

К ВОПРОСУ ОБ «АНТИДЕТЕКТИВЕ»

За долгие годы существования детектива появилось огромное количество литературы, посвященной этому жанру и дающей ему определение.

Традиционно детектив характеризуют как «художественное произведение с особым типом построения сюжета, в основе которого лежит реализованный в раскрытии преступления конфликт добра и зла, разрешающийся победой добра»¹. Он определяется также как «приключенческий роман (повесть, много реже рассказ), дающий деяние через исследование, через узнавание <...> который принимает остросюжетную форму и завершается обнажением скрытых событийных пружин, в принципе необязательно уголовных»². Фрэнк принадлежит такая «парадигма»: «...персонаж, которого мы зовем “злодеем”, совершает убийство; его преследует другой персонаж – положительный герой, благодаря усилиям которого свершается правосудие»³.

Таким образом, необходимые элементы детектива – тайна преступления; герой, ведущий расследование и его конфликт с преступником; само расследование, которое «развертывается путем проверки (испытания) различных версий; одновременно испытываются также подозреваемые и сам детектив» и в результате которого устанавливаются как личность преступника, так и его мотивы⁴; торжество правосудия в финале («непременное свойство детектива как жанра – конечное торжество добра»), выражающееся в наказании преступника, в крайнем случае, в его разоблачении⁵.

Важнейшими чертами традиционного детектива называют схематизм характеров («лаконизм характера в детективе – это лаконизм маски»⁶) и его рациональность: «В детективном романе смерть, кажущаяся нам ирра-

циональной, становится логичной и закономерной. Герой, прибегнув к силам разума, символическим образом берет верх над иррациональностью смерти»⁷. Кажущиеся сверхъестественными вещи обязательно получают вполне естественное объяснение. Правила Р. Нокса гласят: «Как нечто само собой разумеющееся исключается действие сверхъестественных или потусторонних сил»⁸.

Как правильно замечает Д.Д. Николаев, в детективах может быть использовано «сознательное нарушение канонической схемы (расследование ведет сам преступник, преступление является мнимым, преступниками оказываются все подозреваемые); при этом нарушение обнаруживается лишь в момент развязки, а до тех пор повествование соотносится автором и читателями с каноном»⁹. Но нарушения такого рода, используемые, например, Агатой Кристи («Тайна Роджера Экройда», «Убийство в восточном экспрессе») и Себастьяном Жапризо («Западня для Золушки»), не разрушают существующий канон детектива, а лишь варьируют его, не создавая новый жанр.

Существуют, однако, произведения, которые, обладая рядом перечисленных выше признаков, – таких как наличие тайны преступления и героя, проводящего расследование, испытание различных версий главного события – тем не менее, не являются собственно детективами; отклонения от норм классического детектива столь велики, что делают эти произведения каким-то иным жанром. В наши дни выражение «антидетектив» чрезвычайно популярно, но для обозначения особого жанра, близкого детективу и в то же время отличного от него, оно используется очень редко. В. Жариков дает определение, с которым мы никак не можем согласиться: «Особняком выделяется криминальный детектив, или антидетектив, в котором главные герои, ведущие расследование, не сыщики-профессионалы, а преступники. Классический образец – это цикл романов французского писателя М. Леблана о проделках Арсена Люпена, джентльмена-грабителя,

и подобные романы в англоязычной литературе, которые появились в конце XIX, начале XX столетия»¹⁰. На наш взгляд, романы Леблана как раз являются одним из вариантов классического детектива.

Возможно, один из ранних случаев – работа студентки И. Мазур «Жанр антидетектива в романе Трумэна Кэпота “Самодельные гробики”» (1988, науч. рук. – Н.Д. Тамарченко). В этой работе говорилось о том, что хотя в романе есть тайна убийств и герой-детектив, есть процесс расследования и достаточно очевидный преступник, финал произведения совершенно не характерен для детектива, убийца не наказан, и преступления продолжаются.

В недавней работе Николая Мельникова «“*Детектив, воспринятый всерьез...*” Философские антидетективы В.В. Набокова» указывается, что, обращаясь к арсеналу его (детектива – *Н.К.*) композиционных приемов и сюжетных схем», рациональность детектива «целенаправленно подвергалась деконструкции»¹¹, то есть названы такие черты антидетектива, как иррациональность и алогичность.

Между тем, количество произведений такого рода, которые называют «неудачными» или «странными» детективами, постоянно увеличивается. Можно говорить о целом пласте в литературе и кино. Назрела не только необходимость дальнейшего уточнения понятия «антидетектив», но, в дальнейшем, и классификации внутри данного жанра. Для выполнения этой задачи необходимо рассмотреть несколько произведений, которые, на наш взгляд, соответствуют уже названным ранее чертам антидетектива, то есть имеют тайну преступления и сюжет-расследование, но в остальном отличаются от классического детектива. Выбранные нами образцы жанра кажутся нам, с одной стороны, достаточно представительными; с другой стороны, они относятся к разным временным периодам и странам.

Необходимо оговорить еще один момент. Поскольку жанр антидетектива существует не только в литературе, но и в кино, в качестве мате-

риала мы привлекаем не только литературные произведения, но и фильмы, понимая их как текст в широком смысле слова. При анализе жанровой системы акцент делается на сюжете, а в этом случае нет существенных различий между языками литературы и киноискусства.

