

ЖАНР СОЦИАЛЬНО-КРИМИНАЛЬНОГО РОМАНА

(К постановке вопроса)

Предметом нашего исследования является особый тип романа, возникший в 30–40-е годы XIX века в Западной Европе, преимущественно во Франции и в Англии, но затем получивший самое широкое распространение и в других западноевропейских странах, а также в России. Исследователи относят к этому типу романа следующие произведения: «Парижские тайны» Э. Сю, «Отверженных» В. Гюго, «Блеск и нищету куртизанок» О. де Бальзака, «Лондонские тайны» Фр. Треллопа, многие романы Ч. Диккенса (как ранние, так и поздние, например, «Большие надежды»), «Петербургские трущобы» Вс. Крестовского и т.п.

Проблема, разрешению которой посвящена наша работа, далеко не новая: попытки охарактеризовать и терминологически определить эту романную разновидность были предприняты еще критикой XIX века. Основным достижением как критики, так и литературоведческой науки в изучении данного типа романа, безусловно, является понимание его двойственной природы: решение социальной проблематики реализуется на основе авантюрного сюжета¹.

Но мы считаем, что работа по осмыслению типической структуры этого вида романа не была осуществлена должным образом. Исследователи либо обращались к изучению отдельных романов, либо, выделяя жанровые признаки группы романов, не систематизировали их. Негативно сказалось на изучении этой разновидности романа отсечение беллетристических ее образцов. Следствие такого подхода – терминологическая разногласия в определении этого типа романа: «социальный», «социально-психологический», «социально-авантюрный», «социально-авантюрный

трущобный», «народный». В итоге на сегодняшний момент мы имеем отдельные фрагменты «картины», которую еще предстоит сложить.

Отсюда цель нашей работы – дать краткую, но достаточно полную характеристику системы жанровых признаков интересующей нас романной разновидности. За своеобразную точку отсчета нами приняты наблюдения Н.Д. Тамарченко, осуществившего попытку систематизации признаков типической структуры жанра, который он определяет как социально-криминальный², в работе «Лев Толстой»³.

Вместе с тем понятно, что ученый не ставил перед собой прямой цели изучения проблемы интересующего нас романного жанра. Его работа посвящена позднему творчеству Л. Толстого и затрагивает вопрос о социально-криминальном романе именно в связи с особенностями одного произведения позднего Толстого. Поэтому мы и посчитали возможным, основываясь на предложенной исследователем гипотезе, представить свои наблюдения над системой жанровых признаков социально-криминального романа.

Н.Д. Тамарченко начинает характеристику жанровых признаков с хронологического устройства социально-криминального романа. Он пишет, что для него характерны «урбанизм и вместе с тем острая и универсальная критика современной цивилизации, противопоставление ей девственной природы и идиллической патриархальности; проистекающая отсюда полнота обзора всех сфер городской жизни, включая такие ее полюса, как высший свет и криминальное “дно”...»⁴. Как видим, исследователь сразу определяет художественную модель мира как антитетическую. (Забегая вперед, заметим, что антитеза – тот прием, который лежит в основе всех уровней этого жанра). Урбанистический мир поражен многочисленными социальными язвами, разъедающими его изнутри, что и вызывает в социально-криминальном романе справедливый гнев повествователя (см., например, гл. 6 «Жан Вальжан» в ч. 1, кн. 2 «Отверженных» В. Гюго; ч. 4

