики, приводимые в рассказе. Наиболее важны второстепенные данные, поставленные так, что читатель их не замечает. Тут же дается материал для ложной разгадки.

IV. Ватсон дает уликам неверное толкование.

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

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

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

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

IX. Анализ фактов, делаемый Шерлоком Холмсом [6, с. 141–142].

Безусловно, в новеллах и повестях о Холмсе — по крайней мере в детективных — эти пункты есть. Но что изменилось бы в жанровом отношении, если бы отсутствовали пункты, скажем, I или IV (к слову сказать, иногда они действительно отсутствуют даже у Конан Дойля)? Другими словами, какие из этих пунктов существенны, а какие нет? В.Б. Шкловский не дает ответа на этот вопрос, а сумбурная манера изложения позволяет ему это отсутствие ответа замаскировать.

Тем не менее среди разрозненных мыслей есть одна-две любопытных; есть и нащупывание важных тем, которые В.Б. Шкловский не всегда может правильно развить.

Что действительно ценного в этой статье?

В.Б. Шкловский интуитивно чувствует значение фигуры повествователя в детективе (в данном случае Ватсона) и выделяет — применительно к произведениям Конан Дойля — три ее функции:

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

Ватсон, таким образом, тормозит действие, обращает струю события в отдельные куски. Его можно было бы заменить в этом случае особым развитием рассказа на главы [6, с. 129].

Важность того факта, что Ватсон «не участвует в процессе мышления Шерлока», подмечена точно; но вывод весьма странен. Разбить рассказ на главы, безусловно, легче, чем ввести персонажа-повествователя. Кроме того, Конан Дойль иногда разбивает свои новеллы на главы («Скандал в Богемии», «Алое кольцо»), иногда нет; с фигурой рассказчика такая разбивка никак не коррелирует. В любом случае непонятно, в чем В.Б. Шкловский видит смысл такого «обращения струи события в отдельные куски», тем более что новеллы Конан Дойля очень компактны, и особого «торможения действия» там не наблюдается. Возможно, В.Б. Шкловский хотел выразить здесь ту верную мысль, что, будь мы ознакомлены с мыслями Холмса сразу же, произведения о нем стали бы еще компактнее; если так, приходится признать, что эта мысль у В.Б. Шкловского выражена очень неясно.

Во-вторых, Ватсон нужен, как «постоянный дурак» (термин этот грубый, и я не настаиваю на введении его в теорию прозы), он разделяет в этом случае участь официального сыщика Лестрада... [6, с. 129].

Очевидно, что В.Б. Шкловский без особых оснований обвиняет Конан Дойля в удвоении образа «постоянного дурака»: если такой «дурак» уже есть, зачем вводить второго? Кроме того, между Ватсоном и Лестрейдом есть существенная разница, которой В.Б. Шкловский не видит. Так, Ватсон гораздо лучше Лестрейда видит сложность загадки, которую должен разгадать Холмс. Как следствие, Ватсон с большим доверием относится к Холмсу. Кроме того, в отличие от Лестрейда, Ватсон, собственно, не строит версий и вообще делает какие бы то ни было предположения в основном по просьбе самого Холмса. В целом Ватсон, как это блестяще показал Н.Н. Вольский (см.: [2]), скорее *следит* за разворачивающимися событиями, *получая от этого немалое удовольствие* (эта особенность Ватсона прекрасно передана Дэвидом Берком в сериале с Джереми Бреттом). Наконец, стоит отметить, что, вопреки распространенному мнению, Ватсон (в отличие от Гастингса у Кристи или Ахилла Стока у Поля Альтера) отнюдь не глуп; глупым он кажется лишь потому, что не может разгадать загадку, которую разгадывает Холмс. Но точно так же глуп любой читатель детективов.

Третья роль Ватсона состоит в том, что он ведет речь, подает реплики, т. е. как бы служит мальчиком, подающим Шерлоку Холмсу мяч для игры [6, с. 129].

Эту мысль В.Б. Шкловского, пожалуй, можно признать здоровой, если не считать звучащего в подтексте сарказма: выражение «подает реплики» и сравнение с мальчиком, подающим мяч для игры, как будто дает понять, что В.Б. Шкловский считает такой прием «плохим» (видимо, наивным — хотя исследователь, к сожалению, воздерживается здесь от четких суждений). Между тем не так важно, насколько сложен использованный прием; важно, какой художественный эффект он производит. Ясно, что Холмс не может раскрыться сам; фигура Ватсона, может быть, и не слишком сложный, но действенный способ раскрытия (в нужное время и в нужной степени) мыслей Холмса. И — что немаловажно — Конан Дойль использует этот прием талантливо, так что даже у взрослого читателя не возникает ощущения искусственности, скажем, диалогов Холмса и Ватсона или самого образа Ватсона.

Тем не менее само понимание того, что Ватсон — фигура важная, в статье В.Б. Шкловского присутствует.