На наш взгляд, можно выделить, как минимум, два типа основной сюжетной ситуации. К *первому* относятся произведения, в которых расследование тайны преступления не приводит не только к полному, но иногда даже и к частичному ее раскрытию. Наглядные примеры, с нашей точки зрения, – новелла Рюноске Акутогавы «В чаще», роман Фридриха Дюрренматта «Правосудие» и фильм Микеланджело Антониони «Фотоувеличение»¹².

Ко *второму типу* принадлежат те произведения, в которых истина становится известной (иногда не вследствие процесса расследования), но нет традиционного финала. Преступник или остается безнаказанным¹³, или его гибель не является следствием действий героя-детектива («Обмененные головы» Леонида Гиршовича), или взгляд на поступок, казавшийся преступлением, в результате расследования в корне меняется («Конец одного романа» Грэма Грина). Особенный интерес представляет раскрытие тайны в новелле Хулио Картасара «Слюни дьявола».

Но для того, чтобы определить жанр, необходимо выделить те черты, которые, с одной стороны, объединяют названные две группы произведений, а с другой стороны, не характерны для жанра детектива. Для выполнения этой задачи необходимо остановиться на каждом типе сюжета подробнее.

Тип 1. «Расследование не приводит к разгадке тайны или вопросов остается больше, чем ответов».

Как было сказано выше, к нему мы относим новеллу Акутагавы «В чаше», роман Дюрренматта «Правосудие», а также фильм Антониони «Фотоувеличение».

Рюноске Акутагаву, по-видимому, можно считать основателем жанра антидетектива. В новелле «В чаше» приведены семь точек зрения на свершившееся преступление. Из них четыре – дровосека, монаха, стражника и старухи – принадлежат людям, дающим показания на допросе судебного чиновника, а остальные – участникам событий: разбойнику Тадзёмару, жене убитого и его духу. Исповедь женщины и рассказ духа убитого устами прорицательницы вынесены за рамки судебного расследования, они остаются неизвестными и чиновнику, и свидетелям, и разбойнику. С ними знаком только читатель, который обладает большей информацией, чем любой из носителей точек зрения. Так, лишь читатель знает, что стало с женщиной после ее исчезновения с места преступления. Таким образом, второе расследование ведется не кем-то из героев, а самим читателем.

Дознание, проведенное судебным чиновником, привело к признанию задержанного разбойника, дальнейшая участь которого несомненна и для большинства героев произведения, и для него самого, и для читателя. Но в качестве наказания, ставящего точку в этом деле, его могут рассматривать только персонажи, участвующие в ходе расследования. Да и то, стражник, задержавший разбойника, высказывает мнение, что в исчезновении женщины надо бы также разобраться, не говоря уже о старухе-матери, которая просит обыскать все леса и луга и найти ее дочь. Расследование же, проведенное читателем, в принципе не может решить загадку. Как неоднократно отмечалось, версии слишком отличаются друг от друга, побывавшие на месте преступления сходятся только в том, что бамбук там

растет попеременно с криптомериями. Единственное, что читатель знает наверняка, – то, что человек по имени Канадзава Такэхиро погиб; но от руки ли разбойника, жены или своей собственной – остается неизвестным. Так возникает «двойной сюжет», невозможный для собственно детектива и ему не нужный¹⁴. Читатель выполняет творческую работу, он создает свое произведение. К нему в данном случае применимо высказывание Акутагавы, сравнивавшего критику с восприятием горы Родзан, которая видится по-разному с разных точек¹⁵. О рациональности финала произведения, в котором последней приводится версия духа убитого, также говорить не приходится. Недаром А. Стругацкий об этой новелле отозвался так: «Поразительное литературное произведение, совершенно уникальное в истории литературы, поднявшее откровенный алогизм до высочайшего художественного уровня»¹⁶.

Относительно происходящего в фильме Антониони «Фотоувеличение» (Blow-up) Паскуале Кесса высказался так: «В фильме фоторепортер Томас смог раскрыть преступление, все увеличивая и увеличивая фотоснимок, до тех пор, пока не установил истину»¹⁷. Позволим себе не согласиться. Во-первых, в фильме не один, а два (с перерывом) этапа увеличения, и не одного, а двух разных снимков (и даже сделаны они не подряд, что важно; мы вернемся к этому позже). И каждый из этапов приводит героя к выводам, прямо противоположным. Увеличив один снимок, герой видит среди кустов руку с пистолетом, и приходит к выводу, что на его глазах пытались застрелить человека, а он своим присутствием его спас. Но позже его внимание привлекает другой снимок, и, увеличив его, герой видит нечто непонятное, в данном контексте можно даже сказать неразборчивое, чего нет на предыдущих снимках, и возвращается в парк, чтобы выяснить, что это. «Нечто» оказывается трупом того человека, которого он думал, что спас. Вывод противоположный: «У меня на глазах

убили человека». Во-вторых, расследование, проведенное фотографом, не приводит к разгадке тайны.

