

# ЧЕРНЫЙ РОМАН

БОГОМИЛ РАЙНОВ

«Составной частью страшного, безостановочно действующего механизма, развращающего сознание широких слоев общества», называет Богомил Райнов «черную» — полицейскую, шпионскую литературу, литературу ужасов, убийств и садизма.



- [Богомил Райнов](#)
- [Черный роман](#)
- 
- [АННОТАЦИЯ](#)
- [Богомил Райнов](#)
- [Черный роман](#)
- [ПРЕСТУПЛЕНИЕ КАК ЖИЗНЕННЫЙ МАТЕРИАЛ](#)
- [БИОГРАФИЯ ЧЕРНОГО РОМАНА](#)
- 
- 
- 
- [АСЫ ШПИОНАЖА](#)
- 
- [Алексей Собкович](#)
- [ПОСЛЕСЛОВИЕ](#)
- [notes](#)
  - [1](#)
  - [2](#)
  - [3](#)
  - [4](#)
  - [5](#)
  - [6](#)
  - [7](#)
  - [8](#)
  - [9](#)
  - [10](#)
  - [11](#)
  - [12](#)
  - [13](#)
  - [14](#)
  - [15](#)
  - [16](#)
  - [17](#)
  - [18](#)
  - [19](#)
  - [20](#)
  - [21](#)
  - [22](#)

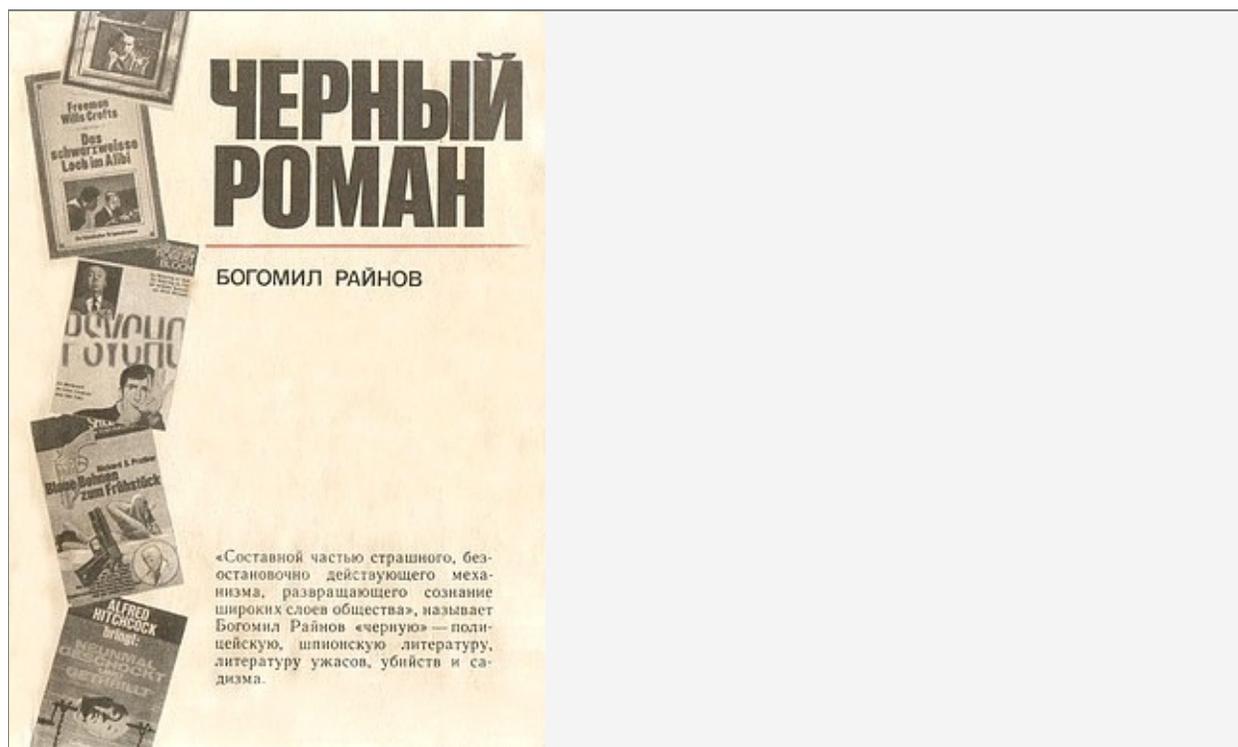
- [23](#)
- [24](#)
- [25](#)
- [26](#)
- [27](#)
- [28](#)
- [29](#)
- [30](#)
- [31](#)
- [32](#)
- [33](#)
- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)
- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)
- [57](#)
- [58](#)
- [59](#)
- [60](#)
- [61](#)

- [62](#)
- [63](#)
- [64](#)
- [65](#)
- [66](#)
- [67](#)
- [68](#)
- [69](#)
- [70](#)
- [71](#)
- [72](#)
- [73](#)
- [74](#)
- [75](#)
- [76](#)
- [77](#)
- [78](#)
- [79](#)
- [80](#)
- [81](#)
- [82](#)
- [83](#)
- [84](#)
- [85](#)
- [86](#)
- [87](#)
- [88](#)
- [89](#)
- [90](#)



# Богомил Райнов

## Черный роман



«Богомил Райнов "Черный роман"»: "Прогресс"; Москва; 1975

## АННОТАЦИЯ

Книга болгарского писателя, литературоведа, профессора Богомила Райнова — первое на русском языке крупное исследование о так называемом «черном романе». Она рассказывает об одном из любопытнейших явлений современного литературного процесса — о жанре детективного и шпионского романа. Исследуя социальные корни этого явления, причины популярности такого рода литературы, автор прослеживает историю жанра, анализирует творчество наиболее известных его представителей (Э. По, Ж. Сименона, А. Кристи, Ле Карре и др.).

**Богомил Райнов**

**Черный роман**

# ПРЕСТУПЛЕНИЕ КАК ЖИЗНЕННЫЙ МАТЕРИАЛ

Нарушители законов существуют с тех самых пор, как существуют сами законы. Но преступления против общества возникли гораздо раньше. Иначе незачем было бы создавать законы. В Библии рассказывается, что первый же человек совершил и первое преступление — первородный грех. А если верить античной мифологии, то золотой век был очень скоро разрушен насилием и деградировал в бронзовый. Все это, конечно, легенды, но они свидетельствуют, что уже в древности представление о человеческом бытии люди связывали с представлением о преступлении.

Сменяли друг друга разные общества, утверждая или отрицая разные критерии преступности, но преступление как общественное явление продолжало существовать. И эта его устойчивость приводила мизантропов и пессимистов всех времен и народов к выводу об органической порочности человеческой природы и полной иллюзорности нравственной эволюции человека. Все буржуазные теории преступления — теории биологического и социального фатализма. Шопенгауэр возводил в непоколебимый принцип древнюю максиму «человек человеку волк». Для Ницше сущностью всех общественных процессов является «воля к власти», неизбежно порождающая насилие. Ломброзо считает, что преступление и по данным статистики, и по данным антропологических исследований выступает как явление естественное. А по мнению фрейдистов, преступное действие так же неискоренимо, как и порождающий его «инстинкт разрушения».

Лишь теоретики марксизма впервые выдвинули и обосновали положение о том, что преступление представляет собой не биологическое, а социальное явление, обусловленное определенными общественными противоречиями, оказывающими соответствующее влияние на психику индивида. Впервые за всю историю человечества практика социалистического строя на деле доказала, что только коренное изменение общественных условий может привести и приводит к резкому сокращению преступности. Показательно, что, в то время как в капиталистических странах единственная задача полиции сводится к обнаружению и наказанию преступника, в Советском Союзе именно органы безопасности и охраны общественного порядка первыми взяли на себя благородную

миссию перевоспитания правонарушителей. Харьковская колония имени Феликса Дзержинского, основанная выдающимся советским педагогом Макаренко, останется в истории как первое значительное и знаменательное проявление этого нового взгляда на преступление и преступника, означавшего вступление социалистического гуманизма в область, где до той поры господствовали лишь мрачные концепции мизантропов.

Существование преступления в человеческом обществе обуславливает возникновение темы преступления в литературе. Эта проблема волнует писателей всех времен и народов, всех литературных школ — от создателей древневосточного и античного эпоса до Шекспира, Бальзака, Золя и Достоевского. Грабеж и убийство, шантаж и предательство в той или иной форме присутствуют в великом множестве художественных произведений. Но лишь в капиталистическом обществе, а точнее, на стадии разложения этого общества литература, исследующая преступление, выделилась в самостоятельный жанр и оставила далеко позади — и по количеству произведений, и по тиражам — все остальные повествовательные жанры.

Это, разумеется, не случайно. Преступление именно потому стало основной темой буржуазной литературы, что оно давно уже превратилось в одну из самых страшных язв буржуазного образа жизни. Вся история капиталистического строя — это история постепенного, но неуклонного роста преступности, развивающегося в наши дни особенно ускоренными темпами. Сведениями по этому вопросу изобилует вся западная, да и наша печать, так что мы позволим себе привести в качестве иллюстрации лишь несколько особенно убедительных фактов.

По сведениям итальянской статистики в 1967 году в стране было совершено свыше 513 000 преступлений, а количество убийств по сравнению с 1966 годом выросло больше чем на 23 %. Так же быстро растет преступность во Франции, причем здесь особенно велико количество крупных ограблений. По сведениям журнала «Шпигель», в ФРГ каждый день происходит в среднем четыре убийства, семнадцать изнасилований и триста шестьдесят краж. В стране чрезвычайно выросла детская преступность. Лишь за последние десять лет число правонарушителей в возрасте от 18 до 21 года выросло более чем на 150 %. Угрожающе растет преступность и в Западном Берлине — 142 500 преступлений за один только 1968 год, что на 13 % больше, чем в 1967 году. Еще быстрее происходит рост преступности в Голландии — за пять лет (1964–1968 гг.) число преступлений удвоилось. В Великобритании, по словам газеты «Обсервер», количество преступлений с 1960 до 1968 года увеличилось на 60 %. В стране ежегодно совершается свыше миллиона

двухсот тысяч преступлений.

Но самая страшная картина, разумеется, в Соединенных Штатах Америки, Сам бывший президент США Л. Джонсон вскоре после убийства Роберта Кеннеди говорил, что в 1963 году в США было убито восемь с половиной тысяч человек, в том числе президент Джон Кеннеди и негритянский лидер Медгар Эверес. В 1964 году было убито 9200 человек и среди них три негритянских политических деятеля, ставших жертвами ку-клукс-клана. В 1965 году убито 9850 человек. В 1966 году—10 920 человек. И в том числе негритянский лидер Малколм Икс. В 1967 году—12 230 человек. В 1968 году погибли выдающийся борец за политические права негров Мартин Лютер Кинг и сенатор Роберт Кеннеди. А журнал «Юнайтед Стэйтс ньюс энд Уорлд рипорт» отмечает, что с 1960 года преступность в Соединенных Штатах выросла на 88 % и что каждый год в стране погибают насильственной смертью свыше 17 000 человек. Эти данные дополняет журнал «Ньюсуик», который сообщает, что с 1900 года и до настоящего времени от рук убийц пало свыше 75000 американцев (число, превышающее количество погибших во всех войнах, в которых участвовали Соединенные Штаты).

Аналогичная картина наблюдается в Японии, Австралии, Южной Америке. Но есть ли смысл приводить все новые и новые цифры, чтобы доказывать всем известные и всеми признанные факты? Западные статистики и социологи давно уже не делают секрета из чудовищно прогрессирующего роста преступности. Наоборот, этой проблеме посвящается такое количество подробнейших исследований, что они могли бы составить огромную библиотеку. С некоторыми из этих работ мы внимательно ознакомились — это книга Уильяма Рэндела «Ку-клукс-клан», описывающая историю и структуру «Невидимой империи», члены которой занимаются убийствами и истязаниями во имя «превосходства белой расы»; очень интересные заметки покойного сенатора Роберта Кеннеди «Моя борьба против коррупции», разоблачающие зловещий гангстерский синдикат, до сих пор процветающий в США; обличительная книга Джеймса Хепберна «Прощай, Америка» и особенно ее раздел «Анатомия убийства», рассматривающий преступную роль тех, кто теоретически должен бороться против преступности, — Федерального бюро расследований и его шефа Эдгара Гувера; исчерпывающее исследование Поля Шоло и Жана Сюсини «Преступление во Франции»; обширный репортаж С. Груэффа и Д. Лапьера «Заправила Нью Йорка»; посвященная той же теме книга «Чикаго. Секретно!» Дж. Лайта и Ли Мортимера; серия очерков в газете «Орор»; книга Микеле Панталеоне «Мафия вчера и

сегодня», документальный роман Трумэна Капоте «Обыкновенное убийство»,<sup>[1]</sup> не говоря уж о многочисленных исследованиях и анкетных данных, опубликованных в периодических изданиях, которые вряд ли можно заподозрить в стремлении очернить буржуазную действительность — американских «Лайф», «Лук», «Тайм», «Ньюсуик», французских — «Экспресс», «Нувель обсерватер», «Фигаро литтерер», «Реалите», «Кандид», «Пари матч», немецких — «Шпигель», «Штерн», «Нойе иллюстрирте ревью» и др.

Большинство этих работ достаточно исчерпывающе и откровенно излагают фактический материал, но ни одна из них не может удовлетворить нас своими выводами и обобщениями. Эта беспомощность, разумеется, никоим образом не является следствием дилетантизма или неосведомленности, это лишь результат безнадежного стремления постичь непостижимое.

Авторы жаждут покончить с буржуазной преступностью, но не дерзают даже и помыслить о том, чтобы покончить с самим буржуазным строем. Все они единодушно считают, что нужно вылечить злокачественный нарыв преступности, но хотят добиться этого не хирургическим вмешательством, а таблетками от кашля.

И снова вытаскиваются на белый свет пессимистические биологические или экзистенциалистские теории, в то время как более оптимистические натуры пытаются найти выход в предписаниях религиозных учений всех времен и направлений. Все эти проповеди отчаяния, как и обнадеживающие иллюзии, давно доказали свою научную несостоятельность и практическую непригодность, но обладают тем немаловажным преимуществом, что прекрасно умеют обойти вопрос об исторической обреченности самого строя. В этом, конечно, и заключается главная причина того, что все эти творения до сих пор пользуются определенным спросом.

Преступление — это результат противоречия между личностью и обществом, наиболее резкое и крайнее проявление конфликта между стремлениями отдельного человека и интересами коллектива. Следовательно, пока существует антагонизм между личностью и обществом, будет существовать и опасность того, что этот антагонизм в тот или иной момент найдет свое проявление в преступном акте. Но поскольку особенности данного общества — результат объективных условий и объективного развития, постольку и особенности каждого отдельного индивида не представляют собой некую неизменную величину, а являются производным от особенностей самого общества. Социальный порядок

карает преступника, но он же в известном смысле его воспитывает. От своеобразия данного строя зависит и своеобразие преступлений, порожденных этим строем. Преступный акт всегда социально обусловлен, и рассматривать его вне этой зависимости — все равно что судить о жизни растения только по листьям, не принимая во внимание его корень.

Говоря о «золотом веке» или любом другом предгреховном периоде человеческой истории, религиозные и мифологические предания выражают, хоть и в искаженном виде, некую историческую закономерность. Преступность не запрограммирована биологией человека, а является результатом определенной социальной эволюции, точнее, зарождения эксплуатации и частнособственнического сознания. Самый характер преступности в ту или иную эпоху определяется в своей основе особенностями социального строя. Преступность в новой и новейшей истории человечества — это, по-существу, буржуазная преступность, возникшая не «вопреки» стремлениям господствующего класса, а именно как прямой результат его господства. Любое, даже самое беглое ознакомление с фактами убеждает нас в этом, но особенно характерна картина американского общества.

Как мы уже упоминали, большинство буржуазных социологов рассматривает преступление как специфический индивидуальный акт, как результат имманентных особенностей человека. Но можно ли считать индивидуальным актом один из первородных грехов американского общества — работорговлю и рабский труд, официально признанные и оправданные через пятнадцать веков после падения рабовладельческого строя? Индивидуальный или социальный акт — деятельность ку-клукс-клана и многих организованных форм расистского террора? Разве можно назвать индивидуальным актом суды Линча, представляющие типичнейшее проявление произвола разбушевавшейся толпы по отношению к незащитному индивиду? И как отнести к индивидуальным актам легализованные судом политические убийства, например Сакко и Ванцетти или Этель и Юлиуса Розенбергов?

И можно ли не признать, что американское общество создало свой специфический «американский» стиль, утвердило свой, личный почерк в грязной сфере преступления? Общество, которое сочло необходимым обеспечить себе жизненную территорию путем жесточайшего и ненужного истребления индейцев, превратило геноцид в основу своей завоевательной политики.

Американская буржуазия создала также свой стиль преступлений, направленных против отдельной личности. Эта страна ускоренной

индустриализации еще в 20-е годы нашего века сумела создать промышленные формы преступления. Гангстеризм как сочетание экономической деятельности с кровавым террором возник именно в США и, как свидетельствуют многочисленные факты, продолжает процветать, организованный в своеобразные преступные тресты, именуемые «Cosa nostra» («Наше дело»), «Корпорация убийств», «Синдикат преступлений» и т. д.

Страна «неограниченных возможностей», где все делается с размахом, отличается невиданным размахом и в области насилия. Самые ужасные преступления века совершены именно здесь, и, не слишком углубляясь в историю, можно сразу же вспомнить лишь некоторые из них. В 1946 году восемнадцатилетний Уильям Хиренс застрелил семь человек. В 1948 году двое других юношей также совершили семь убийств. На следующий год какой-то только что демобилизованный солдат принялся расстреливать толпу и убил тринадцать человек. В 1956 году в штате Коннектикут два юных преступника ради ничтожной добычи убили семь человек. В 1958 году девятнадцатилетний Чарльз Старкуетер и его пятнадцатилетняя подружка убили одиннадцать человек. В 1959 году Перри Смит и Дик Хикок уничтожили целую семью — отца, мать, сына и дочь.<sup>[2]</sup> В 1965 году Ричард Спетч убил в Чикаго восемь санитарок, а Чарльз Уитмен в Остине убил двенадцать человек. В 1969 году банда Мэнсона совершила известное кровавое нападение на виллу Шарон Тейт, зверски зарезав беременную киноактрису и ее гостей.

Американская буржуазная цивилизация создала свой самобытный стиль и в области политических преступлений. Господствующий класс не только расправляется со своими противниками, но, подобно мифическому Хроносу, пожирает собственных детей. Линдон Джонсон в одном из своих выступлений отмечал, что начиная с 1865 года каждый третий президент США подвергался покушениям, а каждый пятый был убит. Как показывают свидетельства видных американских юристов, журналистов и общественных деятелей, все эти преступления совершались с ведома и при участии высших полицейских властей. Не случайно, что все попытки расследовать эти политические убийства никогда не приводили ни к чему большему, чем поимка непосредственных исполнителей, и ни разу не открыли истинных инициаторов и организаторов покушения. Многочисленные уголовные аферы самого крупного масштаба, зарегистрированные начиная с 20-х годов, неизменно показывают, как это нередко признает и сама американская печать, что между гангстерами и полицейскими, гангстерами и бизнесменами, гангстерами и буржуазными

политиками существуют тесные связи и прямое сотрудничество.

Но американский стиль насилия не менее отвратителен, даже когда он и не проявляется в столь крайних формах физического уничтожения. Следствия по так называемой «антиамериканской деятельности», многообразные проявления маккартизма, расизма и т. д. — все это такие же преступные акты господствующей верхушки, направленные против угнетенного большинства. И все это, как нам кажется, достаточно ясно показывает, в чем корни преступности — в «порочной» ли сущности человеческой природы или в порочности самого буржуазного строя, деформирующего эту человеческую природу.

Именно чудовищный рост преступности в буржуазном мире привел в литературе к выделению в самостоятельный жанр произведений, отражающих тему преступления. Можно было бы подумать, что возникновение этого жанра представляет собой инстинктивный акт самозащиты: художники исследуют это мрачное явление, чтобы найти пути и средства его преодоления. Можно было бы также с не меньшим основанием считать, что возникновение такого рода литературы представляет собой чисто коммерческое стремление использовать все растущий интерес публики к этой злободневнейшей теме. Мы могли бы, наконец, решить, что преступное общество сознательно способствует развитию жанра, в произведениях которого преступник является главным, а часто и положительным героем.

Каждое из этих предположений справедливо в том или ином отношении, но ни одно из них не раскрывает всей сущности этой литературной продукции, более сложной и противоречивой. В ней отражены, хотя и в своеобразном преломлении, почти все идейно-художественные тенденции «большой» современной литературы Запада. Именно это вызывает необходимость конкретного и объективного исследования творческих явлений в этой области, очень часто оцениваемых слишком поспешно и в целом поверхностно.

Можно, разумеется, задать вопрос, а стоит ли вообще терять время на изучение подобной литературы, которая, по крайней мере на первый взгляд, представляется не слишком чистой и, как утверждает традиционная точка зрения, не содержит никаких идейных и художественных достоинств. Но, даже не вдаваясь пока в анализ этой точки зрения, мы могли бы ответить тоже вопросом. Разве задачи идеологической борьбы требуют от нас, чтобы мы изучали только те произведения буржуазной культуры, которые содержат бесспорные идейные и художественные достоинства?

Все еще существуют теоретики, убежденные, что так называемая

«бульварная» продукция, и в частности детективные романы, фильмы, комиксы и пр., — явление совершенно побочное, которому сама буржуазия не придает серьезного значения, и что, следовательно, вряд ли стоит заниматься изучением и оценкой подобной продукции, находящейся за границами истинного искусства. Эти взгляды, как нам кажется, не соответствуют ни истинному положению вещей, ни задачам нашей идеологической борьбы. Направлять внимание нашей критики лишь на произведения, считающиеся подлинным искусством, означает, что мы оставляем вне зоны обстрела большую часть литературной продукции только потому, что ее эстетические достоинства более чем спорны. Но это означало бы в то же время, что мы легкомысленно поддаемся диверсии противника, то есть занимаемся исследованием лишь того материала, который противник сам считает необходимым предложить нашему вниманию. Известно, что эстетическая оценка может быть дана как явлениям эстетическим, так и антиэстетическим. С другой стороны, наша полемика должна всегда и прежде всего иметь в виду не то, как сама буржуазия смотрит на те или иные произведения, а их реальное распространение и влияние, то есть реальный эффект их развращающей проповеди.

В сущности, как это будет видно из дальнейшего, буржуазия оценивает большую часть литературных и зрелищных произведений детективного жанра как истинное искусство и даже как высшее достижение в борьбе за освобождение художественного творчества от многовековых цепей моральных ограничений. С другой стороны, если признать, что нравственность — одно из самых существенных проявлений человека, то посягательство на нее со стороны апологетов аморализма, достигшее ныне невиданных размеров, не может быть вопросом второстепенной важности. И наконец, объем и влияние всей этой продукции настолько велики, что считать ее побочным явлением в духовной атмосфере капиталистического мира — значит пренебрегать процессом последовательной и преднамеренной дегуманизации быта и культуры.

Марксистско-ленинская эстетика много и очень внимательно занималась такими явлениями, как антироман в художественной литературе, театр абсурда, абстракционизм в живописи и скульптуре. Им посвящены сотни статей и десятки книг, в большинстве своем полезных и своевременных. Но каждый, кто хотя бы бегло ознакомился с культурной жизнью Запада, знает, что вышеупомянутые явления затрагивают лишь ограниченный круг потребителей — снобов, интеллектуалов-авангардистов, университетскую молодежь. Когда ходишь по улицам

Парижа и Лондона, невозможно не заметить, что большинство прохожих даже не обращают внимания на витрины выставочных залов, не говоря уже о том, что никому и в голову не приходит их посетить, несмотря на бесплатный вход. И не удивительно — обыкновенного человека не интересуют абстрактные картины, даже самые виртуозные по исполнению, потому что они непонятны, не трогают его, ничего не говорят ему о жизни. Но тот же самый человек, не желающий даже бросить взгляд на полотна Полякова, читать утомительно-тягучие книги Алена Роб-Грийе или слушать бесконечные, монотонные монологи героев Беккета, с готовностью покупает в киоске очередной выпуск «Черной серии», с любопытством листает детективно-эротические журналы и по воскресеньям выстаивает очередь в кино, чтобы насладиться какой-нибудь очередной гангстерской небывальщиной.

Заниматься лишь критикой школ и течений, интересующих главным образом профессионалов и снобов, означает создавать работы, нужные прежде всего теоретикам и людям искусства. Такого рода книги, как мы уже сказали, нам необходимы. Но наша идеологическая пропаганда должна не только останавливаться на авангардистской продукции, предназначенной для «элиты», но и показывать сущность другой, неизмеримо более обширной массовой продукции, которая внешне считается «народной» и «популярной», а по сути дела нередко является составной частью страшного, безостановочно действующего механизма, развращающего сознание широких слоев общества, механизма идеологической диверсии и психологической войны.

И еще. В продукции «детективного» и «шпионского» жанров, которая является объектом настоящего исследования, существуют и противоречивые и даже в определенном смысле положительные явления, отличающиеся талантливым и реалистическим анализом буржуазной действительности. Да и большая часть пошлых массовых фабрикаций, как бы они ни были неинтересны в художественном отношении, представляет собой любопытный с психологической и социологической точки зрения материал. В этой серийной продукции часто с неожиданной прямоотой выявляются агрессивные концепции и страх, суеверные надежды и вполне реальное отчаяние, жестокость и ужас, иррационализм и аморальность, навязчивые идеи и иллюзии общества, находящегося в состоянии глубочайшей безысходности и полного разложения. Эта продукция раскрывает нам действие механизмов, которые на Западе слишком часто скрыты демагогическими фразами и лицемерным оптимизмом псевдонаучных прогнозов.

Одна из самых больших трудностей, возникающих при исследовании этого жанра массовой культуры, — огромное количество произведений. Не ставя перед собой практически неосуществимой задачи изучить весь имеющийся материал, автор настоящей работы постарался познакомиться с возможно большим количеством произведений, и прежде всего с теми, которые наиболее характерны для того или иного этапа, той или иной тенденции развития жанра в целом. Кроме специальных монографий, статей и рецензий, часть которых цитируется в книге, автор настоящей работы изучил свыше четырехсот романов, и если в книге он останавливается лишь на некоторых из них, то только для того, чтобы избавиться от ненужных повторений и сберечь время читателя.

Естественно, отбирая произведения для нашей работы, мы сообразовывались и еще с одним требованием. Своеобразие рассматриваемого материала нередко заставляло нас воздерживаться именно от подробного изложения наиболее характерных примеров и конкретного цитирования некоторых, особенно неприятных эпизодов, рисующих садизм, жестокость, а также эпизодов, представляющих собой подлинный справочник по «технологии» преступления. Эти ограничения хотя и обедняют аргументацию, но в то же время предохраняют нас от опасности шокировать нравственность читателей или превратить наше исследование в невольную популяризацию вандализма и уголовных приемов.