Еще одна важная мысль — упрек Конан Дойлю в том, что он утаивает важную информацию:

Как видите, результат наблюдения не сообщен. То же мы видим в случае с кроватью.

Результат осмотра также не рассказан сразу... [6, с. 138].

Упрек этот вызван, видимо, тем, что В.Б. Шкловский чувствует: в детективе существуют определенные правила, и предоставление читателю всей необходимой информации — одно из них. Сложно сказать, знал ли В.Б. Шкловский те эссе Г. Честертона, которые уже были написаны на тот момент, а также «Искусство детектива» Р.О. Фримена, вышедшее в 1924 г. В целом, однако, «Новелла тайн» не демонстрирует большой эрудиции ни в области детектива, ни в области работ о детективе. С одной стороны, это свидетельствует о поверхностном знакомстве автора с темой; с другой стороны, тем важнее, что интуитивно В.Б. Шкловский все же нащупывал

некоторые важные темы, хотя глубоких формулировок в его статье почти нет.

Отмечу еще следующее наблюдение:

В новелле нет ничего, кроме преступления и следствия, в то время как у Рэдклиф или Диккенса мы всегда найдем описание природы, психологический анализ и т. д. [6, с. 141].

Здесь мы снова видим не столько верную мысль, сколько ее зародыш. В.Б. Шкловский, судя по всему, противопоставляет «новеллу тайн» (под которой он понимает детектив) и «роман тайн» (границы которого, если бросить взгляд на список авторов, перечисляемых Шкловским, теряются в туманной дали): в романе тайн якобы всегда есть «описание природы, психологический анализ и т. д.», в новелле тайн — только «преступление и следствие». Однако, во-первых, очевидно, что Конан Дойль пишет не в том же жанре, что Рэдклиф и Диккенс. Во-вторых, между Диккенсом и Рэдклиф также вряд ли можно ставить знак равенства в том смысле, что Рэдклиф писала чисто готические романы, а вот Диккенс чисто сенсационных романов не писал. Наконец, отсутствие у Конан Дойля описаний природы и психологического анализа отнюдь не связано напрямую с объемом его произведений: в «Собаке Баскервилей» или «Долине ужаса» мы также не находим ничего подобного. Причина здесь, очевидно, требования жанра, а не требования объема. Другими словами, В.Б. Шкловский делает верное наблюдение, но неправильно его истолковывает.

Еще об одном тезисе В.Б. Шкловского можно было бы не говорить, поскольку сам автор, видимо, не придавал ему большого значения, но в то же время сказать стоит, поскольку здесь вновь затронута важная тема. Речь идет о следующих словах: «...всякий написанный роман уверяет нас в своей реальности. Противопоставление своего рассказа “литературе” обычно у всех писателей. <...> Еще более это приложимо к сыщицким романам, гримирующим себя под документ» [6, с. 140–141]. Далее идет пассаж из «Тайны Боскомской долины», где Ватсон противопоставляет дело, в котором он участвует, сюжету “a yellow-backed novel”. Безусловно, можно истолковать этот эпизод так, как это делает В.Б. Шкловский. Однако есть еще два аспекта, которые остались незамеченными автором «Новеллы тайн». Во-первых,

для детектива всегда особенно важно подчеркнуть естественность своего сюжета: как отмечал Г. Честертон, «суть сенсационной истории заключается в том, что ее секрет должен отличаться простотой». Во-вторых, для детектива — и вообще для развлекательной литературы — характерно, что, как заметил впоследствии Роберт Уоршоу, «лишь в последнюю очередь такие произведения апеллируют к присущему аудитории реальному опыту; а в первую — к предыдущему опыту самого типа произведений» (цит. по: [4]). С одной стороны, нельзя критиковать исследователя за то, что он не истолковал свои наблюдения всеми возможными способами. С другой стороны, такое сочетание верных наблюдений и поверхностных обобщений, как уже было сказано, вообще характерна для статьи В.Б. Шкловского.

Двойственное впечатление оставляет и следующее рассуждение:

...Чехов говорил, что если в рассказе сказано, что на стене висит ружье, то потом оно должно стрелять.

Этот мотив, данный с напором, переходит в то, что называют «обреченностью» (Ибсен). Это правило в обычной своей форме действительно соответствует общему правилу художественных средств, но в романе тайн, ружье, висящее на стене, не стреляет, стреляет другое ружье [6, с. 135].

Здесь, безусловно, верно отмечено усложнение формальной структуры детектива (хотя и смешанного с неким неопределенным «романом тайн») по сравнению с предшествующей литературой. Но формулировка все же неточна: в детективе, несомненно, ружье, висящее на стене, стреляет. Но мы никогда не знаем, какое именно из имеющихся ружей выстрелит; если угодно, мы даже не знаем, какой из висящих на стене предметов является ружьем.

