

ДЕТЕКТИВ: ЛОГИКА И ИГРА

Представление о классическом детективе неразрывно связано с такими понятиями, как рациональность, логика, анализ, рассудочность, интеллект. На то, что, давая определение понятию детектива, как правило, подчеркивают именно логическую составляющую¹, справедливо обращал внимание ряд исследователей². Иногда они разделяют эту точку зрения: «В произведениях этих авторов (Конан Дойля и Честертон – *Н.К.*) уже прослеживается детективное начало и ярко выделяется специфическая черта детективного жанра – четкая логика в раскрытии сюжета»³. Иногда полемизируют: «В этом восприятии действующие лица могут быть просто фигурами башенных часов, которые при нажатии автором кнопки выскакивают по заранее начерченному пути на сцену, выполняют определенные им задачи и уступают место другим в требуемом порядке, не вызывая в читателях эмоций. <...> Значит, опытным сыщиком может быть не только человек, но и робот, электронный мозг, который измеряет и восстанавливает порядок в мире предметов. Однако подобные толкователи детективов сами обладают складом ума роботов. Сыщик-мастер и читатель комбинируют, делают выводы, которые нельзя выразить математически⁴, оценивают с точки зрения следствия важные человеческие связи, анализируют характеры, на что вовсе не способен робот. Ибо логика детектива-мастера имеет как раз не научный, а именно художественный характер. Какой она уже, безусловно, была и у Эдгара По»⁵. Иногда сами названия работ говорят о преимущественно *логическом* подходе: «Искусство раскрытия преступлений и законы логики» Э. Анушата; «Ученый и детектив» М. Волькенштейна; «Формальная логика и детективный жанр: единство

эвристической достоверности» Б. Лепешко; «Детективный роман и развитие научной мысли» Р. Мессака⁶.

Традиция именно такого восприятия детективного жанра совершенно очевидно восходит к «рационациям» («tales of rationation», «rationaions») – «логическим» или «аналитическим» новеллам Эдгара По и их герою – Огюсту Дюпену, которого Борхес назвал «образцом, своего рода архетипом»⁷. «Действие новелл этого типа сводится в основном к логически последовательному раскрытию тайны», – писал Е. Мелетинский, использовавший также выражение «логическая фантастика»⁸. Ю. Ковалев определяет такой тип повествования как «рассказ-задача, подлежащая логическому решению»⁹.

К творчеству Э. По мы обратимся позже. Сейчас же обратим внимание на то, что следствие такого подхода – восприятие тайны преступления как головоломки, ребуса и т.д.: «Фактически эти тайны совсем не тайны — это лишь головоломки, ребусы и кроссворды для размышлений на досуге»¹⁰; «Фабула следствия – сыск конструируется как ребус, задача, головоломка, математическое уравнение и имеет явно игровой характер»¹¹; «Освобожденная от условностей <...> она (головоломка – *Н.К.*) становится признаком, или выражением интеллекта – “чистого” рации, рафинированного до степени как раз литературной условности»¹².

Приводимый в качестве истоков «применения дедуктивно-индуктивного аналитического метода»¹³ и «литературного предка» детектива¹⁴ пример из философской повести Вольтера «Задиг», где главный герой с помощью анализа следов различного рода описывает коня и собаку, которых он никогда не видел¹⁵, на наш взгляд, скорее доказывает, что одна только цепь логических рассуждений не может быть исчерпывающим признаком детектива.

В таком контексте возникновение мысли братьев Гонкур о противоречии логики и искусства вполне объяснимо, как и их отвращение к «но-

вой литературе, литературе XX века, к научно-чудесному способу повествования посредством А+В, к литературе одновременно безумной и математической»¹⁶. Обратим внимание и на точку зрения Ю. Лотмана: «Особое место занимают те квазихудожественные произведения, которые, по сути дела, представляют задачи для решения. Таковы в фольклоре загадки, а в искусстве новейшего времени это обширное пространство детектива. Детектив представляет собой задачу, которая притворяется искусством»¹⁷.

Против того, чтобы рассматривать детектив как «чисто интеллектуальную игру»¹⁸ или, в лучшем случае, шахматный матч между преступником и сыщиком (при активном участии зрителя в качестве арбитра)» выступил и А. Гозенпуд, противопоставляя им авторов, для которых «детектив – социально-критическое произведение, в котором фабула является средством разоблачения преступности буржуазного общества»¹⁹.

Существует и другая точка зрения: наряду с рациональной составляющей в классическом детективе присутствует творческий, *игровой* аспект. На это обращает внимание Н.Д. Тамарченко: «Преступники также редко являются профессионалами; даже действуя из самых банальных побуждений (корысть, месть, устранение свидетеля и т.п.), они стремятся организовать преступление как своего рода произведение искусства, как творческий акт, заслуживающий восхищения знатоков. Стоит отнять у преступника эту установку на творчество и противопоставить ему сыщика, всего лишь хорошо выполняющего свои профессиональные обязанности, как классический детектив превратится в т.н. “полицейский роман”»²⁰. «Одной из самых замечательных жанровых особенностей детектива... является художественное отображение <...> процесса творческого мышления», – пишет В.В. Мельник²¹.

Интересной в этой связи нам кажется точка зрения А. Эйнштейна, на которую ссылается вышеназванный автор. Сравнивая научную деятельность с детективной, он указывал на нерациональный аспект: «Со времени

великолепных рассказов Конан-Дойля почти в каждой детективной новелле наступает такой момент, когда исследователь собрал все факты, в которых он нуждается, по крайней мере, для некоторой фазы своей проблемы. Эти факты часто кажутся совершенно странными, непоследовательными и в целом несвязанными. Однако великий детектив заключает, что в данный момент он не нуждается ни в каких дальнейших розысках и что только чистое мышление приведет его к установлению связи между собранными фактами. Он играет на скрипке или, развалившись в кресле, наслаждается трубкой, как вдруг, о Юпитер, эта связь найдена! Он не только уже имеет в руках объяснение всех обстоятельств дела, но он знает, какие другие определенные события должны были случиться. Так как теперь он совершенно точно знает, где искать их, он может, если ему хочется, идти собирать дальнейшее подтверждение своей теории»²².

Одно не противопоставляется другому и в работе Б. Лепешко: «Единство эвристической достоверности как для авторов детективного жанра, так и для специалистов-логиков означает, прежде всего, приоритет поисковой доминанты в творчестве, исследовании, когда даже не цель, а сам процесс поиска истины выходит на первый план <...> здесь всегда есть место, как творчеству, так и строгости формально-логического мышления. Одно не противоречит другому: вот первая аксиома, которая достойна внимания читателя»²³. Гозенпуд пишет о преступнике в классическом детективе: «Ранее преступник не мог и не должен был уступать детективу ни в качествах ума, ни в культуре. Он мог быть, как и тот, профессором, музыкантом, писателем, доктором, архитектором»²⁴.

Уже Шерлок Холмс воспринимался не так однозначно, как Дюпен. Так Чуковский, с одной стороны, восхищался дедуктивным методом: «Каждый из них (рассказов о Шерлоке Холмсе – *Н.К.*) есть гимн победительной логике, – какой бы наивной и зыбкой ни казалась эта логика иному читателю»²⁵. С другой стороны, писатель видел иную грань таланта сыщика:

«Не только в его работе, но и во всей его психике нет ничего полицейского. Он скорее поэт и художник»²⁶. Также об артистизме Шерлока Холмса писал Ю. Щеглов²⁷, к чему мы обратимся позже. Т. Кестхейи указывает на театральность детектива: «Он неизбежно напоминает – даже своей структурой – средневековые игры-представления»²⁸. Недаром мнение о близости детектива к драме широко распространено.