Мы также отнюдь не собираемся отрицать, что книга написана с пристрастием и с определенных идейных позиций, но настоятельно подчеркиваем, что исследование всех вышеупомянутых произведений проделано добросовестно и объективно, без всяких попыток исказить реально существующую картину в интересах заранее определенной позиции. Впрочем, область, в которую мы сейчас вступаем, так богата обличительным материалом, что никакое искажение не может сделать ее мрачнее, чем она есть в действительности.

## БИОГРАФИЯ ЧЕРНОГО РОМАНА

Явление весьма позднее в истории западной литературы, детективный роман своим зарождением и развитием напоминает те сорняки, о которых никто не заботится и которые, несмотря на это, гораздо сильнее и жизнеспособнее, чем многие нежные цветы, выращенные с большим старанием.

Можно было бы добавить, что многие произведения этого жанра похожи на сорняки и по своему качеству, но этот вопрос в дальнейшем мы рассмотрим более конкретно. Сейчас же отметим только, что громадное количество недоброкачественной продукции этого жанра отнюдь не объясняется присущими именно ему особенностями и что, если уж говорить о литературных сорняках, они ничуть не в меньших количествах встречаются в серьезной, «большой» и «настоящей» литературе Запада.

До начала второй мировой войны детективный роман категорически исключался из этой «большой» литературы и «серьезная» критика не благоволила даже замечать его существование. А он не только существовал, но именно в первые три десятилетия нашего века развился, утвердился и завоевал популярность у самой широкой публики.

В послевоенный период положение постепенно стало меняться. Чудовищно растущие тиражи детективных романов, все усиливающийся со стороны социологов и публицистов интерес к так называемой «массовой культуре» заставил критику обратить внимание и на этот, дотоле презираемый предмет. Сначала иронически-снисходительно, а затем все с большим уважением и восторгом, доходящим порой до абсурда, журналисты и рецензенты стали все чаще откликаться на эту литературу. Публикация такого рода откликов стала традицией для культурно-информационных изданий, а некоторые из них даже имеют постоянную рубрику, в которой находят свое отражение наиболее актуальные произведения жанра.

И все же по сравнению с той огромной популярностью, которую за последнюю четверть века завоевал так называемый «полицейский роман», внимание, уделяемое ему серьезной критикой, абсолютно ничтожно. По существу, в этом и заключается одна из причин, хотя и не главная, стихийного развития антилитературных и антигуманистических тенденций в этой области и особенно растерянности и беспомощности читателя, на которого обрушивается колоссальное количество чита, насчитывающего

каждый год свыше двух тысяч новых заглавий.

Если не принимать во внимание бесчисленных, но мало что дающих рецензий, а также некоторых более или менее обширных и проблемных статей в периодической печати, исследования, посвященные детективному роману, можно пересчитать по пальцам. «История и техника полицейского романа» Франсуа Фоска, «Полицейский роман» Роже Кайуа, «Эстетика полицейского романа» Тома Нарсежака, «Краткая история полицейского романа» Ферейдуна Овейды и «Полицейский роман» П. Буало и Т. Нарсежака — вот и все, пожалуй, специальные труды по этому вопросу, опубликованные во Франции.<sup>[3]</sup> Но дело здесь, разумеется, не в недостаточном количестве работ, а в устарелых или спорных концепциях упомянутых авторов.

Некоторые из них делают свои выводы и обобщения, основываясь на уже устаревшем материале, и все без исключения предъявляют к жанру требования, обусловленные их личными узкосубъективными и ограниченными взглядами. По мнению Франсуа Фоска, «в общих чертах полицейский роман можно определить как рассказ об охоте на человека, но — и это существенно — рассказ о такой охоте, где используется особый ход рассуждений, позволяющий так толковать внешне незначительные факты, чтобы из них можно было извлечь определенный вывод... Без этого роман, рассказывающий об охоте на человека, будет не полицейским романом, а приключенческим... или психологическим».<sup>[4]</sup> Для Режи Мессака детективная проза — это «роман или рассказ, посвященный прежде всего методически последовательному и логически обоснованному раскрытию точных обстоятельств какого-нибудь таинственного происшествия».<sup>[5]</sup> А Поль Моран в предисловии к одной из книг Дороти Сэйерс придерживается совершенно другой точки зрения: «Разве рекомендовать полицейскому роману не превращаться в роман психологического анализа — значит недооценивать его? Какое имеет для нас значение, верно или фальшиво раскрывает роман человеческую психологию, если он не интригует нас, не страшит, не держит в напряжении до самого конца? Его задача — не исследовать мрачные стороны души, а с помощью образцового часового механизма приводить в движение марионетки».<sup>[6]</sup>

В этих трех определениях выражены три различных взгляда на этот жанр: как на роман-загадку, роман-преследование, роман-развлечение. Все три процитированных определения не только страдают ограниченностью и ограничивают писателей, но, несмотря на внешние отличия, содержат один

и тот же принципиальный недостаток — они абсолютизируют специфику жанра до такой степени, которая полностью освобождает его от основных требований, стоящих перед каждым настоящим литературным произведением. Детективный роман, как показывает все его развитие, может быть и таким, и не таким, и совсем не похожим на указанные модели. Однако если он претендует на подлинную художественность, то надо иметь в виду, что ее нельзя достичь одним только остроумным логическим построением той или иной задачи, сложными перипетиями какого-нибудь преследования или умелой, но произвольной фабулой, единственная задача которой — держать читателя в напряжении. Как и любой другой роман, детективный роман призван именно исследовать «мрачные стороны человеческой души», правдиво, а не фальшиво показывать человеческую психологию, обращаться к человеческим драмам, раскрывая с их помощью наиболее существенные противоречия сложной общественной действительности. Излишне добавлять, что всю эту исследовательскую работу писатель должен проделать, пользуясь специфическими художественными средствами, он должен обладать оригинальным художественным видением и умением найти для своего замысла самобытное художественное выражение, короче говоря, должен иметь талант. Каково будет соотношение между чисто детективными и общесоциальными моментами интриги, как мы сможем судить о психологии героев — по их действиям или исходя из лобовых авторских характеристик, познакомит ли нас данный рассказ с историей расследования какого-нибудь уже известного преступления, что будет иметь перевес — приключения или наблюдения и дедуктивные исследования, какими средствами и в каком ритме будет поддерживаться читательское напряжение — все эти и ряд других вопросов, с необъяснимым упорством выдвигаемые различными авторами в качестве первоосновных и неизбежных проблем жанра, по существу, должны решаться не теоретиками, а самими писателями в соответствии с их личными взглядами и симпатиями. Ни один из этих моментов, взятый сам по себе, не может стать условием «*sine qua non*» для того, чтобы причислить то или иное произведение к жанру детектива. И если такое условие действительно существует, искать его нужно совсем в другом направлении.

Отнюдь не претендуя на создание некоей непоколебимой дефиниции детективного романа, мы считаем, что при исследовании, свободном от предвзятости готовых схем, не так уж трудно определить, в чем, собственно, состоит специфика жанра. Как мы уже отметили, эту

специфику надо искать, исходя из тех же основных задач и принципов, которыми руководствуется исследователь «серьезной» литературы. Следовательно, своеобразие детективного романа нужно рассматривать прежде всего как своеобразие, определяемое в первую очередь особенностями исследуемого жизненного материала, другими словами, как своеобразие сюжетно-тематического характера.

В своем развитии детективный роман сумел низвергнуть и разрушить почти все каноны, пытавшиеся определить и ограничить его специфику. Но при всей, так сказать, необузданности этого развития, во всех своих перевоплощениях детективный жанр сохранил одну существенную тематическую черту: литературное повествование в нем неизменно связано с преступлением. А будет ли внимание автора обращено на действия блюстителя закона или его нарушителя, раскроет ли он нам драму следователя или драму преступника, будет ли покушение касаться отдельной личности или всего общества, окажется ли тот, кто борется против нарушителя, представителем определенной общественной группы или будет действовать в силу личных побуждений — все это подробности, не затрагивающие специфики повествования.

Но ограничиться лишь сказанным выше — значит до такой степени расширить границы жанра, что в негр войдут сотни произведений мировой классики и современной литературы, в той или другой степени связанные с темой преступления. Поэтому необходимо подчеркнуть, что нельзя считать детективным романом каждое произведение, в котором преступление является лишь частным эпизодом или служит поводом для развития повествования в совершенно ином направлении. Убийство Нэнси Сайксом, а затем преследование преступника в «Приключениях Оливера Твиста» Диккенса — вполне детективный сюжет, но рассказ об этом — всего лишь эпизод в целостном построении романа. Преступный мир в данном случае — просто одна из «территорий», по которой суждено пройти герою, стоящему в центре внимания автора. Эпизод с Сайксом при достаточно умелом подходе можно было бы убрать из романа, не внося непоправимых нарушений в его ткань. Совсем другой характер носит, например, убийство, совершенное Раскольниковым в «Преступлении и наказании». Совершенно ясно, что Достоевский использовал убийство лишь как завязку дальнейшего развития действия — внешнего и психологического, — в то время как основные проблемы, занимающие автора, имеют совершенно другую, значительно более сложную философскую и психологическую природу. Не случайно моменты преступления и следственного допроса занимают в общем объеме романа довольно скромное место.

Итак, мы можем считать детективным романом лишь такое произведение, в котором преступление рассматривается не как эпизод или повод для развития действия, а как основная тема, которой следуют и с которой в той или иной степени связаны все конфликты, драмы и события, введенные автором в повествование. Это единственно возможное определение, позволяющее причислить к жанру тысячи детективных произведений во всех их разновидностях — от «Приключений Шерлока Холмса» до расследований инспектора Мегрэ, от романа-задачи Агаты Кристи до романа-авантюры Реймонда Чендлера, от соперничества умов убийцы и следователя в книгах Дороти Сэйерс до грубых кулачных и пистолетных стычек в произведениях Картера Брауна.

Специфика темы и связанного с ней жизненного материала в свою очередь определяет выбор тех или иных литературных средств и приемов. Некоторые из них, несмотря на то что мы отнюдь не стремимся к их подробному изложению, а тем более к созданию какой-либо «теории детективного романа», станут ясны в дальнейшем изложении. Однако теоретики, желающие возвести те или иные требования в ранг незыблемых правил жанра, просто не желают видеть, насколько все эти правила эфемерны и как быстро они выходят из обращения, когда речь идет о литературной продукции, которая по ряду причин вынуждена вести постоянную борьбу с пресыщенностью публики и изобретать все новые и новые средства для поддержания читательского интереса.

Говорят, что настоящий детективный роман должен все время держать читателя в напряжении. Однако есть множество произведений, отвечающих этому требованию, но не являющихся детективами, — скажем, приключенческие или эротические. И почему непременно нужно говорить о «напряжении», а не попросту об интересе читателя? А если речь идет об интересе, то разве это не относится к любому литературному произведению? Даже Достоевский, главное достоинство которого, как известно, вовсе не в умении строить фабулу, потерял бы многих своих читателей, если бы не мог в меру и к месту использовать драматические ситуации и неожиданные повороты сюжета. И наоборот, произведение, которое можно считать родоначальником детективного жанра — «Убийство на улице Морг», — начинается с весьма сухого теоретического пассажа, способного оттолкнуть любого поверхностного или нетерпеливого читателя. Находящийся на первых страницах рассказа, этот пассаж сменяется не менее «скучным» описанием быта Дюпена и его своеобразных рассуждений, введенных словно бы специально для того, чтобы разочаровать не только нетерпеливых, но и самых терпеливых

читателей. И эти монотонные, занимающие целый печатный лист пассажи, написанные с полным пренебрежением ко всяческим рецептам, рекомендуемым держать читателя в напряжении, вышли из-под пера такого автора, как Эдгар Аллан По, которого вряд ли можно обвинить в неумении потрясать, интриговать и вообще водить за нос читателя.

Говорят также, что в детективном романе нужно избегать излишнего психологизма, сложных подробных характеристик— все из священных соображений той же специфики. Но, скажем, такой писатель, как Жорж Сименон, стоящий отнюдь не на последнем месте среди авторов детективных романов, в ответ на подобное требование только бы рассмеялся. Так кто же будет прав в данном случае? Тот ли, кто сам создает романы, и иной раз очень и очень неплохие, или тот, кто наблюдает эту работу со стороны и под влиянием собственных предрассудков и пристрастий считает нотации писателям?

И вообще, утверждается еще немало вещей, которые, будь они признаны, внесли бы в специфику жанра такие ограничения, что он потерял бы всякую надежду войти в серьезную литературу. Чаще всего эти «теоретические» операции — просто-напросто результат идейной ограниченности или профессиональной неосведомленности. Однако они всегда, сознательно или бессознательно, выражают определенную классовую тенденцию: свести детективный роман к чисто развлекательному чтиву, отнять у него возможность правдиво рассказать о человеке и человеческом обществе, лишить его права интересоваться большими социальными проблемами нашего времени.

Ведь преступление как материал, подлежащий исследованию, представляет собой нечто гораздо большее, чем сенсацию, призванную пощекотать наши нервы. Глубокое раскрытие сущности и причин того или иного преступления нередко становится ключом, позволяющим проникнуть в самые сокровенные недуги общества. Исследование преступного акта иногда имеет такое же значение для познания социальной механики, как изучение отдельных патологических явлений для понимания функций всего человеческого организма. Именно эта особенность темы преступления и пугает буржуазных теоретиков, и именно эту «специфику» жанра — существеннейшую и первоосновную — они всегда стараются замолчать. Но если бы этой специфики не было, существование детективного романа как социального и художественного явления потеряло бы всякий смысл, так же как не представил бы для нас интереса, скажем, роман, отражающий одни лишь гастрономические увлечения героя.

В эксплуататорском обществе преступление — явление закономерное

и неизбежное, а сам преступник — его типичный и неизбежный герой, поскольку эксплуатация по самой своей сущности представляет собой кражу, то есть преступление, и поскольку собственнический инстинкт почти всегда — даже в случаях, носящих сексуальный характер, — является побудительной причиной преступления. Можно было бы возразить, что убийства и кражи, хотя и значительно реже, совершаются и в социалистическом обществе. Верно. Однако нельзя забывать, что эти преступления — результат старого образа мышления и старой морали, рецидивы буржуазного мировосприятия. И именно постепенное, но неуклонное сокращение такого рода явлений в социалистическом обществе отчетливо свидетельствует о том, что с отмиранием эксплуататорского и собственнического сознания постепенно отмирает и его следствие — преступление. (Мы, разумеется, не имеем в виду исключительных случаев патологического характера.)

Как мы уже сказали, тот факт, что злодеяние — типичное и общераспространенное в буржуазном обществе явление, определяет место и роль соответствующей темы в литературе. В «Теориях прибавочной стоимости» Маркс пишет: «Преступник производит впечатление — то морально-назидательное, то трагическое, смотря по обстоятельствам, и тем самым оказывает определенную «услугу» в смысле возбуждения моральных и эстетических чувств публики. Он производит не только руководства по уголовному праву, не только уголовные кодексы, а стало быть, и законодателей в этой области, но также и искусство, художественную литературу — романы и даже трагедии; доказательством этого служат не только «Вина» Мюльнера и «Разбойники» Шиллера, но даже «Эдип» и «Ричард III».<sup>[7]</sup>

Вся детективная литература — это, в известном смысле, «производство» и «продукт» преступника. И пока преступление существует как общественное явление, оно будет представлять собой не только социальную, но и этическую и эстетическую проблему. Однако если в прошлом литература использовала эту тему, имея в виду лишь отмеченное Марксом ее моральное и эстетическое воздействие, то дальнейшая закономерная деградация буржуазного общества привела к постепенной замене этих целей другими. Потому что если за минувший век преступление осталось, по существу, прежним, то в отношении к нему буржуазных писателей, равно как и в причинах, побуждающих к его литературному отражению, произошли глубокие изменения.

Преступление отражалось в литературе и с буржуазнонравственной дидактичностью, и с бесстрастным объективизмом, и с болезненным

сочувствием к насилию и извращениям. И именно эта последняя тенденция все больше берет верх в буржуазной детективной литературе, превращается в ведущую и определяющую черту жанровой специфики. В этом одна из причин, заставляющих каждого более или менее серьезного автора держаться подальше от всякого рода школьных рекомендаций и теоретических рецептов по созданию детективной литературы. В обществе, где нравственность уступает место аморальности, где художественные искания заменяются жадной прибылью, а пошлая занимательность выдается за образец высокого качества, сохранять такого рода жанровую «чистоту» равносильно полному уничтожению искусства.

Андре Мальро писал по поводу одного из самых значительных романов У. Фолкнера, что его «"Святылище" — это внедрение греческой трагедии в детективный роман».<sup>[8]</sup> Можно, конечно, спорить, действительно ли показанная в «Святылище» трагедия является вариантом античной. Но Мальро, как нам кажется, полностью прав, называя это серьезное литературное произведение «детективным романом», и к тому же он делает это, конечно, не для того, чтобы умалить его достоинства, а чтобы подчеркнуть его своеобразие. Книга Фолкнера целиком посвящена преступлениям одного гангстера и событиям, связанным с его преследованием и поимкой. Автор ни в коей мере не гнушается «детективными» элементами и мотивами сюжета, но отнюдь не ограничивается задачей предоставить еще одно непретенциозное развлечение читателю, страдающему умственной анемией. Роман Фолкнера вызывает настоящее потрясение у всех, кто умеет мыслить и переживать. Однако это не просто примитивная иллюстрация определенных нравственных устоев, призванная вызвать целительный катарсис. Роман Фолкнера — беспощадная диссекция загнивающего общества, целенаправленное движение вглубь — от физического исполнителя преступления до социальных условий, создающих преступников. И именно поэтому его книга стала блестящим доказательством возможности создания большой литературы на основе всеми презираемого жанра, неоднократно квалифицированного как «низший», «коммерческий», «несерьезный». Но таким, по существу, является не сам детективный роман, а громадное большинство фабрикующих его авторов, беззастенчивых торгашей и не имеющих совести ремесленников.

\*\*\*

Особенности литературы, которая нас в данном случае занимает,

можно было бы выявить, проследив историю ее развития. Такие исторические обзоры уже имеются, но они столь же беглы, поверхностны и неполны, сколь и субъективны в своих оценках, и мы оставим их в стороне, равно как не будем тратить время на подробное перечисление всех произведений этой «периферийной» литературы, потому что задача, стоящая перед нами, совсем иная. Мы отметим лишь нескольких предшественников сегодняшнего детективного романа, и то лишь для того, чтобы показать, насколько и в каком направлении этот роман на его нынешнем этапе продолжает следовать сложившейся традиции и насколько он порвал с некоторыми принципами и приемами этой традиции.

Защитники жанра, увлекшись, ищут начало детективной литературы в гомеровском эпосе и в древнегреческой драме. Они, вероятно, не догадываются, что могли бы обратиться к еще более древним временам, о которых рассказывается в Библии, изобилующей сведениями о всякого рода преступлениях и описывающей первое в мире убийство, совершенное Каином.

Мы не будем так далеко углубляться в прошлое, не станем рассматривать пьесы Шекспира в свете литературно-детективной схемы и даже не будем останавливаться на так называемом «готическом», или «черном», романе конца XVIII века, авторов которого — Анну Радклиф, Хорэйса Уолпола и Мэтью Льюиса — во многом можно считать родоначальниками нынешнего «черного» романа. Мы перенесемся прямо в XIX век и остановимся на творчестве Эдгара По, истинного родоначальника детективного жанра.

Эдгар Аллан По (1809–1849), живший и умерший в нищете и даже после смерти долго не признаваемый и не известный на родине, был открыт широкой читательской публикой с большим запозданием и вскоре стал до такой степени эксплуатируемой темой литературных исследований, что в настоящее время почти невозможно разобраться в многочисленных статьях и монографиях, посвященных его творчеству. Это, естественно, вовсе не означает, что Эдгар По наконец-то понят и оценен по достоинству. Наоборот, даже сейчас в самых почтенных курсах истории литературы мы можем столкнуться с весьма произвольными оценками такого, например, рода: «В действительности рассказы, новеллы и поэмы По обязаны своим происхождением лишь неврозам, которыми страдал поэт, его навязчивым идеям, его фантастическим видениям... Они свидетельствуют о влиянии черного романтизма с его жестокой фантастикой и нагромождением ужасов. Но они говорят еще и о маниакальных состояниях писателя, о его сверхчувствительности, его невротичности...»<sup>[9]</sup> Через сто лет после

смерти По сводить литературное наследие писателя к этому болезненному содержанию означает лишь, что для некоторых историков литературы век — слишком короткий срок для того, чтобы осознать очевидное.

Творчество По действительно имеет свою достаточно ярко выраженную болезненную сторону, но отнюдь не исчерпывается ею; оно глубоко противоречиво, и эта его противоречивость обусловлена объективными противоречиями социальной действительности, противоречиями в характере самого поэта, взаимоисключающими тенденциями в его взглядах. По не был только пьяницей и наркоманом, в чем нас пытаются убедить некоторые его биографы, и ум его вовсе не был разъеден всякого рода маниями и фантазиями. Это был человек, обладавший богатейшим интеллектом и сложной эмоциональностью, без которых невозможно было бы объяснить это литературное явление, до настоящего времени занимающее место среди самых крупных достижений американской литературы.

Эдгар По сумел угадать некоторые, хотя далеко не все, неискоренимые противоречия в развитии буржуазной «цивилизации». Он признавал завоевания науки и техники (например, рассказ «Тысяча вторая сказка Шехерезады»), но в то же время понимал, что эти завоевания не приносят людям счастья; он не умозрительно, а по ударам, сыпавшимся на его собственную голову, осознал человеконенавистнический характер, корыстолюбие и эгоизм буржуазного мира, и это заставляло его искать спасения в созданном им самим фантастическом мире. На самом деле страдавший болезненной чувствительностью, нередко деформировавшей его восприятие действительности, По проявлял ярко выраженную склонность к постижению объективной истины посредством разума и наблюдения, выводы которых можно проверить на практике. «Теория хороша, — говорит писатель в своей статье о Диккенсе, — лишь в той мере, в какой она может быть применена на практике. Если практика оказывается несостоятельной — теория несовершенна».<sup>[10]</sup>

Веривший в бессмертие души, Эдгар По в то же время утверждал: «В моем собственном сердце нет веры в сверхъестественное».<sup>[11]</sup> Он был убежден в безграничной силе мысли и считал, что сверхъестественным нам кажется лишь то, чего не успел еще постичь разум.

Некоторые из исследователей Эдгара По делят его художественную прозу на три части: приключенческие, детективные и «страшные» произведения. Это деление очень условно, ведь в новеллах По нередко переплетаются все три вышеназванные линии. Но истина заключается в

том, что своим творчеством По развивал, а зачастую и закладывал основы некоторых направлений, которые в наше время стали «ведущими» в массовой литературной продукции Запада. Эдгара По можно с полным основанием считать родоначальником трех жанров: детективного, научно-фантастического и литературы ужасов. И если в его «страшных» рассказах находят отражение главным образом болезненные стороны его психики, то в научно-фантастических и особенно в детективных новеллах верх берет чистый рационализм.

Элементы детективного и уголовно-приключенческого жанров можно найти во многих произведениях Эдгара По, но особенно типичны в этом отношении три его новеллы: «Убийство на улице Морг», «Тайна Мари Роже» и «Похищенное письмо». Мы остановимся лишь на первой из них, поскольку в ней достаточно ясно и наиболее полно выражены те тенденции, которые в дальнейшем так усиленно будут эксплуатироваться всеми, работающими в этом жанре.

Главный герой «Убийства на улице Морг», как и двух других рассказов, — Дюпен, одинокий чудаковатый человек, не будучи ни полицейским, ни частным сыщиком, раскрывает тайну загадочного преступления, пользуясь лишь надежным методом исследования и анализа. О самом происшествии в рассказе сообщается следующее.

Поздно ночью жители одного из парижских кварталов были разбужены душераздирающими криками. Крики неслись с пятого этажа одного из домов на улице Морг, где светило лишь одно окно. Сбежавшиеся обыватели разбивают наружную дверь и бросаются вверх. В это время крики смолкают. Дверь на пятом этаже тоже приходится взломать, так как она оказывается запертой изнутри. В комнате царит невероятный хаос — вещи разбросаны, мебель поломана, но не видно ни одной живой души. После внимательного осмотра был найден обезображенный труп мадемуазель Л'Эспанэ, затолканный в трубу камина, а внизу во дворе — тело ее матери с отрезанной головой. И никаких следов убийцы. Больше того, невозможно найти хоть какое-нибудь объяснение тому, как было совершено убийство и каким образом преступнику удалось скрыться.

В «Убийстве на улице Морг» Эдгар По впервые использовал ситуацию, которая в дальнейшем обеспечила пропитание целому поколению авторов детективных произведений — «загадку запертой комнаты». Дверь в помещение, где произошло убийство, была заперта изнутри, ключ торчал в скважине. Оба окна тоже были прочно заперты изнутри на задвижки, так что даже полиция с трудом их открыла.

Проникнуть в комнату через трубу тоже было невозможно, потому что она настолько сужалась кверху, что через отверстие не могла бы пролезть даже кошка. Подробный и исчерпывающий осмотр установил, что в помещении нет никаких других явных или тайных выходов. Такова созданная По первоначальная модель «загадки запертой комнаты», места, куда невозможно войти и откуда невозможно выйти, не будучи замеченным, и куда убийца все же ухитряется проникнуть.

На следующий день газеты рассказывают еще о некоторых подробностях, делающих загадку совсем уж неразрешимой. Так как лестница была единственным выходом из квартиры, убийца, находившийся еще наверху — когда люди ворвались в подъезд, они слышали его голос, — должен был бы, убегая, столкнуться с ними. Но этого не случилось. Даже если не учитывать, что окна были крепко закрыты изнутри, убийца не мог бы выбраться через них по той простой причине, что спуститься вниз было совершенно невозможно. Правда, с крыши свешивалась цепь громоотвода, но она была слишком далеко, чтобы человек, прыгнув из окна, мог за нее ухватиться. Чердачное окно на крыше было также крепко заперто изнутри и, очевидно, давно уже не открывалось вообще.