Достоинством статьи является критика вульгарно-социологического подхода к детективу:

Один из критиков объяснил постоянную неудачу казенного следствия, вечное торжество частного сыщика у Конан-Дойля тем, что здесь сказалось противопоставление частного капитала государству.

Не знаю, были ли основания у Конан-Дойля противопоставлять английское, чисто буржуазное по своему классовому признаку, государство,

английской же буржуазии, но думаю, если бы эти новеллы создавал какой-нибудь человек в пролетарском государстве, будучи сам пролетарским писателем, то неудачный сыщик все равно был бы. Вероятно, удачлив был бы сыщик государственный, а частный путался бы зря. Получилось бы то, что Шерлок Холмс оказался на государственной службе, а Лестрад добровольцем, но строение новеллы (вопрос, занимающий нас сейчас) не изменилось бы [6, с. 136].

Приводимый В.Б. Шкловским образец вульгарно-социологического «анализа» оказался, разумеется, не единственным; такого рода высказывания мы находим даже у такого тонкого автора, как С.М. Эйзенштейн (о котором я еще скажу ниже). Но возражение В.Б. Шкловского сохраняет свою силу для всех вариантов такого подхода: спекуляции такого рода не имеют отношения к структуре жанра, которая остается одинаковой в обществах разного типа.

Но по-настоящему статью В.Б. Шкловского украшает рассуждение об истинных и ложных разгадках, с которым связана и приведенная только что отсылка к А.П. Чехову. Самое точное в этом рассуждении — даже не понимание того, что загадка должна давать материал для по меньшей мере двух версий произошедшего, а образ, который использует В.Б. Шкловский:

Как видите, основной вопрос сводится, так сказать, к возможности опустить из одной точки два перпендикуляра на одну линию. Писатель ищет случая совпадения двух несовпадающих вещей по одному признаку [6, с. 133–134].

Безусловно, эту мысль можно было бы как следует развить, но даже в таком виде она в высшей степени точна и удачна, что, в общем-то, и позволяет говорить о некоторой — хотя и не очень большой — научной ценности «Новеллы тайн».

К тому же 1925 г. относится статья Е. Ланна «Детективный роман» из «Словаря литературных терминов». К сожалению, эта небольшая статья скорее запутывает вопрос о природе детектива, чем разъясняет его. Е. Ланн считает возможным говорить о детективе в двух смыслах слова — широком и узком. Это уже само по себе ведет к размыванию границ термина. Но, кроме того, широкое понимание детектива в статье слишком широко, а узкое —

слишком узко. «Детективный роман, в родовом смысле, построен на фабуле, заключающей в себе тайну, которая подлежит раскрытию» [14]. Очевидно, что в таком случае термин «детектив» утрачивает смысл — произведений, в конце которых раскрывается некая тайна, огромное количество, причем написаны они в самых разных жанрах. Неудивительно, что Е. Ланн приходит к выводу, что раскрытие тайны часто «обрастает в развертывании сюжета приключениями, но, оставаясь центральным ядром сюжета, позволяет выделить роман из серии “приключательских” романов и закрепить за ним термин детектива. В этом смысле едва ли не самым показательным детективным писателем является Стивенсон с его “Островом сокровищ»» [14]. Замечание, что «родовое понятие детективного романа не включает и криминальной основы центральной фабулы» [14], само по себе справедливо, но оно не помогает разобраться в вопросе, во-первых, из-за противопоставления «детектива как рода» и «детектива как вида», а во-вторых, из-за неразличения Е. Ланном тайны и загадки.

Узкое понимание детектива в статье Е. Ланна, как я уже сказал, слишком узко: под детективом подразумевается «особый вид литературных произведений — романов, новелл и пр., — в коих действующим лицом является сыщик, призванный раскрыть какое-либо преступление» [14]. Такое понимание должно привести к парадоксальному выводу, что «Лунный камень» У. Коллинза, «Свидетель обвинения» А. Кристи (где фактически отсутствует сыщик), «Скандал в Богемии» Конан Дойля, «Проклятая книга» Г. Честертона (где отсутствует преступление) и многие другие произведения, построенные точно так же, как «Убийства на улице Морг» или «Собака Баскервилей», детективами не являются или, точнее, являются детективами в той же степени, что и «Остров сокровищ».

Стоит рассмотреть и коротенькую заметку Наума Берковского «О советском детективе» (1927). Судя по ее объему — и по тому, что в дальнейшем Берковский к исследованию детектива не обращался, — для известного литературоведа это была случайная тема. И все же заметка не лишена интереса.

По большей части с тем, что автор говорит о детективе, можно согласиться. Это относится и к определению детектива как «игры в научное исследование» [1]. У Н. Берковского эта мысль еще не развернута, но менее важной она от этого не становится.