Мы в своей работе будем исходить из того, что преступник в классическом детективе относится к своему преступлению как к акту искусства, а сыщик к расследованию как к творчеству. И с этим связан *игровой* аспект, что будет рассмотрено на материале классического детектива, представленного семью выдающимися авторами, относящимися к разным этапам и странам: Э.Т.А. Гофманом, Э. По, А. Конан Дойлем, Г.К. Честертоном, М. Лебланом, А. Кристи и Р. Стаутом.

1. Мадемуазель де Скюдери – первая из писателей-сыщиков

Обратимся к истокам жанра – новелле Гофмана «Мадемуазель де Скюдери»²⁹. Мелетинский полагал, что «в этой детективной истории отсутствует персонаж-детектив, который уже имел место в китайских новеллах типа хуабэнь и которого скоро после Гофмана создает в своих новеллах Э. По»³⁰. Точка зрения Д. Клугера иная: «Гофман в своем произведении впервые вывел одновременно три образа, неизменно присутствующие затем во всех классических детективах: частного сыщика, соперничающего с ним полицейского и преступника. При этом частный сыщик поистине удивителен для раннего периода детективной литературы – это не сыщик, а сыщица»³¹. Уточним, что официальное следствие в новелле ведет учрежденный королем особый суд – *chambre ardente* во главе с председателем Ларени, а также офицер полиции Дегре и его начальник, министр полиции Аржансон. При этом Дегрэ прибегает к созданию двойников – «нескольких Дегрэ»³² и ловушек. Неформальное же следствие еще до мадемуазель

Скюдери провел граф Миоссан, который, заподозрив Кардильяка, устроил ему ловушку, что многократно будет использовано в дальнейшем в детективной литературе, и убил его. Также есть расследование, проведенное третьей стороной, – камердинером и доверенным лицом короля Бонтаном (по поручению самого короля). Таким образом, следствие ведется на трех уровнях, и мадемуазель де Скюдери как частному лицу противопоставляется не только бесчеловечный чиновничий механизм, но и высшая власть. Но только с мадемуазель де Скюдери как следователем связан игровой, творческий аспект.

Совершенно верно, что «ее рассуждения – это цепь логических умозаключений, характерных для детективной новеллы»³³. Как и то, что главное не ее аналитические способности³⁴, и Скюдери, как тип сыщика, предвосхищает не Дюпена, а, как правильно пишет Клугер, мисс Марпл и, добавим, отца Брауна. Это так называемый «наивный сыщик», о функции которого еще будет сказано ниже.

Для гениального ювелира Кардильяка убийство заказчиков его изделий, конечно, не творчество, но следствие его творчества. Недаром новеллу характеризуют как «рассказ о трагедии отчуждения предмета искусства от его творца»³⁵. Его письмо Скюдери, цитирующее ее стихи, и, по сути, начинающее противостояние между Кардильяком и писательницей, носит явно игровой характер. Стихи Скюдери, в свою очередь, были ответом на поданное королю прошение усилить меры по поимке убийц, написанное в стихотворной форме, которое «хотя и касалось дела очень серьезного, не лишено было, однако, игривости и остроумия» (178). Позже сама Скюдери называет свои стихи «необдуманной шуткой» (181). Таким образом, отношения преступника и сыщицы приобретают игровой характер, причем сразу в двух планах. Есть план, скрытый до тех пор, пока неизвестно, что убийца именно Кардильяк. Это собственно противопоставление детектива и преступника.

Второй план совершенно явно игровой: шутка маркизы Ментенон о влюбленности и ухаживаниях Кардильяка, которого пока никто не подозревает, за Скюдери. Последняя эту игру поддерживает: «Случай с мэтром Рене Скюдери описала в весьма милых стихах, которые она на другой вечер в покоях Ментенон прочитала королю. Надо полагать, она не пощадила мэтра Рене, а также, преодолев трепет, навеваемый мрачным предчувствием, в самых живых красках нарисовала забавный образ семидесятитрехлетней невесты ювелира, принадлежащей к древнейшему дворянскому роду» (186). Таким образом, Скюдери сама себя изображает *гротескно*, в противоположность Кардильяку, творчеству Скюдери свойственно смеховое начало. При этом драгоценности дарятся ювелиром Скюдери дважды, в каждой линии их взаимоотношений.

Эти два плана впоследствии сливаются в один, когда Скюдери узнает о вине ювелира и делает все, чтобы спасти ложно обвиненного Оливье Брюссона. Поскольку король и слышать ничего не хочет о нем, Скюдери пускается на хитрость. Она является к маркизе, одетая в траур и драгоценности, подаренные ей Кардильяком. И на шутку Людовика: «наша прекрасная невеста горюет о своем женихе» она отвечает, «как бы подхватывая шутку» (212), затем начинает рассказывать про то, как мимо нее проносили тело ювелира, и шаг за шагом рассказывает все. После чего она показывает королю Мадлон, и король принимает участие в деле. Благодаря чему и следует счастливая развязка.

Таким образом, творчество, *игра* в этой новелле столь же важны, как и детективная интрига. Совершенно справедливо мнение М.И. Бента, что новелла Гофмана – это «рассказ о “злой звезде” артиста, одержимого пагубной страстью к предметам своего искусства, которая заставляет его преследовать заказчиков и возвращать себе драгоценные изделия ценой преступления», а также что «рассказ о Кардильяке – это сублимированный

рассказ о непонятом художнике; его исповедь – это типичная для раннего (и не только раннего) Гофмана исповедь артиста»³⁶.

Но обратим внимание также на то, что и невинный Оливье, чей рассказ М.И. Бентом назван аналогией к «Мастеру Мартину-бочару и его подмастерьям» и к «Песочному человеку»³⁷, – очень искусный ювелир. И преодоление зла в этой новелле тоже носит творческий характер. Несмотря на то, что в отличие от искусства Кардильяка, в отношении которого оценки однозначны, собственно стихи героини характеризуются по-разному. В самом начале повествования о героине говорится: «Мадлен де Скюдери, пользовавшаяся в Париже известностью как автор весьма изящных стихов» (169). Сама же она отзывается о них – «посредственные стихи, неспособные возбудить чью-либо зависть». Тем не менее, в состязании стихотворений победила Скюдери. По словам Людовика ее две строчки: «при всем своем лаконизме повергали во прах стихотворение с его многочисленными тирадами» (179). В ее салоне кипит творческая жизнь. Лашапель там состязается с Расином, а высказывание Буало отсылает к спору о древних и новых авторах. Таким образом, здесь присутствует мотив состязательности, который Й. Хейзинга называл важнейшим аспектом *игры*³⁸.

Важным нам кажется и то, что Дегрэ, будучи сам человеком далеким от искусства и литераторства, после неудачной попытки задержать преступника, стал героем рассказа о встрече с дьяволом, который «был отпечатан и продавался на всех углах» (177). Скюдери же, которая, по ее словам «никогда никого не преследовала, кроме злодеев да мятежников в ее собственных романах» (179), смогла довести расследование до конца и стала, видимо, первой из писателей-сыщиков. Благодаря ей появились и миссис Оливер у Агаты Кристи, и героини телесериалов вроде «Она написала убийство».