В отличие от десятков своих будущих учеников Эдгар По точно и добросовестно перечисляет нам все условия задачи, не позволяя себе скрыть как раз те данные, без которых задача не может быть решена. По существу, мы знаем об этом убийстве ровно столько же, сколько и герой, и, состязаясь с ним в открытии истины, находимся в одинаковых условиях. Исключение составляют лишь некоторые материальные улики, обнаруженные Дюпеном на месте преступления, но они не столько помогают разрешению задачи, сколько подтверждают правильность ее решения. Да и само обнаружение этих следов — весьма наивный прием, использованный даже таким находчивым автором, как Эдгар По, — ведь в самом деле маловероятно, чтобы при неоднократном и профессионально тщательном осмотре полиция не заметила существеннейших улик, предоставив их в распоряжение героя рассказа. Но поскольку эпигоны всегда перенимают не только сильные, но и слабые стороны учителя, такого рода «наивности» именно сейчас приобрели широкие права гражданства в детективной литературе, и частный детектив неизменно будет находить на месте преступления именно те улики, которые оказываются решающими и которые бестолковая полиция даже не сумела заметить.

Дюпен действует, не слишком навязывая это читателю, по определенному методу и с разумной последовательностью. Прежде всего

он знакомится — а вместе с ним и мы — с самой общей информацией о происшествии. Затем тщательно изучает показания различных свидетелей, анализирует общее в этих показаниях и противоречия в них. После этого на основе полученной информации создает свою версию об авторе преступления и способе его совершения. Затем сопоставляет эту версию со своими впечатлениями от осмотра места преступления. И наконец, проверяет свою версию в действии, ведущем к обнаружению убийцы.

Своим успехом Дюпен обязан именно мастерскому сочетанию анализа и наблюдения с умением создать целостную концепцию характера происшествия. «Парижская полиция берет только хитростью, ее хваленая догадливость — чистейшая басня. В ее действиях нет системы, если не считать системой обыкновение хвататься за первое, что подскажет минута... У Видока, например, была догадка и упорство при полном неумении систематически мыслить; самая горячность его поисков подводила его, и он часто попадал впросак. Он так близко вглядывался в свой объект, что это искажало перспективу. Пусть он ясно различал то или другое, зато целое от него ускользало. В глубокомыслии легко перемудрить. Истина не всегда обитает на дне колодца.»<sup>[12]</sup>

Вооруженный целостным пониманием происшествия, Дюпен прежде всего приступает к решению «загадки запертой комнаты». Раз мы отвергаем возможность сверхъестественного и раз убийца все-таки попал в комнату и совершил убийство, значит, должна существовать какая-то возможность проникнуть в комнату, и эту возможность нужно найти, несмотря на ее кажущееся отсутствие. Внимательно осмотрев окно, Дюпен замечает, что гвоздь, которым запиралось одно из окон, сломан посередине, а впечатление, что окно не открывается, создается потому, что скрытая пружина особенно крепко его захлопнула после того, как через него выбрался преступник.

Ряд подробностей, почерпнутых из газетных сообщений и показаний свидетелей, позволяет Дюпену вывести свою версию и об убийце: это должно быть существо, наделенное фантастической силой, яростное и совершенно неразумное, совершившее преступление без каких бы то ни было мотивов (мадам Л'Эспанэ и ее дочь жили очень уединенно, не имели никаких связей, никаких врагов, и, следовательно, не могло быть речи ни о мести, ни о корыстных побуждениях, тем более, что золото, принадлежавшее убитым, осталось лежать нетронутым на месте преступления). Единственно возможный путь отступления — достаточно удаленная от окна цепь громоотвода — в свою очередь недоступен ни одному человеческому существу. Отсюда следует вывод, что в

противоположность версии, принятой полицией, убийцей не может быть ни задержанный следствием банковский чиновник, ни какой бы то ни было другой человек. Сопоставляя этот вывод со следами, обнаруженными на месте преступления, Дюпен окончательно убеждается, что преступник — орангутанг, и дает в газете объявление, которое приводит к нему хозяина обезьяны. Им оказался некий моряк, приехавший в Париж с намерением выгодно продать редкое животное. Владелец обезьяны рассказывает всю историю ужасного убийства, невольным свидетелем которого он стал, и тем самым полностью подтверждает выводы Дюпена.

Разумеется, каждый, хоть сколько-нибудь знакомый с криминалистикой, знает, что приемы, использованные Дюпеном, имеют лишь частичную и очень далекую связь с действительными методами уголовного расследования. Эдгар По не только не знал достаточно хорошо криминалистику, но и сама эта наука в те времена не была настолько развитой, чтобы иметь право называться наукой в точном смысле слова. Но как это ни абсурдно, эпигоны По гораздо больше использовали «принципы» своего учителя, чем действительные достижения криминалистики. Именно поэтому огромная часть произведений детективного жанра, вплоть до написанных в самое последнее время, чужда как жизни вообще, так и ее частной, ограниченной области — криминалистике. Читателю с их помощью гораздо легче научиться совершать преступления, чем их раскрывать.

Братья Гонкуры как-то сказали по адресу большого американского писателя: «Что, в конце концов, в сущности, есть у По?.. Болезненная и пронизательная литература, аналитическое воображение... нечто от мономании, когда предметы играют гораздо большую роль, чем люди, а любовь уступает место дедукции... основа романа перемещается от сердца к голове, от драмы к решению задачи... Может быть, таким и будет роман XX века; но разве это литература?». <sup>[13]</sup> Не вдаваясь в спорные стороны этой субъективной оценки, своими преувеличениями отразившей определенные вкусы ее авторов, нужно признать, что заключительный вопрос приведенного отрывка, несмотря на его иронический скептицизм, содержит в себе очень верную догадку Детективное чтение, разумеется, не основное в «романе XX века», но в количественном отношении оно занимает огромное место. И вся литература, по крайней мере в начальной стадии своего развития, очень многим обязана наследству, оставленному Эдгаром По: начиная от дедуктивного метода, сочетающегося со строгим анализом и наблюдением, от создания моделей ситуаций типа «загадки запертой комнаты» и до характера и особенностей героя, чудака и своеобразного

философа, опережающего и ставящего в комичное положение официальную полицию, чудака, который вот уже многие десятилетия шествует по страницам детективной литературы то под именем Шерлока Холмса, то Эркюля Пуаро, но всегда несет в себе что-то от старого Дюпена.

В европейской литературе XIX века тема преступления получает уже очень широкое распространение, но до второй половины века детективный рассказ в точном смысле слова еще не существует. Правда, Эжен Сю (1804–1857), как и другие авторы популярных приключенческих романов, довольно активно эксплуатирует жизнь преступного мира, больше того — он отчасти раскрывает тайные связи этого мира с высшим светом и показывает, что злодеи обитают не только среди «отбросов» общества, но и в домах богачей. И все же Сю скорее поздний представитель «черного», «готического» романа. Приключенческая сторона его повествования, с ее неожиданными поворотами и "неправдоподобными героям полна мелодрам и наивных, утопических нравоучений. Как известно, Маркс дал очень точную характеристику роману Сю «Парижские тайны» (1842–1843), указав, что некоторыми местами своей книги писатель «нанес удар предрассудкам буржуазии». В то же время Маркс называл Эжена Сю «сентиментально-мещанским социал-фантазером».<sup>[14]</sup>

Первым, кто создал настоящий детективный роман, был француз Эмиль Габорио (1832–1873). Правда, историки детективного жанра обвиняют Габорио в том, что он не сумел развить детективную сторону своих произведений из-за того, что очень уж стремился сочетать ее с психологическими и общественными проблемами. В сущности, беда Габорио заключалась совсем не в том, что он ставил перед собой подобные задачи, а в том, что ему не хватало сил для их разрешения. Чуждый серьезной социальной проблематике и поверхностный психолог, Габорио удовлетворялся тем, что пичкал читателя утомительными рассказами о прошлом своих героев, предпочитая именно так, а не собственно детективным расследованием знакомить его с причинами и побудительными мотивами преступления.

Габорио был знаком с творчеством Эдгара По, но не сумел ни использовать его, ни пойти дальше. Единственное, чем ему уступает Эдгар По, — это количеством написанных произведений. И хотя этот факт ничем не способствовал развитию Габорио как писателя, тем не менее он имел свое значение для популярности его героя. В романах Габорио действует один и тот же постоянный герой, полицейский Лекок, которому автор сумел обеспечить широкую, хоть и недолговечную известность. Деятельность этого детектива описана в нескольких объемистых романах: «Дело Леруж»,

«Дело под № 113», «Преступление в Орсивале», «Рабы Парижа» и «Лекок».  
[\[15\]](#)

Как человеческий тип, герой Габорио гораздо живее и правдоподобнее Дюпена, но это не делает его ни привлекательней, ни интересней. Лекок заявляет: «Я снимаю с себя свою индивидуальность и облачаюсь в индивидуальность преступника. Я перестану быть полицейским агентом, чтобы превратиться в другого человека, кем бы он ни был». На практике, однако, эта декларация в значительной степени повисает в воздухе, так как характер злодея, так же как и остальных участников драмы, раскрывает не столько Лекок, сколько сам автор. Что же касается собственно расследования, то герой Габорио не отличается никакими особенными качествами и оригинальностью своих методов. Это всего лишь некий бытовизированный вариант Дюпена, сыщик, имеющий вкус не столько к обобщениям, сколько к анализу отдельных моментов. Если к этим чертам героя присовокупить еще и утомительность изложения, станет ясно, почему Габорио давно забыт и не имеет никаких шансов на воскрешение даже сейчас, когда все старые шедевры детективного жанра снова выходят на Западе многотысячными тиражами.

Значительно более серьезные литературные качества имеет приключенческая беллетристика англичанина Уильяма Уилки Коллинза (1824–1889), автора типичного детективного романа «Лунный камень» (1868). В этом произведении также явно чувствуется влияние Эдгара По, как и во всем, что относится к образу чудака сыщика Каффа, так и в необычности и таинственности происходящих в романе событий. Но если Коллинз — должник Эдгара По, то сам он в то же время кое-что ссудил Конан Дойлю. Создатель Шерлока Холмса использовал некоторые черты сыщика Каффа, вплоть до его отдельных странностей, роста и внешности. Шерлок Холмс, правда, не является таким страстным любителем роз, как Кафф, но зато он играет на скрипке.

В предисловии к одному из изданий «Лунного камня» Томас Элиот, допустив, на мой взгляд, несколько преувеличенное восхваление Коллинза, останавливается на вопросе об образе героя в детективном романе. «Наши современные детективы — это почти всегда способные, но абстрактные машины, о которых мы забываем сразу же, как только захлопнем книгу, если только они, как Шерлок Холмс, не имеют слишком много отличительных черт. Шерлок Холмс настолько отягощен способностями, особенностями и успехами, что они превращают его в почти статичную фигуру. Он больше описывается, чем проявляется в действии, в то время как сержант Кафф обладает столь же конкретной, сколь и привлекательной

индивидуальностью, он великолепен, не будучи непогрешимым».

Оценка, данная Элиотом образу Холмса, кажется нам вполне справедливой, хотя она и не исчерпывает всех литературных недостатков Конан Дойля. Надо сказать, что Артур Конан Дойль (1859–1930) не внес ничего принципиально нового в детективную беллетристику, а просто суммировал достигнутое такими авторами, как Эдгар По, Коллинз и Габорио, и построил на этой основе многочисленные и зачастую довольно однообразные приключения своего героя. И все же в сознании миллионов читателей Конан Дойль является истинным создателем детективного жанра. Главную причину этой естественной, но не совсем справедливой популярности нужно искать именно в том обстоятельстве, что Дойль не только придумал своего Шерлока Холмса, а сумел заботливо и терпеливо его вырастить. Детективный герой похож на артиста — если он хочет быть в центре общественного внимания, он должен как можно чаще показываться на сцене, а не удовлетворяться одним-единственным, пусть самым блестящим появлением на подмостках. Своими романами «Этюд в багровых тонах», «Знак четырех», «Собака Баскервилей», «Долина ужаса»<sup>[16]</sup> и множеством рассказов и новелл Конан Дойль в течение почти четырех десятилетий поддерживал у читателей живой интерес к подвигам Шерлока Холмса. Сыщик до такой степени полюбился публике, что, когда автор, утомленный собственным героем, решил его уничтожить во время катастрофы в горах, поклонники Холмса подняли такой шум, что писатель был вынужден его воскресить. Создание столь популярного героя, в сущности, единственно новое, что внес в детективную литературу Конан Дойль. И сам писатель, похоже, отлично отдавал себе в этом отчет. В своих «Воспоминаниях и приключениях» он писал: «Габорио очаровал меня элегантностью, с которой он связывал воедино отдельные части интриги, а великолепный сыщик Эдгара По Дюпен еще с детства был одним из самых моих любимых героев. Но мог ли я прибавить к этому что-нибудь из своих собственных запасов? Я вспомнил о моем старом учителе Джо Белле, о его орлином лице, о странном его поведении, о необычайном даре замечать отдельные подробности. Если бы он стал сыщиком, то, вероятно, сумел бы превратить это увлекательное, но бесцельное занятие во что-то сходное с занятием точными науками... Как же мне назвать своего героя?.. Сначала я остановился на имени Шерингфорд Холмс, потом превратил его в Шерлока Холмса. Разумеется, он не мог сам рассказывать о своих подвигах. Итак, ему потребовался какой-нибудь достаточно банальный товарищ, на фоне которого Холмс выделялся бы особенно контрастно; для этого, лишённого блеска героя понадобилось столь же скромное и бесцветное имя — так

возник Уотсон».

Итак, вклад Конан Дойля в жанровую традицию детективного романа сводится, по его собственному признанию, к созданию нового литературного образа. В принципе это совсем не так уж мало: создание образа — может быть, один из самых трудных творческих актов, и оригинальность и содержательность этого образа — гарантия успеха и жизнеспособности всего произведения, при условии, разумеется, что сам «новорожденный» достаточно оригинален, содержателен и жизнеспособен.

Чтобы понять, в чем конкретно выражается своеобразие созданного Конан Дойлем персонажа и каковы методы его работы, остановимся на романе, в котором этот герой впервые предстает перед читателем, — на романе «Этюд в багровых тонах», во многих отношениях «программном» для писателя.

«Этюд в багровых тонах» делится на две части. В первой, сразу же после знакомства и сближения Холмса и доктора Уотсона, полиция приглашает сыщика, чтобы тот помог ей разгадать одно странное преступление. Богатый американец Дреббер найден мертвым в заброшенном лондонском доме. Около трупа видны пятна крови, на теле погибшего нет никаких следов ранений. Нет и никаких улик, свидетельствующих о способе, каким было совершено убийство (если речь вообще идет об убийстве), равно как и о личности преступника и мотивах преступления.

Впрочем, как оказалось, улики имеются, и в довольно большом количестве, но полиция слишком слепа, чтобы их обнаружить и понять их истинный смысл. Холмс прежде всего замечает оставшиеся в уличной грязи отпечатки колес и следы человека, из чего уверенно заключает, что заброшенный дом ночью одновременно посетили два человека, один из которых убит, а другой, человек могучего телосложения, — очевидно, убийца. Оба они приехали в наемном кэбе, и Холмс твердо убежден, что кучер и был убийцей. По следам, обнаруженным в комнате, сыщик устанавливает также, что пятна крови оставлены самим убийцей, у которого пошла кровь носом, что лицо у него красное, а рост такой-то и такой-то и что убийство совершено из мести и причиной тому женщина.

Чтобы привлечь исчезнувшего преступника и разоблачить его, Холмс использует прием, явно позаимствованный у героя Эдгара По. Так как рядом с убитым найдено женское кольцо, а Холмс убежден, что оно очень дорого убийце, сыщик публикует в газете сообщение о находке, указав имя и адрес Уотсона. Сцена, предшествующая появлению преступника, также целиком заимствована у По вплоть до таких деталей, как подготовленный

пистолет, заранее открытая дверь и, разумеется, уверенность сыщика, что преступник непременно придет. Вопреки ожиданиям, однако, в комнату вместо убийцы-кучера входит старуха. Она рассказывает друзьям, что кольцо потеряно ее дочерью. Холмс знаком приказывает Уотсону вернуть драгоценность, но, когда женщина уходит, идет за ней. Старуха садится в кэб, а Холмс незаметно пристраивается на запятках. Однако, когда экипаж останавливается, оказывается, что старуха исчезла. Только тут Холмс понимает, что «старуха» была на самом деле переодетым мужчиной, по всей вероятности, молодым и ловким, раз уж он сумел выкинуть такой «номер».

Между тем один из инспекторов полиции с присущей ему близорукостью задерживает в качестве обвиняемого сына женщины, у которой останавливался Дреббер. Второй, не менее близорукий инспектор заподозривает секретаря Дреббера Стэнджерсона. Но прежде чем полиция задерживает Стэнджерсона, выясняется, что тот уже убит у себя в гостинице, и на этот раз без всякой таинственности — он был зарезан ножом, а убийца, несомненно, проник в комнату по лестнице и по ней же скрылся. Но и тут полиция не сумела разобраться в смысле очевидных улик, истинное значение которых понял опять-таки один Холмс. Это относится прежде всего к двум пилюлям, найденным в комнате и внешне совершенно одинаковым, но одна из них безвредна, а другая — смертельный яд. Эти пилюли убеждают Холмса, что убийцей Стэнджерсона был тот же субъект, который покончил и с Дреббером.

Чтобы выяснить имя убийцы, Холмс посылает в Америку телеграмму, а для его поимки использует уличных мальчишек. И вот в присутствии Уотсона и обоих инспекторов Холмс неожиданно начинает собираться в дорогу. Вызванный мальчишками кэбмен входит в комнату, чтобы взять багаж, и в этот момент сыщик резким движением защелкивает на его руках наручники.

— Джентльмены, — восклицает он, блестя глазами, — позвольте представить вам мистера Джефферсона Хоупа, убийцу Еноха Дреббера и Джозефа Стэнджерсона.

Можно было бы ожидать, что роман подошел к концу и что через несколько неизбежных страниц, объясняющих, как Холмс пришел к своему открытию, читатель спокойно захлопнет книгу. Но на самом деле здесь кончается лишь первая часть романа.

Вторая его часть, по существу, представляет собой новый роман. Это история, или, точнее, предыстория, преступления, рассказанная убийцей. И на протяжении еще целых пяти глав рассказ ведет уже не Уотсон, а сам

Конан Дойль, доктор получит слово лишь в заключительных главах.

Без всякого предисловия действие романа переносится совсем в другое время — на много лет назад — и в другое место — в дикий край Америки, населенный сектантами-мормонами. Детективный роман уступает место приключенческому, тоже, впрочем, не лишённому убийств и кровавых расправ. Мы знакомимся с историей до сих пор совершенно нам неизвестного Джона Ферье, узнаем во всех подробностях его биографию и его путь к богатству, знакомимся с его любимой дочерью Люси, а также и с ее женихом, уже упомянутым Джефферсоном Хоупом. Несмотря на то что Люси уже обручена, два молодых человека, Дреббер и Стэнджерсон, представители двух наиболее влиятельных мормонских семей, пользуясь отсутствием жениха, ревностно оспаривают ее друг у друга, ничуть не считаясь с чувствами самой девушки. Ферье назначается месячный срок, в течение которого он должен выбрать одного из них в мужа Люси, неподчинение грозит ему смертью. Но за день до истечения срока появляется Хоуп и увозит девушку и ее отца из мормонского селения. Однако беглецов настигают, Ферье убит, а Люси против ее воли выдана замуж за Дреббера. Через месяц она умирает от горя. Уцелевший Хоуп клянется отомстить за гибель любимой. И повествование продолжается.

Теперь это уже рассказ о долгих годах, когда Хоуп, стремясь осуществить акт возмездия, преследует Дреббера и Стэнджерсона по всей Америке и Европе, пока наконец, прибыв в Лондон, не достигает своей заветной цели.

Дальше слово опять получает Уотсон. Исчерпывающе, как уже привык читатель, он рассказывает о признании Хоупа, затем передает монолог Холмса, в котором сыщик наряду с последними неизвестными читателю подробностями повторяет и все уже ему известное, чтобы наглядно продемонстрировать процесс раскрытия загадки. И под конец читатель, уже проникшийся симпатией к убийце, с облегчением узнает, что ему не грозит ни суд, ни приговор, так как тот вовремя успевает умереть от разрыва сердца.

Приключения Шерлока Холмса и сейчас еще довольно широко переиздаются и читаются. Другой вопрос, какой процент этих читателей составляют взрослые и каковы их критические требования, а также степень получаемого ими удовольствия. Ведь когда перечитываешь эти известные всему миру произведения, с трудом заставляешь себя испытать хотя бы часть тех восторгов, которые охватывали тебя в детстве, и даже вообще с трудом понимаешь, что могло вызвать весь этот восторг.

Шерлок Холмс — личность, которая своими качествами и действиями

может внушить нам уважение — особенно если мы понятия не имеем о криминалистике, — но не в состоянии вызвать к себе симпатию. Отдельные подробности, как, например, его любовь к музыке, игра на скрипке и употребление наркотиков, сами по себе отнюдь не могут создать у нас впечатление живой индивидуальности. Это лишь внешнее средство, использованное автором, чтобы скрыть отсутствие этой индивидуальности и бедность характера своего героя. Холмс «статичен» или, точнее, безжизнен не потому, что он с избытком наделен разными достоинствами, как пишет Элиот, а потому, что среди них отсутствуют именно те черты, которые могли бы облечь этот образ в плоть и кровь, отсутствует именно та сложность и органичность, которые отличают живой образ от образа-схемы. У этого героя есть особые приметы, но нет души, он действует, но не живет.

Вышеизложенные требования могут кому-нибудь показаться чересчур высокими для произведений этого жанра. Но даже если мы попытаемся их обойти, это вряд ли поможет нам испытать к герою большую симпатию. Вероятно, для того, чтобы придать Холмсу побольше индивидуальности, автор наделяет своего героя беспредельным самодовольством и великодушным презрением к окружающим. Каждая вторая его реплика содержит или похвалу самому себе, или иронию по отношению к собеседнику. Вначале это, возможно, и выглядит забавно, но с течением времени начинает раздражать, потому что тщеславие этого человека, представленного нам чуть ли не гением, действительно граничит с глупостью. Даже самое банальное из своих открытий он демонстрирует с апломбом чудотворца; при обнаружении малейшей улики у него «вырывается крик радости», а когда Уотсон делает ему очередной комплимент, он «краснеет от удовольствия». Большая часть детективных произведений Конан Дойля посвящена не описанию событий, а излюбленному занятию как автора, так и героя: Уотсон задает глупые вопросы, а Холмс глубокомысленно отвечает на них, демонстрируя свою мудрость. Вообще, если исключить врага-преступника, достаточно ловкого, чтобы запутать расследование, нашего сыщика окружают одни лишь глупцы, очевидно, для того, чтобы контрастнее его выделить. Но если подобный контраст — единственный способ, которым герой может «выделиться», то это дает нам серьезные основания усомниться в его гениальности. Если же Конан Дойль создал своего не только банального, но и весьма посредственного Уотсона, отождествляя с ним читателя, то это значит, что он весьма невысокого мнения и о читающей публике.

Впрочем, у читателя, даже если он по интеллекту может соперничать с

Холмсом, нет никакой возможности проявить свои способности в процессе чтения. Конан Дойль не излагает честно условия задачи, а скрывает их. Только герой обладает привилегией обнаруживать роковые улики, заботливо разбросанные автором по всему произведению. Но даже с характером этих улик читатель знакомится не полностью и не вовремя. Они раскрываются перед ним очень постепенно, по частям, в зависимости от настроения и капризов сыщика, и эти скудные порции выдаются как подавание лишь для того, чтобы подольше держать читателя в состоянии напряжения и недоумения и не дать ему раньше времени захлопнуть книгу.

К сожалению, человек, который представлен нам как мастер или, вернее, как самый проницательный сыщик своего времени, не всегда оказывается на высоте положения, несмотря на постоянную помощь автора. С чисто житейской, да и с литературной точки зрения это отнюдь не недостаток: образцовые во всех отношениях герои обычно неубедительны, а иной раз и отталкивающи. Однако все дело в том, что редкие ошибки, допускаемые Холмсом, порой непростительны и для человека с самым заурядным интеллектом. Таков случай со старухой из «Этюда в багровых тонах». Молодой человек, переодетый старухой, довольно долго разговаривает с сыщиком, умудряется его обмануть, и сыщик, позволяющий, чтобы его обманули таким образом, — разве трудно понять, кто из этих двоих гений, а кто наивный простака? Но если подобная наивность комична, то последствия ее в романе уже трагичны: после бегства «старухи» Холмс позволяет кэбмену беспрепятственно уехать и тем самым дает ему возможность совершить второе убийство. Сыщику даже и в голову не приходит, что именно кэбмен может быть преступником, хотя незадолго до того он сам пришел к выводу, что убийцей должен быть именно кэбмен, и для всех уже почти очевидна какая-то связь между «старухой» и кэбменом. И подобную близорукость проявляет человек, который по двум пятнам и одному следу может разгадать все перипетии зловещей драмы, начиная от физиономии убийцы и кончая характером самого преступления.

Что же касается методов Шерлока Холмса, изображаемых автором как нечто сверхисключительное, то они сводятся к составлению версии на основе материальных улик, обнаруженных на месте преступления. Этот банальный прием, необходимый при любом уголовном расследовании и, разумеется, ни в коей мере его не исчерпывающий, рекомендуется нам как величайшее открытие, сделанное Холмсом. Не случайно, забыв о своем собственном литературном происхождении, герой Конан Дойля издевается над теми самыми образами детективов, чьей не слишком совершенной,

хотя и достаточно точной копией он является. «Вы, конечно, думаете, что, сравнивая меня с Дюпеном, делаете мне комплимент, — заметил он. — А по-моему, ваш Дюпен очень недалекий малый...» [\[17\]](#)

А когда Уотсон вспоминает о герое Габорио, сыщик иронически хмыкает: «Лекок — жалкий сопляк... У него только и есть, что энергия. От этой книги меня просто тошнит. Подумаешь, какая проблема — установить личность преступника, уже посаженного в тюрьму! Я бы это сделал за двадцать четыре часа. А Лекок копается почти полгода!» [\[18\]](#)

Трудно, конечно, отрицать, что Холмс действует с исключительной быстротой. Но это скорее следствие не столько ловкости сыщика, сколько невежества автора. Уотсон, например, описывает осмотр Холмсом места преступления, подробный и обстоятельный осмотр с обмерами, исследованием стен, пола и даже пыли, лежащей на полу, не говоря уж о внимательном изучении трупа и одежды убитого. После чего рассказчик, удивленный дотошностью приятеля, восклицает, что осмотр продолжался «целых двадцать минут!». Очевидно, Конан Дойль даже не подозревал, что подобного рода осмотр в реальной практике криминалиста продолжается не «целых двадцать минут», а целые часы.