Восприятие героем ситуации проходит через следующие стадии:

- герой-фотограф не понимает, почему у него хотят отобрать пленку, на которую попали гулявшие в парке мужчина и женщина, после чего он снимает вторую партию снимков. Впечатление от парка – «мир и покой»;

- герой с помощью фотоувеличения рассматривает пленку и в кустах видит руку с пистолетом, направленную на человека, которого он фотографировал. Вывод: при мне хотели застрелить человека, а я его спас;

- герой увеличивает другой снимок, где видит на траве что-то непонятное. Он едет в парк и находит труп этого человека. Вывод: «На моих глазах сегодня убили человека»;

- наконец, потрясенный равнодушием окружающих, на вопрос, что же он видел, герой отвечает: «Ничего». Но все-таки считает, что тело надо сфотографировать;

- вернувшись на место преступления с фотоаппаратом, герой обнаруживает, что тело исчезло.

Никаких улик не остается, и ни герой, ни зрители так и не узнали ни того, кем был мужчина – жертва преступления («Кем он был?» – «Кем-то»), ни личность исполнителя, присутствующего на фотографии только в виде руки с пистолетом, ни мотивов убийства. И даже женщина, которая дважды пыталась отобрать у героя пленку, так и остается безымянной. Все, что мы знаем об этом преступлении в конце фильма, – то, что оно было.

Таким образом, сюжет-расследование совершает круг. Нет победы добра над злом, нет восстановления равновесия, мир не меняется от того, что произошло. Но вот изменения, произошедшие с героем, очень серьезны, в отличие от героя детектива, который остается неизменным. Существование параллельного мира, реальности, про которую остальные персонажи не только ничего не знают, но и не хотят знать, это и есть главное от-

крытие героя. Особую роль здесь играет группа мимов, возникающих дважды, в самом начале и в самом конце фильма. В начале, до событий, связанных с преступлением, они с криками носятся по улице, пугая обывателей, налетают на героя, требуя денег, и, получив их, уносятся. Они из разных миров. В конце, после пропажи тела, они рядом с тем местом, где случилось преступление, играют в воображаемый теннис без мяча. Когда «мяч» падает за пределы площадки, героя просят принести его. И он, поднимает «мяч» с земли и бросает его играющим, признав, таким образом, свою причастность к другой реальности.

Мимы, а также роль творчества в жизни героя, и в проводимом им расследовании (сравнение снимка Томаса с абстрактной картиной его друга-художника, о которой последний говорит «это как детектив, я ищу разгадку тайны») создают параллельный сюжет, обрамляющий сюжет преступления и расследования. Это отличает фильм от множества других, в которых фигурируют фотографии, случайно зафиксировавшие нечто криминальное.

Существование других хронотопов, прорывы в которые могут быть связаны как с творчеством, так и со смертью, также отличают этот фильм от детектива, наравне с «неразгаданностью» преступления.

Высказывание Фрэя: «Если убийство происходит в баре при свидетелях, убийца у вас на руках и никакой загадки нет»¹⁸ справедливо для детектива. Но совершенно неприменимо к роману Дюрренматта «Правосудие» – Колер убил Винтера в ресторане, где их обоих прекрасно знали, на глазах ужинающих свидетелей, включая коменданта кантональной полиции Цюриха. Впрочем, сложность отнесения этого романа к жанру детектива сразу была очевидна. «В романе есть элементы детектива – убийца (и не один), жертва (и не одна), расследование, правда, так и не доведенное до конца. Но в нем нет того, что порождает детективное напряжение, – тайны, логической задачи, следственной загадки. Загадка в романе – сам

человек, его природа, тайна – законы правосудия, устройство общества и мироздания. Остальное лежит на поверхности и не требует расследования», – писал В. Седельник, характеризуя «Правосудие» как «неудачный детектив с сомнительной философией»¹⁹.

Позволим себе не согласиться как с оценкой художественного уровня произведения Дюрренматта (тут нам ближе точка зрения Н. Павловой²⁰), так и с мнением об отсутствии в нем «следственной загадки». Ее составляет не только неожиданное убийство одного добропорядочного гражданина другим, но и главная улика – оружие убийства исчезает бесследно. Тайна оружия становится известной в самом конце романа, а вот мотив убийства так и останется неизвестным при большом разнообразии версий, включая научные, политические, социологические аспекты. И если вначале кажется, что в силу очевидности преступника ни мотив, ни улики не так уж и важны для свершения правосудия, ведь Колера осудили и посадили в тюрьму, то в дальнейшем, при пересмотре дела, именно «под мотив» обвинение падает на Бенно.

«Разгадать все загадки и выстроить описанное в единый логический ряд трудно не только читателю. Это никак не удастся и незадачливому адвокату Шпету, ведущему свои записки в состоянии крайнего возбуждения, потому что рассказывать ему приходится о событиях, казалось бы, невозможных, немислимых, но принятых за возможные и мыслимые»²¹, – справедливо заметила Н.С. Павлова. Действительно, в записях-отчетах Шпета временные планы расследуемого прошлого и не менее загадочного настоящего не просто пересекаются, а перепутываются, причем события прошлого изложены непоследовательно, иногда как бы вопреки воле автора записей (так, собираясь написать о первой встрече с Еленой, он рассказывает о последней; «Послесловие» не является таковым, за ним следует еще целая часть). Кроме того, они не дают ответа на главную загадку –

причину самого первого убийства в романе, зато сообщают читателю о новых загадках и убийствах.