2. Двойственная природа «рационаций» Э. По

Обратимся к рационациям Э. По, которого многие считают основателем жанра классического детектива: «Говорить о детективе – значит говорить об Эдгаре Аллане По»³⁹. Выше уже говорилось, насколько традиция логического, рационального, научного и т.д. восприятия классического детектива обязана его творчеству: «В нескольких рассказах По изящно и точно выстроил архитектонику жанра: страсть аналитика к загадкам любого сорта, расстановка мозаичных фактов по ранжиру причинно-следственной объяснимости как результат интеллектуального расследования, наблюдательность как залог успеха (игроки в вист), принцип соперничества интеллектов (Дюпен и министр), примат неординарных решений (Дюпен и префект). Каждая из этих черт, будучи принципом сюжета, включена в образ сыщика-интеллектуала – образ, поразивший воображение современников»⁴⁰.

Также повлияло как на последующую детективную литературу, так и на ее осмысление появление друга-рассказчика: «Этот ход тоже вошел в традицию и через много лет после смерти По был развит ирландским писателем Конан Дойлем. Конан Дойль воспользовался этой, привлекательной самой по себе темой дружбы между двумя абсолютно разными героями, которая, в каком-то смысле, продолжает линию Дон Кихота и Санчо»⁴¹; «Этот композиционно-повествовательный прием используют многие последователи По, включая А. Конан Дойля и А. Кристи»⁴². Исследователи подразумевают, в первую очередь, контраст между уровнем интеллекта, а также иллюстрацию к рассуждениям о разных типах сознания: «Само существование спутника-хроникера при блестящей фигуре сыщика, этакого “Санчо Пансы детектива” тоже восходит, по наблюдению Ю.В. Ковалева, к романтическому противопоставлению Интуиции, способной в свете озарений познать Истину, и Рассудка, вынужденного довольствоваться знакомством лишь с внешней оболочкой предмета»⁴³. Ю. Ковалевым действи-

тельно подробно рассмотрено соотношение типов тривиального и нетривиального сознания в логических новеллах. Имеются в виду Дюпен, безымянный рассказчик и префект Г: «“аналитические способности” Леграна и Дюпена – это продукт нетривиального сознания, которому доступны интуитивные прозрения и которое способно поставить их под железный контроль логического анализа. Эдгар По высоко ценил этот тип сознания. В его иерархии интеллектов он уступает лишь сознанию творческому, присущему только поэтам и господу богу. С этой точки зрения представляется особенно абсурдной попытка отождествить писателя с рассказчиком или с героем. Рассказчик способен поведать о Дюпене, но неспособен раскрыть тайну; Дюпен способен раскрыть тайну, которая помимо его воли возникает перед ним как задача, нуждающаяся в решении; писатель создает тайну, создает Дюпена, раскрывающего ее, и создает рассказчика, повествующего о таланте Дюпена. Он один обладает творческим сознанием»⁴⁴.

При всей важности данных наблюдений мы не согласны с последним выводом. Обратимся к самому «каноническому» тексту – «Убийству на улице Морг». Эпиграф из Томаса Брауна – «Что за песню пели сирены или каким именем назывался Ахилл, скрываясь среди женщин, – уж на что это, кажется, мудреные вопросы, а какая-то догадка и здесь возможна»⁴⁵ (приводим его полностью для очевидности его иронического характера) – задает *игровой* характер дальнейшего повествования.

В начале новеллы, как неоднократно отмечалось, идут «несколько случайных соображений» (118) об аналитических способностях ума и о том, насколько зависит от их наличия исход игры в шахматы, шашки и вист. При этом прямо говорится: «рассчитывать, вычислять – само по себе еще не значит анализировать» (117). С другой стороны, «дар анализа» назван «источником живейшего наслаждения» (117); а при игре в шашки, которая, как сказано, «требует куда более высокого умения размышлять», чем шахматы, «(при равных силах) победа зависит от удачного хода, от

неожиданного и остроумного решения» (118). При игре же в вист, говорится далее, «искусство аналитика проявляется как раз в том, что правилами игры не предусмотрено»; «Невзначай или необдуманно оброненное слово; случайно упавшая или открывшаяся карта и как ее прячут – с опаской или спокойно; <...> растерянность, колебания, нетерпение или боязнь – ничто не ускользнет от якобы безразличного взгляда аналитика» (119). Таким образом, даже в предисловии, которое принято считать манифестом логического, рационального и т.д. подхода, присутствует игровой, нерациональный, эмоциональный аспект.

Что касается типа преступника, в данном случае, конечно, нельзя назвать его творческим, но, безусловно, необычным. Прежде всего, посмотрим, что говорится о самом преступлении. Дюпен спрашивает, не заметил ли рассказчик «чего-то особенного в этой картине зверской жестокости?» (130) Как мы видим, ужасное и странное оказываются в словах Дюпена о преступлении рядом: «Невообразимый хаос в спальне»; «фантастические истязания старухи» (131); «необычайное»; «отклонение от простого и обычного» (131). И это чрезвычайно важно. У одной из жертв голова практически отделена от тела, что, с учетом сказанного выше, напоминает о *разъятом теле*⁴⁶. Таким образом, преступление здесь дано не только как *нарушение нормы* (распространенное определение), но и как *гротескное*.

Соответственно, гротескным образом характеризует Дюпен и преступника: «речь идет о совершенно особой, из ряда вон выходящей ловкости» (135); «необычайное, почти сверхъестественное проворство» (136); «своеобразный голос, необычайная ловкость и поражающее отсутствие мотивов в таком исключительном по жестокости убийстве»; «Обычные преступники так не убивают. И уж, во всяком случае, не прячут таким образом трупы своих жертв. Представьте себе, как мертвое тело заталкивали в трубу, и вы согласитесь, что в этом есть что-то чудовищное, что-то несовместимое с нашими представлениями о человеческих поступках»; «не-

имоверная силища»; «Вдумайтесь также в звериную жестокость этих злодеяний» (137).

Дюпен подытоживает: «Если присоединить к этому картину хаотического беспорядка в спальне, вам останется только сопоставить неимоверную прыть, сверхчеловеческую силу, лютую кровожадность и чудовищную жестокость, превосходящую всякое понимание, с голосом и интонациями, которые кажутся чуждыми представителям самых различных национальностей» (137–138) и предлагает рассказчику сделать вывод. Тот отвечает: «Безумец, совершивший это злодеяние – бесноватый маньяк, сбежавший из ближайшего сумасшедшего дома» (138).

Таким образом, исключительный характер преступления в классическом детективе подчеркивает его *избыточность*, и преступник, соответственно, никак не может быть заурядным, его жестокость гротескна. Преступником оказывается обезьяна, которая в гротескной традиции воспринимается как пародия на человека⁴⁷, в частности, у предшественника Э. По, Гофмана.

С другой стороны, *странность* является важнейшей чертой и гениального сыщика. На это обращал внимание Борхес: «...первым сыщиком в художественной литературе стал иностранец, первый описанный в беллетристике сыщик-француз. Почему? Потому что описывает все случившееся американец, и ему нужен непривычный герой. Чтобы сделать персонажей еще более странными, он заставляет их жить иначе, нежели принято среди нормальных людей»⁴⁸. Вспомним, что, по мнению свидетелей, которые слышали, но не видели убийцу, это был иностранец.