Но это все мелочи. А если мы начнем придирается к мелочам, то тут же столкнемся с целым рядом несообразностей и абсурдных положений, недопустимых даже в фантастике. Не останавливаясь на этих несообразностях и не придираясь к случаям, вроде появления «старухи» (так до конца и не объясненного читателю), мы все же не можем обойти одну подробность — мститель предлагает своим жертвам выбрать одну из двух пилюль, безвредную или ядовитую, чтобы предоставить им «шанс для спасения». Это уж действительно крайняя глупость со стороны человека, потратившего всю свою жизнь на то, чтобы отомстить. Но это еще не все. После того как жертва проглотила одну из пилюль, убийца в свою очередь глотает другую пилюлю, рискуя превратиться в самоубийцу. Другими словами, одним и тем же бессмысленным жестом он делает свой риск втрое большим — рискует пощадить виноватого, потерять возможность покончить с другим и обеспечить себе возможность самоубийства.

Но вернемся к методу Холмса, который он сам формулирует следующим образом. «Я уже как-то говорил вам, что необычное — скорее помощь, чем помеха в нашем деле, — говорит сыщик, не замечая, что буквально повторяет мысли «недалекого» Дюпена. — При решении подобных задач очень важно уметь рассуждать ретроспективно... Из пятидесяти человек лишь один умеет рассуждать аналитически, остальные

мыслят только синтетически».

И немного ниже: «...Большинство людей, если вы перечислите им все факты один за другим, предскажут вам результат. Они могут мысленно сопоставить факты и сделать вывод, что должно произойти то-то. Но лишь немногие, узнав результат, способны проделать умственную работу, которая дает возможность проследить, какие же причины привели к этому результату. Вот эту способность я называю ретроспективными или аналитическими рассуждениями».<sup>[19]</sup>

Как видим, система эта не только весьма элементарна, но и очень неполна, поскольку на практике сыщик занимается исследованием одних лишь материальных улик, а не человеческих конфликтов и драм. Все это, однако, не мешает Шерлоку Холмсу одерживать победу за победой. Потому что Конан Дойль постарался обеспечить своему любимому герою именно такие улики, которые позволяют ему реализовать свое «ретроспективное рассуждение» и мысленно восстановить неизвестные события. Рецепт, таким образом, очень прост: прежде всего автор придумывает историю какого-нибудь преступления, но не раскрывает ее нам, а демонстрирует лишь крайний ее результат, то есть труп. В то же время герою предоставляются все исходные моменты, позволяющие ему раскрыть загадку, о которой умолчал автор. Своего рода игра. Но игра между Конан Дойлем и Шерлоком Холмсом, то есть между Конан Дойлем и Конан Дойлем. Автор играет в шахматы сам с собой, сам себя побеждает или разрешает себе себя же победить. Что же касается нас, то мы исключены из игры и вынуждены ограничиваться ролью зрителей, потому что не знаем ничего из того, что уже известно обоим играющим, представляющим, в сущности, одного и того же человека, исполняющего одновременно роли и Эдипа, и Сфинкса. Такую игру можно, конечно, тоже назвать романом-загадкой, но только не с точки зрения читателя.

К этим недостаткам жанрового характера нужно добавить и недостатки более общего плана. Общественная обстановка, исторический климат почти или полностью отсутствуют в произведениях Конан Дойля. В них господствует своеобразный вакуум, из них изъято все, что не связано прямо с уголовным происшествием. Произведения Конан Дойля скованы ледяным дыханием преступления, в них нет живых людей, вместо которых действуют люди-схемы, выполняющие чисто служебные функции элементов, необходимых для решения задачи. Когда же писателю все-таки приходится более подробно освещать ту или иную человеческую драму, он или предоставляет слово убийце, или же сам механически излагает какую-нибудь историю, представляющую собой предысторию убийства, в

большинстве случаев столь же поверхностную, сколь и необедительную.

Именно поэтому, даже если какая-нибудь из книг Конан Дойля и вызывает интерес, она очень быстро забывается. И все-таки, если этих книг проглотить в достаточном количестве, что-то из них остается в памяти. Что-то от этого длинного сухопарого хвастуна, обнюхивающего, словно охотничья собака, следы и пятна крови, что-то от наивного до глупости Уотсона, что-то от всей этой дождливой и туманной атмосферы темных неприветливых ночей и зловещих заброшенных домов, где только что побывал убийца, оставивший там очередной труп. Это, разумеется, литература второго сорта, но литература, содержащая тот минимум достоинств, которые позволили ей пережить своего автора.

Во времена, когда Шерлок Холмс уже прославился во всем мире, во Франции постепенно завоевывал известность еще один феноменальный сыщик — восемнадцатилетний репортер Жозеф Рультабиль. Похождения этого нового героя описаны его создателем Гастоном Леру в трех объемистых романах — «Тайна желтой комнаты», «Духи дамы в черном» и «Рультабиль у царя».<sup>[20]</sup>

Как и Конан Дойль, Гастон Леру находился под сильным влиянием Эдгара По. «Тайна желтой комнаты», где Рультабиль впервые получает возможность проявить свою проницательность, представляет собой типичный случай использования «загадки запертой комнаты». Местом преступления в данном случае оказывается замок Гландье, а вернее, его лесной флигель. В этом флигеле находится научная лаборатория, где обычно до поздней ночи работает профессор Стэнджерсон со своей дочерью и лакеем. Рядом с лабораторией расположена та самая желтая комната.

Однажды вечером мисс Стэнджерсон, побыв до полуночи вместе с отцом, входит в желтую комнату, которая служит ей спальней, и запирается изнутри. Внезапно оттуда доносится крик молодой женщины: «Держите убийцу! На помощь!», а затем слышится грохот опрокидываемой мебели и револьверный выстрел. Оба мужчины бросаются к единственной двери, которая соединяет желтую комнату с лабораторией, однако та оказывается очень прочной и крепко запертой изнутри. Лакей выбегает наружу и бежит к окну, убежденный, что преступник или попытается вылезть через него, или еще находится в комнате. Но единственное в комнате окно тоже оказывается крепко запертым, его железные решетки и прочные ставни остались нетронутыми. Лакей возвращается в лабораторию и вместе с профессором разбивает дверь. В комнате они находят молодую женщину на полу, тяжело раненную в голову и со следами пальцев и ногтей на шее. Но

если жертва налицо, то преступника и след простыл.

Показания присутствующих, а позднее полицейский осмотр убеждают нас, что в желтую комнату нельзя проникнуть иначе, как через дверь или окно, через которое, очевидно, убийца уже пытался бежать и не мог бы это сделать, оставшись незамеченным. Никаких потайных дверей, отверстий в полу или потолке, даже обычной трубы в комнате не было. И все же преступник совершил убийство (или, вернее, попытку убийства, так как мисс Стэнджерсон в конце концов оправилась от ран) и чудесным образом исчез.

В ходе повествования к этому первому «чуду» прибавляется еще одно, на этот раз происшедшее в самом замке. Речь идет еще об одном покушении на молодую женщину, совершенном при столь же странных обстоятельствах и сопровождаемом таким же «сверхъестественным» исчезновением преступника.

Расследование этих необъяснимых покушений так, как оно нам рассказано, представляет собой своеобразный поединок двух методов. Официальное расследование ведет известный своим мастерством инспектор Фредерик Ларсан. Он применяет обычные полицейские приемы и строит свою версию на данных материальных улик. Однако наряду с ним с молчаливого согласия Ларсана ведет свое частное расследование молодой журналист Рультабиль, который, не пренебрегая уликами, стремится соотнести их друг с другом и объяснить при помощи гипотезы, построенной логическим путем.

Мы потеряем слишком много времени, если попытаемся даже в самой краткой форме пересказать все многочисленные перипетии романа, все таинственные, сбивающие с толку подробности и обрисовать всех подозрительных лиц, введенных автором в это больше, чем нужно, усложненное произведение. Отметим только, что концовка всей этой истории по своей неожиданности вполне достойна столь перегруженного сенсациями повествования: Рультабиль находит убийцу — им оказывается сам полицейский инспектор Ларсан.

Когда заходит речь о дедуктивном методе расследования, обычно указывают на Шерлока Холмса как на его виднейшего литературного представителя. Однако, по существу, Холмс основывается не столько на дедукции, сколько на анализе, и это явственно видно как из его собственных высказываний, так и из большинства его действий, сводящихся к поискам и исследованию материальных улик. Что же касается дедуктивного метода, то он впервые достаточно убедительно обоснован именно в высказываниях и действиях Жозефа Рультабиля.

«...Это, повторяю, лишь видимые следы, — с презрением говорит герой об уликах. — Видимые следы, из-за которых возникает столько судебных ошибок, потому что они заставляют вас принимать лишь то, что они хотят вам навязать! Повторяю, чтобы рассуждать, ни в коем случае нельзя ими пользоваться! А мы ведь прежде всего должны рассуждать! И лишь потом оценить, насколько видимые следы могут войти в круг наших рассуждений».

Исходя из этого, Рультабиль опирается прежде всего на разум и на логику, а не на улики. Установив, к примеру, что злодей не мог ни проникнуть в желтую комнату, ни уйти оттуда, пока в лаборатории находились профессор и его слуга, юный детектив, вопреки всем уликам и показаниям, пришел к единственно возможному разумному выводу: преступника в это время в комнате не было; мисс Стэнджерсон, несмотря на то что из помещения доносились крики, грохот мебели к выстрелы, была одна. Дальнейшее расследование подтверждает это заключение. Становится ясным, что преступник пытался удушить девушку несколькими часами раньше и что она, исходя из каких-то своих соображений, заботливо прикрыла одеждой следы насилия и изобразила, что кричала во сне и в том же сонном состоянии схватила пистолет, упала, нечаянно нажала курок при падении и сильно разбилась.

Гастону Леру свойственны многие недостатки, уже отмеченные нами у Конан Дойля. Правда, французский романист дает нам гораздо больше первоначальных данных, но эти данные так отрывочны, так запутаны ложными уликами, что мы быстро отказываемся разгадать загадку своим умом и удовлетворяемся тем, что просто следим за действиями героя, единственного человека, кому, очевидно, и суждено найти ответ. И действительно, он обладает привилегией не только быть опытнее и умнее нас, но и знать некоторые не известные нам факты, без которых невозможно найти правильный ответ. Таким образом, мы снова встречаемся с знакомой игрой, хотя и в более завуалированном ее варианте, и опять становимся свидетелями той ловкости, с какой писатель распутывает обстоятельства, им же самим запутанные.

Можно было бы возразить, что каждый сюжет так или иначе всегда создается автором. Совершенно верно. Но выдумка, какой бы она ни была, может содержать в себе жизненную логику реальности, а может быть и результатом построения, единственная цель которого — ошеломить, заинтриговать или просто запутать читателя. Задача есть задача, и загадка — загадка, но условия их решения должны вытекать из реальных жизненных проблем и противоречий, а процесс «раскрытия» в уголовном

следствии должен в то же время раскрывать существенные человеческие конфликты и драмы действительности. Без этого игра, как бы сложно ни была она организована и как бы умело ни разворачивалась, останется всего лишь игрой, которая никогда не превратится в литературу.

К сожалению, как у Конан Дойля, так и у Леру преступление вытекает не из характерных особенностей действительности и жизненной логики, а, наоборот, драма, которая породила преступление и должна его объяснить, приспособляется к некоему заранее придуманному преступлению, как можно более запутанному, таинственному и необъяснимому. Именно поэтому ахиллесовой пятой всех этих мастеров фабулы (главнейшей потому, что некоторые авторы детективных романов, будучи, как все люди, двуногими, имеют по три, четыре, а то и пять ахиллесовых пят) всегда оказывается то место произведения, где раскрывается предшествующая преступлению драма, которая должна его мотивировать и объяснить. И у Конан Дойля, и у Гастона Леру, и у десятков более поздних писателей мы сталкиваемся с настолько невероятными, высосанными из пальца, хромающими на Обе ноги драмами, или, вернее, мелодрамами, что игра, которой мы дали себя увлечь, вдруг разоблачает всю свою фальшь. Гениальный, знаменитый, неуловимый преступник, которого разыскивают по всему миру и который, сумев проникнуть в парижскую полицию, стал известным инспектором, до безумия влюбляется в мисс Стэнджерсон и, озлобленный отказом, покушается на ее жизнь — вот тот жалкий и неправдоподобный водевиль, который в конце книги представлен нам как основа всего сюжета. «Желтая комната» оказывается не только герметически закрытым, но и абсолютно пустым помещением — в нем нет ни убийцы, ни убитого, ни истинной драмы. И единственно потерпевшим в данном случае оказывается читатель.

И все же романы Леру обладают известными скромными достоинствами, которые мы напрасно бы стали искать у Конан Дойля. Гастон Леру, например, лучше своего английского коллеги усвоил истину, что для того, чтобы герой стал симпатичен читателю, ему недостаточно быть мастером своего дела и обладать острым интеллектом. Жозеф Рультабиль, несмотря на неизбежную долю самонадеянности, гораздо скромнее Шерлока Холмса. Журналист подкупает нас и юностью, и скромностью, и чувствительностью, а иной раз даже известной долей наивности, которая отнюдь не доходит до глупости. Рультабиль, разумеется, вовсе не такая уж сложная и богатая личность, но тип его найден достаточно удачно, чтобы обеспечить ему сочувствие читателя. Не случайно вот уже более десяти лет полузабытые романы Леру стали снова

издаваться большими тиражами.

Леру умеет передать эту немного грустную и томительную обстановку старинных имений, которая служит таким прекрасным фоном для классического таинственного преступления. Он мастерски воссоздает атмосферу беспокойства, постепенно перерастающего в страх и ужас, ловко нагнетает напряжение, удачно и к месту вводит в действие тот или иной сюжетный поворот. И когда все усложняющаяся интрига и растущее количество необъяснимых фактов заставляют читателя почти поверить в невидимое присутствие сверхъестественной силы, автор эффектным жестом сбрасывает все покровы, которыми он до сих пор старательно окутывал действие, и показывает, что под якобы сверхъестественным кроется весьма естественный факт, что таинственное таинственно лишь до тех пор, пока его вам не объяснили, что разум и логика властны восторжествовать над любой загадкой. Увы, как уже было сказано, этот эффектный финальный жест раскрывает нам не только загадку, но и всю психологическую неоправданность не слишком удачно состряпанной сентиментальной драмы.

В первые десятилетия нашего века любимцем французской читающей публики становится еще один герой — «вор-джентльмен» Арсен Люпен. Создатель его Морис Леблан (1864–1941) совершает «новаторский» шаг, сделав главным действующим лицом не детектива, а преступника. В сущности, преступник как герой вошел в литературу намного раньше. Еще Понсон дю Террайль (1829–1871) в целой серии романов описывает подвиги своего знаменитого Рокамболя. Но произведения Понсона дю Террайля не могут быть причислены к жанру детективной литературы в точном смысле слова. Это, скорее, разновидность старинного европейского романа приключений.

Книги Леблана, хоть в известном отношении они и продолжают традиции приключенческой литературы, очень близки к детективному жанру. В каком-то смысле они даже представляют собой полемику с рано утвердившимися шаблонами этого жанра. Арсен Люпен — своеобразная антитеза Шерлоку Холмсу, и не случайно еще в 1908 году Леблан публикует две повести под общим заглавием «Арсен Люпен против Херлока Шолмса» (по известным соображениям автор слегка изменяет имя знаменитого сыщика).<sup>[21]</sup>

Морис Леблан излагает приключения своего героя в целой серии романов, таких, как «Арсен Люпен, вор-джентльмен», «Признания Арсена Люпена», «Хрустальная пробка»<sup>[22]</sup> и др. И всюду этот непобедимый,

неуязвимый герой совершает столько благородных поступков, что читатель в конце концов не знает, кто перед ним — отъявленный преступник или благородный рыцарь нового типа.

Создавая положительные образы сыщика и полицейского, буржуазные писатели сознательно или бессознательно следуют своему органическому стремлению к защите капиталистического порядка, его законов и морали. Люпен же, наоборот, хоть и с позиций индивидуализма, но демонстрирует свое несогласие с существующими порядком и моралью, свое стремление жить независимо от законов и вне законов. Этот идеализированный и опоэтизированный преступник, превосходящий противника и по пронзительности, и по сообразительности, не имеет ничего общего с бесстрастным рационализмом героя-сыщика, равно как и с механически-слепым чувством общественного долга. Люпен — человек эмоций, благородного жеста, обаятельный, жизнерадостный, остроумный, иной раз даже легкомысленный — другими словами, полнейший антипод скучному, рассудочному Холмсу, с его вечно дурным настроением бродящему в лондонском тумане. Не удивительно, что Арсен Люпен быстро очаровал публику и почти на три десятилетия стал ее любимцем. Не удивительно также, что книги Леблана, хоть и очень ныне старомодные с точки зрения стиля и сюжетных приемов, продолжают свое победное шествие в новых изданиях карманных серий.

В литературном отношении романы Леблана — отнюдь не шедевры. Интрига в них, несмотря на ее усложненность и многочисленные повороты, скроена весьма элементарно. Бытовые конфликты и драмы, как правило, незначительны и банальны. Обличение отрицательных типов и нравов высшего общества — там, где оно есть, — поверхностно и эпизодично. Включенные в действие персонажи почти всегда представляют собой образы-схемы. Единственно новое здесь — это осязаемый и чрезвычайно привлекательный образ главного героя, хотя при первой же попытке охарактеризовать его подробнее мы тут же обнаруживаем, что имеем дело скорее с образом-легендой, чем с живым человеком.

Романы Леблана интересны прежде всего как отрицание уже достигнутого, а не как новое достижение в развитии жанра. В уже упоминавшейся книге «Арсен Люпен против Херлока Холмса» противопоставление этих двух популярных героев сделано с определенной целью — развенчать английского сыщика. Правда, автор, так же как и его герой, проявляет известное великодушие. Он не отрицает качеств, которыми Конан Дойль наделил своего героя. С помощью все той же несокрушимой дедукции и необычайного упорства Холмсу удастся

раскрыть преступления, описанные в обеих повестях, и вернуть владельцам украденные драгоценности.

И хотя Леблан не упускает случая поиздеваться над излюбленными приемами великого сыщика, его удар направлен значительно дальше и преследует гораздо более серьезную цель. Во второй части книги («Еврейская лампа») Холмс, пренебрегая предупреждением Люпена, берется выяснить обстоятельства кражи неких драгоценностей, которую, вопреки ожиданиям, совершил вовсе не Люпен. Холмс возвращает драгоценности владельцам (что хотел сделать и Люпен), но раскрытие преступления вызывает семейную трагедию, которую Люпен пытался предотвратить. Холмс Леблана — это всего лишь автомат для расследования. Он не интересуется ни последствиями своих действий, ни человеческими судьбами. Если у этого бесчувственного человека, страдающего гипертрофией рассудочности, и есть какая-нибудь страсть, то лишь свирепая страсть охотничьей собаки. Эта страсть доходит до того, что в эпилоге книги, несмотря на заключенное между героями перемирие, Холмс не может удержаться от того, чтобы, повинувшись профессиональному рефлексу, не попытаться предать Люпена в руки полиции. Отдельные заключительные реплики романа недвусмысленно раскрывают идею автора.

«Так вы занимаетесь и добром тоже?» — спрашивает Холмс. «Когда у меня есть время, — отвечает Люпен. — Меня очень занимает в данном приключении именно то, что я — добрый гений, который спасает и помогает, а вы — злой гений, приносящий горе и слезы».

И несколько позже, обращаясь к героине, вор добавляет: «Будьте уверены, что, доведенный до последней крайности, я никогда бы вас не предал. Арсен Люпен не предает тех, кого он любит и уважает».

Излишне добавлять, что вышеприведенные слова не столько преследуют цель очаровать девицу, сколько уязвить сыщика, который всего за несколько минут до этого попытался предать Люпена.

Несмотря на то что делает он это с позиций очень неясного буржуазного гуманизма, Леблан развенчивает героя-сыщика, не изображая его бессильным и жалким, а указывая на человеческую несостоятельность его «героизма». И в этом заключается одно из немногих достоинств повестей, посвященных Арсену Люпену.

И хотя именно с Леблана цех литературных сыщиков-буржуа начинает множиться и процветать, открытие французского писателя не осталось неиспользованным. Все чаще в детективной литературе преступник будет исполнять роль главного героя, но уже не в столь опереточном плане, а как

своеобразный мыслитель, то увлеченный организацией «совершенного», нераскрываемого преступления, то охваченный роковыми и гибельными страстями, то, наконец, как трагическая жертва, попавшая в положение затравленного зверя.

\*\*\*

До второй мировой войны детективный жанр развивается почти исключительно в трех странах — Франции, Англии и США. При этом во Франции после многообещающего плодотворного дебюта этот вид литературы долго влачил довольно жалкое существование, несмотря на все растущее количество произведений. Правда, Клод Авлин наряду с «серьезными» произведениями создает несколько «полицейских» романов, таких, как «Двойная смерть Фредерика Бело», «Фонтан» и др. Немало романов публикует и Жак Декре, пытавшийся сочетать уголовную интригу с достаточно серьезным подходом к материалу. Но все его романы, в том числе и самый удачный из них («Три девушки из Вены»), очень слабы в художественном отношении и весьма наивны по сюжету. Станислав А. Стеман, который и сейчас продолжает фабриковать детективно-авантюрные сочинения, не превышает среднего, то есть посредственного, уровня, характерного для этого жанра («Шесть мертвых», «Убийца живет в 21-м», «Смерть манекенщицы», «Враг без лица», «История одного изнасилования» и многие другие). Пьер Вери и своими произведениями, и своими высказываниями пытается доказать необходимость замены исчезающего «романа-расследования» «романом-мистерией» («Завещание Базиля Крока», «Четыре змеи», «Исчезнувшие из Сент-Ажиля» и др.). Ноэль Виндри использует свой опыт следователя, чтобы написать несколько весьма убедительных с профессиональной точки зрения, но художественно бесцветных произведений («Дом, который убивает», «За стеной» и др.).

Лишь один-единственный французский автор этого периода заслуживает серьезного внимания. Это — известный Жорж Сименон (род. в 1903 году), который с 1930 года начал публиковать первую серию романов, посвященных комиссару полиции Мегрэ. К этой первой, состоящей из восемнадцати романов серии впоследствии прибавились вторая и третья серии, включающие несколько десятков романов, количество которых, правда не столь бурным темпом, продолжает расти и в настоящее время.

Еще юношей Сименон посвятил себя сразу и литературе, и

журналистике. Ему было всего семнадцать лет, когда он под псевдонимом Ж. Сим опубликовал свой первый роман — «Арочный мост».<sup>[23]</sup> А в 1968 году количество изданных Сименоном книг превысило двести, но те, кто хорошо знаком с его огромным по объему творчеством, утверждают, что эту цифру нужно было бы увеличить до двухсот пятидесяти, так как в первые годы своей писательской деятельности Сименон большое количество книг выпускал под различными псевдонимами. Не вдаваясь в споры по поводу полусотни романов, все-таки необходимо отметить, что эта феноменальная продуктивность в одинаковой степени используется как врагами, так и друзьями писателя в качестве аргумента для его восхваления или отрицания. Разумеется, вопрос о плодovitости— это такой вопрос, который каждый автор имеет право решать так, как он сочтет лучшим, и который органически связан с его характером, темпераментом и методом его работы. И все же быстрота, с какой пишет Сименон, определенно показывает, что в данном случае мы имеем дело скорее со сложившимся процессом производства, чем с углубленным творчеством. По собственным признаниям писателя, он долгие годы писал по восемьдесят страниц в день. Впоследствии он настолько «замедлил» свою работу, что на создание одного романа у него стало уходить «целых» одиннадцать дней. В качестве источника жизненного материала писатель использует телефонную книгу, откуда он берет имена для своих героев, и карту города, где должно развиваться действие. Неделю он отводит на размышления о характерах героев и особенностях конфликта, две недели — на работу над рукописью (включая три дня, необходимые на правку), после чего следуют несколько недель отдыха, а затем все начинается сначала. Такой график работы позволяет писателю каждые два месяца создавать по роману.

Что это, конвейерное производство или творчество, можно решить, лишь анализируя качество публикуемой продукции. Бесспорно, Сименон — автор весьма опытный. Не владея всеми тонкостями ремесла, он достаточно хорошо освоил те, которые ему нужны в работе. Обладая сильным, хорошо развитым воображением, он в изобилии создает живые, но недостаточно оригинальные и разнообразные типы и ситуации. Ум Сименона комбинаторского склада, и это позволяет ему размножать каждый конфликт и каждую ситуацию в десяти различных вариантах. И все же они остаются всего лишь вариантами, разновидностями, а не самостоятельными конфликтами и ситуациями. Достаточно наблюдательный, Сименон составил себе несколько концепций, касающихся человеческой психологии, и старательно пускает их в обращение, стремясь превратить сенсацию в психологическую драму. Но

познания автора о внутреннем мире человека слишком скудны и элементарны, чтобы они могли питать такое объемистое творчество. В его книгах мы повсюду сталкиваемся с одним и тем же ограниченным набором мотивов и побуждений — пороки, любовь, сексуальное влечение, одиночество, стремление уйти от самого себя и от окружающих. Кроме того, эта элементарная психологическая диссекция слишком редко затрагивает глубокие и сложные связи между индивидуальной и социальной патологией. Бессильный понять личностно-человеческое как функцию общественного, писатель в своем социальном анализе значительно уступает таким старым мастерам классического реалистического романа, как Бальзак и Золя, с которыми, непонятно почему, его непрерывно сравнивают. Наконец, сам стиль писателя, так же как его типы и ситуации, носит отпечаток однообразия. Подкупающий вначале своей непретенциозностью, тон его повествования постепенно начинает надоедать монотонностью.

Оценка, которую мы только что дали Сименону, разумеется, противоречит не только мнению его многочисленных поклонников-читателей, но и мнению некоторых критиков и историков. Пьер де Буадефр в своей книге «Живая история современной литературы» утверждает, что Сименон — «романист беспокойства... гораздо менее элементарный и смущающий, чем это кажется, и в конечном итоге гораздо более близкий к Достоевскому, чем к Бальзаку. Так как он умеет по-новому смотреть на человека, учит нас сомневаться в его видимом существовании, в его психологическом и моральном фасаде, он гораздо дальше, чем это обыкновенно думают, продвинулся по пути, на котором создается завтрашний роман».<sup>[24]</sup> Эти хвалебные слова, однако, нелегко подкрепить примерами из творчества самого писателя. Сименон одинаково далек от Достоевского и по степени таланта, и по взглядам. И хотя трудно гадать, достиг бы французский автор более значительных результатов при более серьезном подходе к своему труду, ясно, что с творческим багажом в двести романов, каждый из которых написан за две недели без предварительного изучения материала и углубленных размышлений, у него нет никаких шансов приблизиться ни к Бальзаку, ни к Достоевскому.