«Заклученники» «Петербургских трущоб» Вс. Крестовского). Ему действительно противопоставлен идиллический мир. Однако следует уточнить: патриархальный мир – явление «рукотворное». Собственно, уже в романах Э. Сю читатель не обнаруживает естественной патриархальности: идеальная ферма – предмет зависти как соседей-владельцев, так и работников, мечтающих получить там место – своим появлением и последующим спокойным существованием обязана принцу Родольфо. В более же поздних вариантах социально-криминального романа наблюдается иная картина: идиллия Монрейля-Приморского рассыпается сразу же после ареста мэра – г-на Мадлена (Жана Вальжана), обеспечивавшего процветание города. В романах А. Дюма «Граф Монте-Кристо» или Вс. Крестовского «Петербургские трущобы» идиллический мир, в котором живут Эдмон Дантес и Маша Поветина, гибнет под воздействием сил, олицетворяющих урбанизм (идиллия теперь – удел прошлого). Наконец, в «Больших надеждах» Ч. Диккенса идиллический мир либо переходит на подпольное существование (дом мистера Уэммика), либо связывается с мироощущением героев (жизнь Герберта и Клары, Джо и Бидди)⁵.

Естественно, подобное хромотопическое движение в рамках одной жанровой разновидности требует осмысления. На наш взгляд, наблюдаемая вариативность напрямую связана с развитием социально-криминального романа, все глубже осознававшего несовершенство общественного устройства⁶, что и привело к постепенному переводу идиллического из внешнего мира во внутренний.

Тогда вполне закономерно ожидать, что сюжет социально-криминального романа будет насыщен всевозможными преступлениями. Многообразие их призвано продемонстрировать авторское понимание «основных противоречий и отрицательных свойств современного общества одинаково в преступности и в государственной системе борьбы с нею» (Н.Д. Тамарченко)⁷. Экзотика мира падших, как это произошло с романом

«Парижские тайны», перерастает в подлинно исследовательскую работу⁸, когда писатель и сам, подобно своему герою, спускается на «дно», в трущобы большого города, посещает тюрьмы, больницы для бедных, сиротские приюты, работает с уголовной хроникой⁹.

Однако заметим, что изображение преступлений ради демонстрации их многообразия таило в себе известную опасность пойти по уже проторенной дороге предшествующей авантюрной литературы, сюжет которой представлял собой цепь самых неожиданных ситуаций, приключений, в которых оказывался персонаж. Нам представляется, что социально-криминальный роман справился с этой опасностью, что, наряду с другими его достижениями, и позволило ему сформироваться. Освоив кумулятивный сюжет предшествующих ему форм авантюрного романа, социально-криминальный роман цементирует разнообразие событий двумя способами: скрепляющим звеном выступает либо одно преступление (часто уходящее корнями в прошлое героев), либо судьба одного героя, преследуемого законом. Некоторые романы используют оба варианта («Отверженные» В. Гюго, «Большие надежды» Ч. Диккенса).

Следовательно, кумулятивный сюжет в этом типе романа приобретает также функцию ретардации: достижение цели героем отодвигается, поскольку он сталкивается с преступным сообществом и с несовершенством закона, одинаково препятствующим его планам. Это утверждение кажется нам справедливым не только по отношению к таким героям, как Жан Вальжан, Мэгвич, но и Родольфо, чьи поиски похищенной в детстве дочери связаны с преодолением преград преступного мира Парижа и всей французской законодательной системы.

Можно ли в таком случае усмотреть в социально-криминальном романе наличие второй универсальной сюжетной схемы – циклической? На наш взгляд, безусловно. При всей вариативности развития сюжета в центре его оказывается один герой. Его роль в сюжете, как замечает Н.Д. Тамар-

ченко, особая: это благодетель (иногда тайный), «разрешитель социальных противоречий и восстановитель попорченной справедливости»¹⁰. Поэтому очень важно, чтобы он был знатен или богат.

Вновь позволим себе некоторые уточнения: герой-благодетель социально-криминального романа одновременно и жертва. Отправной точкой его благодеяний выступает не столько филантропия, сколько потеря, понесенная им. Как правило, это потеря ребенка, шире – семьи, родовых связей. Как видим, для «Парижских тайн» характерна разработка в сюжете именно первого случая, а для «Отверженных», «Графа Монте-Кристо», «Больших надежд» – второго. В романе «Петербургские трущобы» разрабатываются оба мотива.