Справедливо — хотя и не ново — подчеркивание Н. Берковским «логической динамики» детектива. Для русской критики и литературоведения, однако, достаточно нов вывод, который естественным образом делается из преобладания в детективе логики: «Детектив “сентиментален” в очень малой степени» [1]. Более того: это написано, напомним, в 1927 г., т. е. за год до публикации С.С. Ван Дайном его «Двадцати пяти правил для писания детективных романов», третье из которых (оно, как и остальные 24, не раз подвергалось несправедливой критике) гласит: «В романе не должно быть любовной линии. Речь ведь идет о том, чтобы отдать преступника в руки правосудия, а не о том, чтобы соединить узами Гименея тоскующих влюбленных» [13, с. 38]. Таким образом, мысль Н. Берковского, как видим, была достаточно актуальна и для западной литературы о детективе. Тем более она остается актуальной, если рассмотреть неоднократные попытки авторов дамских романов выдавать свое творчество за детективы (в качестве одного из самых известных примеров можно назвать И. Хмелевскую, хотя крен в эту сторону виден уже у таких вполне детективных писательниц, как П. Вентворт или М. Фитт).

Верно отмечено и значение фигуры сыщика: «Сыщик всегда тянет к себе читательские симпатии — он по своей сюжетной роли должен показать чудеса воли, умелости и интеллекта — “сыщичье место” в детективном романе “симпатичное место”...» [1]. Спору нет, эту мысль также не назовешь слишком оригинальной. Однако именно русскому детективу пришлось очень долго ждать действительно яркого сыщика. Из «доакунинских» времен можно назвать разве что сыщика Фыфкина из повести Леонида Гиришова «Смерть выдает себя», к сожалению не ставшей настолько заметным явлением в литературе, насколько она этого заслуживала, так что Н. Берковский и в этом отношении служит красноречивым укором многим более поздним литераторам.

Весьма любопытно окончание заметки Н. Берковского. Здесь он пытается наметить будущее советского детектива. При этом он справедливо разводит детектив и бульварный роман: «“Анализу” будет подлежать не “бледный ужас в улице Неоплаканных Погребений”...» [1].

Но не менее интересно продолжение этой фразы: «...а какой-либо широкий участок актуального быта — неблагополучный и подозрительный» [1].

С одной стороны, здесь мы имеем дело с характерной для советской критики установкой на реализм. Более того, Н. Берковский разделяет распространённое заблуждение, согласно которому детективная форма может вместить в себя глубокое содержание:

Мы знаем, за какую скобку берется читатель. Мы знаем, какого рисунка вещь ему любезна. Ничего нет проще — пододвинуться к нему: дать ему любимый «рисунок», но уже с расцветкой «той, которая нужна». Вместе с рисунком он усвоит и расцветку, дело делается [1].

С другой стороны, Н. Берковский очень верно подмечает ненужность чрезмерной сенсационности в детективе. В подлинных образцах этого жанра воображение бывает поражено необъяснимостью загадки, а не декорациями, в которых разыгрывается действие. Поэтому быт, в общем-то, не противопоставлен детективу — при условии, что этот быт не заглушает детектива. Можно даже сказать иначе: и бытовые, и экзотические декорации могут служить обрамлением для хорошего детектива; и наоборот — экзотика (особенно в тех случаях, когда она граничит с бульварщиной) может так же легко испортить детектив, как чрезмерная погруженность в быт.

В сущности, мы находим у Н. Берковского ту же мысль, которую тремя годами ранее изложил Р. Остин Фримен:

Одним из весьма распространенных заблуждений является тезис о том, что детектив должен отличаться сенсационностью. Его тут путают с обыкновенным криминальным романом, где в основе сюжета — события трагические, ужасные и даже отталкивающие, где основная задача — создание атмосферы ужаса, где верх берет грубая и назойливая сенсационность. Цель такого произведения — по сильнее напугать читателя, чтобы у него по коже забегали мурашки, но коль скоро этот самый читатель, вдоволь начитавшись подобных шедевров, уже приобрел в этом смысле определенный иммунитет, то пугать приходится все сильнее и сильнее. <...>

Некоторые опусы такого типа порой выступают под видом детективов, с которыми их, кстати, нередко путают иные критики. В них действительно описывается преступление, часто совершенное в невероятных обстоятельствах (причем никаких разъяснений не следует), а затем полицейские

или частные сыщики начинают носиться туда и сюда в автомобилях, аэропланах, моторных катерах, то и дело раздаются выстрелы из пистолетов и одно головокружительное приключение следует за другим. Если в сюжете имеется разгадка, то она совершенно неубедительна; но основное удовольствие, получаемое поклонниками такого чтения, связано не с хитросплетениями сюжета, а с описанием перипетий. Применение термина «детектив» к такого рода историям совершенно ошибочно, ибо они как раз характеризуются отсутствием признаков детективного жанра [13, с. 30–31].

Спору нет, у Р.О. Фримена эта мысль выражена гораздо лучше и подробнее; но моя статья посвящена русским работам о детективе, и то, что Н. Берковский в коротенькой заметке демонстрирует понимание такой важной особенности детектива заслуживает упоминания.