Однако записи-отчеты Шпета занимают только две части книги. Третья заявлена как послесловие автора-повествователя²². В нем он сразу сообщает о своих случайных встречах с основными героями, известными нам по первым двум частям: «Странным образом я свел случайное, если вдуматься, знакомство с некоторыми людьми, о которых лишь впоследствии узнал, что они были не просто замешаны в это многоплановое действие, но и являлись в нем главными персонажами»²³.

В самом деле, встреча повествователя с престарелым Колером и Еленой спустя более чем тридцать лет после событий, описанных Шпетом, происходит случайно. В публичный рассказ Колера о совершенном им убийстве, предлагающий новую версию обстоятельств и мотива преступления никто не верит. Его воспринимают как «страшную сказку», повествователь «счел всю эту историю вымышленной», да и Колер заканчивает ее парадоксальным сомнением в собственной виновности. Так же случайна встреча повествователя с опустившимся Шпетом, рассказывающим крестьянам, слушающим его как сказочника, историю, которая кажется «странно знакомой».

Разбирая накопившиеся за годы бумаги, повествователь находит рукопись под названием «Правосудие» (следовательно, название принадлежит Шпету), присланную ему комендантом, с которым он опять-таки случайно познакомился почти тридцать лет назад, и пролежавшую у него все это время. Текст Шпета дополнен письмом-комментарием коменданта, в сущности являющимся также комментарием и к версии Шпета, услышанной автором-повествователем в трактире Штюсси.

На этом случайности заканчиваются, повествователь проявляет инициативу, в сущности, он начинает свое расследование. Шпет и комендант уже умерли, и он отправляет рукопись Исааку Колеру. Ему отвечает Елена;

при встрече, на этот раз неслучайной, она рассказывает о совершенном против нее преступлении и о вине Моники Штайерман, Винтера, Бенно и Дафны. Однако ни у Елены, ни у автора-повествователя, ни у читателя нет уверенности в том, что это преступление было мотивом для убийства, совершенного ее отцом.

Как видим, сюжет-расследование и испытание-перебирание различных версий не приводят к разгадке, загадка убийства не раскрыта не только в частях, авторство которых приписано Шпету, но и в послесловии автора-повествователя. Загадочны не только мотивы, но и личности героев, выступающих в ролях то жертвы, то преступника или наоборот.

Колер сравнивает свое убийство с божественным вмешательством, нужным только один раз. Когда Шпет первый раз встречается со своим героем, Колер показывает ему свой удар на бильярде, загоня одним махом четыре шара «от борта дуплетом». Это образ-символ в романе: этот же удар он демонстрирует Елене, давая шарам имена людей, которые должны будут погибнуть в том же порядке, как исчезнут с поля шары. И именно исполняющим свою любимую комбинацию его последний раз видит повествователь.

Взаимодействие расследований Шпета и автора-повествователя переходит во взаимодействие текстов: «Я прежде всего писатель, которого интересует не чужая правда, а своя собственная, я думаю только о том, чтобы написать роман, и больше ни о чем, и если когда-нибудь выйдет книга, то она будет подписана моим именем, а не именем Шпета» (с. 101). И даже текста с автором: «...у меня было такое чувство, будто я вступаю в рукопись, и эта рукопись меня комментирует» (с. 97).

Тип 2. «Тайна раскрыта, но финал отличается от классического детектива».

Как было сказано выше, к этому типу мы относим произведения, в которых тайна преступления разгадана, но нет традиционного финала. Даже если преступник гибнет, трудно говорить о торжестве правосудия. Таковы, к примеру, «Конец одного романа» Грэма Грина, «Слюни дьявола» Хулио Каргасара, «Обмененные головы» Леонида Гиршовича, а также фильм Франсуа Озона «8 женщин».

«Конец одного романа» Грэма Грина стоит особняком. Загадка связана не с убийством и вообще не с преступлением с юридической точки зрения. Герой-писатель расследует причины того, почему любимая женщина бросила его. Он даже нанимает сыщика из специальной конторы. Результаты расследования, казалось бы, подтверждают его предположение, что у Сары новый возлюбленный.

Но из дневника Сары, добытого детективом, герой выясняет, что подлинной причиной расставания стал обет, который она дала Богу в момент, когда боялась за жизнь героя. Когда во время бомбежки на Бендрик-са упала тяжелая дверь и он не подавал признаков жизни, Сара молилась («я и в детстве такого не делала, родители молились не больше, чем я») и обещала: «Я брошу его навсегда, только оживи, дай попробовать²⁴». В дальнейшем выясняется, что и со Смитом ее связывают вовсе не любовные отношения, а разговоры о вере и безверии.

Таким образом, расследование не только не раскрывает истину, но парадоксальным образом ее извращает, любые действия героини (вошла в такой-то дом и пробыла там столько-то) трактуется в русле банального адюльтера, но на самом деле не имеют к нему никакого отношения.

Узнав правду, Бендрикс ничего не может изменить ни в своей судьбе, ни в судьбе героини. Надежде героя на воссоединение с Сарой не суждено сбыться, она умирает от пневмонии, отказавшись лечиться.

Процесс расследования переплетается с процессом создания романа: чем дальше продвигается первое, тем дальше и второе. Мы узнаем историю любви персонажей, разрыва между ними, а также о том новом, что герой узнал в процессе своего расследования, не последовательно. Приоритет процесса рассказывания заявлен в первом же предложении: «У повести нет ни начала, ни конца, и мы произвольно выбираем миг, из которого смотрим вперед или назад» (с. 146).