Исходный мотив утраты прочно соединяется в сюжете социально-криминального романа, с одной стороны, с мотивом мести (Дантес мстит своим обидчикам, Родольфо – негодьям всех уровней, встреченным им во время поисков дочери, Мэгвич – заклятому врагу Компесону)¹¹. Поиск утраченного и/или жажда мести приводит к многочисленным встречам героя-благодетеля с персонажами-жертвами. Отсюда появление сопутствующих мотивов: шпионажа, переодевания, погони, наконец, мотива преступления и наказания. С другой стороны, герой-благодетель и сам подвергается опасности со стороны криминального мира. Его столкновение с подонками общества – цепь поединков, ставкой в которых становится жизнь. Поэтому с ним, в свою очередь, обычно связан мотив прохождения через смерть и последующее возрождение (Родольфо подвергается смертельной опасности, запертый в подвале притона Краснорукого; «гибель» Вальжана на каторге во время второго заключения, его «похороны» как Мадлена и воскрешение как Фошлевана, бегство с Мариусом по подземным клоакам Парижа)¹².

Заметим, что так выстроенный сюжет поднимает невероятно важную для социально-криминального романа проблему Провидения. Герой-

благодетель подвергает испытанию своих врагов, чтобы решить их дальнейшую участь (особенно сильно это выражено в романе Дюма «Граф Монте-Кристо», где герой прямо рассуждает о своем праве брать на себя функции Провидения). Однако он и сам испытывается. Испытывается на тождество самому себе, на способность вовремя остановиться, не перейти ту грань, когда восстановление справедливости может превратиться в сотворение зла, а герой – уподобиться своим противникам¹³.

Кроме того, благие намерения героя-благодетеля в роли Провидения могут негативно отразиться и на судьбах тех, кого он спасает. Становясь по сути режиссером чужой судьбы, благодетель зачастую обрекает облагодетельствованного им на муки, а иногда даже и на смерть (см., например, судьбу Поножовщика в «Парижских тайнах», да и Певуны – дочери Родольфо; судьбу Пипа в «Больших надеждах»).

Следовательно, использование циклической схемы в организации социально-криминального романа на ее последнем этапе – обретении – подвергается переосмыслению. На наш взгляд, правильнее будет говорить не об обретении утраченного, то есть возврате к прошлому, а об обретении духовного опыта центральным героем. К финалу истории он приходит иным. Особенно интересен в этом смысле Жан Вальжан, поскольку его самоустранение в финале романа стоит рассматривать не только как очередной подвиг смирения, но еще и как преодоление собственного безраздельного «владения» Козеттой.

В то же время система персонажей, усвоенная этим типом романа, явно восходит к мелодраматической. Злодеи социально-криминального романа зачастую совершают свои злодеяния в прямом смысле из любви к искусству. Социально-криминальный роман не знает полутонов: все здесь – добродетель и порок – представлено в крайнем своем проявлении. А переход из одного состояния в другое совершается мгновенно (например, в истории с Поножовщиком). Даже в позднем образце этой романной разно-

видности (в «Больших надеждах») Диккенс никак не объясняет пути, приведшие главного злодея истории Компесона к пороку.

Именно связь с мелодрамой позволяет объяснить тягу центрального персонажа к постановочным эффектам. Жизнь для него – огромная театральная сцена. На этих подмостках он может проявить себя в разных ипостасях: и как режиссер, и как актер. Справедливым представляется наблюдение С. Зенкина, замечаящего, что принца Родольфо во втором томе романа все больше привлекает роль постановщика пьесы¹⁴.

Конечно, такому поведению персонажа можно найти и вполне объективное объяснение: у того же Родольфо нет реальной возможности открыто, на законных основаниях требовать наказания преступников. Однако читатель не может не заметить, что герой, несомненно, увлечен перспективой именно переиграть противника. Подобное утверждение верно и для антагонистов главного героя. Свои злодеяния они не совершают, а разыгрывают: Компесону, например, недостаточно просто донести в полицию на незаконно вернувшегося в Англию Мэгвича – он до последнего тянет с его арестом, добиваясь пущего эффекта, собираясь поразить противника своим появлением на сцене в последнем акте поставленного им спектакля.