Неофициальные действия Дюпена по подтверждению правильности своей версии сопровождаются *плутовством*: «Войдите! – весело и приветливо» говорит Дюпен матросу-хозяину обезьяны и свидетелю убийств, отвлекая его вопросом, не относящимся к преступлению, чтобы потом огорошить своей осведомленностью. Между тем, ранее он попросил рассказ-

чика вооружиться: «Держите пистолеты наготове – предупредил Дюпен, только не показывайте и не стреляйте – ждите сигнала».

Таким образом, странному, гротескному убийце успешно противостоит странный же детектив. А полицейские не могут достичь успеха не только из-за низкого уровня интеллекта, но и потому, что слишком связаны своими представлениями о *нормальном* и *возможном*.

Наличие творческого преступника очень сильно отличает рассказ «Похищенное письмо» от «Убийства на улице Морг» и «Тайны Мари Рोजе». На замечание рассказчика, что министр Д. математик, а не поэт, Дюпен возражает: «Он и то, и другое». Обратим внимание на способ или метод совершения преступления. Министр Д. заменил интересующее его письмо на другое на глазах у жертвы, связанной обстоятельствами. Такого рода *подмена* совершенно невозможна была бы в «Убийстве» по причине характера «преступника». В «Тайне» же есть *подмена*, но другого рода. Это способ не совершения преступления, а сокрытия улики: преступник выдает лужайку в лесу за место совершения преступления, оставляя там одежду жертвы. При этом Дюпен обращает внимание на *искусственность, постановочность* того, как расположены «улики».

При таком преступнике и способе преступления, как в «Похищенном письме», и поведение Дюпена отличается от других «рационаций». В ответ Дюпену необходимо противопоставить не только расчет, что уже было сделано полицией и не дало никаких результатов. В частности, для выполнения задачи детального обыска жилище министра было поделено на квадраты, каждый из которых был пронумерован. Более *логического* метода, кажется, не придумать. Но Дюпен противопоставляет творчеству творчество же и краже – кражу. Посетив министра Д. и поняв, что именно надорванное письмо, висящее на самом виду, и есть то самое важное письмо, Дюпен в следующий визит заменяет его похожим, в то время как нанятый

человек создает суету за окном и отвлекает внимание министра. Это зеркально отражает то, как министр украл письмо на глазах у высочайшей особы, заменив его на другое.

Так, рядом с совершенно очевидным торжеством логики и анализа, появляется необходимое для классического детектива вдохновенье, *игра* и в какой-то степени *обман*. Игровой характер отношений преступника и детектива усиливает загадка, которую Дюпен оставил на письме-замене, и наличие личного повода для мести. Таким образом, это не только «соперничество интеллектов» (см. выше), но и соперничество в *инсценировке, актерстве*, Дюпен министра *переигрывает*. Влияние этого рассказа на «Скандал в Богемии» Конан Дойля совершенно очевидно. Таким образом, Конан Дойль продолжил традицию Э. По не только в логическом аспекте, но и игровом.

На наш взгляд, поведение Дюпена в «Похищенном письме», возможно, больше повлияло на театральное поведение сыщиков, чем образ мадемуазель де Скюдери. Также у По более, чем у Гофмана, выражена характерная замкнутость пространства детектива (в двух новеллах это комната). Кестхейи подчеркивает, что «события (в детективе – *Н.К.*) могут развиваться исключительно в пространстве, ограниченном тайной»⁴⁹, а Анциферова называет «замкнутость и условность хронотопа»⁵⁰ одним из «конститутивных» признаков детективного жанра. Обратим внимание на то, что Хейзинга писал о том, что игра может возникать только в ограниченном пространстве⁵¹.

3. Шерлок Холмс. Неправильный блюститель нормы

О созданном Конан Дойлем сыщике, как было сказано выше, уже неоднократно говорили именно в интересующем нас плане: «Он гипнотизирует литературными средствами: завораживает очарованием вымысла, причудливыми извивами сказочных нитей. Он открывает нам то, что

мысль, мышление могут существовать не только в категории истины, но и в категории красоты, точнее, одной из ее разновидностей – эффектности. <...> Он не подвергает свое наблюдение научной проверке, его умозаключения и произвольные суждения парят с поэтической свободой⁵². Даже делая акцент на рациональном, обращают внимание и на другое: «Как и Дюпен, Шерлок Холмс распутывает сложнейшие криминальные головоломки, полагаясь на аналитические способности своего ума. Как и его предшественник, он получает поистине эстетическое удовольствие от упражнения своего могучего интеллекта. Холмс – фигура романтическая, как бы вне будничности»⁵³.

Аспекту, который М. Урнов назвал «исследовательский артистизм»⁵⁴, придается важнейшее значение в глубоких исследованиях Ю. Щеглова, который связал ряд особенностей новелл о Холмсе с типичными чертами детектива как жанра. С его точки зрения, «статус детектива включает <...> интеллектуально-эстетическое удовлетворение, которое эта драма⁵⁵ доставляет профессионалу и артисту сыскного дела»⁵⁶.

Исследователи обращали внимание и на свойственную характеру Холмса (в дальнейшем ШХ) экстравагантность, доходящую до *смешного*. Борхес писал, что ШХ «слегка комичен и вместе с тем внушает уважение»⁵⁷. При этом между экстравагантностью самого сыщика и характером дел, за которые он берется, существует очевидная связь: «Просматривая свои записи о приключениях Шерлока Холмса <...> я нахожу в них немало трагического, кое-что забавное, кое-что странное, но нет ни в одной из них ничего заурядного. Работая из любви к своему искусству, а не ради денег, Холмс никогда не брался за расследование обыкновенных, банальных дел; его всегда привлекали только такие дела, в которых есть что-нибудь необычайное, а порою даже фантастическое»⁵⁸.

Итак, дело должно быть выдающимся, у Щеглова приведена «типичная реплика Холмса: “ваше дело одно из самых интересных, которые мне

попадались”» (165). Но оно, как отметил Д. Комм, должно быть еще и *странным*: «Вот модель рассказа о Шерлоке Холмсе. К знаменитому сыщику является посетитель и излагает историю, которая сама по себе может не содержать ничего пугающего или даже криминального. Но она обязана быть странной, алогичной, необъяснимой <...> Странные, словно нарисованные детской рукой человечки, таинственный велосипедист, регулярно возникающий на пустынной сельской дороге и исчезающий неизвестно куда, – сами по себе эти события еще не несут опасности. Но они непонятны, необъяснимы и потому – пугают. Мастерством автора маленькое нарушение в привычном порядке вещей превращается в зловещее Нечто, опасность неперсонифицированную и оттого непредсказуемую и грозную. Чуть приподнятый край занавеса над раз и навсегда заведенным укладом обнаруживает под ним хаос и безумие иррациональности. Когда страх обывателя достигает апогея, в дело вступает Холмс»⁵⁹.