Расследование – такой же предмет рефлексии, как и творчество или роман с Сарой: «Я уже говорил, что работа наша свершается в подсознании, последнее слово написано там прежде, чем первое появится на бумаге. Мы вспоминаем, а не сочиняем. Война не тревожила этих глубин, но конец любви был намного важнее и войны и книги. Я творил этот конец: слово, из-за которого Сара плакала, казалось бы – такое внезапное, рождалось в подводных пещерах. Книга не ладилась, любовь спешила к концу, гонимая вдохновеньем» (с. 158–159).

Приходит осознание того, что «Бендрикс-писака» не всемогущ не только как герой, но и как автор: «Если бы я писал роман, я бы его здесь кончил (по поводу письма Сары, прочитанного после ее смерти – *Н.К.*) – я всегда думал, что роман можно кончать где угодно, но теперь мне кажется, что я никаким реалистом не был, ведь в жизни ничто не кончается» (с. 206).

Новелла Картасара, с нашей точки зрения, относится к другому виду антидетектива, нежели снятый по ее мотивам рассмотренный выше фильм Антониони. Во-первых, герой полностью разгадывает загадку сделанного им снимка. Во-вторых, он спасает жертву (очень своеобразно, занимая ее место на снимке).

Загадки увиденного героем в парке и заснятого им порождают два сюжета-расследования. Участниками первого становятся реальные люди, попавшие на снимок, сделанный героем в парке, второго – их изображения на фотографии: действие продолжает разворачиваться уже на снимке.

В качестве участника первого сюжета герой спугнул преступников, а юноша – потенциальная жертва – убежал. Как участник второго герой занимает место жертвы на фотографии. Так возникает другая, параллельная реальность.

Герой новеллы одновременно и персонаж сюжетов-расследований, и их автор: «Мне по-прежнему рисовались разные финалы этой истории...»²⁵. Вот почему такое значение приобретает событие рассказывания: «Поди знай, как это лучше рассказать: то ли от первого лица, то ли от второго, а может взять третье лицо множественного числа или вообще выдумывать и выдумывать без конца самые невероятные сочетания, где не разберешься, что к чему» (с. 112). И рассказ, действительно, ведется то от первого, то от третьего лица: «Я знаю, труднее всего раз и навсегда решить, как будет строиться рассказ» (с. 113).

Временные планы воспоминаний и рассказывания, равно как рефлексии по поводу рассказывания или происходящего сейчас, данной в скобках – «(вот ползет облако с серой кромкой)», «(а теперь пролетел голубь и, если не ошибаюсь, воробей)» (с. 112–113) – иногда трудно различимы. Но в финале эти два плана совпадают, а настоящее дается уже без скобок.

Таким образом, тайна преступления раскрывается, и жертва спасается не рационально действующим правосудием, а творческой волей героя-автора, в новелле же возникает двойной сюжет.

В современной русской литературе сходные черты присутствуют в замечательном романе Леонида Гиршовича «Обмененные головы». Его начало никоим образом не предвещает загадки преступления, а герой ро-

мана – Иосиф Готлиб, скрипач и писатель, страдающий в эмиграции от своей нереализованности, – меньше всего похож на героя-детектива, способного проводить расследование с риском для жизни.

Все меняется с того момента, как после ухода жены, герой романа пытается покончить с собой, застрелившись из УЗИ. Чудом он выживает (ему крикнули под руку), но шрам на лбу остается. После этого все, что происходит с ним, все встречи, до самого финала романа герой воспринимает как неслучайные, как осуществление некой, не всегда понятной ему закономерности.

Он узнает, что гибель деда в 41 году под Харьковом, казавшаяся такой очевидной (ведь образ-символ, многократно упоминаемая фотография его деда со скрипкой под дулом немецкого автоматчика – не только свидетельство общей трагической судьбы народа, но и доказательство неизбежной гибели частного лица) – мнима. Более того, что еще невероятнее, спасшийся дед во время войны играл в немецком симфоническом оркестре, о чем говорит его автограф на партитуре, сохранившейся в Германии. Иосиф начинает расследование, рефлексировав, иронизируя, сравнивая себя и с Пуаро, и с лейтенантом Коломбо. Расследование то продвигается, то останавливается, в зависимости от настроения героя или обстоятельств.

С одной стороны, герой открывает такие вещи, которые никому не приходили в голову. Самое главное – что гибель Кунце была не самоубийством, как все полагали и о чем, казалось бы, свидетельствовали рассказы современников, а убийством. С другой, парадоксальным образом постоянно оказывается, что он и не догадывался о каких-то вещах, о которых знают все, например, что Кунце был женат на его бабке, бросившей ради композитора первого мужа и дочерей (деда героя, его мать и тетку).

Ему удастся разгадать тайны прошлого: как тайну убийства, так и семейные тайны. Более того, ему снова и снова удастся остаться в живых, а один из преступников гибнет. Но он никуда не заявляет о своих открытиях,

и не пытается наказать преступников. Все выводы, всю информацию он требует передать не властям и не своей родственнице (которая предпочитает верить в то, что отец был убит немцами, нежели в то, что он немцами, в частности, одиозным Кунце, был спасен), а своей бывшей жене.