Впрочем, спор между поклонниками и отрицателями, как всегда, решает практика. Не отрицая известных достоинств писателя, мы не можем закрывать глаза ни на слабости, характерные для его творчества, ни на историческую судьбу этого творчества. Несмотря на то что Сименон вот уже четыре десятилетия находится в центре внимания читающей публики, несмотря на то что он достиг такого морального и материального успеха,

какой выпадает на долю лишь очень немногих писателей, несмотря на то что им написано свыше ста романов, претендующих на место в «серьезной» литературе, Сименон, по существу, продолжает находиться на периферии этой самой «серьезной» литературы, оставаясь в глазах миллионов читателей создателем комиссара Мегрэ, так же как Конан Дойль, несмотря на свои упорные попытки стать «настоящим» беллетристом, был и остается создателем Шерлока Холмса. Таковы факты, и, как бы мы их ни объясняли, спорить с ними трудно.

В одном из интервью, данном писателем французскому еженедельнику «Ар», Сименон с завидной искренностью делит свои произведения на «коммерческие» и «некоммерческие», причем свою серию о Мегрэ он относит к первым. В другом интервью, опубликованном в газете «Фигаро литтерер», Сименон снова пренебрежительно отозвался об этой серии: «Я начал с того, что, стремясь овладеть ремеслом романиста, написал одну за другой восемнадцать книг о Мегрэ. Потом остановился и сказал себе: «С этим покончено». И начал писать настоящие романы. Но прошло лет семь, и за эти годы я получил столько писем, что опять начал писать о Мегрэ — просто для развлечения. Кроме того, видите ли. между каждыми двумя романами слишком много времени проходит в бездействии. И я решил выдавать по одному «Мегрэ» в год. Дело в привязанности. И в упражнении тоже».<sup>[25]</sup>

Однако, как видно в силу некоего парадокса, если Сименон и считается фигурой в литературе, то именно в детективной литературе и именно благодаря серии, посвященной Мегрэ. Это не значит, разумеется, что детективная литература — «низший» жанр, где блеснуть гораздо легче, чем в «высших» литературных сферах. Это означает, что в период, когда жанр, как таковой, еще был в плену примитивных и сковывающих формул, Сименон сумел разрушить бесплодные догмы, поставить перед повествованием новые задачи и, отодвинув на второй план исследование вещественных улик, создать роман, посвященный исследованию человеческих характеров, эмоций и психологии.

В детективной литературе Мегрэ — первый по-настоящему живой герой, первая жизненно достоверная человеческая индивидуальность в точном смысле этого слова. У него есть биография, семья, характерные достоинства и слабости, симпатии и антипатии. Он отнюдь не сверхчеловек, не бесстрастная сыщицкая машина. Он не страдает излишней самоуверенностью, не обращается с окружающими как с нищими духом и за внешней грубоватостью и сдержанностью прячет свое благожелательное отношение к людям, доходящее иной раз до сострадания.

В своих суждениях он вовсе не так уж непоколебим и часто страдает от раздвоенности между сочувствием и сознанием профессионального долга. Мегрэ — герой, данный в развитии. Мы видим, как от романа к роману этот комиссар полиции все глубже проникает в человеческие драмы, все реже раскрываясь перед нами как исполнитель своих служебных обязанностей и все чаще — как человек. Это образ, который не ошеломляет публику, но вызывает у нее симпатию. И именно этим объясняется тот факт, что у десятков тысяч читателей хватает терпения в течение стольких лет следить за своим любимым героем, шествующим по страницам столь длинной вереницы романов. История покажет, будет ли когда-нибудь воздвигнут памятник Сименону, но в Дельфсайте (Голландия) давно уже поставлен памятник инспектору Мегрэ.

В отличие от большинства детективных авторов прошлого, у которых, как мы уже отмечали, человеческая драма представляет собой некий придаток к преступлению и придумывается лишь затем, чтобы хоть как-нибудь объяснить это преступление, у Сименона, наоборот, преступление рассматривается просто как эпилог драмы и служит вступлением к последующему ее раскрытию. Каждый роман — это, в сущности, более или менее трагическая человеческая история, которая, однако, всегда начинается с конца; мы же, заинтригованные этим концом, идем назад, чтобы восстановить историю во всех подробностях.

Сименон исходит из совершенно верной точки зрения, что преступление, и особенно убийство, явление исключительной крайности. Поэтому он выбирает героев, которые и вследствие собственного своего характера, и вследствие сложившихся обстоятельств оказываются на таком крайнем пределе отчаянья или страсти, когда преступление становится неминуемым. В уже упомянутом интервью еженедельника «Ар» Сименон на вопрос, зачем он описывает насилие, ответил так: «У меня привычка интересоваться людьми, дошедшими до крайности». И немного дальше: «Когда я пишу, то всегда начинаю так, словно передо мной задача по геометрии — даны: такой-то мужчина, такая-то женщина, такая-то среда.

И вопрос: что именно могло бы довести их до крайности?»

Задача действительно поставлена абсолютно правильно. Писатель исходит из своеобразия человеческих характеров и обстоятельств, определяющих особенности развития сюжета, а не приспособливает характеры к сюжету, как это делает множество авторов детективных (и не только детективных) произведений. Слабость Сименона, однако, состоит в том, что он понимает свою задачу лишь в узкопсихологическом плане. Корреспондент итальянской газеты «Фьера леттерариа» задал писателю

следующий вопрос: «Многие Ваши герои больны неврозами... Однако эти неврозы всегда вызваны чем-то, что окружает героя, например атмосферой семьи, или наследственным заболеванием, или перенесенной в детстве травмой. Не думаете ли Вы, что истинная причина этих неврозов лежит в экономической структуре общества, в котором мы живем?» На что Сименон ответил: «Нет. Некоторые душевные болезни встречаются в любом типе общества. Скажу больше: в любом типе цивилизации. Ужас, страх, вообще любые травмы, порождающие теперешние неврозы, порождали их и вчера, и всегда, и происходят они от неких коренных особенностей человеческого существования, возникающих постоянно и независимо от экономических структур».<sup>[26]</sup>

Такое исследование человеческой психики, оторванное от анализа общественных условий, ее определяющих, в значительной степени снижает социальную ценность созданных Сименоном произведений. Разумеется, на практике писатель нередко принимает во внимание и определенные экономические факторы, и проявления коррупции или корысти, но в этом отношении он не идет дальше, скажем, Бальзака, который раскрыл зловещую роль денег в общественных и личных драмах своих современников. Сименон известен своей осторожностью и нежеланием высказываться по каким бы то ни было политическим вопросам. И вполне естественно, что в своей беллетристике он тоже уклоняется от любых, даже самых неопределенных политических выводов.

Очень трудно назвать лучшие среди многочисленных произведений Сименона, особенно если не иметь достаточно времени или терпения, чтобы прочесть всю эту длинную цепь романов. Буало и Нарсежак в своей книге «Полицейский роман» выходят из затруднения следующим замечанием: «Фанатики предпочитают книги начального периода (серия «Фай-ар»). Мы же считаем, что все книги о Мегрэ одинаково ценны. Все они замечательны».<sup>[27]</sup> Формула удобная, но неверная. Далеко не все написанное о Мегрэ замечательно, а некоторые вещи, повторяющие уже известные ситуации, попросту утомительны. Не претендуя на полноту, среди наиболее удачных мы могли бы назвать следующие произведения: «Желтый пес», «Дом у канала», «Обручение господина Ира», «Мегрэ развлекается», «Мегрэ возвращается».<sup>[28]</sup> Но значение Сименона в развитии жанра нельзя свести к достоинствам того или другого романа, речь должна идти об общих тенденциях всей серии. Отодвигая на второй план собственно детективную историю и исходя из своих гуманистических взглядов, Сименон использует интерес читателя к тому, кто же окажется

преступником и как совершенно преступление, для того чтобы подвести его к гораздо более важному вопросу — какая человеческая драма скрывается за преступлением. Тем самым он открывает новый этап в развитии жанра, и это дает ему право занимать заслуженное место среди виднейших представителей этой литературы.

Хотя американская литература благодаря Эдгару По и считается одной из родоначальниц детективного жанра, до конца прошлого века в ней не отмечалось явлений, заслуживающих более или менее серьезного внимания. И не удивительно. Немногочисленная читательская «элита» относилась к нарождающемуся жанру с презрением, а для широких кругов обывателей герои вроде Дюпена стояли на слишком высоком интеллектуальном уровне. И поскольку снизить уровень героя гораздо легче, чем повысить вкус публики, в 1884 году некий дотоле не известный автор сделал первую попытку дать публике нового популярного героя, который своей примитивностью и потрясающей активностью имел бы все шансы понравиться массовому потребителю. Автор этот — Хьюберт Кэриел — так и остался неизвестным, зато его герой — Ник Картер, в свое время прославившийся во всем мире, — еще и сейчас победно шествует по страницам многочисленных западных комиксов, снова вызванный к жизни модной ныне ностальгией по безвкусице былых времен.

Мы позволим себе опустить славные подвиги этого героя, между прочим, и потому, что они представляют собой просто-напросто уголовно-городской вариант старинной ковбойской приключенческой мифологии. Незначительные в литературном отношении брошюры, рассказывающие о приключениях Ника Картера, характерны лишь как явление, ознаменовавшее растущее засилие коммерческого начала в детективном жанре. На Западе, и особенно в США, массовая литературная продукция, кроме того, что создавать ее гораздо легче, чем серьезную литературу, имеет еще и то преимущество, что приносит гораздо больший доход. В Америке подобные вещи осознаются весьма быстро, и потому в США произведения детективного жанра, не представляя особой ценности в художественном отношении, по своей распространенности быстро сумели занять первое место в мире. Поэтому нам придется опустить здесь целых три десятилетия господства торгашеского сочинительства, чтобы иметь возможность остановиться на тех американских авторах, которые заслуживают более или менее серьезного внимания.

Один из них — Уиллард Хэттингтон, более известный под псевдонимом С. С. Ван Дайн. Филолог по профессии, Ван Дайн пришел в литературу совсем случайно: прикованный болезнью на несколько лет к

постели, он привык убивать время за чтением детективных романов и решил написать историю этого всеми пренебрегаемого жанра. Но, поправившись, вместо научного труда Ван Дайн сам написал множество детективных романов, первый из которых вышел в 1926 году. Главный его герой — сыщик Фило Вэнс — слегка модернизированный и усовершенствованный вариант Шерлока Холмса. Произведения Ван Дайна во многом соответствуют всем требованиям, которым должен отвечать роман-расследование, но с точки зрения литературной они совершенно бесцветны («Дело об убийстве Бенсона», «Дело о канарейке», «Убийство из-за скарабея» и др.).<sup>[29]</sup> Возможно, Ван Дайн оказал бы детективному жанру гораздо большую услугу, если бы и вправду написал его историю, вместо того чтобы увеличивать объем его продукции. Впрочем, что касается теории жанра, то Ван Дайн внес-таки в нее свой вклад. Он автор известных «Двадцати правил для авторов детективных романов» («Twenty Rules for Writing Detective Stories»), опубликованных в 1928 году в журнале «Америкен мэгэзин». Эти правила, с одной стороны, представляют собой продукт доктринерского отношения к литературе, с другой же — очень ярко характеризуют американскую литературно-коммерческую концепцию, о которой мы уже упоминали, а именно: в каждом производстве есть своя определенная технология и, для того чтобы литературная продукция пользовалась успехом, писатель должен овладеть соответствующей технологией. Примерно такого рода рассуждения и привели Ван Дайна к созданию своего литературного руководства.

Поскольку большинство этих правил авторы детективных романов до сих пор еще считают непреложными законами жанра, мы испытываем большое искушение процитировать их полностью. Но так как это заняло бы несколько лишних страниц, придется удовольствоваться лишь кратким изложением основных положений Ван Дайна.

Читатель и детектив должны иметь одинаковые возможности для решения поставленной романистом задачи.

Автор не имеет права использовать против читателя такие приемы, которых сам преступник не использует против детектива.

Настоящий полицейский роман не должен содержать никакой любовной интриги, которая бы лишь расстроила механизм интеллектуальной проблемы.

Нельзя допускать, чтобы в полицейском романе детектив или следователь сам оказался бы преступником.

Преступник должен быть установлен лишь в результате дедуктивного хода рассуждений, а не в результате несчастного случая, совпадения

обстоятельств или внезапного признания.

В полицейском романе обязательно должен действовать детектив. Его основная функция — собрать улики, которые приведут к установлению личности, совершившей преступление в первой главе.

В полицейском романе обязательно должен быть труп. И чем этот труп мертвее, тем лучше. Заставить читателя одолеть триста страниц, не предложив ему ни одного убийства, — значит слишком многого требовать от читателя детективных романов.

Задача, поставленная в романе, должна быть решена подлинно реалистическими средствами.

В романе не может быть больше одного преступника независимо от количества совершенных в нем убийств. Негодование читателя должно быть сосредоточено на одной-единственной черной душе.

Тайные общества и мафии не должны быть предметом изображения в полицейском романе. Авторы, рассказывающие о деятельности подобных организаций, входят уже в область приключенческого или шпионского романа.

В полицейском романе не должно быть ни длинных описаний, ни тонкого анализа, ни общих рассуждений. Все это лишь мешает повествованию, основная цель которого состоит в том, чтобы четко рассказать о преступлении и отыскать виновного.

Полицейский роман — жанр четко определенный. Читатель не ищет в нем ни литературных красот, ни виртуозного стиля, ни излишней углубленности анализа. Он ждет от полицейского романа чего-то, что может возбудить его дух или дать известное занятие интеллекту, то есть действия, схожего с тем, которое оказывает футбольный матч или разгадка кроссворда.

Писатель не должен выбирать своих героев среди профессиональных преступников — злодеяния воров и бандитов относятся к компетенции полиции, а не авторов детективных произведений и сыщиков-любителей. Эти преступления — будничная банальность полицейских участков, а по-настоящему очаровательно лишь преступление, совершенное, к примеру, видным духовным лицом или какой-нибудь старой девой, известной своей благотворительной деятельностью.

Мотив преступления всегда должен быть чисто личным. Международные заговоры и темные махинации большой политики должны быть оставлены шпионскому роману.

Объективно говоря, правила Ван Дайна — если исключить некоторые частные и общеизвестные профессиональные истины — представляют

собой не путь развития детективного романа, а верное средство его ликвидации. И самое неоспоримое доказательство этому — та часть детективной литературы двадцатых и тридцатых годов, которая создана на основе принципов, сформулированных Ван Дайном. И еще одно доказательство, неразделимо связанное с первым: оживление детективного романа на Западе произошло лишь тогда, когда догмы пресловутых «Двадцати правил» были окончательно ниспровергнуты. Потому что эти догмы не только утверждали роман-задачу как единственный вид детективного повествования, но и запрещали использование именно тех его элементов, которые могли придать этому роману социальную значимость и превратить его в художественное произведение. Как это видно даже из неполного пересказа «Двадцати правил», Ван Дайн считает, что детективный роман ни в коем случае не должен ставить перед читателем ни литературных, ни психологических, ни общественно-политических задач, и сводит роль книги к безобидному развлечению, вроде посещения матча или решения кроссвордов. И если он допускает, что преступление может быть совершено духовным лицом или богатой благотворительницей, то делает это отнюдь не из стремления к социальному изобличению, а из желания «очаровать» читателя необычайностью разгадки.

Ряд американских авторов тех времен, такие, как Эрл дер Биггер (творец Чарли Чэна), Ван Уик Мэйсон, Пат Макгайр, Энтони Эббот, Рекс Стаут и другие, сумели добиться некоторого успеха, не оставив, однако, заметного следа в развитии жанра. Самым плодовитым и популярным автором этого круга стал Эллери Куин, общий псевдоним двух писателей — Фредерика Данни и Манфреда Ли (оба 1905 года рождения). Основатели журнала «Эллери Куинз мистери мэгэзин» продолжающего выходить и в наши дни, эти писатели опубликовали свыше сорока книг, написанных в основном по образцу романа-задачи («Тайна башмака», «Тайна египетского креста», «Загадка американского ружья», «Расплата дьявола», «Город бедствий»).[30] Однако успех этих произведений вызван отнюдь не тем, что они могут заменить читателю кроссворд. Задачи Эллери Куина, даже когда они логически безупречны, могут быть разрешены лишь детективом — созданием того же Эллери Куина. Ведь чаще всего и с полным основанием читатель ищет разрешения загадки в области естественного и правдоподобного. Но формальная логика и жизненная правда отнюдь не одно и то же. Эллери Куин, стараясь сделать задачу как можно трудней и необычней, очень часто кладет в основу романа действия душевнобольных или страдающих навязчивыми идеями людей. Таким образом, задача, поставленная в романе, становится почти недоступной объяснению, а сама

книга все дальше уходит от истинного и типичного. Но для Эллери Куина это не важно. Цель его — ввести в роман как можно больше исключительного и патологического, громоздить убийство на убийство, до предела сгустить атмосферу тревоги и беспокойства и вдохнуть в читателя такой ужас, чтобы он не мог от него освободиться еще долго после того, как закроет книгу. Как это ни странно, но многие вполне зрелые люди, несмотря на то что они вряд ли могут пожаловаться на недостаток беспокойства и страха в своей повседневной жизни, с готовностью платят деньги за добавочную порцию ужаса, вызванного иллюзией. Взрослые, как дети, нередко обожают страшные сказки.

Нам пришлось бы значительно отклониться от темы, если бы мы захотели подробнее исследовать это явление. Принято считать, что публика жаждет прежде всего прекрасных иллюзий, ведь прекрасное — самый большой дефицит нашей повседневной жизни. Большинство торговцев массовой продукцией уверены, что успех гарантирован только успокаивающим и развлекающим произведениям. Но «фабриканты страха» придерживаются другого мнения. Не так уж мало людей имеет определенный вкус к сильным и острым ощущениям. В жизни этого рода эмоции, к сожалению, связаны с известным риском. Литература обеспечивает таким людям неограниченное количество ужасов и острых ощущений, причем весь риск сводится к опасности безвозвратно потерять несколько часов. По закону контраста определенного рода ужасы могут действовать даже стимулирующе. Некоторых людей при чтении страшного романа охватывает такое же чувство уюта и душевного комфорта, которое мы испытываем, находясь в теплой комнате и глядя в окно на бушующую снаружи метель. Воображаемые ужасы наполняют этих людей уверенностью в том, что их жизнь не так уж плоха, раз в ней нет места подобным кошмарам. На других же каждая порция книжного страха действует подобно электрошоку, на какое-то время разгоняя уныние и скуку и подстегивая изношенную нервную систему. Кроме того, существуют люди — и их гораздо больше, чем можно было бы ожидать, — которые, читая об ужасных убийствах и истязаниях, удовлетворяют с помощью воображения свои садистские или мазохистские наклонности. Все это достаточно известно, чтобы остаться не использованным как в детективных романах, так и в специальной литературной и кинематографической продукции ужасов, рассмотрение которой сейчас выходит за рамки нашей задачи.

И все же ведущим автором в американской детективной литературе является не Эллери Куин, а Дэшил Хэммет. Но так как творчество Хэммета

означает не столько завершение одного периода, сколько вступление жанра в новый этап своего развития, мы остановимся на нем несколько позже.

Английская детективная литература довоенного периода гораздо интересней и американской, и французской, хотя в основном и она движется в уже известном направлении романа-задачи и романа-загадки. Гилберт Кит Честертон (1874–1936) наряду с фантастическими и сатирическими произведениями опубликовал также несколько сборников детективных романов, где детектив разнообразия ради облачен в рясу священника. Этот патер Браун, несмотря на все свое кажущееся простодушие, оказывается гораздо опытнее и проницательнее полицейских («Неведение патера Брауна», «Мудрость патера Брауна», «Недоверчивость патера Брауна», «Тайна патера Брауна»).<sup>[31]</sup> Честертон был также одним из первых писателей, внесших в литературу политический элемент. В повести «Человек, который был четвергом» (1908)<sup>[32]</sup> писатель рассказывает, как его герой Габриэль Сайм, завербованный полицией, проникает в руководство нелегальной анархистской организации, где каждый член руководства назывался именем одного из дней недели. Герою, однако, становится ясно, что другие члены руководства тоже тайные полицейские агенты, а в конце повести выясняется, что и верховный глава конспираторов не больше не меньше, как сам директор полиции. Но политические тенденции Честертон весьма двусмысленны, а часто и прямо реакционны. В одном из своих детективных романов он, например, описывает, как капиталист и «революционер» в корыстных целях вместе организуют преступление. Правда, Честертон любит пококетничать своим бунтарским отношением к буржуазным порядкам, но делает он это не с позиций прогресса, а с позиций феодальной реставрации.

Джон Диксон Карр (род. в 1906 году) — автор более сорока детективных романов, иногда подписанных псевдонимом Картер Диксон. Некоторые из этих произведений демонстрируют большое техническое мастерство, умение поставить перед читателем сложную, на первый взгляд неразрешимую, задачу («Заброшенная мельница», «Отравление в шутку», «Пылающий двор» и др.).<sup>[33]</sup> Джон Диксон Карр создал образы двух детективов — доктора Гидеона Фила и сэра Генри Мэриуэлла. Как и Эллери Куин, этот писатель стремится до предела сгустить атмосферу ужаса и так напугать читателя, чтобы все действия, связанные с раскрытием и поимкой преступника, приобрели характер роковой неизбежности. Что же касается характера самой загадки, то в большинстве случаев это уже знакомая нам «загадка запертой комнаты». Правда, надо

признать, что Джон Диксон Карр прилагает большие усилия, чтобы как-то обновить эту загадку-клише, но цель, которую он ставит перед собой, к сожалению, трудно осуществима. Как справедливо отмечают Буало и Нарсежак, «если для того, чтобы придумать преступление, существует тысяча способов, то для того, чтобы решить «загадку запертой комнаты», есть только три пути: преступление может быть совершено или до открытия помещения, или в момент открытия, или после него. И во всех трех случаях объяснение рискует быть слишком сложным и искусственным».<sup>[34]</sup>

Среди других английских авторов этого периода могут быть упомянуты также Марджери Эллингхем, Роналд Нокс, Филипп Макдональд, Филипп Спенхейм и Эдгар Уоллес — писатель удивительно плодовитый, сумевший поставить своеобразный рекорд по скоростному писанию романов и оставить далеко позади даже такого чемпиона, как Жорж Сименон. По существу, Уоллес даже не пишет свои романы, а прямо диктует их стенографистке, умудряясь «создать» целый роман за одну ночь. Этот писатель тоже обладает профессиональным мастерством и особенно умением до самого конца книги скрывать от читателя, кто же подлинный убийца, например роман «Красный круг»<sup>[35]</sup> и др.

Среди авторов, которые со всей добросовестностью и скрупулезной заботой о деталях используют возможности романа-задачи, выделяется также писательница Дороти Сэйерс. Ее герой рангом выше всех прочих сыщиков — скромных буржуа и католических священников, на этот раз он чарует нас своим аристократизмом. Лорд Питер Уимси занимается расследованием сложных преступлений не ради куска хлеба и не из похвального рвения защитить мораль и законность. Для него состязание с опытом и интеллектом неизвестного преступника — нечто вроде спорта, помогающего убивать время и к тому же дающего удовлетворение при мысли о сделанном «социальном вкладе». В этой своеобразной игре между благородным лордом Питером и преступным мистером Иксом аристократ действует уже по знакомому нам методу — странные и на первый взгляд алогичные действия и улики объясняются единственно возможным логическим путем: с помощью анализа фактов, их сопоставления, выяснения их взаимосвязей и последовательности («Чей это труп?», «Лорд Питер осматривает труп». «Неприятное происшествие в Беллона-клубе», «Убийство нуждается в рекламе»)<sup>[36]</sup>. Достаточно взять любое из этих произведений, рассказывающих о похождениях сыщика-аристократа, чтобы уже не думать об остальных: книги Дороти Сэйерс очень похожи как по

своим достоинствам, так и по недостаткам.

Роман «Чей это труп?» начинается с двух происшествий, на первый взгляд ничем друг с другом не связанных, но одинаково необъяснимых. Однажды утром мистер Типс, архитектор и благонамеренный гражданин, находит у себя в ванне труп неизвестного человека. В тот же день выясняется, что миллионер Леви исчез из своего дома. Все свидетельствуют о том, что накануне ночью Леви вернулся домой, разделся и лег спать. Одежда и все прочие его вещи остались в спальне, а сам богач бесследно исчез. Сопоставление двух этих происшествий ничего не дает — неизвестный мертвец в ванне мистера Типса ничем не напоминает миллионера.

Тут в действие включается лорд Питер, которому удастся установить, что между обоими несчастными случаями существует глубокая связь. Постепенно он расшифровывает скрытый смысл противоречивых улик, расставляет все по своим местам и, восстановив последовательный ход событий, находит убийцу.

В конце романа прижатый к стене убийца готов уже покончить с собой, но под влиянием маниакальной убежденности в своей гениальности решает сначала написать длинное письмо, в котором рассказывает о своем хитроумном замысле и его мастерском исполнении. Убийцей оказывается известный хирург Фрек, знакомый нам уже с первых страниц романа, но все это время остававшийся, по крайней мере для доверчивого читателя, вне всякого сомнения. Покончить с собой Фреку не удастся, его ловят, а письмо попадает к лорду Питеру и раскрывает нам все до сих пор неизвестные подробности, а также педантично повторяет уже известные.

Это письмо — весьма любопытный документ, характеризующий не столько приемы, которые используют убийцы, сколько уловки и ухищрения, к которым вынуждены прибегать авторы детективных романов, чтобы хоть как-то компенсировать истасканную сюжетную схему. Девятнадцать набранных мелким шрифтом страниц посвящено изложению невероятно усложненного плана, который сводится к убийству миллионера Леви, переносу его тела в больничный морг и водворению в ванну мистера Типса безымянного трупа из того же морга. Эта операция, которую хирург-преступник должен был осуществить всего лишь за несколько часов, была сопряжена с множеством дополнительных действий — обезображиванием одного трупа, изменением внешности другого, поисками такси, переодеваниями, проникновением в дом убитого, организацией инсценировки у него в спальне, и опять поездки, переодевания, перетаскивание трупов из одного места в другое, спуск по водосточным

трубам и связанным простыням, заталкивание трупа в окно чужой квартиры, не говоря уж о целой серии мер, принятых, чтобы отвести глаза полиции и уменьшить опасность разоблачения. В общем, читателю нужно быть невообразимо легкомысленным, чтобы поверить в существование убийцы, который в течение многих часов мог бы беспрепятственно действовать на улицах города, в переполненных помещениях больницы, у себя дома и в доме убитого, не будучи замеченным по крайней мере полдюжиной нежелательных свидетелей. Можно, конечно, возразить, что вся эта невероятная сложность и невероятное стечение обстоятельств — всего лишь узаконенные условности жанра. Но узаконенные во имя чего? Во имя одной-единственной цели — придать новый вид старому, надоевшему кроссворду и сделать его решение возможно более трудным.