Об этой же особенности говорит Г. Кружков: «Вспомним, как строится типичный рассказ о Шерлоке Холмсе. Начинается все с какой-то чепухи, с нелепицы. Ну, украли у сэра Баскервиля в гостинице один ботинок. Вздор! Кому может быть нужен один ботинок? Злоумышленник похищает бюсты Наполеона, чтобы тут же расколошматить их в мелкие кусочки. Зачем? Вопиющая бессмыслица! Союз Рыжих нанимает людей, у которых волосы определенного цвета, переписывать Британскую энциклопедию. Нонсенс? Конечно. Кто-то рисует пляшущих человечков на подоконнике. Дурость, проказа, нелепица. Но вот является Холмс – и расшифровывает смысл, скрытый в этих пляшущих человечках. Смысл вырисовывается серьезный, даже страшный»⁶⁰. Автор, на наш взгляд, несколько неточен, ведь той же пропаже ботинок сэра Генри Баскервиля (сначала нового, а затем старого) предшествовала таинственная смерть сэра Чарльза. Именно поэтому все, что происходит с сэром Генри, оказывается связанным с этой смертью.

Но гораздо важнее, что Кружков связал странность дела со странностью сыщика: «Зло иррационально, в этом его слабое место. Является Шерлок Холмс со своим дедуктивным методом – и разбивает злодейство в пух и прах. И так, логика, здравый смысл – и вместе с тем эксцентричность: тот же самый Холмс чудит, переодевается оборванцем, курит опиум, играет на скрипке»⁶¹. Правда, автор полагает, что сочетание этих двух противоположных черт в характере и деятельности Холмса является проявлением английского характера: «И тогда же стала приоткрываться мне суть английского характера: здравый смысл, точность (поезда и письма в рассказах Дойля ходят как по морскому хронометру), четкая логика. <...> И главное, никак нельзя разделить эти составляющие англичанина – рациональность и эксцентричность»⁶². Нам же кажется, что эти качества типичны для любого сыщика в классическом детективе, несмотря на то, что обаяние конандойловской Англии невозможно отрицать.

Очень важно, на наш взгляд, что оба цитируемых выше исследователя соотносят *странность, нелепость, иррациональность* преступлений и *страх*. А Кружков употребляет слова «чепуха», «нелепица», «вздор», «нонсенс», «дурость», то есть подчеркивает, что эта *странность* еще и *смешна*.

Отсюда вытекает и характер разгадывания дел. Мнение Комма – «Вооруженный лишь гиперрациональным мышлением, напрочь отрицающим ограниченность логики и непостижимость законов бытия, он (Холмс – *Н.К.*) начинает бой с Неназываемым и... без особого труда побеждает. Он объясняет тайну, делая окружающую действительность вновь понятной, – а следовательно, безопасной»⁶³ – кажется нам односторонним.

Ю. Щеглов связал метод расследования ШХ и с характером дел, и с характером самого Холмса. Приведем его мнение подробно, поскольку оно кажется нам чрезвычайно важным: «Решение с неожиданной стороны, извлекаемое из кажущихся несерьезными данных, осуществляется за счет

знаменитой дедукции Холмса, умеющего реконструировать события по обгорелой спичке или потертой шляпе. Этому же сюжетному требованию отвечают персональные черты Холмса – экстравагантность, чудачество (склонность заниматься “пустяками”). Разгадка выигрывает в эффективности, когда ей отказано предшествуют недоверие, скептицизм, а то и насмешки окружающих, которые в конце концов будут покорены гениальной простотой и безошибочностью холмсовских умозаключений. (Здесь налично, конечно, отголоски фольклора, где непрактичный чудак часто достигает того, над чем безуспешно бьются серьезные, солидные люди.) Suspense в виде сгущающегося мрака или частично приоткрываемой завесы также мотивируется чертами личности Холмса (артистическое, игровое начало, склонность к сюрпризам, к оттягиванию эффекта)»⁶⁴. Таким образом, исследователь показал неразделимость *дедукции* и *игрового* и *несерьезного* в методе Холмса.

Деятельность преступников в новеллах о ШХ носит отчетливо игровой характер. А. Генис, приводя замечательное описание рыжих всех оттенков из «Союза рыжих», подчеркивает: «Я люблю этот рассказ за красочную избыточность аферы. Убогую затею – подкоп к сейфу – маскирует ярмарочный балаган. Чтобы отвлечь рыжего владельца лавки, соседствующей с банком, злоумышленники устраивают цирковой парад»⁶⁵.

Представления устраивают как преступники, так и сам Шерлок Холмс. Так, в новелле «Шерлок Холмс при смерти» мотивы *игры, инсценировки, театра, актерства* являются важнейшими. Актерствует, *притворяется* преступник. После сообщения о тяжелом состоянии Холмса, Уотсон видит отражение лица Кэлвертона Смита в зеркале: «Я мог бы поклясться, что на нем (на лице преступника – *Н.К.*) появилась отвратительная, злобная усмешка. Но я тут же убедил себя, что это нервная судорога; через минуту, когда он снова повернулся ко мне, его лицо выражало искреннее огорчение» (451).

Играет и Шерлок Холмс, представляясь смертельно больным: «За то время, что я у него пробыл, внешний вид его резко изменился. Лихорадочный румянец сделался ярче, глаза еще сильнее блестели из темных глазных впадин, по временам холодный пот выступал на лбу. И все же он сохранял спокойную четкую речь» (448). Но делает это и более научно: «Лучший способ хорошо сыграть роль, – сказал Холмс, – вжиться в нее» (456), и талантливее. «Свою болезнь я разыграл с талантом настоящего актера» (458), – скромно говорит Холмс после разоблачения преступника. Он сообщает Уотсону, что собирается посвятить одну из своих монографий теме «симуляции болезней» (457). Таким образом, научный подход и артистизм ШХ сливаются воедино.

Театральность происходящего усиливается от наличия зрителя и слушателя – Уотсона, не подозревающего ни о противостоянии, ни об актерствовании, притворстве ШХ и Смита. По просьбе ШХ Уотсон прячется за ширмой: «Теперь, Уотсон, вы можете исчезнуть со сцены» (452) и становится свидетелем того, как убийца, полагая, что ШХ при смерти, полностью разоблачает себя. Этот типичный театральный прием («Мышеловка» в «Гамлете»; «Мнимый больной» Мольера), многократно использованный в детективах, является разновидностью *ловушки*: «Вот как! Ловушка!» (457) – восклицает схваченный Кэлвертон Смит.

Окончание *спектакля* и выход ШХ из роли после полученного с помощью *обмана* признания преступника сопровождаются включением яркого света (это также сигнал для полиции). Такой мотив, с одной стороны, многократно встречается в детективах, после ночи наступает день или в темном помещении включается свет в буквальном смысле. С другой стороны, это, по сути, реализация метафоры «не мрак, но свет»⁶⁶, отражающей обязательную для классического детектива победу добра над злом, а порядка над хаосом.

В другом, одном из самых известных, рассказе «Пустой дом» ШХ устраивает представление и ловушку с помощью своей копии из воска, которая сидит за окном на Бейкер-стрит с неизменными атрибутами *Шерлока Холмса дома*, давно известными как преступникам, так и читателям: халат, трубка, газета. Истинный Шерлок Холмс тем временем караулит полковника Морана в доме напротив. Таким образом, и здесь мы видим *подмену, сцену и закулисы*, где и действует сыщик.

В «Человеке со шрамом» вся загадка строится на переодевании, гриме и выдаче себя героем за нищего.

Из приведенных примеров, как нам кажется, видно, что театральность – естественная и необходимая черта детектива.