Более того, в «Больших надеждах» Диккенса даже второстепенные герои не столько проживают свои жизни, сколько проигрывают их, примеряя на себя то одни, то другие роли (особенно яркой фигурой является мистер Уопсл). В свою очередь, Пипу они навязывают роль неблагодарного малого, преследующего свои, тайные цели.

Проблема театральности социально-криминального романа выводит нас на разговор о субъектной структуре.

Сразу заметим, что интересующий нас тип романа тяготеет к повествованию от третьего лица. Такой выбор предоставляет автору возможность полнее высказать свою позицию и в то же время тщательнейшим образом

выписать своих персонажей, находясь по отношению к ним в роли всезнающего творца. Однако мы не стали бы говорить о фиксированных отношениях между повествователем и персонажами этого романного типа. Скорее, отношения эти развивались, и не без влияния театральности, привнесшей в социально-криминальный роман рефлексию героя, невозможную еще в «Парижских тайнах» Сю.

Связь последнего с театром, пожалуй, характеризуется тем, что он переносит в роман театральные приемы организации рассказывания: текст максимально диалогизирован, и читатель, подобно зрителю в театре, узнает некоторые необходимые ему сведения (предысторию, например, или характеристику героев) из диалогов героев. Добавим к этому, что в «Парижских тайнах» Э. Сю наблюдается субъектная однородность, сближающая его роман с произведениями предшествующих эпох. Точка зрения разных субъектов высказывания на самом деле оказывается единой, причем близкой к позиции повествователя. Как справедливо замечает С. Зенкин, «... даже самые отпетые злодеи у Э. Сю мыслят теми же нравственными понятиями, что и добропорядочный буржуа...» (см., например, сцену с обучением девочки Марсиаль аргю). И далее: «Уголовники не просто хорошо владеют “нормальным” языком, он остается для них основным. Исходной точкой зрения даже для них является точка зрения общепринятой нравственности, точка зрения добра, а не зла»¹⁵.

Однако, по справедливому замечанию многих исследователей, социально-криминальный роман – жанр, обязанный своим появлением романтикам¹⁶. А это значит, что интерес к человеку, прежде всего к его духовному миру, – тот приоритет, который требует соответствующего воплощения на уровне субъектной структуры. Наряду с фигурой повествователя, выступающего буквальной заменой авторского голоса, появляются позиции персонажей, представляющие не просто диаметрально противоположные точки зрения. В крайнем своем пределе это уже рефлексия самого персо-

нажа над своей судьбой («Большие надежды» Ч. Диккенса), нежелание следовать навязанной ему другим жизненной роли¹⁷. Результатом же подобного отказа героя ориентироваться на некие театральные и шире – литературные образцы становится стремление его к выбору, к самостоятельности. Таким образом, театральность в этом романе демонстрирует последовательный отказ героя от театральности в жизни.

В результате анализа некоторых романов интересующего нас вида (терминологическое определение жанра, его хронотопические особенности, сюжет и система персонажей, субъектная структура, мотив театральности, пронизывающий, прежде всего, сюжет и субъектную структуру) просматривается типическая структура социально-криминального романа. Однако на сегодняшний момент работа над осмыслением этого типа романа еще не завершена, наши наблюдения не являются исчерпывающими. Детальное описание традиции социально-криминального романа – задача будущего исследования.

¹ Приведем в качестве примера одно из наиболее ярких наблюдений. Л.Г. Андреев пишет о «Парижских тайнах» Э. Сю: «В романах Э. Сю <...> активный и отважный герой действует во имя большой социальной цели. Благодаря этому авантюрный жанр становится формой постижения жизни, ее тайн, то есть неизведанных социальных пластов – князь Родольф Герольштейнский в погоне за тайнами обнаруживает “дно” Парижа, тот же мир отверженных, который был открыт Гюго». История французской литературы. М., 1987. С. 331.