Если сузить рамки жанра до такой степени, то тогда действительно нужно признать умение Дороти Сэйерс поставить и отрежиссировать кровавую драму, развивающуюся якобы в определенном городе и определенном обществе, но на самом деле представляющую собой отвлеченное рассудочное построение вне времени и пространства. Но в таком случае нам придется отдать пальму первенства не Дороти Сэйерс, а совсем другой женщине, на чьей писательской совести лежит по крайней мере несколько сот убийств, — прославленной Агате Кристи.

Агата Кристи (род. в 1891 году) по сравнению со своими соперниками обладает определенными литературно-художественными и профессиональными преимуществами. Не случайно, что более шести десятков романов, опубликованных ею за полвека с небольшим, ничуть не ослабили интереса читателей к ее творчеству. Книги Агаты Кристи, переведенные на пятьдесят языков, вышли общим тиражом, превышающим восемьдесят миллионов экземпляров. «Как и «битлзы». Агата Кристи в одно и то же время и учреждение, и фирма, — писали Буало и Нарсежак по поводу выхода в свет собрания сочинений писательницы. — В глазах читателей всех возрастов и всех слоев именно она символизирует детективный роман. Может быть даже, именно благодаря ей этот роман снова стал пользоваться благосклонностью публики. Но почему Агата Кристи? Почему не Джон Диксон Карр или кто-нибудь другой? Как разгадать эту загадку?».<sup>[37]</sup>

Буало и Нарсежак не могут решить эту загадку, видимо, потому, что творчество Кристи непохоже на детективные мистерии, в которых они такие специалисты. Они объясняют успех писательницы тем, что ее беллетристика очень напоминает сплетни и разговоры, бытующие в «хорошем» буржуазном обществе, и что, следовательно, это общество

воспринимает книги Кристи как нечто вполне естественное и «свое». Но такое объяснение просто наивно. Романы Кристи читают не только в «хорошем» обществе, да и сплетни, как и интерес к личной жизни героев, вовсе не занимают в них ведущего места. Все дело не только в том, — что писательница чрезвычайно ловко умеет построить интригу, но и в том, что часть рассказанных ею историй, по крайней мере в некоторых отношениях, гораздо реалистичней небылиц, преподносимых читателю другими авторами.

Биографы Агаты Кристи утверждают, что она начала писать случайно, на пари. Ее сестра будто бы утверждала, что ни в одном детективном романе убийца не может достаточно успешно скрыться. Агата решила доказать обратное и написала свой первый роман — «Непостижимое дело в Стайлсе».<sup>[38]</sup> Насколько это утверждение отвечает истине, в данном случае неважно. Гораздо важнее, что, не нарушая жизненного правдоподобия, писательница действительно в ряде случаев до самого конца поддерживает любопытство читателя и раскрывает тайну лишь в эпилоге как бы в награду за проявленное терпение. Кроме упомянутого, мы могли бы назвать еще несколько романов, занимающих видное место в обширном списке произведений писательницы («Восточный экспресс», «В алфавитном порядке», «Рождество Эркюля Пуаро», «Н или М?», «Кот среди голубей»)<sup>[39]</sup> Но настоящими шедеврами творчества Агаты Кристи нужно считать две очень разные по своему характеру книги — «Убийство Роджера Экройда» и «Десять негрятят».<sup>[40]</sup>

Писательница неоднократно использует в своих романах несколько образов детективов — как профессионалов, так и любителей: это старая дева мисс Мэрпл, мистер Куин, Паркер Пинн и др. Но самый популярный из них — сыщик Эркюль Пуаро, главный герой романа «Убийство Роджера Экройда». Действие книги происходит в глухой провинциальной английской деревне, которую способные люди покидают еще в юности. Зато здесь «изобилие незамужних дам и офицеров в отставке», а «увлечения и развлечения можно охарактеризовать одним словом — сплетни». Быт и отношения между людьми, с которыми мы постепенно знакомимся, банальны и бесцветны, но именно это придает роману правдоподобие, которое действует почти освежающе после стольких вычитанных в других книгах, вымученных, невероятных драм, нужных лишь для того, чтобы хоть как-то оправдать фантастическое преступление.

Эркюль Пуаро, оставивший свою деятельность детектива, поселился в этом мирном уголке, чтобы целиком отдаться столь же мирному занятию —

выращиванию тыкв. Но судьба в лице хитроумной Агаты Кристи решила иначе, и Пуаро снова оказывается вовлеченным в лабиринт уголовного расследования. Так как в данном случае детектив не располагает никаким доверенным лицом и адъютантом типа доктора Уотсона, задачу рассказать нам о всем случившемся берет на себя местный врач, мистер Шеппард, который уже в силу своей профессии лучше других знает личную жизнь и маленькие тайны местных жителей.

Предыстория драмы представляет собой убийство, пролог— самоубийство, основная часть — рассказ еще об одном убийстве, а заключение — обещание еще одного самоубийства. Вообще в этом смысле законы Ван Дайна соблюдены полностью, а его программа-минимум щедро перевыполнена. Первое убийство совершено миссис Феррар, отравившей невыносимого пьяницу-мужа. Это преступление, в сущности, остается нераскрытым, и мы узнаем о нем лишь после того, как отравилась и сама миссис Феррар. С этого, собственно, начинается повествование. Но пока мы вместе с героями книги пытаемся объяснить себе причины происшествия, по деревне разносится весть еще об одной трагической смерти — самого богатого в округе человека, промышленника Роджера Экройда, находят в его кабинете с ножом в спине. Вот тут-то и вынужден вступить в действие знаменитый Пуаро.

Пуаро в такой же степени потомок, как и антипод Шерлока Холмса. Обладая всеми сыщицкими достоинствами Холмса, этот щуплый детектив предстает перед нами не в торжественно-скучном облике своего предшественника, а в его, так сказать, комическом варианте. Поначалу, во всяком случае, невзрачная, сомнительной элегантности внешность Пуаро, его духи, усики, театральная галантность, смешная самонадеянность, склонность к декламации и дидактике вызывают у нас не только непочтение, а презрительную усмешку. Если Холмс — герой, то Пуаро — антигерой, антигерой до такой степени, что даже после того, как мы воочию убедились в его необыкновенной проницательности, к нашему восхищению продолжает примешиваться усмешка. И в этом еще одно достоинство писательницы, которая умеет рассказать о своих персонажах с добродушной, а иной раз и не очень добродушной иронией.

Итак, полицейские инспекторы, а вместе с ними и Пуаро, приступают к обычной черновой работе любого уголовного расследования — осмотрам, сбору улик, допросам свидетелей и всех подозреваемых лиц. Но по мере развития действия романа среди подозреваемых поочередно оказываются чуть ли не все составляющие ближайшее окружение Роджера Экройда— его пасынок Ральф, его друг майор Блент, секретарь Реймонд,

дворецкий Паркер, экономка мисс Рассэл, не говоря уж обо всех остальных женщинах, подозреваемых если не как исполнительницы, то как соучастницы и вдохновительницы преступления. Улики и стечения обстоятельств таковы, что, когда доктор Шеппард своим бесстрастным рассказом ставит кого-нибудь вне подозрения, начинает казаться, что это делается лишь для того, чтобы запутать дело и вернее скрыть убийцу. И наоборот, когда того или иного героя Шеппард изображает особенно подозрительным, мы, накопившие опыт от чтения стольких детективных романов, недоверчиво спрашиваем себя, не делается ли это для того, чтобы направить наше внимание по ложному следу, оставив в стороне истинного убийцу.

Вообще, читая роман, нам не раз приходится менять свои гипотезы и то более смутно, то более определенно подозревать всех действующих лиц по очереди, за исключением двоих — Пуаро и истинного убийцы. Потому что в конце концов оказывается, что убийца — это не кто другой, как сам рассказчик, порядочный и симпатичный доктор Шеппард. Действительно блестящий поворот, подготовленный исподволь, издавна и с крайней осторожностью. И если писательница с помощью рассказчика позволила себе во время повествования прибегнуть к некоторым мелким хитростям, то читатель охотно их ей прощает ради великолепно преподнесенной неожиданности.

По сути дела, убийца в своих записках не допускает никакой лжи — и в этом еще одно достоинство книги, — но, разумеется, не делает и никаких признаний. Иногда, правда, отдельные замечания почти выдают его, но в каждом из них заключена настолько хорошо вымеренная двусмысленность, что большинству читателей даже в голову не приходит растолковывать подлинный смысл этих замечаний. В своей спокойной самоуверенности доктор Шеппард доходит до того, что незадолго до эпилога романа отдает свою рукопись Пуаро. Но детектив узнает истину не из рукописи — это было бы катастрофой для подобной интриги, — а лишь находит в ней подтверждение своим собственным умозаключениям. «Теперь вы понимаете, почему я говорил, что вы были слишком сдержанны в ваших записках?.. То, что там написано, — правда, но вся ли правда там написана, мой друг?»

Честность автора по отношению к читателю проявляется и в самом способе изложения. Пуаро, так же как и Шеппард, не настолько откровенен, чтобы делиться с нами всеми своими мыслями. Но в процессе расследования он все время настойчиво выделяет некоторые обстоятельства, давая нам понять, что именно они являются узловыми

моментами следствия и что именно их необходимо анализировать особенно внимательно. Что же касается методов Пуаро, так, как они представлены нам в его действиях и высказываниях, то в них не содержится ничего особенно оригинального. «...Не будьте так уверены, что эти мертвые предметы, — он коснулся книжного шкафа, — всегда молчат. Со мной они иногда разговаривают — кресла, столы, — они говорят... Открытое окно. Запертая дверь. Кресло, которое, судя по всему, двигалось само. И у всех трех я спрашиваю — почему? И не нахожу ответа... Для начала — метод... Метод, порядок и серые клеточки... Затем еще психология преступника — следует изучать ее».

По правде говоря, сведения о психологии преступления и психологии вообще в книге довольно скудны. Эта область отнюдь не самая сильная сторона таланта писательницы. Книги Агаты Кристи не претендуют на психологическую глубину, но зато они достаточно правдивы, причем правдивы лишь тогда, когда этого хочет сама писательница. И поскольку она женщина капризная, а может быть, просто боится надоесть читателю, ей иногда приходит в голову сменить содержание и тон повествования и направить наше внимание на тревожные видения фантастического и загадочного. Именно к этому типу и относится ее второй шедевр — «Десять негритят».

На мрачном и скалистом острове Негра находится одна-единственная постройка — роскошная вилла, недавно купленная, если верить газетным сведениям, неким неизвестным богачом мистером Оуэном. И вот в это пустынное место, которое во время бури оказывается полностью отрезанным от материка, прибывают на моторной лодке восемь человек, под разными предлогами приглашенные провести несколько дней на вилле Оуэна. Слуги — Роджерс и его жена — уведомляют приехавших, что важное дело помешало хозяину и его супруге лично принять гостей, но что через два дня они прибудут на виллу. После ужина, когда напряжение, охватившее было всех, под влиянием прекрасной еды и великолепных напитков несколько спало, гости перешли в гостиную. И тут вдруг неожиданно раздался громкий, неизвестно откуда идущий голос: «Леди и джентльмены!.. Вам предъявляются следующие обвинения...»

И десять человек, собравшихся в гостиной, слушают, как таинственный голос перечисляет их преступления. Потому что каждый из этих людей, сознательно или нет, предумышленно или по небрежности, виновен в гибели человека.

Гостей охватывает смущение и тревога. Несколько позже выясняется, что таинственный голос — это запись на патефонной пластинке, а патефон,

спрятанный в соседней комнате, был включен Роджерсом. Но это открытие не рассеивает тревоги. В ходе беседы, которую ведут гости, неожиданно выясняется, что никто из присутствующих, по сути дела, не знает таинственного мистера Оуэна и что даже слуги никогда его не видели, так как были приняты на службу по письмам всего за два дня до приезда гостей и инструкции свои получили тоже в письменном виде. И тут происходит первый инцидент: один из гостей, отпив из бокала, падает мертвым на пол.

Это всего лишь первая жертва. А их будет ровно десять— столько, сколько перечислено в детской песенке, висящей на стене каждой комнаты виллы:

Десять негрятят отправились обедать.  
Один поперхнулся, и осталось девять.

И так далее, пока

Последний негритенок поглядел устало.  
Он пошел, повесился, и никого не стало.

В это время на море поднимается страшная буря и, словно бы выполняя чей-то зловещий план, отрезает остров от материка, так что приехавшие теряют всякую надежду выбраться оттуда. А несчастья следуют одно за другим: лакей Роджерс найден убитым, его жена отравлена, старая дева мисс Brent тоже умирает неизвестно отчего, отставной генерал Макартур погибает от удара по затылку чем-то тяжелым. Оставшиеся в живых подавлены чувством страха и беспомощности, которое усиливается необъяснимостью всего происходящего. Они тщательно осматривают виллу и весь остров и устанавливают, что нигде нет такого уголка, где убийца мог бы скрываться незамеченным. Все начинают подозревать и выслеживать друг друга. Атмосфера вражды и страха сгущается до предела. А таинственные убийства следуют одно за другим: гибнет старый судья, за ним врач, сыщик. Остаются молодая учительница Вера Клейсорн и авантюрист капитан Ломберд. Возникшее между ними взаимное влечение вскоре сменяется подозрительностью и неприязнью. В конце концов Вера стреляет в Ломберда и, оставшись одна, вешается от ужаса и угрызений совести. Точно так, как было предсказано в заключительном стихе детской песенки.

И вот пустынный остров Негра снова пуст, если не считать, разумеется, десяти трупов. И читатель не может решить загадку, как не

может ее решить и полиция, прибывшая на остров уже после завершения кровавой драмы.

Тайну разъясняет письмо из бутылки, найденной капитаном рыболовного судна и переправленной в Скотланд-ярд. Автор письма — старый судья Уоргрейв — оказывается автором всей этой зловещей серии убийств. В письме он знакомит читателя с особенностями своего характера, в котором чувство справедливости сочетается с садистской страстью к убийству. Из письма же мы узнаем и предысторию драмы: судья, установив, что бывают случаи, когда убийцы за недостатком улик уходят от ответственности и остаются безнаказанными, решает собрать всех известных ему преступников в одно место и уничтожить их, удовлетворив одновременно и чувство справедливости, и страсть к убийству, и своеобразное тщеславие человека, совершившего столь необыкновенное и загадочное преступление. Это тщеславие и заставило его в последний момент написать свой страшный отчет, чтобы оставить грядущим поколениям свидетельство о своем выдающемся преступлении.

Этот документ и объясняет нам, как происходили необъяснимые до той поры события. Все убийства на острове совершены или непосредственно самим судьей, или ловко спровоцированы им даже после его «смерти», которая тоже оказывается инсценировкой. Он кончает с собой последним, потому что неизлечимая болезнь и без того скоро должна была свести его в могилу. Но и эта последняя смерть изображена судьей как убийство, чтобы загадка осталась неразрешимой по крайней мере до тех пор, пока не будет найдено письмо.

Это произведение Агаты Кристи — пример редкой удачи в сюжетном развитии романа-загадки. И в то же время пример ограниченных возможностей этого жанра, в силу самого его своеобразия. Писательница пустила в ход все наличные средства, чтобы придать убедительность своей полностью выдуманной истории. Все, что она нам рассказывает, хоть и выглядит фантастическим, теоретически вполне возможно. Однако теоретически возможное далеко не всегда вероятно, правдоподобно и даже реально допустимо. Ведь роман не задачник, и его нельзя свести к изложению условий и решению известного количества отвлеченных задач. Задачи, которыми занимается литература, должны исходить из реальных жизненных условий и быть достаточно значительными для того, чтобы стоило браться за их решение. Но именно задачи этого рода, по мнению большинства буржуазных авторов, абсолютно не годятся для того, чтобы стать основой детективного повествования, потому что они якобы слишком «известны», «элементарны» или «неинтересны». И писатель использует

свое воображение для того, чтобы создавать как можно более необычные ситуации, призванные ошеломить и потрясти читателя, никогда в жизни не встречавшегося ни с чем подобным.

Если не принимать во внимание этот «первородный грех», имеющий, однако, решающее значение для ценности всего произведения, то надо признать, что в ограниченных рамках романа-загадки Агате Кристи удалось добиться некоторых частных успехов. Она знакомит нас с целой серией человеческих судеб, не слишком интересных, но достаточно правдоподобных, чтобы компенсировать неправдоподобие самого сюжета. Зловещая обстановка, неумолимый часовой механизм вступившего в действие кровавого плана, атмосфера ужаса и подозрительности, вырастающая до степени чего-то невыносимо патологического, — все это описано с умением, значительно превосходящим сноровку опытного ремесленника. Детектив в этом романе отсутствует. Расследование ведется самими участниками событий. Но люди, собравшиеся на острове, не только не имеют опыта, необходимого для решения столь трудных задач, но и деморализованы страхом и приступами мнительности, постепенно переходящей в манию. Таким образом, роль детектива предоставлена читателю. А это усиливает чувство непосредственного нашего участия в событиях и вместе с тем наше напряжение и смутный страх, словно и мы тоже попали в сферу действия невидимого убийцы.

Задача поставлена логически ясно и последовательно. Решение ее безупречно почти во всех подробностях. В отличие от десятков авторов, на живую нитку сметывающих наивно-фантастические объяснения небылиц, которыми они нас потчуют, Агата Кристи убедительно и добросовестно строит скрытую от читателя сторону интриги. Все совершающееся в ее романах хорошо обосновано и теоретически возможно. И однако, закрыв книгу, читатель испытывает чувство, что он прошел через великолепно организованный, но абсолютно бессмысленный кошмар. Агата Кристи сумела развить до крайнего предела возможности романа-загадки и романа-задачи, но она же и лучше всех проиллюстрировала всю ограниченность этих возможностей. Именно поэтому один из авторов детективных романов Энтони Беркли (известный также под псевдонимом Фрэнсис Айлс) писал:

«Лично я убежден, что сейчас уже сочтены дни старого романа уголовной загадки в его простом и чистом виде, основанном на одной лишь интриге без обаятельных характеров, без стиля, даже без юмора, или что по крайней мере он находится в руках обанкротившейся компании. Я убежден, что нынешний полицейский роман идет к тому, чтобы развиться в такой детективный и полицейский роман, который привлечет читателя именно

своим психологизмом. Элемент загадки, конечно, останется, но превратится в загадку характера, загадку времени, места, мотива или целесообразности... За каждым самым обыкновенным убийством кроется целый психологический комплекс эмоций, драм, приключений, в то время как полицейский роман почти полностью пренебрегает литературными возможностями, которые дает весь этот комплекс».<sup>[41]</sup>

Эти теоретические выкладки Энтони Беркли попытался проиллюстрировать в своих романах «Со злым умыслом», «Прежде, чем совершить», «Что же касается женщин».<sup>[42]</sup> В этих произведениях наше внимание не направлено на пресловутый вопрос «кто убийца?» по той простой причине, что герой повествования — это и есть убийца, настоящий или будущий, и что задача автора показать нам не «кто», а «почему». В «Прежде, чем совершить», например, мы из самого действия видим, что жена героя разбила ему жизнь, и имеем полную возможность проследить, как рождался и осуществлялся замысел преступления, субъективно вполне оправданного — эта женщина превратила жизнь героя в настоящий ад, следовательно, избавиться от нее — единственный для него выход. Автор заставляет нас одобрить такое решение, а сам старательно уходит от оценки. Он просто вводит нас в драму, знакомит с ее скрытым механизмом и показывает всю реальную обусловленность и неизбежность развязки. Однако этот внешний объективизм, как и любой другой объективизм, отнюдь не равнозначен объективности. В подобных повествованиях читатель сознательно или невольно вынужден становиться на сторону жертвы, которая в перспективе может стать палачом. И тот факт, что герою удается убить жену, не оставив никаких улик и, следовательно, не рискуя быть пойманным и наказанным, вызывает у читателя подспудное чувство облегчения. Но чтобы этот читатель впоследствии не испытывал угрызений совести из-за тайного своего сочувствия преступнику, автор в конечном итоге карает героя и таким образом восстанавливает нарушенный нравственный принцип — герой, сумевший уйти от кары за совершенное преступление, несет кару за преступление, которого он не совершал. Слепая судьба бесменно стоит на своем посту. Слепая буржуазная законность — тоже.

В своем стремлении преодолеть ограниченность старого детективного романа Энтони Беркли, хотя и по-своему, стремится к цели, определенной Сименоном, — раскрыть судьбу человека. Однако человеческая судьба — это не «вещь в себе», и, взятая сама по себе, она далеко не всегда интересна. Каждое уголовное действие имеет свое психологическое

объяснение, но к чему нам и действие, и объяснение, если они не дают нам ничего большего, чем общеизвестные конфликты сугубо интимного характера? Беркли и другие авторы того же толка не могут понять, что, заменив самоцельную сюжетную эквилибристику столь же самоцельной сюжетной драмой, они совсем не так уж много выигрывают.

И все же подобного рода тенденции, с которыми мы сталкиваемся уже в 30-е годы, имеют свое положительное значение, поскольку они приближают писателя-криминалиста к реальности, к повседневной жизни обычных людей. В этом отношении очень характерны новеллы Роя Веккерса, собранные во Франции в два больших тома.<sup>[43]</sup>

В этих рассказах, написанных сжато и с несомненным талантом, повествование-расследование уже приближается к действительному уголовному поиску, причем в них явно чувствуется стремление подчеркнуть не роль улик, а роль людей. Нет здесь ни хитроумных попыток скрыть убийцу (который обычно все равно известен читателю с первых же страниц), ни нагромождения фантастических совпадений и сюжетных поворотов, необходимых для поддержания напряжения. Напряжение здесь — естественное следствие драматизма человеческих конфликтов. Литературный вымысел у Веккерса уже строится как модель действительности.

Но первым, кто превратил тему преступления из проблемы-кроссворда в социальную проблему, был американский писатель Дэшил Хэммет (1899–1963).

Одна из основных причин успеха этого автора — как всегда бывает в подобных случаях — кроется в новаторском использовании не исследованного ранее жизненного материала. Дэшил Хэммет, в отличие от многих своих предшественников, накопил опыт и знания не за чтением старых детективных романов и не путем кабинетных упражнений в разгадывании воображаемых убийств, а в реальном преступном мире, существующем в конкретной действительности и, несмотря на это, столько времени остававшемся вне поля зрения стольких поколений сочинителей.

Из всех путей, ведущих в литературу, Хэммет избрал самый трудный, но и самый верный путь — от личного жизненного опыта к самостоятельному и самобытному литературному исследованию этого опыта. Будущий романист рос в бедности, ему пришлось сменить множество профессий — продавец газет, рассыльный, заводской рабочий, железнодорожник, — пока случай не привел его на более солидное, хотя все еще не литературное место: целых восемь лет Хэммет состоял на службе в частном сыском бюро «Пинкертон и К°». Здесь ему пришлось

досконально ознакомиться с механикой преступления, с психикой, поведением, привычками главных действующих лиц — преступников и полицейских. Он видит противоречия между двумя этими категориями героев, но видит и связь между ними, которая далеко не всегда ограничивается общим бандитским жаргоном и общей средой и часто приводит их даже к общности интересов. В американской действительности исследователь-криминалист никогда не страдал от недостатка материалов. Однако во времена Хэммета изобилие этого материала достигает своего апогея: это период «сухого закона», гангстеризма, время, когда тайные банды перерастают в почти легальные организации, когда кровавое, среди бела дня сведение счетов между этими бандами превращается в банальную деталь повседневности, когда связи гангстеров с губернаторами и бизнесменами считаются чем-то вполне естественным, а преступные магнаты, вроде Дилинджера, Аль Капоне и братьев Диамонд, своей популярностью затмевают голливудских звезд. Эта обстановка и эти взаимоотношения стали для Хэммета основным источником тем и сюжетов его будущих книг.

Первые свои произведения Дэшил Хэммет создал между 1928 и 1932 годом. Это романы «Мальтийский сокол», «Стеклянный ключ», «Худощавый мужчина».<sup>[44]</sup> Впоследствии он опубликовал и другие произведения, среди них особого внимания заслуживают два сборника рассказов, причем некоторые из этих рассказов представляют собой весьма серьезную литературу. Об отдельных сторонах творчества этого писателя можно, разумеется, спорить и по-разному их оценивать. Наряду с глубокой разработкой сюжета и талантливо созданными образами в его произведениях то и дело встречаются явно слабые места — очевидный результат литературного дилетантизма. Но бесспорно, что большинство книг Хэммета по содержащемуся в них жизненному материалу и идейным позициям автора представляют собой нечто принципиально новое в развитии детективного жанра.

Хэммет ничего не придумывает или по крайней мере не оставляет такого впечатления у читателей. Он наблюдает и регистрирует. У него нет ни преднамеренно поставленных задач, ни расследования в обычном смысле слова. Вместо привычного ритуала осмотров, допросов, отвлеченных рассуждений Хэммет демонстрирует нам расследование-действие, прямое столкновение с преступным миром, сопряженное с трудностями и опасностями и связанное с болезненными переживаниями и смертельным риском. Герой-детектив, если он есть в романе, не несет в себе ничего исключительного и героического. Но иногда сыщик вообще не

появляется, а прочие полицейские обрисованы так беспощадно, что их просто невозможно рассматривать как положительные персонажи. Остановимся на одном из самых удачных романов Хэммета— «Стеклянный ключ», чтобы несколько ближе познакомиться с характерными особенностями этого автора.

Действие романа развивается в некоем американском городе во время предвыборной кампании. В городе орудуют две гангстерские банды, владеющие несколькими увеселительными заведениями и располагающие всем необходимым, чтобы играть в предвыборной борьбе решающую роль. У власти находится банда Мэдвига. Подчинив себе и городскую администрацию, и полицию, она поддерживает кандидатуру сенатора Ральфа Генри. Соперничающая с ней банда О'Рори стремится обеспечить победу кандидату оппозиции.

Все это мы узнаем не из авторского рассказа, а постепенно, из разговоров героев. Нам вообще ничего не сообщается о личности и характере действующих лиц — мы узнаем их в действии, следя за похождениями главного персонажа Неда Бомонта, социальное положение и род занятий которого нам тоже неизвестны. Автор ведет рассказ от своего имени, но не комментирует, не оценивает, не становится ни на чью сторону — просто добросовестно знакомит нас с тем, что делают и говорят его герои. Перед нами словно бы и не повествование, а материал, снятый бесстрастной кинокамерой.

Бомонт — самый близкий друг Мэдвига. Больше того, он, по существу, его интеллект, потому что шеф банды, несмотря на свой опыт и смелость, без помощи своего дальновидного адъютанта давно бы потерпел крах. Однако Мэдвиг не всегда слушает Бомонта, что видно уже в самом начале романа. Бомонт советует шефу не поддерживать кандидатуру Ральфа Генри, но гангстер безумно влюблен в дочь сенатора, и этот факт оказывается сильнее всех аргументов.