Остановимся подробнее на известнейшем шедевре Конан Дойля – повести «Собака Баскервилей». Чисто *научный* подход развенчивается еще в самом начале произведения. Доктор Мортимер называет ШХ вторым специалистом в Европе, и на резкий вопрос последнего, а кто же первый, отвечает: «Труды господина Бертильона внушают большое уважение людям с научным складом мышления» (467). На вопрос же, что помешало обратиться к Бертильону, отвечает, что как практик ШХ не имеет себе равных. Вся линия доктора Мортимера, с его увлечением антропологией и публикацией в научных журналах статей вроде «Не следует ли считать болезни явлением атавистического порядка?», с одной стороны, и его суеверным страхом, с другой, является *снижающей* параллелью к теоретическим выкладкам ШХ.

Преступник Стэплтон – ученый-энтомолог, его имя даже было присвоено бабочке. Он совмещает *научную* охоту на бабочек на болотах с выработкой плана преступления и «охотой» на Чарльза и Генри Баскервилей. Поэтому он так и изображен с «вечным» сачком. Он не только неоднократно называется вымышленным именем, но во время приезда в Лондон переодевается, надевает бороду и выдает себя за ШХ. Таким образом, по-

мимо *расчета, плана*, очевидны и актерство преступника, и момент *вызова и состязания* с сыщиком. Также важно, что Стэплтон предлагает Уотсону себя в помощники – мотив, который позже часто использовался в детективах и, как крайний вариант, нашел свое воплощение в преступнике-помощнике-рассказчике докторе Шеппарде в «Убийстве Роджера Экройда» Агаты Кристи. (Впрочем, как уже обращали внимание⁶⁷, еще раньше, в «Драме на охоте» Чехова во вставном тексте повествование ведется от лица преступника, который даже не помогает расследованию, а возглавляет самое что ни на есть официальное следствие. При этом он, как и герой Агаты Кристи, «не договаривает». Но, с нашей точки зрения, сходство приема не является в данном случае основанием относить данное произведение Чехова к жанру детектива.) Не только переодевание и фальшивая борода, но и преступник-помощник, и преступник-псевдоследователь являются вариантами *подмены*.

Слежка, наблюдение, очень значимые и в рассказах о ШХ, в «Собаке Баскервилей» носят *избыточный*, гротескный характер. Уотсон следит, как ему кажется, за всеми в Баскервиль-Холле и окрестностях: сначала один, потом вместе с сэром Генри выслеживает Бэрримора, подающего сигналы Селдону; наблюдает за встречей сэра Генри и мисс Стэплтон, а также за Стэплтоном, выследившим их: «и тут мне вдруг стало ясно, что я не единственный свидетель их встречи» (541). В это же время Картрайт, по поручению Холмса, следит за всеми, в том числе и за самим Уотсоном. А «джентльмен с трубой» мистер Френкленд шпионит как за местными жителями, так и за приезжими, включая и Картрайта, и скрывающегося на болотах Холмса.

Но функция Френкленда не исчерпывается тем, что это еще один наблюдатель. Вся эта линия возбуждаемых им нелепых судебных дел вроде преследования фермера за браконьерство в собственном загоне, а также реакция жителей деревни, которые, в зависимости от того, против кого

Френкленд в данный момент судится, то чествуют его, то сжигают его чучело, является снижающей, *смеховой* параллелью к *страшной* основной.

Слова «сцена», «трагедия» и «развязка» многократно употребляются как Уотсоном, так и Холмсом, а слово «трагедия» еще и Стэплтоном. У Конан Дойля герои уже могут соотносить себя с литературной традицией: «Я, кажется, угодил в какой-то детективный роман», – говорит Генри Баскервиль, узнав о слежке (490). Они ощущают себя как субъектами, так и объектами игрового действия. Так, в упомянутой выше сцене – слежке за встречей сэра Генри и мисс Стэплтон – не только Уотсон чувствует себя зрителем, но и молодой Баскервиль воспринимает происходящее точно так же: «Где Вы абонировали себе место? – Вон на том холме. – Значит на галерке. А ее братец устроился в первых рядах » (543).

Мотивы зрелища, действия, слежки, охоты, преследования оказываются переплетены (недаром часто употребляется слово «сеть».) И герои выступают то в роли охотника, наблюдателя, зрителя (Уотсон и сэр Генри, выслеживая Бэрримора, чувствуют «тот же азарт, который бывает у охотника, терпеливо подстерегающего дичь у капкана», 548), то в роли объекта слежки, охоты и т.д. Так, Уотсон, узнав, что кто-то прячется на болотах помимо Селдона, и решив застать его врасплох, уподобляется преступнику: «Я крадучись подходил к этой каменной дыре – точь-в-точь как Стэплтон, когда его сачок уже занесен над бабочкой!» (574). Но он испытывает настоящий шок, почувствовав себя самого объектом слежки: «Выходит, что незнакомец охотится не за сэром Генри, а за мной? <...> С тех пор, как я живу здесь, за каждым моим шагом, вероятно, ведется слежка. Ведь все это время меня не оставляло ощущение, что здесь действуют какие-то невидимые силы и что они осторожно и умело стягивают вокруг нас тончайшую сеть, легкое прикосновение которой мы чувствуем лишь изредка, в самые критические минуты» (575).

В финале «Собаки Баскервилей» есть та же параллель между мраком неведения и буквальной темнотой ночи. Сначала Уотсон и читатель «прозревают» преступный замысел: «Из мрака, в котором я так долго блуждал, выступили наполовину увиденные, наполовину угаданные мною очертания чудовищного злодейства»; «Тьма, окутывавшая меня, мало-помалу начинала редеть, но многое еще оставалось в тени» (581). А затем в кульминационной сцене повести, когда ШХ, Уотсон и Лейстред устраивают Стэплтону ловушку, мрак сначала усиливается из-за тумана, а потом рассеивается, являя жертву («...и вот из тумана, словно распахнув перед собой занавес, выступил тот, кого мы поджидали», 606), а следом собаку-чудовище. Характерно, что и здесь, в самый опасный момент употребляется театральное слово «занавес».

Таким образом, по сравнению с Э. По, у Конан Дойля еще более усиливается игровое начало, инсценировки, обман, значение слежки, подглядывания, наблюдения. Бóльшее значение имеют и переодевания, выдача себя за лицо другой профессии, присвоение имен и разного рода подмены. Мнимое устранение Холмса от дела, видимость его отсутствия или нахождения при смерти совершенно осознано даются автором как нахождение актера за кулисами перед выходом на сцену в финале. В этом плане трудно переоценить влияние Конан Дойля на дальнейшее развитие классического детектива.

Также более очевидна по сравнению с Дюпеном амбивалентность образа Холмса. Щеглов писал о том, что сочетание авантюры и безопасности способствуют «созданию специфической амбивалентной атмосферы шерлокхолмсовских новелл»⁶⁸. Добавим, что другая сторона этого же явления – воплощение в Холмсе идей защиты *нормы* и ее же нарушения. Высказывание Гениса: «Если преступление – перверсия порядка, то оно говорит о последнем не меньше, чем о первом. Читая Конан Дойля, мы подглядываем за жизнью в тот исключительный момент, который кажется нам

нормой»⁶⁹ представляется нам связанным с рассматриваемым аспектом. Шерлок Холмс успешнее полиции не только потому, что он гениальнее и не связан *официальными* рамками. Если преступники – это всегда нарушители порядка, только *притворяющиеся* его частью, а представители закона, подобные Лестрейду, *нормальны* всегда (и именно в силу своей нормальности не могут противостоять преступнику), то Холмс является постоянным представителем *ненормального* в упорядоченном мире. Он фигура, выступающая на стороне закона, но родственная *плуту*. (С нашей точки зрения, это один из факторов, способствующих фольклорной жизни Холмса.)