² Термин «социально-криминальный» роман впервые был употреблен исследователем О.В. Цехновицером, отметившим взаимосвязь между этим типом романа и романами Ф.М. Достоевского. См. об этом: *Цехновицер О.В.* Достоевский и социально-криминальный роман 1860–1870 годов // Ученые записки Ленинградского университета. 1939. № 47. Вып. 4. С. 273–303.

³ См.: *Тамарченко Н.Д.* Лев Толстой // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. М., 2000. С. 363–364.

⁴ Там же. С. 363.

⁵ В то время как в настоящем идиллия деревенской жизни постоянно изображается иронически (рождественский обед миссис Джо Гарджери, ее похороны и т.п.).

⁶ Если после выхода в свет «Парижских тайн» литература «шагнула» за пределы текста, в реальный мир (стали появляться банки для помощи безработным, идеальные фермы, подобные букевильской), то авторское понимание природы происходящего в

50–70-е годы XIX века как раз демонстрирует невозможность для героев обособиться, укрыться от влияния на их жизнь реального мира, законы которого крайне жестоки.

⁷ Тамарченко Н.Д. Указ. соч. С. 363–364.

⁸ Сошлемся на работу исследователя С. Зенкина, отметившего этот факт в своей статье: «“Парижские тайны” начали печататься в июне 1842 года и поначалу вполне соответствовали предложению Гослена – то было чисто авантюрное повествование, в котором переодетый князь, подобно Гарун-аль-Рашиду, исследует жизнь низов общества. <...> постепенно его характер существенно изменился – чисто криминальная коллизия уступила место социальной. Писатель вводит тему безвинных страданий бедняков, демонстрирует пороки современной юстиции и пенитенциарной системы... В романе появляются пространные авторские отступления – рассуждения о социальных проблемах Франции и о путях их решения». См.: Зенкин С. Мечты и мифы Э. Сю // Сю Э. Парижские тайны: В 2 т. Т. 1. М., 1989. С. 5–6.

⁹ На сегодняшний момент нам известно, что именно так работали Э. Сю, Вс. Крестовский, Ч. Диккенс.

¹⁰ Тамарченко Н.Д. Указ. соч. С. 364.

¹¹ Исключением является Жан Вальжан – человек, смирение которого перерастает скорее в спокойствие великана перед ударами лилипутов. Встреча бывшего каторжника Вальжана с епископом Мириэлем, безусловно, перевернула мировоззрение героя, прошедшего горнило девятнадцатилетнего заключения и полного желания отомстить.

¹² Снова скажем о своеобразном нарушении нормы: в романе Диккенса «Большие надежды» мотив прохождения через смерть и возрождения актуален как для Мэгвича (тайного благодетеля), так и для Пипа (героя-жертвы). Подобное усложнение традиционной разработки мотива мы объясняем тем, что на определенном этапе – после тайного возвращения Мэгвича в Англию – благодетель и жертва меняются ролями.

¹³ Важность этой проблемы в социально-криминальном романе неоднократно поднималась в литературоведческих исследованиях. См., напр.: Драйтова Э.М. Концепция Провидения в творчестве А. Дюма // А. Дюма в России: факты, проблемы, суждения. М., 1996; Зенкин С. Указ. соч. С. 9–12.

¹⁴ Зенкин С. Указ. соч. С. 9–10.

¹⁵ Там же. С. 9.

¹⁶ См. об этом: Брахман С. «Отверженные» В. Гюго. М., 1968. С. 28; Андреев Л.Г. Французская литература. Введение // История зарубежной литературы XIX века. Страны Европы и США: Ч. II. М., 1983. С. 46; Фридендер Г.М. Романы Достоевского // История русского романа: В 2 т. Т. 2. М.; Л., 1964. С. 216.

¹⁷ С такой позицией героя мы связываем невероятное усиление в романе Диккенса мотива марионетки, так часто разрабатываемого в произведениях романтической литературы.