Кроме того, автор показывает, что может отличить детектив от недетектива не только в теории, но и на практике: формально заметка приурочена к выходу отдельного издания «Гиперболоида инженера Гарина». Судя по всему, нашлись критики, способные оценить этот роман как детектив. Н. Берковский кратко, но по существу развенчивает этот взгляд, показывая, что «это роман вообще — авантюрный — в целом», а фактически — бульварный:

Роман Ал. Толстого сюжетно расслаблен. <...> Итог: линии сюжета разбегаются, путаясь и потом опять легко — слишком легко — разъединяясь, их слишком много, поэтому четкого темпераментного рисунка нет.

Хуже всего: мало логики, много мелодрамы — столетние коньки миллиардера Роллинга и — «револьверты». «Револьвертов» ужасно много — Ал. Толстой их обожает, почти как горьковская Настя из «На дне», — пальба идет и в «Старом» и в «Новом Свете», через каждую страницу Ал. Толстой приближается к детективу Лейхтвейс-пещерного типа, к примитивности, культуру детектива он снижает [1].

Такая демонстрация того, чем детектив не является, конечно же, большое достоинство этого небольшого текста (даром, что Н. Берковский, словно забывшись, называет приключенческий роман В. Редера «Пещера Лейхтвейса» детективом).

Лишь два момента этой заметки могут вызвать нарекания. О первом уже было сказано — это предложение воспользоваться детективом как популярной формой для глубокого содержания. Второй — это попытка Н. Берковского дать общее определение детектива. Вот оно:

В сильном детективе строение всегда единообразно. Даются исходные факты — «даты несомненные» (убийство при таких-то обстоятельствах). Некой «даты» не хватает — к ней-то и прилагается «сыск» (кто убил? — в этом проблема. Пример тот же).

Выступает сыщик — выступает с анализом. Начинается исследование. Предлагается гипотеза (признаки убийцы — такие-то, такие-то). По ходу дела гипотеза обычно бывает полу-«снята», ее заменяют новой, эту новую — третьей, без конца, покамест сыщик не упрется в «истину» [1].

Конечно, на определение это не тянет. И не только потому, что это определение не раскрывает сущности детектива, а представляет собой перечисление различных признаков; и не только потому, что этих признаков слишком много, но все они (видимо) признаются одинаково важными. Главный недостаток этого определения — смешение детектива с полицейским романом; собственно, именно полицейскому роману это определение и соответствует (характерно, что слово «загадка» в нем вообще не употребляется).

Необходимо также упомянуть заметку Е. Винавера «Уголовный роман» [11], опубликованную в эмигрантском журнале «Встречи» в 1934 г. Е. Винавер, в отличие от критиков, живших на территории Советского Союза, имел возможность непосредственно наблюдать всплеск популярности жанра во время так называемого Золотого века детектива (располагающегося приблизительно в период между мировыми войнами). Заметка, видимо, и вдохновлена как раз этой популярностью. Интересно, что Е. Винавер использует термин «уголовный роман», применявшийся в русской литературе до революции для обозначения полицейских, а также приключенческих романов на криминальные темы. Тем не менее из того, как именно Е. Винавер определяет уголовный роман, видно, что речь идет именно о детективе. Несмотря на то что заметка не претендует на глобальные обобщения, практически все наблюдения ее автора сделаны по существу и достаточно ценны. Наблюдения эти сводятся к следующему:

Е. Винавер отмечает, что детектив — своего рода модель любого произведения, в котором интрига играет существенную роль. Из этого можно сделать вывод (не согласиться с которым трудно), что именно на примере детектива удобнее изучать законы построения интриги.

Второе наблюдение Е. Винавера заключается в том, что развязка детектива должна одновременно быть неожиданной и казаться единственно возможной. Хотя он не приводит примеров, но именно эта формулировка объясняет, чем детективы уровня «Загадки Эндхауза» отличаются от произведений, где автор волюнтаристски «назначает» произвольно выбранного персонажа на роль преступника.

Очень ценно третье наблюдение критика — начиная с самой постановки вопроса. Е. Винавер задается вопросом: «Почему так необходима уголовщина»? Его ответ на этот вопрос небанален и точен: потому, что совершение преступления побуждает преступника к максимальной изобретательности. Действительно, главная особенность преступления в детективе — это не его жестокость, а его изобретательность, и Е. Винавер — один из немногих критиков (если не единственный), кто настолько четко это проговорил.

Четвертый пункт этой заметки — определение детектива как естественно рождающегося жанра. Причем, говоря об этой естественности, Е. Винавер одновременно указывает на возможную причину расцвета детектива — крайнее ослабление сюжетного начала в так называемой «серьезной» литературе. Таким образом, критик освобождает детектив от возможных упреков в «низости» или «ненужности», показывая невозможность уничтожения сюжетной литературы.