В процессе расследования Иосиф узнает, что он не только назван и обучен игре на скрипке в честь деда – выдающегося скрипача Йозефа Готлиба, но что после появления на его лбу шрама он выглядит как совершенный его двойник. Причем шрам появился у деда при таких же обстоятельствах: когда от него ушла жена, он хотел застрелиться, а ему тоже крикнули под руку. И для того, чтобы узнать правду, герой во многом повторяет проделанный дедом путь. В конце романа он читает письмо, адресованное дедом сыну Клаусу, но так и не полученное последним, и уверен, что «письмо это на самом деле послано мне, оно шло сквозь годы и десятилетия»²⁶. В этом письме Йозеф Готлиб пытается осмыслить свое спасение, которое воспринимается им только как отсрочка приговора, давшая тем не менее «уникальную возможность обрести внутренний покой, чувство, которого я никогда не знал. Это чувство, что ты свободен в своих решениях, что тобой не владеет некая сила, неведомо куда тебя влекущая...». Именно такое чувство пред тем, как вскрыть конверт, испытал только что снова избежавший смерти главный герой: «Страх, что меня кто-то ведет, что все подстроено специально – его как не бывало. Я снова волен принимать решения по своему выбору» (там же).

Процесс создания романа и о судьбе деда, и о своем расследовании, осознание себя как героя и как автора, размышления о своем и других людей предназначении, судьбе и случае, о своей идентификации не только с дедом, но и национальной, социальной, профессиональной (как писателя и как скрипача), отождествление себя с Феликсом Крулем во время поездки в Португалию, с Хладиком Борхеса во время последнего и решающего посещения дома Кунце – все это создает, как и у Грина, Картасара и Дюр-

ренматта, метатекст²⁷. Видя несущийся на него автомобиль, герой думает: «Нет, мне никуда не деться. Автомобиль несся с такой скоростью в меня, что возможности увернуться уже не было. Но зато оставалось достаточно времени, чтобы сочинить в голове весь этот роман и даже придумать недостающее завершение» (с. 237).

Письмо деда и его автограф, с которого началось расследование, завершают не только последнее, но и роман в целом.

В отличие от пьесы Робера Тома «Восемь любящих женщин», которую достаточно единодушно называют «ироничным детективом» или «детективной комедией», жанр снятого по ней фильма Франсуа Озона «8 женщин» определяют по-разному. Его называют и «комедийным детективом», и «музыкальным детективом», и «мюзиклом», и даже «драмой». Некоторыми рецензентами отмечается неоднозначность вопроса о жанре фильма: «Французский режиссер изготовил фильм-коктейль, в котором мирно уживаются детектив и комедия»²⁸; «Сохраняя триединство места, времени и действия, Озон вроде бы снял канонический фильм-расследование <...> Но, вместе с тем, он задействовал все многообразие жанров – в диапазоне от трагедии до водевиля»²⁹; «...его можно отнести к любому из напрашивающихся жанров: и к комедии, и к детективу, и к драме, к мюзиклу»³⁰. Специально вопрос о жанре фильма поставлен в рецензии Г. Дарахвелидзе: «Ловко притворяясь то детективом, то сатирой, то черной комедией, то мелодрамой, то мюзиклом, то притчей на тему: “До чего может довести мужчину женщина”, картина словно заигрывает со зрителем, как умелая кокетка с объектом своей прихоти»³¹. Но вывод, сделанный автором статьи, – это «женский» фильм, – с нашей точки зрения, ничего не объясняет³².

На наш взгляд, чтобы ответить на вопрос о жанре фильма, явно отличного от жанра пьесы, надо подробнее обратиться к сходствам и различиям в сюжете. Многократно упоминаемое сходство с произведениями

Агаты Кристи идет не от Озона. Оно обозначено еще в пьесе Тома. В ней же заложено единство времени, места и действия, что правильно замечено Фельдманом в отличие от многих рецензентов³³. Так же неверно, что это Озон сделал единственного мужского персонажа практически невидимым, показав хозяина дома в виде спины с воткнутом в нее ножом, либо затылка и руки с пистолетом. В пьесе Тома он не виден совершенно, и только в финале звук выстрела наверху за закрытой дверью подтверждает, что все это время в комнате находился живой человек, а не фантом, существующий исключительно в диалогах и монологах женщин.

Но отличия от пьесы имеются, и самыми важными нам представляются пять из них:

1. Отмеченный большинством рецензентов перенос действия в 50-е гг., который в данном прочтении предполагал не реконструкцию, а именно игру в «ретро», в «массовую культуру 50-х»³⁴. Нам кажется удачным замечание, что «условность кукольной ретро-эстетики 1950-х и детективная интрига “возводятся в куб” посредством мюзикла...»³⁵.

2. Бросающаяся в глаза и также часто отмечаемая «нарочитая искусственность и показная театральность»³⁶, которая не только не минимизируется средствами кино, но наоборот фильм как бы театральнее, чем многие театральные постановки: «Она (картина, т.е. фильм – *Н.К.*) подчеркнуто театральна <...> классическое единство места, времени и действия; двухэтажный особняк, который выглядит не как обжитое место, а как идеальная декорация; аффектированная мимика и жесты актрис. Но в данном случае кино не стесняется своей театральности, используя ее с явной осмысленностью»³⁷; «Не случайно кадр выстроен так, чтобы напоминать о театральной сцене»³⁸; «Озон <...> вполне осознанно сделал фильм похожим на спектакль (хотя большинство режиссеров, взваливая на себя груз ответственности в виде экранизации театральных постановок, предпочитают добавлять в картины нечто такое, что бы лишний раз подчеркивало,

что у кино гораздо больше степеней свободы, чем у рабов сцены и зрительного зала)»³⁹. В таком случае, закономерен вопрос о роли такого приема в фильме. На наш взгляд, таким образом с самого начала задается «второй план», помимо основного детективного действия.