Говоря о постоянном нарушении Холмсом закона⁷⁰, а также о необходимости этого нарушения и разного рода обмана для успешного решения дел, никак нельзя обойти вниманием факт, на который обратила внимание автора работы О.В. Федунина: в рассказе «Конец Чарльза Огастеса Милвертона» ШХ и Уотсон выступают в роли «злоумышленников» крайне неудачно. Действительно, вторгшись в дом «короля шантажа» с целью похитить письма, угрожающие свадьбе «несчастной леди Евы», они сначала становятся невольными свидетелями убийства Милвертона пострадавшей дамой. А потом чуть не оказываются схваченными, обувь Уотсона даже осталась в руках преследователей, а полиция ищет «убийц», приметы одного из которых идеально подходят Уотсону⁷¹.

Итак, с одной стороны, в рассказе наличествуют гениальный сыщик, выдающийся преступник, жертва шантажа, убийство и бестолковая полиция. Но, в то же время, отсутствуют обязательные с нашей точки зрения для классического детектива тайна преступления и сюжет-расследование. С самого начала и сыщику, и читателям известно, кто и как именно может погубить леди Еву; также не являются тайной обстоятельства убийства самого Милвертона. Расследование полиции не составляет основу рассказа.

Соответственно, тип сюжета в данном случае – не расследование, проведенное гениальным сыщиком, а очень распространенный в кино вариант: лицо (группа лиц) проникает в чужое помещение с целью получить информацию, документы, реже с целью кражи, но никогда – убийства. Но в это же время другое лицо (группа лиц) является туда же с более серьезными намерениями и убивает хозяина, охранника и т.д. В убийстве, естественно, подозревается первое лицо. Таким образом, рискнем сделать вывод, что не каждый рассказ о ШХ является детективом, хотя все они относятся к криминальной литературе.

Возвращаясь к вопросу о двойственности образа Холмса, отметим, что между расследованиями, пока в мире все в порядке, у героя периоды хандры, но с совершением преступления наступает его – авантюрное и *творческое* время. В данном случае, на наш взгляд, правильнее говорить не о «схематизме» характера Холмса, а о том, что он в значительной степени – *маска*⁷². Именно поэтому его трубка важнее, чем черты лица. Впрочем, существует и мнение, высказанное О. Федуниной, что Конан Дойль неоднократно показывал, что между маской и собственно Холмсом существует зазор (его переживания в «Собаке Баскервилей», когда сэр Генри мог пострадать и т.д.), и это очень важно.

По сравнению с безымянным рассказчиком Э. По усилена роль Уотсона как зрителя, его присутствие помогает созданию атмосферы игрового действия. Важны также подтрунивания Уотсона и ШХ друг над другом. Это отразилось в последующей детективной традиции.

В «Собаке Баскервилей» Конан Дойль также показал, что детективное пространство может быть отгорожено, даже если это не комната, как в рассказах По, и во многих рассказах самого Конан Дойля: «в этом самом глухом уголке мира» (531). Позже таким пространством становились деревушки у Агаты Кристи.

(Продолжение следует.)

¹ Буало П., Нарсежак Т. Детективный роман. Режим доступа: <http://detective.gumer.info/txt/bualo.doc>, свободный, свободный; Кругосвет. Энциклопедический словарь. Режим доступа: <http://www.krugosvet.ru/articles/121/1012178/1012178a1.htm>, свободный; Можейко М.А.

Детектив // Постмодернизм. Энциклопедия / Сост. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. Режим доступа: <http://infolio.asf.ru/Philos/Postmod/detectiv.htm>, свободный; Худельман Р.Э. Детективная литература // Советский энциклопедический словарь. М., 1985. С. 135.

² Гозенпуд А. Детективная драма // Пути и перепутья. Режим доступа: <http://detective.gumer.info/txt/gozenpud.doc>, свободный; Кестхейи Т. Характерология // Анатомия детектива. Режим доступа: <http://littera.websib.ru/volsky/text.htm?366>, свободный; Рычагова А.В. Традиции готического романа в творчестве Агаты Кристи: Дипломная работа. Иркутск, 2005. Режим доступа: http://revolution.allbest.ru/literature/00009856_0.html, свободный.

³ Рычагова А.В. Указ. соч.

⁴ Здесь и далее все подчеркивания в цитатах принадлежат нам. – Н.К.

⁵ Кестхейи Т. Указ. соч.

⁶ Также см.: Альтиуллер Г. Шерлок Холмс и ТРИЗ. Режим доступа: <http://detective.gumer.info/txt/altshuller.doc>, свободный; Воробьев В.В. Принципы Шерлока Холмса. Режим доступа: <http://detective.gumer.info/txt/vorobjev.doc>, свободный.

⁷ Борхес Х.Л. Детектив // Как сделать детектив. М. 1990. С. 267.

⁸ Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М., 1990. С. 193.

⁹ Ковалев Ю.В. Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт. Режим доступа: <http://detective.gumer.info/txt/kovalev.doc> 24.06.07, свободный.

¹⁰ Лотман Ю.М. О дуэли Пушкина без «тайн» и «загадок»: Исследование, а не расследование. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/critics/lot/lot-375-.htm>, свободный.

¹¹ Рычагова А.В. Указ. соч.

¹² Loft. Архитектоника детективного жанра. Режим доступа: <http://proza.ru:8004/texts/2001/07/23-66.html>, свободный.

¹³ Ковалев Ю.В. Указ. соч.

¹⁴ Мельник В.В. Познавательное-эвристическое значение художественной литературы детективного жанра. Режим доступа: <http://detective.gumer.info/txt/melnik.doc>, свободный.

¹⁵ Вольтер. Задиг // Философские повести. М., 1960. С. 12–14.

¹⁶ Цит. по: Ковалев Ю.В. Указ. соч.

¹⁷ Лотман Ю.М. Логика взрыва. Режим доступа: <http://library.inpsy.com/linpsy/info/2078.html>, свободный. Вопрос о «предсказуемости-непредсказуемости» при «решении такого существенного вопроса, как подлинное и мнимое искусство» кажется нам очень сложным, поскольку есть и другие «предсказуемые» жанры помимо детектива. Возможно, этот вопрос связан с тем, является ли или нет данный жанр каноническим. В любом случае, этот вопрос требует отдельного рассмотрения.

¹⁸ Стронниками «честной игры» (fair play) (С.С. Ван Дайн, Р. Нокс, Д. Сейерс и др.) детектив понимался как интеллектуальная игра между автором «загадки» и читателем, в которой честный автор должен следовать определенным правилам: дать читателю шанс разгадать тайну самому, не вводить читателя в заблуждение и т.д. См.: Ван Дайн С.С. Двадцать правил для писания детективных романов. Режим доступа: <http://detective.gumer.info/txt/vandine.doc>, свободный. Текст работы см. также в: Как сделать детектив. М., 1990. С. 38–41. Нокс Р. Десять заповедей детективного романа.