Наконец, весьма любопытна параллель между литературной ситуацией XX и XIII вв.: расхождение между рыцарским и аллегорическим романами позднего Средневековья. Е. Винавер рассматривает как полностью аналогичное расхождению между детективом и психологическим романом Новейшего времени. Это опять-таки демонстрирует естественность появления и расцвета детективного жанра.

До сих пор речь шла об авторах более (как В.Я. Брюсов, К.И. Чуковский и Н. Берковский) или менее (как В.Б. Шкловский) содержательных, но всех их объединяло одно: их наблюдения над природой детектива не образовывали стройной системы. Следующий исследователь может быть назван

первым русским теоретиком детектива, хотя высказывания об этом жанре рассеяны по разным его текстам. Я говорю о Сергее Михайловиче Эйзенштейне.

Первый текст, в котором он касается вопроса о построении детектива, — одна из лекций, читавшихся им в Институте кинематографии в 1930–1940-е гг. В лекции этой есть и ошибки. Так, детектив смешивается с приключенческими романами А. Дюма и Понсона дю Террайля. На этом основании С.М. Эйзенштейн считает допустимым находить в «детективе» древние мифологические представления («Человек умер и, между прочим, не совсем умер, он воскресает» [7]). Не обошлось в лекции и без пресловутого вульгарного социологизма («Детектив — наиболее обнаженная форма основного лозунга буржуазного общества о собственности» [7]), с которым боролся еще В.Б. Шкловский. Но есть у С.М. Эйзенштейна и масса ценных мыслей.

Он подчеркивает отточенность формы детективного жанра:

...это наиболее действенный жанр литературы. От него нельзя оторваться. Он построен такими средствами и приемами, которые максимально приковывают человека к чтению. Детектив — самое сильнодействующее средство, самое очищенное, отточенное построение в ряде прочих литератур. Это тот жанр, где средства воздействия обнажены до предела [7].

Тем самым сразу привлекается внимание к тому, чем детектив по-настоящему ценен, — к его форме; одновременно отбрасываются упреки тех, кто не считает детектив искусством.

Следующий тезис, вытекающий из предыдущего, сводится к тому, что форма детектива настолько чиста и самодостаточна, что втиснуть в нее «серьезное» содержание невозможно:

Обычно тематический, познавательный уровень детектива очень невысок. Идейного захвата в детективе зачастую не бывает никакого. На протяжении истории кинематографа неоднократно пробовали уложить в традиционные детективные формы материал большевистского подполья. Ничего не выходит [1].

Правда, тут же С.М. Эйзенштейн начинает сам себе противоречить и приводит Ф.М. Достоевского как пример того, как «структура этого жанра начинает обрывать высококачественным литературным материалом» [7].

Детектив приводится С.М. Эйзенштейном как пример необходимости для художника «всегда знать станции, к которым вы держите путь». Режиссер ссылается на статью Э. По «Философия творчества» и в то же время корректирует ее тезис о том, что строить сюжет надо от конца к началу. По С.М. Эйзенштейну, «нужно строить не обязательно совсем с конца, но нужно строить, я бы сказал, одновременно и с начала, и с конца, и с учетом срединных положений. Тогда у вас будет действительно правильное соотношение всех отдельных частей». И это положение рассматривается режиссером в связи с тем фактом, что «Э. По строит сюжет очень интересно и является родоначальником жанра наиболее сложно построенного сюжета» [7], причем в качестве примеров интересного сюжета у Э. По приводятся «Убийство на улице Морг» и «Похищенное письмо» — два его лучших детектива.

Наконец, укажу два самых ценных рассуждения в этой лекции. Во-первых, С.М. Эйзенштейн отмечает (в рамках одного рассуждения) роль Ватсона и роль диалектики в детективе. Как и В.Б. Шкловский, он смешивает образы Ватсона и полицейских из Скотланд-Ярда, но функцию Ватсона понимает гораздо глубже Шкловского:

Если вы читали детективные романы, скажем о Шерлоке Холмсе, какой там основной конфликт? Между кем и кем?

Между Ватсоном и Шерлоком Холмсом.

Ватсон есть представитель какого течения?

Все улики показывают на этого человека, значит, он убил.

А какова позиция Шерлока Холмса?

Все улики показывают на такого-то человека, значит, убил не он.

Ватсон и Скотланд Ярд всегда работают по линии логической прямой.

Шерлок Холмс работает не на логике, а на диалектике [7].

Второе рассуждение как раз отталкивается от глубокого замечания о диалектике как движущей силе детектива. С.М. Эйзенштейн по-

казывает, что диалектично в своей основе любое искусство (в пример приводится специфика построения сцены в театре), а детектив, таким образом, является как бы моделью искусства как такового, поскольку его диалектичность выступает в максимально простой и очевидной форме.