В тот же вечер, с которого начинается действие романа, Бомонт находит на улице труп Тейлора Генри, сына сенатора. В первых главах романа это происшествие как будто еще не имеет особенного значения — обычная провинциальная сенсация. Можно даже подумать, что Неду Бомонту это преступление на руку. Благодаря этому убийству Бомонт ухитряется получить обратно деньги, захваченные у него другим гангстером, причем вся эта история, перемежающаяся стычками и преследованиями, занимает почти четверть романа и, в сущности, очень мало связана с главной интригой.

Вернувшись из Нью-Йорка, куда ему пришлось съездить в поисках

укрывшегося мошенника, Бомонт устанавливает, что банда О'Рори приняла серьезные меры для дискредитации Мэдвига. Нед предупреждает друга и дает ему совет, как действовать дальше. Мэдвиг прислушивается к предупреждению, но и на этот раз оставляет без внимания совет. Он приказывает полиции закрыть все заведения О'Рори, что практически равносильно объявлению войны банде-сопернице. Бомонт, взбешенный этими действиями, чрезвычайно опасными особенно сейчас — в разгар предвыборной кампании, решает уйти от Мэдвига. Тот пытается его удержать, дело доходит даже до драки, но в конце концов они мирятся и Нед остается.

На следующий день узнавший о ссоре О'Рори заманивает к себе Бомонта и пытается его подкупить, чтобы затем использовать против Мэдвига. Нед притворно соглашается и берет предложенные деньги, пообещав оклеветать своего друга. Но О'Рори не из тех, кого могут удовлетворить голословные обещания. Он приказывает Неду тут же, не выходя из комнаты, подготовить изобличительный материал против Мэдвига. Нед отказывается, и О'Рори переходит от слов к физическим мерам воздействия. В течение нескольких дней Бомонта подвергают избиениям и издевательствам, пока тот не превращается в кусок кровавого мяса.

Когда Неду наконец почти чудом удается выбраться из логовища О'Рори и с помощью Мэдвига попасть в больницу, действие в романе уже подходит к середине, а мы так еще и не добрались до сути сюжета.

Между тем ситуация в городе изменилась и осложнилась. Противники Мэдвига решили использовать против него убийство Тейлора Генри. Сначала намеками, а потом и более откровенно местная газета «Обсервер» стремится приписать преступление Мэдвигу. Обвинение выглядит довольно правдоподобно, так как все знают, что гангстер был в очень плохих отношениях с Тейлором из-за того, что тот ухаживал за его дочерью Опаль. Преступник в общественной жизни, Мэдвиг в своей частной жизни слишком порядочен, чтобы позволить своей дочери связь, у которой нет шансов закончиться законным браком. Но и перспектива такого брака Мэдвигу не по вкусу: ведь он сам собирается жениться на дочери сенатора. Убежденный в своей всемогущности гангстер не придает большого значения разговорам и газетным сплетням. В первый момент он даже не догадывается, что дочь, поверившая этим сплетням, уже ненавидит и его, и его будущую супругу.

Однако Бомонт и в этот раз оказывается дальновиднее своего шефа. Едва выйдя из больницы, он на свой собственный страх и риск пытается

пресечь клеветнические действия «Обсервера». Операция удается полностью, так что директор газеты даже вынужден покончить с собой.

Но и эта спасительная акция уже не в состоянии улучшить положение дел. Администрация города и полиция решают, что при создавшейся ситуации шансы Мэдвига и Генри победить на выборах менее чем ничтожны и что, следовательно, местным властям пора порвать с гангстером и даже, если удастся, запрятать его в тюрьму, чтобы тем самым привлечь симпатии избирателей. Шеф полиции уже предпринимает для этого кое-какие тайные меры, а Мэдвиг все еще слишком упоен своим кажущимся всевластием, чтобы уловить эти подспудные изменения. Бомонт старается открыть другу глаза, предупреждая, что единственный способ предотвратить поражение — это публично назвать имя истинного убийцы.

«Это не поможет. Придумай что-нибудь еще», — отвечает Мэдвиг.

А когда Бомонт говорит, что другого выхода нет, гангстер заявляет: «Я убил его, Нед». И хоть Мэдвиг утверждает, что убил Тейлора при законной самообороне, мысль о публичном признании ужасает его прежде всего потому, что это может навлечь на него ненависть мисс Генри.

«Она с самого начала решила, что это ты убил ее брата, — возражает Бомонт. — Она ненавидит тебя, она сделала все, чтобы отправить тебя на электрический стул. Это она восстановила против тебя Опаль. Сегодня утром она пришла ко мне и сама рассказала об этом. Она пыталась и меня восстановить против тебя. Она...»

Но известно, что любимой женщине доверяют больше, чем верному другу. Мэдвиг гневно прерывает Бомонта:

«Довольно!.. Ты что, решил приударить за ней или же...»

И шеф грубо прогоняет своего помощника. Разрыв на этот раз, по видимому, грозит стать окончательным.

Нед тайно принимает предложение мисс Генри помочь ей раскрыть истинного убийцу. Как читатель уже догадывается, Бомонт соглашается на это не потому, что поссорился с Мэдвигом, а потому, что убежден в его невиновности. В эпилоге он и изобличает убийцу, которым оказывается отец Тейлора, многоуважаемый сенатор Генри.

Сенатора арестовывают. Гангстер Мэдвиг снова оказывается гражданином с незапятнанной репутацией, а шефа враждебной банды между тем убивает его собственная охрана. Все это открывает перед Мэдвигом широкие перспективы. Но победа не радует его, потому что он уже знает, что любимая женщина его ненавидит, а лучший друг хочет его оставить. Придя к Неду, Мэдвиг просит у него прощения, уговаривает не

уезжать и выражает твердую решимость поступать разумно и прибрать к рукам весь округ. Во время их разговора в комнату входит мисс Генри, и Нед кратко, как нечто само собой разумеющееся, сообщает, что она поедет с ним.

Все предшествующее изложение уже подготовило читателя к трагическому финалу. Сны, которые видят Бомонт и мисс Генри, одинаково мрачны. Само название романа, «Стеклянный ключ», символизирует ключ, которым герой и героиня пытаются открыть дверь, ведущую к блаженству, и который ломается в замочной скважине.

Но независимо от того, изменил ли здесь автор своим первоначальным намерениям или просто подготовил для читателя неожиданный поворот, финал романа оказывается совсем не таким, как мы ждали, и в то же время гораздо более убедительным. Пораженный Мэдвиг, пробормотав что-то невнятное, выходит, оставив дверь открытой. «Дженет посмотрела на Неда Бомонта. Он стоял, не сводя глаз с раскрытой двери» — таков конец книги, и он совсем не делает роман более солидным. Мэдвиг потерял и друга, и любимую женщину; Бомонт потерял друга, но получил женщину, к которой он совершенно равнодушен; Дженет, презирая того, кто ее любит, цепляется за человека, которому она ни к чему. Если не считать тех, кому во всей этой истории повезло умереть, единственным, кто выиграл от всего этого, оказывается город, в котором теперь вместо двух будет править всего одна банда.

Отдельные места в книге отличаются напряженным драматизмом, но писатель старательно избегает мелодрамы. У него не только нет никакой сентиментальности, мы бы сказали, что его повествование лишено даже эмоциональности, даже той мрачной романтики, которую любят приписывать преступному миру авторы, черпающие все свои знания из книг или собственных фантазий. Хэммет не позволяет себе ни одного приема, который мог бы смягчить уродливость этого лабиринта гангстерских баров, безликих улиц и анонимных квартир, где действуют все эти лица, столь страшные в своей человеческой правдоподобности. В романе есть несколько женщин, но нет ни одной альковной сцены. Многие его герои имеют просто гротескный характер, но автор категорически отказывается использовать их для того, чтобы внести в роман хоть немного юмора, хотя — как это видно из его рассказов — Хэммет отнюдь не лишен чувства юмора. Все происходящее в книге преподносится читателю с такой беспощадной суровостью, что весь роман превращается в некий «ритуал безысходности» как для его героев, так и для жителей этого неизвестного города, чья «свобода» исчерпывается правом свободно выбирать между

двумя гангстерскими бандами и их кандидатами.

Стиль Хэммета предельно лаконичен. Это словно бы и не рассказ, а письменное показание.

Хэммет — первый писатель США, чей рассказ в известном смысле представляет собой литературную транскрипцию бихевиоризма— течения в психологии, которое утверждает, что задача этой науки не исследование сознания (о котором мы якобы не можем иметь точных данных), а лишь изучение человеческого поведения в его доступных для наблюдения проявлениях. В романах Хэммета «бихевиористичность» проявляется и с положительной и с отрицательной сторон. Повествование его точно и сжато, очищено от излишней литературщины и освобождено от обычного и часто назойливого авторского вмешательства в оценку людей и поступков. Писатель дает нам возможность самим судить, а нередко и ошибаться в своих оценках характера героев, побудительных мотивов и результатов их действий. Создается впечатление, что мы сами непосредственно наблюдаем происходящее и сами должны делать из него выводы. Мнение наше о главных действующих лицах складывается постепенно, по мере развития событий и часто оказывается ошибочным или вообще меняется.

Объективность, безучастие, «отсутствие» автора в данном случае так же обманчивы, как и всеведение других писателей, которые роются в психологии своих героев, словно в собственном столе. И то, и другое — литература, и то, и другое — писательский прием, а ради приема не стоит приносить жертвы большие, чем это необходимо. Однако в желании быть до конца верным своему рассказу-показанию Хэммет воздерживается от объяснений даже там, где это ведет к неясности и двусмысленности. А стремление передать психическое состояние человека только с помощью чисто внешних реакций — взгляда, мимики, выражения лица — приводит его к повторениям не менее утомительным, чем непрерывный поток внутренних монологов, столь излюбленных авторами-«сердцеводами». «Лицо у него было непроницаемо», «его лицо оставалось непроницаемым», «в его лице ничего нельзя было прочесть», «лицо его было бесстрастным», «взгляд у него был непроницаемый», «в его глазах не было никакого выражения», «с лица у него исчезло всякое выражение», «он пристально, без всякого выражения смотрел на него», «он не сводил с него пустого взгляда» и т. д. и т. д. — вот и весь небогатый ассортимент выражений, повторяющихся через каждые три страницы и призванных обозначить внешнее спокойствие того или иного героя. Столь же однообразен и набор слов, которыми автор выражает гнев («молния сверкнула в его глазах», «глаза его сверкали гневом»), холодность («взгляд его стал ледяным», «он

холодно смотрел на него»), решительность («он пристально и властно смотрел на него», «в глазах его сверкала решительность») и все остальные человеческие реакции («он нахмурил лоб», «морщины избородили его лоб», «она сдвинула брови», «он поднял брови»). Подобный примитивизм можно простить дилетанту, но видеть его у писателя, обладающего таким талантом, как Хэммет, просто досадно.

Хэммет не всегда соблюдает и некоторые установившиеся принципы композиции — все с той же целью — освободить повествование от всякой преднамеренности и лишить его строгой сюжетной основы, которая могла бы заставить нас слишком явственно чувствовать непрестанную авторскую режиссуру. Однако, нарушая литературные нормы, Хэммет исходит из гораздо более серьезных соображений, которые, как нам кажется, оправдывают его пренебрежительное отношение к готовым композиционным решениям.

Мы уже упоминали, что автор вводит в свои книги обширные эпизоды, настолько не связанные с сюжетом, что, кажется, без них вся история ничего бы не потеряла. Но именно «история», эта вечная, элементарная, всем надоевшая, создаваемая по одной и той же программе «история». А задача Хэммета заключается не только в том, чтобы рассказать нам еще одну детективную историю. Поэтому и композиция его произведений не сводится к обычному, вполне целесообразному структурному решению: постановка задачи — изложение ее условий — усилия, приложенные для ее решения, — решение. Первое, второе и третье действия. Завязка, развитие сюжета, развязка. Но Хэммет ставит перед собой не одну, а несколько задач, и задачи эти в ходе изложения меняются, а их условия и подлинный смысл нам неизвестны, да и не могут быть известны заранее, как неизвестны утром события, которые могут случиться в течение дня. Повествование идет от эпизода к эпизоду не по графику некоего не подлежащего изменениям плана, а блуждая и лавируя, часто наугад, как человек, переходящий из комнаты в комнату в незнакомой квартире. Эта нестройность изложения, разумеется, всего лишь кажущаяся, она придает интриге гораздо большую естественность и вносит в нее именно то, без чего «история» ничуть бы не пострадала, но зато ощутимо пострадала бы литература. Мы не идем по точно установленному маршруту, а вслед за автором блуждаем в закоулках лабиринта — серого, мрачного, иной раз даже кошмарного, — лабиринта подземного мира преступности.

Хэммет, как мы уже сказали, довольно однообразен при описании человеческих состояний, но, несмотря на это, он крайне точен и довольно обстоятелен в своих лаконичных «показаниях». В уже цитированном

отрывке из эпилога романа, например, упоминается только, что после ухода Мэдвига Дженет Генри смотрит на Бомонта, а тот не сводит глаз с распахнутой двери. Для поверхностного и нетерпеливого читателя, ожидавшего только развязки, эти подробности не имеют никакого значения, но внимательному человеку они говорят очень много, если не все.

Точно так же сдержан и правдив Хэммет при описании обстановки. Пейзаж у него отсутствует, сведения о погоде тоже, интерьеры обрисованы пятью-шестью словами. Это создает у нас ощущение своеобразного вакуума, но вакуума, вполне естественного в мире, где герои, поглощенные будничной для них обстановкой непрерывного насилия, обращают мало внимания на стиль мебели и на то, пойдет ли сегодня дождь или не пойдет. У Хэммета отсутствует желание, а может быть, и умение создавать зловещий фон, на котором разворачивается действие, используя известный реквизит мрачных небес, дождя, туманов, необитаемых домов и трущоб. И все-таки даже в самых мирных сценах мы явственно ощущаем нечто зловещее, готовое каждую минуту разразиться кулачной схваткой, выстрелами, кровопролитием. Потому что зловещее заключено не в пейзаже, а в действующих лицах.

Язык автора безличен и точен. Речи его героев — бандитов и полицейских — одинаково поражают своим цинизмом и грубостью. У этих людей один и тот же быт, говорят они на одном и том же языке — арго. Хэммет первым ввел в литературу арго, которое с тех пор стало излюбленным языковым средством большинства создателей «черного романа».

Мы останавливаемся на сильных сторонах изобразительных, композиционных и стилевых приемов Хэммета не для того, чтобы дать исчерпывающий анализ его творчества, а чтобы подчеркнуть всю абсурдность пренебрежительного к нему отношения со стороны буржуазной критики. Хэммет — новатор не только в области детективного романа, но и во всей американской романистике тридцатых годов. Он новатор как с точки зрения чисто литературных особенностей своих произведений, так и с точки зрения новых тем, которые он вводит в литературу, и нового отношения к жизненному материалу, который он использует. Именно это, по-видимому, и не может простить ему официальная критика, молчание которой в данном случае скрывает не высокомерие или неосведомленность, а явную неприязнь.

Дэшил Хэммет — первый писатель, который в душной и угрожающей атмосфере своего времени дерзнул изобразить гангстеризм и коррупцию во всем их тлетворном влиянии на американскую действительность,

определил некоторые весьма глубокие причины этого явления и рассказал о преступлении не как о чем-то неразрывно связанном с жизнью и бытом подонков общества, а как о буднях его социальной верхушки, поощряющей и использующей насилие в качестве орудия для достижения своих корыстных целей.

Буржуазия с присущим ей пуританским ханжеством ввела «сухой закон» и в то же время, руководствуясь коммерческим практицизмом, открыла в контрабандной торговле спиртным новое средство быстрого и верного обогащения. Буржуазия официально клеймила шантаж и насилие гангстеров и в то же время использовала их как надежное средство для расправы с конкурентами. Аферист клеймит убийство, потому что сам боится быть убитым, но прибегает к услугам наемных убийц из синдиката преступлений, чтобы избавиться от своего противника в экономической, да и в частной жизни. Буржуазный политикан негодует против гангстерских организаций, поддерживающих его политического соперника, и в то же время пытается его обезвредить с помощью своей собственной гангстерской организации. Капиталист, возведший в непоколебимую норму десять библейских заповедей, не смог бы их соблюсти уже в силу самой своей сущности капиталиста. Потому что среди этих заповедей черным по белому написано: «Не укради!», а весь капиталистический строй основан на краже чужого труда и чужих доходов — сама же кража естественно порождает все остальные грехи, проклятые Священным писанием. И так как в силу многовековой нравственной традиции преступление по-прежнему считается делом позорным, богач платит тем, кто вместо него исполняет эту черную работу. Так гангстер превращается в наемного работника эксплуататора, в технического исполнителя, занимающего очень важное, хоть и не слишком афишируемое место среди прочего персонала, обслуживающего машину, которая носит название «капитализм».

Эта сторона явлений, заботливо скрываемая буржуазными идеологами и художниками, впервые беспощадно раскрыта в произведениях Дэшила Хэммета. «Стеклянный ключ» во всех подробностях освещает глубинные и очень тесные связи, существующие между миром преступления и миром «законности». Политик нуждается в гангстере, чтобы обеспечить себе победу на выборах, а гангстер нуждается в политике, чтобы безнаказанно вершить свои беззакония. Мэдвиг обещает свою поддержку сенатору, но за это получает право войти в его дом и даже в семью. Когда Тейлор набрасывается на Мэдвига, старый Генри приходит в такой гнев, что наносит сыну удар, который косвенно становится причиной его смерти. В то же время сенатор, по выражению Бомонта, превращается в сутенера

своей собственной дочери, отдавая ее гангстеру в награду за политическую услугу. Разумеется, трудно ожидать, что Мэдвиг окажется более нравственным, чем этот «порядочный» сенатор. Он скорее готов терпеть ненависть дочери, считающей его убийцей своего возлюбленного, чем открыть имя истинного преступника и тем самым нарушить свои деловые и личные планы. Целиком поглощенный своими тайными махинациями, Мэдвиг бездушен даже со «своими» и если испытывает дружеские чувства к Бомонту, то прежде всего потому, что считает его самым верным и самым лучшим своим сотрудником.

Что же касается городской администрации и полиции, то они целиком подчинены политикам и гангстерам. Мэдвиг мановением руки обеспечивает Бомонту пост помощника начальника полиции, не для того, разумеется, чтобы устроить его на работу, а чтобы дать ему возможность свести счеты с другим гангстером. По приказу Мэдвига начинаются или прекращаются полицейские расследования и репрессивные меры. Во всех этих сложных отношениях между политиками, чиновниками и преступниками не только полностью отсутствует мораль, в них нет и тени «разбойничьей солидарности». Каждый готов выступить против каждого, предать его или уничтожить, если это обещает хоть самую малую выгоду.

Коррупция полностью завладела и буржуазной печатью. Директор «Обсервера» начинает кампанию против Мэдвига не потому, что верит в его преступление, а потому, что материально зависит от главаря другой банды Шеда О'Рори. Хозяин газеты доходит до того, что вынуждает дочь сенатора дать ему необходимые, впрочем, неверные сведения, превращая таким образом девушку в орудие расправы с ее собственным отцом.

Весь этот уклад и образ жизни — общественный и личный, «нравственный» и преступный — являют собой безнадежно деградировавший мир, где нет места ничему человеческому и где насилие стало банальным и повседневным явлением. Драки в этом мире — обычный стиль общения, пытки — естественное вспомогательное средство при допросе, а что касается убийств, то к ним предъявляется единственное требование — они должны быть выполнены так, чтобы обеспечить безнаказанность убийце.

В мрачной картине, нарисованной Хэмметом, мерцают только два естественных человеческих чувства — привязанность Бомонта к Мэдвигу и любовь Мэдвига к Дженет. Но даже и эти убогие эмоции обречены на угасание, потому что атмосфера, в какой они тлеют, слишком душна и ядовита для нормальных человеческих порывов.

Хэммет был замечен и «заново открыт» на Западе лишь в последние

годы. Критика, дотоле упорно о нем молчавшая, подняла его на щит лишь для того, чтобы осквернить и фальсифицировать творчество писателя. Этот беспощадный обличитель гнилой американской действительности был объявлен предшественником всех апологетов насилия, последовательным пессимистом и первооткрывателем садизма. Жак Кабо, например, в газете «Экспресс» дает Хэммету следующую характеристику: «В романе нет больше ни смысла, ни аргументации, а только факты и действия... Люди убивают друг друга во мраке, на ощупь, ни за что... Поскольку нет на свете ни добра, ни зла, поскольку все абсурдно, остается только мораль чести и мужества. Гангстеры и детективы — рыцари, они могут убивать, но сохраняют верность... Тут вся символика мечты. Хэммет, вырывая полицейский роман из оков рационализма, превратил его в волшебную сказку, которую так ждала наша эпоха, — аморальную и садистскую, как любая волшебная сказка... Революция одного из низших литературных жанров превратилась в явление высшего социального порядка, потому что эра науки испытывает потребность в мистерии, в мечте о насилии, которые Дэшиллу Хэммету удалось ввести в роман, именуемый «полицейским».<sup>[45]</sup>

Оценка звучит весьма эффектно, но это не мешает ей быть неверной от начала и до конца. Мы не станем терять времени на ее подробное опровержение и повторять уже сказанное. Отметим лишь, что Хэммет не создает никакой волшебной сказки, а раскрывает жестокую реальность. И если в этой реальности господствует насилие, смешно возлагать ответственность за это на автора. У Хэммета нет ни тени садизма. Наоборот, писатель лаконично и очень сдержанно рассказывает о всех актах жестокости, не опьяняясь ими и не копаясь в кровавых подробностях, как это любят делать некоторые нынешние изготовители «черного романа». Хэммет не стремится также удовлетворить страсть читателей к насилию, не нагнетает ненависть и озлобление к отрицательным героям, чтобы иметь потом возможность разрядить это озлобление в какой-нибудь финальной сцене жестокого возмездия. Нед Бомонт, например, не раз подвергается жестоким побоям, но он нигде не мстит за них, хотя имеет возможность это сделать. Герой словно бы не обращает внимания на подобные «мелочи», он действует не кулаком, а интеллектом и не тратит времени на мелкую месть. Сцены насилия у Хэммета даны всего лишь как будничные детали мрачного быта, в то время как у некоторых его «наследников» они занимают центральное место, являются не средством, а самоцелью, превращаясь в единственную приманку для определенной категории читателей.

Утверждение критиков, подобных Жаку Кабо, что Хэммет создает

роман абсурда, где нет больше «ни смысла, ни аргументации», представляет собой не слишком ловкий, но весьма коварный выпад. Говоря об этом, критик с кажущейся наивностью пытается поставить знак равенства между поведением героев и позицией автора. Кабо якобы не понимает, что само стремление Хэммета показать нам полную абсурдность действий всех этих явных и тайных преступников, единственной целью которых является обогащение, уже говорит о здоровой в своей основе концепции, которую никак нельзя назвать абсурдной. Автор не ставит перед собой задачу найти выход или указать перспективу, но уже то, что он рассматривает этот мир как мир деградирующий и обреченный, вряд ли равносильно пессимизму. И если реакционная критика не может чего-то простить Хэммету, то именно глубокого общественного смысла, заключенного в его романах. Обвинительный материал автора настолько силен и неопровержим, что приговор становится ясным сам по себе. Именно поэтому буржуазная критика пускает в ход это диверсионное, искажающее истину утверждение: «Не ждите никакого приговора, никакого смысла, все это — абсурд».

Впрочем, политические позиции Хэммета достаточно хорошо известны всем, в том числе и его критикам. Сам Кабо признает, что Хэммет «всегда придерживался крайне левых взглядов». Совершенно верно. С одним только небольшим уточнением: в отличие от некоторых своих западных коллег этот писатель никогда не кокетничал своими взглядами. «Левые» настроения, точнее, враждебное отношение к капитализму, ясно и основательно выражены в его творчестве. Не случайно в 1951 году, в мрачное время маккартизма, Дэшил Хэммет был арестован и предстал перед судом Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности. Несмотря на энергичный нажим, писатель отказался ответить на вопрос о своих связях с компартией. На вопрос же о политическом смысле его романов Хэммет ответил, что невозможно писать, не имея определенного взгляда на социальные проблемы.

Нужно признать, что американский буржуазный суд проявил гораздо большую, чем буржуазные критики, искренность в оценке идейного содержания творчества писателя: Хэммет был приговорен к шести месяцам тюрьмы, и отнюдь не символично — ему пришлось отсидеть весь срок. В связи с этим даже буржуазный журнал «Констелласьон» был вынужден заявить, что через десять лет Дэшил Хэммет умрет в одиночестве и забвении только потому, что этот «детектив» отказался стать доносчиком.

Можно без преувеличения сказать, что произведения этого автора означают подлинный поворот в развитии детективного жанра, и особенно

той его разновидности, которая носит имя «черный роман». Это еще не значит, что ученики Хэммета представляют собой единую литературную школу. Но если уж мы заговорили о школе, то следовало бы говорить не об одной, а о двух школах — о писателях, продолживших обличительную тенденцию Хэммета, и о тех, кто, используя некоторые его приемы, действительно пришел к роману абсурда, садизму, а то и нечистой политической проповеди.

Если новые явления в развитии детективного романа в тридцатые годы были еще исключением, расцениваемым нередко как временная аномалия, то в послевоенный период они получили такое широкое распространение, что превратились в ведущее направление, по крайней мере в американской литературе. Очень характерна в этом отношении знаменитая «Черная серия». Эта серия, издаваемая крупным парижским изданием «Галлимар» и редактируемая Марселем Дюамелем, уже в первые годы состояла преимущественно из американских романов. Начатая в 1945 году, серия спустя два десятилетия насчитывала около тысячи томов и до сих пор процветает и пользуется успехом.

Перед «Черной серией» была поставлена задача вытеснить другие, уже завоевавшие себе положение серии (например, «Ле маск»), не только в качестве товарной продукции, но и как жанровую разновидность. Отличительным признаком серии Марселя Дюамеля стал именно тот принцип, о котором мы только что говорили. И эта ее особенность прямо подчеркивалась в программной декларации, которой читатели оповещались о начале выхода «Черной серии».

«Пусть неподготовленный читатель будет осторожен: книги «Черной серии» для некоторых отнюдь не безопасны. Любители загадок à la Шерлок Холмс не могут рассчитывать на их частое появление. Не будет в них места и оптимизму. Безнравственность, в общем допускавшаяся раньше лишь для того, чтобы контрастировать с общепринятой моралью, здесь пользуется такими же правами, как добрые чувства или обычные недостатки. Дух (этих произведений. — *Б. Р.*) очень редко будет конформистским. В них будут встречаться полицейские, развращенные коррупцией больше, чем преступники. Симпатичный сыщик не всегда сможет раскрыть тайну. Иногда и самой тайны тоже не будет. А иной раз и сыщика. Что же тогда?..