3. У каждой из героинь фильма, кроме Катрин, не одна тайна, как в пьесе, а две. Так, у Габи, помимо любовника в настоящем, как это было у Тома, это еще тайна отцовства Сюзон – первая любовь матери в прошлом. В этом же ряду отравление бабушкой своего мужа, которого нет в пьесе. Такая совершенно очевидная избыточность для одного произведения тайн, многие из которых не имеют никакого отношения к настоящему мнимому убийству, создает для героинь параллельные истории, «второй ряд» и имеющий отношение к основному сюжету, и не совпадающий с ним.

4. Роль музыкальных номеров в фильме и манеры их исполнения. Конечно, герои детектива также могут запеть, как могут это сделать герои вестерна и т.д. Но, во-первых, песни – уже известные «ретро»-шлягеры, имеющие свою историю помимо фильма. Во-вторых, манера их исполнения у Озона имеет свою особенность, на которую обратил внимание ряд рецензентов: «Актрисы во время исполнения смотрят прямо в объектив и за отведенные несколько минут как будто выходят из образа»⁴⁰; «с самого начала обращают на себя внимание неорганичные песенные вставки: восемь вокальных номеров, по своему характеру больше похожих на эстрадное выступление или на клип, потому что внутри этих самостоятельных соло действуют совсем другие правила, нежели в остальных эпизодах фильма...»⁴¹.

Таким образом, происходит обыгрывание не только детективного сюжета, но и воспоминаний (или представлений) зрителя о времени, а также кинооблика известных актрис. То, что Е. Плахова удачно назвала «кинематографическим подтекстом»⁴², осознаваемым не только режиссером, но и самими актрисами (в этом же ряду внезапное временное преображе-

ние Огюстины, которого нет у Робера Тома, но которое обыгрывает диаметрально противоположные образы Изабель Юппер в кино), и большинством зрителей. Эту же функцию несет и совместный выход актрис в финале: «В финале все восемь глядят в зал и выстраиваются в ряд словно бы для поклона. Но поклона нет. Вероятно, потому что он слишком напрашивался»⁴³.

5. Наконец, отличие, бросающееся в глаза в первую очередь, – разные названия. Слово «любящие» у Тома, хоть и ироничное, предполагает объект этой самой любви, вокруг мнимого убийства которого и строится однолинейный детективный сюжет. Самодостаточность женщин в названии фильма Озона указывает в том числе и на то, что детективная интрига – не главное, по крайней мере, ею не исчерпывается фильм.

Таким образом, совпадая с пьесой в сюжете-расследовании, фильм отличается стихией игры: в «ретро», в «театр», в избыточность тайн, не имеющих отношения к расследованию, но показывающую, что у героинь есть жизнь помимо «убийства»; игры с «предысторией» песен и актрис, напоминающей нам об их жизни не только вне расследования, но вне данного фильма. То есть, на наш взгляд, эти параллели и делают фильм полноценным антидетективом.

Итак, совпадая с детективом в наличии тайны преступления и сюжета расследования, антидетектив решает другие задачи, нежели разгадка преступления, которая может так и не осуществиться. Дело в том, что антидетектив не стремится восстановить нарушенный миропорядок с помощью рационально понятого правосудия. Особую роль играет стихия творчества: расследование только часть ее. Герой антидетектива – человек творческий, часто это писатель.

Параллельный сюжет антидетектива – это не второстепенный сюжет, который есть во многих детективах. Взаимодействие сюжетов – главное отличие антидетектива от его близнеца-антипода, поскольку детектив вы-

полняет свои задачи в рамках одного основного сюжета. Все сказанное в полной мере относится и к вышеупомянутым «Самодельным гробикам» Трумана Кэпота, где встречи преступника и автора-повествователя важны не менее, чем конфликт преступника и детектива-полицейского.

¹ Николаев Д.Д. Детектив // Энциклопедия литературных терминов и понятий. М., 2001. Стлб. 221.

² Вулис А. Поэтика детектива // Новый мир. 1978. № 1. С. 244–258.

³ Фрэй Дж. Н. Как написать гениальный детектив. СПб., 2005. С. 28.

⁴ Тамарченко Н.Д. Детективная проза // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 55–56.

⁵ Вулис А. Указ. соч.

⁶ Там же.

⁷ Фрэй Дж. Н. Указ. соч. С. 18.

⁸ Нокс Р. Десять заповедей детективного романа // Как сделать детектив. М., 1990. С. 77.

⁹ Николаев Д.Д. Указ. соч. Стлб. 222.

¹⁰ Жариков В.И. Предисловие к роману Дэшила Хэммета «Проклятие Дейнов» // Хэммит Д. Проклятие Дейнов: гангстерский детектив. Мн., 1992.

¹¹ Мельников Н. «Детектив, воспринятый всерьез...» Философские антидетективы В.В. Набокова // Вопросы литературы. 2005. Июль-август. С. 76–91.