Кроме того, детектив — в лекции о Шекспире — используется как способ объяснения того, что такое «метод ложной метафоры». Метафора, или символ (для С.М. Эйзенштейна это, видимо, синонимы), подразумевает реальность сверхъестественных образов. В качестве примера приводятся призраки и предсказания в «Макбете». Ложная метафора — это, судя по всему, квазимистические образы, объясняющиеся реалистически (призраки в «Ричарде III»). Детективные загадки для С.М. Эйзенштейна — частный случай таких ложных метафор, поскольку их фантастичность оказывается мнимой. Впрочем, эта параллель уже не может рассматриваться как теоретическое суждение о детективном жанре; она интересна как пример того, насколько велико количество параллелей, которые можно провести между детективом и «серьезной» литературой.

В эвакуации С.М. Эйзенштейн писал книгу «Метод». Ее фрагменты содержат массу ценных замечаний о детективе, хотя в первую очередь его здесь интересовали в целом «закономерности действенной композиции сюжетов как элемента формы» [8]. Детектив снова рассматривается режиссером как наиболее зримое воплощение этих закономерностей. Детективный сюжет построен по принципу метонимии, по которому строится и масса сюжетных положений, к детективу не относящихся. При этом принцип метонимии имеет, по С.М. Эйзенштейну, огромное значение для человеческого мышления в целом. Режиссер выделяет мышление пралогическое, формально-логическое и совершенное, или диалектическое. Метонимия — метод пралогического мышления. Однако переход на стадию формально-логического мышления не должен сопровождаться потерей понимания пралогического мышления. В фольклорных рассказах о плутах описываются случаи, когда герой, мыслящий «метонимически», торжествует над героями, стоящими вроде бы на более высокой стадии мышления. Эти рассказы, таким образом, иллюстрируют, по мнению С.М. Эйзенштейна, необходимость диалектического мышления. Еще одним и, по-видимому, даже более ярким воплощением диалектического мышления является загадка. Собственно загадка,

по С.М. Эйзенштейну, отражает образное мышление, разгадка — понятное. Высокая роль загадок (в том числе детективных) в культуре заключается в том, что человек, способный их разгадывать, владеет совершенным мышлением и способен переходить от образных представлений к понятиям и обратно. Детектив, судя по всему, свидетельствует о том, что загадка не может исчезнуть из культуры. С другой стороны, детектив отличен от рассказов о плутах, поскольку в фольклоре герой одерживает победу, как бы регрессируя на пралогический уровень мышления; в детективе пралогическое, образное мышление создает иллюзию, запутывающую читателя:

Шаг за шагом производится в читателе сдвиг в сторону чтения явлений по образу предметов и представлениям, сопутствующим их форме, их виду, а не их содержанию или назначению, т. е. перестройка на т. н. «физиогномическое» — непосредственно-чувственное восприятие [8].

С другой стороны, «лучезарный детектив, обладающий мудростью высших слоев сознания», ведет читателя «в сияющее здание **ВЫСШИХ** мыслительных форм» (выделено мной. — П.М.) [8].

Далее: детектив — это как бы квинтэссенция загадки; а, по мнению режиссера, по принципу загадки создается любое художественное произведение:

Художник в области формы работает совершенно так же, но свою загадку решает прямо противоположным образом.

Художнику «дается» отгадка — понятийно сформулированная теза, и его работа состоит в том, чтобы сделать из нее... «загадку», т. е. переложить ее в образную форму [8].

С.М. Эйзенштейн удачно противопоставляет загадку «высокого стиля» и комическую загадку, причем определение загадки «высокого стиля» в полной мере относится к загадке детективной: «...степень характерности признаков, при невозможности тем не менее легко отгадать» [8]. Это определение нельзя не признать столь же удачным, как приводившиеся выше определения Зангвилла и Брюсова.

Наконец, очень точно отмечено, что «загадка», начиная от метода испытания жреца, пронизывает все виды религиозного культа вплоть до сегодняшнего дня»² [8].

В мемуарах [9] С.М. Эйзенштейн в основном повторяет мысли, высказанные в методе. Дополнения к своему видению детектива, сводятся к следующему: во-первых, торжество образного (пралогического) восприятия мира режиссер видит еще и в аргументе и сленге (впрочем, это не имеет прямого отношения к теории детектива). Во-вторых, С.М. Эйзенштейн интересно, хотя и спорно сопоставляет **сюжетную** ситуацию убийства в запертой комнате с общим принципом построения детектива. Этот общий принцип заключается в выходе из тьмы неведения на свет истины, причем неведение ассоциируется с замкнутым пространством, знание — с пространством открытым. Таким образом, одна из самых известных (и самая первая хронологически) детективных загадок в скрытом виде воплощает, по С.М. Эйзенштейну, самую суть детектива. Спору нет, параллель эта натянута, хотя и не лишена интереса. С другой стороны, рассуждая о роли замкнутого пространства в детективе, С.М. Эйзенштейн, может быть, чрезмерно доверяет психоаналитическим истолкованиям творчества Э. По.