Режим доступа: <http://detective.gumer.info/txt/knox.doc>, свободный. Текст работы см. также в: Как сделать детектив. М., 1990. С.77–79; *Нокс Р.* Присяга детективного клуба // Как сделать детектив. М., 1990. С. 80–82; *Симонс Дж.* Правила честной игры и мятеж против них // Детектив в Британии. Режим доступа: <http://detective.gumer.info/txt/symons-2.doc>, свободный; *Сэерс Д.* Английский детективный роман. Режим доступа: <http://detective.gumer.info/txt/sayers-2.doc>, свободный.

¹⁹ *Гозенпуд А.* Указ. соч.

²⁰ *Тамарченко Н.Д.* Детективная проза // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 55.

²¹ *Мельник В.В.* Указ. соч.

²² *Эйнштейн А., Инфельд Л.* Эволюция физики. Режим доступа: <http://artema.fopf.mipt.ru/lib/phil/einstein2.html>, свободный.

²³ *Лепешко Б.М.* Формальная логика и детективный жанр: единство эвристической достоверности. Режим доступа: <http://detective.gumer.info/txt/lepeshko.doc>, свободный.

²⁴ *Гозенпуд А.* Указ. соч.

²⁵ *Чуковский К.* О Шерлоке Холмсе // Конан Дойл А. Записки о Шерлоке Холмсе. Л., 1980. С. 10.

²⁶ Там же. С.12.

²⁷ *Щеглов Ю.К.* К описанию структуры детективной новеллы. Режим доступа: <http://detective.gumer.info/txt/scheglov.doc>, свободный. Дата обновления: 24 июня 2007 г.

²⁸ *Кестхейи Т.* Указ. соч.

²⁹ Принадлежность новеллы Гофмана «Мадемуазель де Скюдери» к детективному жанру подробно обоснована в глубокой и основательной работе М.И. Бента, в которой он относит к детективному жанру и некоторые другие романтические новеллы. См.: *Бент М.* Немецкая романтическая новелла. Режим доступа: <http://denshorin.marsx.ru/liter/bent1.html>, свободный. Мы разделяем точку зрения, что Гофман является предшественником Э. По, высказанную в работах: *Клугер Д.* Под небом Парижа. Режим доступа: <http://detective.kirulya.com/daniel/gofman.htm>, свободный; *Мелетинский Е.М.* Указ. соч. С.182.; *Тамарченко Н.Д.* Указ. соч. С. 56; *Шлапоберская С.* Сказка и жизнь у Э.Т.А. Гофмана // Гофман Э.Т.А. Новеллы. М.,1983. С. 10.

³⁰ *Мелетинский Е.М.* Указ. соч. С. 182. Эта точка зрения разделяется в работе: *Анциферова О.Ю.* Детективный жанр и романтическая художественная система. Режим доступа: <http://littera.websib.ru/volsky/text.htm?492>, свободный.

³¹ *Клугер Д.* Указ. соч.

³² *Гофман Э.Т.А.* Мадемуазель де Скюдери // Гофман Э.Т.А. Новеллы. М., 1983. С. 176. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

³³ *Бент М.* Указ. соч.

³⁴ *Клугер Д.* Указ. соч.

³⁵ *Бент М.* Указ. соч. Сходную формулировку см.: *Мелетинский Е.М.* Указ. соч. С. 182.

³⁶ *Бент М.* Указ. соч.

³⁷ Там же.

³⁸ *Хейзинга Й.* Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 2004.

³⁹ *Борхес Х.Л.* Указ. соч. С.263.

⁴⁰ *Loft.* Указ. соч.

⁴¹ *Борхес Х.Л.* Указ. соч. С. 267.

⁴² *Анциферова О.Ю.* Указ. соч.

⁴³ Там же.

⁴⁴ *Ковалев Ю.В.* Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт. Режим доступа: <http://detective.gumer.info/txt/kovalev.doc> 24.06.07, свободный.

-
- ⁴⁵ По Э. Убийство на улице Морг // По Э. Рассказы. М., 1980. С. 117. В дальнейшем ссылки на это издание даются с указанием страницы.
- ⁴⁶ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.
- ⁴⁷ Бахтин М.М. Указ. соч. С. 390.
- ⁴⁸ Борхес Х.Л. Указ. соч. С. 269. Сходное высказывание см.: Ковалев Ю.В. Указ. соч.
- ⁴⁹ Кестхейи Т. Указ. соч.
- ⁵⁰ Анциферова О.Ю. Указ. соч.
- ⁵¹ Хейзинга Й. Указ. соч.
- ⁵² Кестхейи Т. Указ. соч.
- ⁵³ Белов С., Строев А. Справки об авторах // Как сделать детектив. М. 1990. С. 293.
- ⁵⁴ Урнов М. Конан Дойл, Шерлок Холмс и профессор Челленджер. Послесловие (к сборнику А.К. Дойла «Затерянный мир»). Режим доступа: [http://publ.lib.ru/ARCHIVES/U/URNOV_M._V/Konan_Doyl_Sherlok_Holms_i_professor_Chelendjer.%20\[htm-win\].zip](http://publ.lib.ru/ARCHIVES/U/URNOV_M._V/Konan_Doyl_Sherlok_Holms_i_professor_Chelendjer.%20[htm-win].zip), свободный.
- ⁵⁵ Интересно, что исследователь, так же как и герои детектива, использует слово «драма» (вряд ли здесь можно говорить о термине) для обозначения преступления и всего, с ним связанного.
- ⁵⁶ Щеглов Ю.К. Указ. соч.
- ⁵⁷ Борхес Х.Л. Указ. соч.
- ⁵⁸ Конан Дойл А. Пестрая лента // Конан Дойл А. Записки о Шерлоке Холмсе. Л., 1980. С. 165. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.
- ⁵⁹ Комм Д. Образы неназванного. Режим доступа: <http://detective.gumer.info/txt/komm.doc>, свободный.
- ⁶⁰ Кружков Г. Из предисловия к «Книге NONсенса». Режим доступа: <http://detective.gumer.info/txt/kruzkov.doc>, свободный.
- ⁶¹ Там же.
- ⁶² Там же.
- ⁶³ Комм Д. Указ. соч.
- ⁶⁴ Щеглов Ю.К. Указ. соч.
- ⁶⁵ Генис А. Закон и порядок. Мой Шерлок Холмс. Режим доступа: <http://detective.gumer.info/txt/genis-1.doc>, свободный.
- ⁶⁶ Честертон Г.К. Как пишется детективный рассказ. Режим доступа: <http://detective.gumer.info/txt/chesterton-4.doc>, свободный. Честертон употребил данную метафору, имея в виду постепенное прозрение читателя. Но она показалась нам очень выразительной и приемлемой и для данного контекста.
- ⁶⁷ Елисеев Н. Суворин. Драма на охоте. Режим доступа: <http://seance.ru/n/21-22/biopic-aleksey-suvorin/elissev-suvorin/>, свободный; Сценарист.ру. Форум. С. 15. Режим доступа: <http://www.screenwriter.ru/forum/index.php?showtopic=60&st=210>, свободный.
- ⁶⁸ Щеглов Ю.К. Указ. соч.
- ⁶⁹ Генис А. Указ. соч.
- ⁷⁰ См.: Там же.
- ⁷¹ См.: Конан Дойл А. Конец Чарльза Огастеса Милвертона. Режим доступа: http://www.bestseller.pp.ru/read_book.php?f=0&book_id=1137, свободный.
- ⁷² О том, что характеры в детективе суть маски, см.: Вулис А. Поэтика детектива // Новый мир. 1978. № 1. С. 244–258.