¹² Данный фильм уже назывался антидетективом, правда, без конкретизации того, что означает данный термин; имелась в виду только неразгаданность тайны. См.: Плахов А. Фотоувеличение // Афиша. 2002. 1 июля. Режим доступа: <http://www.afisha.ru/movie/170334/review/146646/>, свободный; Малюкова Л. Очевидцы невидимого // Новая газета. 2.08.2007. № 58.

¹³ Разграничение антидетектива и полицейского романа, где тоже возможен «плохой финал» с избежавшим наказания преступником, и, даже, гибелью главного героя-следователя требует отдельного рассмотрения.

¹⁴ Интересно, что М. Веллер, говоря о различных типах композиции рассказа, называет композицию «В чаше» не «детективной» («Построение детектива — как бы зеркально: действие его заключается в том, что герои моделируют и воссоздают уже бывшее действие»), а «револьверной» («событие показывается с разных точек зрения глазами нескольких героев <... > Это позволяет и диалектически рассмотреть происходящее, и показать героев как со стороны, так и изнутри, их собственными глазами»). См.: Веллер М. Технология рассказа. Режим доступа: http://bookz.ru/book.php?id=3014&n=2&p_count=5&g=critic&f=f84699eb47dcf614&b_name=%D2%E5%F5%ED%EE%EB%EE%E3%E8%FF%20%F0%E0%F1%F1%EA%E0%E7%E0&a_name=%CC%E8%F5%E0%E8%EB%20%C2%E5%EB%EB%E5%F0&a_id=veller-mihail, свободный.

¹⁵ Акутагава Р. Слова пигмея // Акутагава Р. Ворота Расёмон. СПб., 2007. С. 242.

¹⁶ Стругацкий А. Три открытия Акутагава Рюноске // Акутагава Р. Новеллы. М., 1974.

¹⁷ Кесса П. Послесловие / Антониони М. Тот кегельбан над Тибром // Иностранная литература. 1985. № 8. С. 146.

¹⁸ Фрэй Дж. Н. Указ. соч. С. 136.

¹⁹ Седельник В. Игры правосудия // Иностранная литература. 1986. № 8. С. 248.

²⁰ «“Правосудие” - произведение не только блестящее, но и настолько цельное, естественное, органичное, что боязно доискиваться до “зерна замысла” и его “главной идеи”» (Павлова Н. Послесловие к роману Ф. Дюрренматта «Правосудие» // Иностранная литература. 1988. № 6. С. 104).

²¹ Там же.

²² Разграничение образа автора и повествователя в этом произведении – очень сложный вопрос, требующий отдельного рассмотрения.

²³ Дюрренматт Ф. Правосудие // Иностранная литература. 1988. № 6. С. 89. Далее ссылки на произведение даются в тексте, в скобках.

²⁴ Грин Г. Конец одного романа. // Иностранная литература. 1992. № 5–6. С. 183–184. Последующие ссылки даны в тексте, в скобках после цитат.

²⁵ Картасар Х. Слюни дьявола // Картасар Х. Другое небо. Рассказы. М., 1971. С. 119. Ссылки даются далее в тексте, в скобках.

²⁶ Гиршович Л. Обмененные головы. СПб., 1992. С. 239. Последующие ссылки даны в тексте.

²⁷ Так, говоря о названии своего романа и его совершенно очевидной соотнесенности с названием повести Томаса Манна, Гиршович подчеркнул важность создания у читателя иллюзии того, что Кунце – реальный композитор, название оперы которого и позаимствовал Т. Манн. (Эмиграция как уход из прямой речи в косвенную. Интервью // Зарубежные записки. 2007. № 10).

²⁸ Сысоев С. Восемь женщин, которые гуляли сами по себе. Режим доступа: <http://sysoev/fromru/content/kino/8Femmes.htm>, свободный.

²⁹ Малов А. Женщин обожать не рекомендуется. Режим доступа: <http://andrimalov.narod.ru/20018zhensch/htm/>, свободный.

³⁰ Фельдман А. Рецензия на фильм Ф. Озона «8 женщин» // Самиздат: журнал. Режим доступа: http://zhurnal.lib.ru/f/felxdman_a_m/gfdas.shtml, свободный.

³¹ Дарахвелидзе Г. Восемь femmes. И все – fatale // ВГИК им. С.А. Герасимова. Режим доступа: <http://www.vgik-edu.ru/newspaper/?date=2002-12-01&id=149/>, свободный.

³² Фильм Озона называют «женским» с невероятной частотой и совершенно справедливо, но с нашей точки зрения это нельзя считать определением жанра.

³³ Фельдман А. Указ. соч.

³⁴ Гладильщиков Ю. Парни побоку // Известия. 21.01.2002.

³⁵ Малов А. Указ. соч.

³⁶ Сысоев С. Указ. соч.

³⁷ Дарахвелидзе Г. Указ. соч.

³⁸ Сысоев С. Указ. соч.

³⁹ Фельдман А. Указ. соч.

⁴⁰ Дарахвелидзе Г. Указ. соч.

⁴¹ Фельдман А. Указ. соч.

⁴² Плахова Е. Плоды разнообразия // Столичные новости. 2002. 19–25 февраля. № 06 (202)

⁴³ Гладильщиков Ю. Указ. соч.