Подводя итоги исследования детектива русскими критиками и учеными указанного периода, можно отметить следующее. Статьи К.И. Чуковского, безусловно, ценны противопоставлением детектива массовой литературе, а также выделением отдельных черт детективного жанра, осуществленным на примере произведений Конан Дойля. Заметка В.Я. Брюсова, несмотря на свою краткость, перечисляет практически все основные признаки детектива. Значение статьи В.Б. Шкловского не стоит преувеличивать, однако он справедливо отмечает роль Ватсона у Конан Дойля, а также использует точный образ двух перпендикуляров, опущенных из одной точки. Роль логики в детективе верно отмечена Н. Берковским, у которого также стоит отметить параллель между детективным расследованием и научным исследованием. Однако при всем — большем или меньшем — интересе, который вызывают тексты перечисленных авторов, С.М. Эйзенштейн оказался, наверное, единственным русским исследователем первой половины XX в., которого можно назвать создателем теории детектива.

2 Развитие этого тезиса см.: [5, с. 65–73].

Список литературы

Исследования

- 1 *Берковский Н.Я.* Мир, создаваемый литературой. М.: Сов. писатель, 1989. 498 с.
- 2 *Вольский Н.Н.* Доктор Ватсон и проблема идеального читателя // Библиотечное дело. 2018. № 1. С. 8–16.
- 3 *Зангвилл И.* Об убийствах и детективах. URL: <http://detective.gumer.info/txt/zangwill.doc> (дата обращения: 16.02.2020).
- 4 *Кавелти Дж.Г.* Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33–64.
- 5 *Моисеев П.А.* Поэтика детектива. М.: Издат. дом Высшей школы экономики, 2017. 240 с.
- 6 *Шкловский В.* О теории прозы. М.: Федерация, 1929. 265 с.
- 7 *Эйзенштейн С.М.* Литература в кино // Вопросы литературы. 1968. № 1. С. 91–112.
- 8 *Эйзенштейн С.М.* О детективе (2). URL: <http://detective.gumer.info/text03.html#eisenstein> (дата обращения: 16.02.2020).
- 9 *Эйзенштейн С.М.* Мемуары. М.: Редакция газеты «Труд»; Музей кино, 1997. Т. 1–2.

Источники

- 10 Брюсов В. Избранные сочинения: в 2 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955.
Т. 2: Переводы. Статьи. 574 с.
- 11 Винавер Е. Уголовный роман // Встречи. 1934. № 6. С. 256–259.
- 12 Гоголь Н.В. Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем // Гоголь Н.В. Собр. соч.: в 6 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1949. Т. 2. С. 185–232.
- 13 Как сделать детектив / сост. А. Строев. М.: Радуга, 1990. 320 с.
- 14 Ланн Е. Детективный роман // Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов. М.; Л.: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925. Т. 1. Стб. 191–194.
- 15 Чуковский К.И. Собр. соч.: в 15 т. М.: Агентство ФТМ, Лтд., 2012–2013.
- 16 Чуковский К.И. Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1965–1969.

References

- 1 Berkovskii, N.Ia. *Mir, sozdavaemyi literaturoi* [*The World, Created by Literature*]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1989. 498 p. (In Russ.)
- 2 Vol'skii, N.N. "Doktor Vatson i problema ideal'nogo chitatelia" ["Dr. Watson and the Problem of Ideal Reader"]. *Bibliotechnoe delo*, no. 1, 2018, pp. 8–16. (In Russ.)
- 3 Zangwill, I. *Ob ubiistvakh i detektivakh* [*Of Murders and Mysteries*]. Available at: <http://detective.gumer.info/txt/zangwill.doc> (Accessed 16 February 2020). (In Russ.)
- 4 Cawelti, J.G. "Izuchenie literaturnykh formul" ["The Study of Literary Formulas"]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 22, 1996, pp. 33–64. (In Russ.)
- 5 Moiseev, P.A. *Poetika detektiva* [Poetics of Detective Fiction]. Moscow, Izdatel'skii dom Vysshei shkoly ekonomiki Publ., 2017. 240 p. (In Russ.)
- 6 Shklovskii, V. *O teorii prozy* [About Theory of Prose]. Moscow, Federatsiia Publ., 1929. 265 p. (In Russ.)
- 7 Eizenshtein, S.M. "Literatura v kino" ["Literature in Cinematography"]. *Voprosy literatury*, no. 1, 1968, pp. 91–112. (In Russ.)
- 8 Eizenshtein, S.M. *O detektive (2)* [About Detective Fiction]. Available at: <http://detective.gumer.info/texto3.html#eisenstein> (Accessed 16 February 2020). (In Russ.)
- 9 Eizenshtein, S.M. *Memuary* [Memoirs], vol. 1–2. Moscow, Redaktsiia gazety "Trud" Publ.; Muzei kino Publ., 1997. (In Russ.)