Тогда останутся действие, тревога, насилие во всех своих видах, и особенно в наиболее позорных — истязаниях и зверских убийствах. Как в хороших фильмах, душевные состояния будут проявляться лишь в поступках, и читателям, жадным до литературных интроспекций, придется обратиться к духовной гимнастике противоположного направления. Здесь

будет также любовь — по преимуществу животная, — необузданные страсти, беспощадная ненависть, то есть все те чувства, которые в полицейском обществе могут найти себе проявление лишь в порядке исключения, но которые здесь будут расхожей монетой и, выраженные не всегда академическим языком, будут тем не менее полны юмора, черного или розового — все равно».<sup>[46]</sup>

В этой декларации, если не принимать во внимание кокетничанья нигилизмом и определенной доли рекламной сенсационности, ясно чувствуется тенденция, впервые намеченная в романах Дэшила Хэммета. И нужно сказать, что, не считая некоторых незначительных отклонений от провозглашенных принципов, редакция «Черной серии» сдержала свое обещание. По поводу выхода в свет тысячного номера серии газета «Экспресс» писала, что «"Черная серия" дала нам возможность открыть Америку низов, ту самую, где человек живет под гипнозом доллара, Америку маккартизма, расизма, порока, гнили, мафии, Америку шерифов и развращенных коррупцией законодателей. У тех, кто читал романы «Черной серии», убийство президента в Далласе не вызывает удивления».<sup>[47]</sup>

А Буало и Нарсежак в одной из своих статей, написанной по этому же поводу, отмечают, что в серии опубликовано «немало произведений, в которых показано, как синдикат преступления сумел возникнуть, расцвести и под покровительством закона превратиться в самую мощную организацию страны». И авторы приходят к весьма знаменательному при всей своей неполноте выводу: «Америка загадочно страдает от некоего первородного греха, от которого она никак не может очиститься. Она не понимает, что этот грех — деньги, но ее писатели, даже самые обычные, поняли, в чем природа этого зла. Вот почему они почти все описывают страх одинокого человека, преследуемого преследователя, брошенного без всякой помощи в жертву насилию в этой стране свободы».<sup>[48]</sup>

Эта обличительная сторона определенной части романов, опубликованных в «Черной серии», подчеркивается также в статье Жюль Делеза «Философия "Черной серии"». Отметив между прочим, что расследование в старом детективном романе не имеет ничего общего с настоящим полицейским расследованием, автор добавляет: «Полицейская лаборатория так же далека от науки, как телефонный звонок доносчика, доклады жандармов или пытки — от метафизических рассуждений... Дело в том, что истина вовсе не является целью полицейского расследования. Наоборот, оно развивается в своем собственном измерении, собственном

самоутверждении, это — своеобразный вид равновесия или восстановления нарушенного равновесия, процесс, который позволяет обществу, находящемуся на грани цинизма, скрыть то, что оно хочет скрыть, показать то, что оно желает показать, отказываться от очевидного и утверждать невероятное...

Известно, что капиталистическое общество гораздо «легче прощает» насилие, убийство, истязание детей, чем неоплаченный чек. Известно, что с каждым крупным «предприятием» всегда связано определенное количество скандалов и реальных преступлений и, наоборот — преступление организовано как солидное предприятие и имеет такую же, как оно, структуру, вплоть до руководящих органов. «Черная серия» хорошо познакомила нас с комбинацией «делка — политика — преступление», которая, несмотря на все доказательства, представленные историей, не получила еще своего литературного выражения». <sup>[49]</sup>

Подобные мнения свидетельствуют, что в отличие от поверхностного читателя, интересующегося «Черной серией» лишь ради острых ощущений, прогрессивная критика сумела оценить социальную значимость опубликованных в серии произведений. Разумеется, это относится лишь к небольшой части выпусков. Но если иметь в виду, что эта «небольшая» часть насчитывает все же несколько десятков романов, каждый из которых опубликован в сотнях тысяч экземпляров, приходится признать явление достаточно серьезным.

К сожалению, первого автора, получившего благодаря «Черной серии» широкую популярность, с трудом можно причислить к изобличителям кого бы то ни было, кроме разве самого себя и особенно своего дилетантского отношения к литературе. Это англичанин Питер Чини, в первое послевоенное десятилетие занимавший видное место среди знаменитостей жанра и даже после смерти сохранивший верных поклонников среди неустойчивой клиентуры детективного романа.

Произведения Питера Чини сфабрикованы по очень простому рецепту: он бесцеремонно перенимает у Хэммета ряд приемов, упрощает и примитивизирует их, заботливо обходит все слишком обличительные мотивы, а вместо них обильно насыщает повествование «алкогольно-сексуальными» эпизодами. Получается нечто имеющее вполне «модерный» вид, но весьма отличное как от классического романа, так и от романа Хэммета и, по существу, представляющее собой популярный и поверхностный вариант уже давно достигнутого.

За короткое время Питер Чини с удивительной легкостью написал более сорока романов. Среди них, как наиболее характерные, мы могли бы

упомянуть следующие: «Опасный человек», «Поймите меня правильно», «Зловещая миссия», «Мрачная интерлюдия», «Леди не любят ждать» и др. При изучении творчества таких авторов, как Чини, трудность заключается в том, что большинство их книг, если не считать явно неудачных, написано одинаково «добротню», то есть одинаково опытной рукой. Правда, в этом есть и свое преимущество, потому что уже по одному роману можно достаточно точно судить обо всем творчестве писателя. Что же касается именно Чини, то для того, чтобы лучше уяснить себе его позицию, нам придется хотя бы бегло познакомиться с его любимыми героями — Лемми Кошеном и мистером Калаганом.

Лемми Кошен — агент Федерального бюро, занимающийся всем, что ему поручают, — от уголовных дел до шпионажа.

Калаган выполняет более скромную общественную функцию — он частный детектив. Автор явно придумал эти два образа, чтобы иметь возможность в разных ситуациях располагать двумя разными героями. В сущности, это один и тот же образ, который только время от времени изменяет имя, называясь то Кошеном, то Калаганом. Эти люди, у которых привычки заменяют характер, причем привычки эти у обоих совершенно одинаковые — любовные истории с каждой появившейся на страницах романа красоткой (а в книгах Чини они появляются очень часто), непреодолимая склонность к виски (преимущественно марки «Бурбон») и не менее непреодолимая страсть к дракам. Оба они разговаривают с противником с помощью самых убедительных реплик — кулаков и пистолетных выстрелов, причем не только при допускаемой законом самообороне. Вообще если уж говорить о законности, то надо сказать, что оба героя относятся к ней одинаково наплевательски. Лучшим доказательством этого служит их способ расправы с противниками: им и в голову не приходит раскрывать преступников с тем, чтобы предать их суду. Убедившись, к примеру, что некий Икс является преступником, питомцы Чини спешат покончить с ним как можно скорее. Теория их чрезвычайно проста — зачем нужно устраивать процессы, исписывать кучу бумаги, отнимать у людей время, тратить государственные деньги, когда одна-единственная пуля может сделать все это совершенно бесплатно, если не считать, конечно, ее стоимости? Логика и впрямь простая и неопровержимая, к тому же в пух и прах разбивающая жалкий призрак законности, созданный буржуазией.

Мы обращаем внимание на эту своеобразную «теорию» не только потому, что она представляет собой «вклад», внесенный Чини в развитие жанра, но и потому, что после него эти взгляды развили и превратили в

аксиому еще несколько авторов, среди которых первое место занимают Картер Браун и Микки Спиллейн.

Герои Хэммета обычно или палачи, или их жертвы. У Чини они герои в прямом смысле слова, по крайней мере автор вполне серьезно стремится изобразить их героями. Перед нами новый тип положительного персонажа, чьи основные достоинства сводятся к умению овладеть женщиной, мастерски наносить запрещенные удары, не пьянеть от чрезмерного употребления спиртных напитков, метко и безжалостно стрелять и цинично относиться ко всему, что не является сексом, деньгами или авантюрами. Они и впрямь по-настоящему смелые люди, умеющие не только наносить, но и сносить удары и идти на риск в борьбе, победа в которой обеспечена далеко не всегда. Но стоит задать вопрос, во имя чего растрачивается весь этот «героизм», чтобы тут же стало ясно, что это героизм ради героизма, авантюра ради авантюры, риск ради риска. Столкновение с опасностью превращается в своеобразную азартную игру, расследование деградирует в серию самодельно острых эпизодов, а преступника преследуют словно зверя не потому, что он опасен для общества, а потому что он личный враг преследователя. Нетрудно увидеть, что в данном случае различие между сыщиком и преступником лишь в названии. Оба действуют вне рамок закона, оба одинаково наглы и бессовестны, в обоих бушует одна и та же разрушительная страсть — жажда насилия, опьянение убийством. Положительный герой Питера Чини — детектив, но детектив, который гораздо страшнее преступника, потому что в отличие от последнего он облечен еще и законной властью.

Было бы несправедливо, разумеется, отрицать то положительное, что есть у этого автора. Питер Чини глубоко убежден, что действия его героев несут злодеям справедливое возмездие. Он позволяет себе ликвидировать преступника, лишь уверив читателей в его безусловной виновности и заставив нас его возненавидеть. Местами он даже говорит о несправедливости властей, коррупции, пороках буржуазного образа жизни. Он умеет освежить повествование грубоватым и мрачным юмором, который обычно больше принадлежит автору, чем его героям. Все это, однако, подробности, не имеющие особого значения и не нарушающие общей ошибочной идейной концепции, на которой основывается все произведение. И если мы все же упоминаем об этих подробностях, то лишь для того, чтобы хоть частично отделить Чини от некоторых его последователей, превративших легкомысленный нигилизм этого писателя в столь же бездарную, сколь и злобную антикоммунистическую пропаганду. Ведь Питер Чини, даже нагромождая насилие на насилие, оглушая

стрельбой и чрезвычайно щедро предлагая нам труп за трупом, делает это с легкой тенью иронии, словно бы говоря: «Ужасайтесь, ужасайтесь, но не слишком. Разве вы не видите, что все это я выдумал». Все чрезмерное у этого писателя нередко вызвано почти неприкрытым стремлением к пародии, в то время как у такого «новатора», как вышеупомянутый Микки Спиллейн, эта чрезмерность — прямое отражение его маниакально-садистского воображения.

В первые годы своего существования «Черная серия» познакомила Европу и с произведениями еще одного американского писателя — Рэймонда Чендлера. Этот писатель, по существу, и был настоящим продолжателем и учеником Хэммета, и не только потому, что остался верен его прогрессивным настроениям, но и потому, что ему удалось развить некоторые из этих элементов и воплотить их в произведениях, отличающихся оригинальностью творческого видения.

Рэймонд Чендлер сам объявил Хэммета своим учителем. В очерке «Простое искусство убивать» он подчеркивает заслуги этого писателя в развитии детективного жанра и между прочим отмечает, что Дэшил Хэммет «вернул убийство тем, кто совершает его ради определенных целей, а вовсе не для того, чтобы оставить труп для расследования; и у этих людей орудия убийства настоящие, а не дуэльные пистолеты ручной работы, яд кураре и отравленные рыбки. Хэммет описал людей такими, каковы они на самом деле, заставил их думать и говорить так, как они думают и говорят в жизни».<sup>[50]</sup>

В том же очерке Чендлер высказывает и ряд других соображений, касающихся сущности и задач детективного жанра. «Классический автор детективных романов ничего не забыл и ничему не научился», — пишет он. Современный писатель живет в мире, который именно сейчас должен быть отражен литературой, в мире, «где гангстеры управляют городами и народами; где гостиницы, дома и рестораны принадлежат людям, разбогатевшим на публичных домах... где почтенный джентльмен может оказаться бандитом; где судья, погреб которого набит запрещенными напитками, может послать в тюрьму человека из-за одной бутылки спиртного; где мэр города способен из-за денег совершить убийство; где никто не может спокойно пройти по темной улице, потому что закон и порядок — пустые слова; где вы среди бела дня можете видеть и бандитский налет, и самого бандита, но постараетесь побыстрее скрыться в толпе и будете молчать, потому что у бандитов могут найтись друзья с длинными ружьями... или защитник обольет вас на суде грязью на глазах у присяжных заседателей, подобранных из заведомых негодяев, и при

полном снисхождении со стороны судьи-политикана».<sup>[51]</sup>

То, что говорит Чендлер, разумеется, известно каждому. И именно потому парадоксально, что среди буржуазных литераторов— специалистов по преступлению Рэймонд Чендлер— первый, кто решился напомнить об ужасающих фактах реальной жизни и выдвинуть в качестве программного положения требование отражать в детективных романах именно эти факты и раз навсегда отказаться от рассудочных построений и фантазий, не имеющих никакого соответствия в реальной жизни. Чендлер теоретически сформулировал то, что Хэммет уже в значительной степени осуществил на практике, превратил это в осознанную позицию и призвал своих коллег по перу присоединиться к ней.

Как и всякий взыскательный автор, Рэймонд Чендлер количеством написанного не в состоянии поразить своих соперников, творческий баланс которых насчитывает от пятидесяти до ста пятидесяти романов. А мы уже упоминали, что в этом жанре — если иметь в виду требования публики — важно не только «что», но и «сколько» написано тем или иным автором. Интерес, однажды разбуженный, приходится непрестанно поддерживать, не обращая внимания на неизбежное ухудшение качества. Именно поэтому наиболее талантливые, взыскательные, а следовательно, и не очень продуктивные авторы обыкновенно менее известны и менее любимы, чем многие виртуозы массового производства. И Чендлер не составляет исключения из этого правила. Он известен и довольно высоко ценим читателями, но далеко не так, как, скажем, Питер Чини, Эрл Стенли Гарднер или Джеймс Хедли Чейз. Показательно, например, что в уже цитированной книге Буало и Нарсежака имя Чендлера упоминается только один раз, да и то в длинном списке других имен. А Питеру Чини авторы уделили более четырех страниц, наполненных чрезмерными, а то и совсем не заслуженными похвалами в адрес этого писателя, который якобы «влил жизнь в детективный роман» и «обеспечил ему место в настоящей литературе».<sup>[52]</sup>

Время, бесспорно, уточнит эти пристрастные оценки, предав забвению большинство незадачливых «обновителей» жанра, и тогда еще заметнее станет дело тех немногих подлинных первооткрывателей, среди которых, как нам кажется, Чендлер займет заслуженное место.

Творчество этого писателя, если его рассматривать без традиционного снисхождения к художественной стороне детективного жанра, отнюдь не лишено недостатков. Герой Чендлера, частный сыщик Марло, как и большинство его литературных коллег, тоже любитель виски и красивых

женщин, но он слишком занят и обременен заботами, чтобы свободно предаваться этим своим увлечениям. Дела у него идут неважно или, вернее говоря, не идут совсем. В случаях, когда к нему обращается редкий клиент, это обыкновенно бывает связано с неприятным и неожиданным риском: люди, имеющие материальную возможность обратиться к услугам Марло, чаще всего делают это со скрытым намерением использовать его как ширму или искупительную жертву для своих собственных преступлений. Все истории Марло развиваются по одному и тому же плану: взяв на себя решение какой-либо задачи, Марло преступает данные ему предписания, сует свой нос куда не требуется и в конце концов раскрывает действительного преступника, которого полиция не может или не желает раскрыть.

Такая сюжетная основа сейчас вряд ли покажется особенно оригинальной, но виноват в этом писатель только отчасти, потому что десятки авторов, использовавших эту схему, работали после Чендлера, а не до него. Не слишком оригинальным и недостаточно жизненным может показаться нам и образ самого Марло. Не всегда безупречно построение самой интриги, иной раз излишне усложненной и даже утомительно растянутой. Вызывают досаду и некоторые придуманные специально для развития действия ситуации, невероятные совпадения и неубедительные «случайности», происходящие как раз тогда, когда нужно помочь герою. К такого рода недостаткам можно прибавить и чрезмерную подробность описаний, не всегда удачные характеристики и сравнения, повторение того, что уже известно читателю.

И все же романы Чендлера отчетливо выделяются на весьма посредственном фоне бесчисленных американских «детективов», привлекая нас и своими художественными достоинствами, и особенностями исследуемого материала, и авторским отношением к этому материалу. Многие герои и конфликты, показанные писателем, живы и убедительны прежде всего потому, что они отражают процессы и явления, существующие в реальной действительности. Мы вступаем в мир, основной движущей силой которого является корыстолюбие, мир, где преступления совершают не только гангстеры, но и представители «высшего света», где полиция часто ставит своей целью не раскрывать, а прикрывать темные дела и где герои могут рассчитывать на защиту закона не в зависимости от степени своей виновности, а в зависимости от размеров своего годового дохода.

В романе «Глубокий сон» («The Big Sleep», 1939) Марло поручают освободить от угрозы шантажа старого генерала Стернуда и его дочерей

Вивиан и Кармен. Выполнение этой задачи оказывается связанным с целым рядом опасностей и весьма неожиданных открытий. Выясняется, что невинные девицы сами участвовали в шантаже, а одна из них, Кармен, даже совершила убийство.

В романе «Большое окно» («The High Window», 1942) Марло нанимают, чтобы раскрыть кражу, якобы совершенную Линдой Конкест. Но в ходе расследования сыщик убеждается, что свекровь Линды, почтенная и богатая миссис Мердок, которая и возложила на сыщика эту задачу, сама убила своего первого мужа из ревности и алчности. Сын этой дамы тоже в свою очередь совершает убийство, чтобы освободить себя и мать от угроз шантажиста. Рядом с этим зажиточным семейством автор показывает нам целый ряд темных личностей Голливуда, обитающих в роскошных виллах и пользующихся покровительством полиции. И когда полицейский инспектор пытается выпросить у Марло больше, чем тот хочет ему сообщить, последний резко заявляет, что не чувствует никакой обязанности и никакого уважения к полиции, главная цель которой защищать не истину, а интересы богатых.

Гнилость американского образа жизни и коррупция административной машины еще убедительнее раскрыты в романе «Прощай, моя милая» («Farewell, My Lovely», 1940). Здесь мы видим, как миллионеры и гангстеры, в моральном отношении ничем не отличающиеся друг от друга, держат в руках всю мэрию, которая в свою очередь руководит действиями полиции. Чендлер рисует полный разгул преступности и произвола. Жизнь и безопасность простых граждан зависят от прихотей бессовестной и продажной верхушки. Признанный этой верхушкой «неудобным», Марло подвергается избиениям, его похищают и запирают в частной психиатрической клинике, где систематически отравляют наркотиками, чтобы в конце концов лишить его жизни.

«Никто не может остаться порядочным, даже если он этого хочет, — жалуется сыщику один из полицейских. — Вот что хромает в этой стране. Тебя выкинут, словно мусор, если откажешься подчиняться. Хочешь есть — изволь участвовать в этой грязной игре. Есть немало глупцов, воображающих, что для того, чтобы все было в порядке, достаточно тех девяноста тысяч молодчиков из Федерального бюро, которые носят крахмальные воротнички и кожаные портфели. А они, так же как и все другие, не могут устоять перед искушением...»

Такого рода откровения, нередко встречающиеся у Чендлера, придают его романам социальную значимость. Автор не довольствуется тем, что демонстрирует отдельные случаи коррупции, как это делают некоторые его

коллеги. С помощью острых драматических ситуаций и целой галереи запоминающихся героев он доказывает, что коррупция завладела всей системой и что это не поверхностное явление.

Во всех упомянутых романах повествование ведется от имени героя. Это обычный прием, охотно используемый даже таким писателем, как Хэммет (в романе «Красная жатва»). Но если Хэммет, даже говоря от первого лица, стремится сохранить беспристрастный тон, то Чендлер разрешает своему герою давать волю своим пристрастиям, симпатиям, антипатиям, раздумьям, подозрениям и колебаниям. Это полная антитеза литературному бихевиоризму, категорический отказ от объективизма, слияние автора со своим героем. Такой путь позволяет писателю создать более живой и богатый образ, который постепенно раскрывается во всей полноте своих действий и к которому мы быстро привыкаем и испытываем симпатию.

Мы уже упоминали, что образ Марло может показаться читателю недостаточно жизненным и довольно обиденным. Это дало повод Клоду Маньи утверждать, что в романах Чендлера, где «детектива нам представляют «опасным человеком», мы ожидаем встретиться с колоритной личностью, а, по существу, видим одинаково серых детективов, ничем не отличающихся даже от бандитов, против которых они борются».

[53]

И чтобы объяснить, кого именно он считает колоритными фигурами, Клод Маньи вспоминает некоторых классических персонажей детективного романа и их отличительные черты: скрипку, трубку и кокаин (можно добавить еще халат) Шерлока Холмса; бельгийский акцент, галлицизмы и притворное добродушие Пуаро; монокль, богатство, оксфордский прононс и глубокие познания во всем, что касается вина, лорда Питера Уимси; толщину, орхидеи, женоненавистничество и лень Ниро Вульфа у Рекса Стаута. Впрочем, Клод Маньи признает, что «все это, правда, несколько схематично, но лучше, чтобы герой был гротескным, чем абстрактным».

[54]

Разумеется, лучше. Но еще лучше, если о характере героя можно судить не по внешним, случайно приданным ему качествам, а по тому, как он проявляет себя в действии. Заслуга таких авторов, как Хэммет и Чендлер, состоит в том, что каждый из них, идя своим путем и пользуясь своими средствами, постарался на практике опровергнуть устаревшие принципы, на которых строился, да и сейчас еще строится образ героя детективного романа. Нетрудно заметить, что индивидуальные черты, перечисляемые Маньи с такой педантичностью, не более чем внешние атрибуты, они «не работают» на действие. Шерлок Холмс без трубки,

халата и скрипки вряд ли потерял бы что-нибудь как криминалист, а их наличие ничего ему не прибавляет. Не умея развить образ именно в его человеческой характерности, большинство авторов детективных романов стремятся скрыть бедность и безликость своих героев, наделяя их какой-нибудь странностью, которая отличает их от толпы столь же безликих героев других сочинителей. Одна или несколько черт, выполняющих роль «фабричной марки», — вот к чему сводятся на практике названные Маньи особенности. Все эти невероятные по своей примитивности способы индивидуализации героев иногда производят просто комичное впечатление — сыщик Честертон появляется перед нами в рясе, Дороти Сэйерс, чтобы не отстать, выбирает себе в герои лорда, Рекс Стаут идет еще дальше, «одаряя» своего Ниро Вульфа гомосексуальными наклонностями, а Эрнст Брама делает своим героем слепого. Если так пойдет и дальше, не будет ничего удивительного, что следующий гений криминалистики окажется не только слепым, но и глухонемым, безруким и безногим, и к тому же патологически склонным к садистско-мазохистским извращениям. И ничего удивительного, если появится критик, который возвестит, что вот наконец-то в детективной литературе создан действительно оригинальный и запоминающийся образ.

В сущности, если у Чендлера и есть нечто раздражающее некоторых критиков-специалистов, то именно внешняя банальность и обыкновенность его героев. Но в данном случае банальность и обыкновенность вовсе не означают «абстрактности» или душевной пустоты. Будничная «серость» и прозаичность Марло — еще один довод против заплесневелых рецептов всех мнящих себя законодателями жанра. В 1947 году Джордж Оруэлл в статье «Величие и упадок английского полицейского романа» пытался доказать, что деградация детективного романа в новейшее время связана с деградацией самого героя-детектива, который потерял свои былые качества сверхчеловека и чудака и превратился в бесцветную личность, неспособную поразить наше воображение. Сейчас подобные утверждения могут вызвать только улыбку, но и в свое время они звучали весьма абсурдно. Потому что именно тогда «банальный» и «прозаичный» детектив показал все свое человеческое превосходство над «колоритными», «экстравагантными» и от начала до конца выдуманными чудаками — детективами прошлого.

Марло неинтересен и банален лишь для тех читателей, которые привыкли оценивать своеобразие героя по его профилю (вспомним хотя бы прославленный великолепный нос Холмса!) или по его странным привычкам (любовь Эркюля Пуаро к духам!). Как индивидуальность,

Марло производит достаточно сильное впечатление своеобразием и широким диапазоном своих действий и эмоций — от агрессивности до скрытой симпатии к бедным и одиноким людям, своим пренебрежением к мелочной будничной суете, настороженным вниманием к возможной опасности, знанием того «человеческого зверинца», в котором он вынужден жить, склонностью к неожиданным действиям, самообладанием и резкостью по отношению к тем, кто пытается его запугать, и, наконец, своеобразным горьким юмором, пронизывающим его монологи. И все эти черты не декларируются автором в расчете на доверие читателя, а проявляются в конкретных поступках и ситуациях, давая нам возможность самим составить характеристику героя, а не довольствоваться списком его странностей.

Марло убеждает нас в том, что он существует именно потому, что в нем нет ничего «странного». Он нередко ошибается, долго блуждает в поисках верного пути, может, поторопившись, совершить оплошность, за которую иной раз дорого расплачивается. Но даже когда он проявляет находчивость, смелость или хладнокровие, необычные для заурядного человека, мы не сомневаемся в реальности его поступков, потому что они мотивированы и обстоятельствами, и чертами его характера, о котором у нас уже сложилось вполне определенное представление.

Свидетель и участник чужих трагедий, Марло переживает и свою личную трагедию, о которой он не говорит, но которая сама собой раскрывается перед внимательным читателем. За внешним пессимизмом и цинизмом этого человека кроется отвращение к грязи буржуазного болота, чувство справедливости, решительный отказ участвовать в игре, в которую его пытаются втянуть гангстеры и полицейские. Марло отдает себе отчет, что своими действиями одиночки он не в силах исправить этот продажный мир, и все же идет по выбранному им пути с упорством, внушающим уважение, потому что оно выражает его непоколебимую уверенность в своей правоте. Индивидуальность перерастает в тип. И это не тип сыщика, преследующего преступника со страстью охотничьей собаки или решающего задачу с маниакальным увлечением любителя головоломок. Это тип того же бунтаря-одиночки, выступающего против деградирующего буржуазного общества, который мы в различных вариациях встречаем в произведениях чуть ли не всех крупных писателей-реалистов и в котором, несмотря на его практическое бессилие, нас подкупает неугасающая человеческая чистота.

Эта близость к принципам критического реализма, общественная значимость его обличений и гуманизм выделяют Чендлера из среды его

коллег по жанру. Разумеется, у него нет никакой позитивной программы, но в ту эпоху и в том обществе, где столько разрушительных сил набрасывается на все человечески здоровое и нормальное, авторы, подобные Чендлеру, уже своим отрицанием порочного и гнилого осуществляют созидательный акт.

Несмотря на некоторые уже упомянутые слабости, Чендлер умеет и художественно защитить свои позиции. Его бесспорный талант беллетриста сказывается и в умении вдохнуть жизнь даже в эпизодические персонажи, передать атмосферу преступного мира, и в остроумных лаконичных замечаниях героя, и в диалоге. И все же основное достоинство писателя — острая полемика с лицемерной буржуазной моралью.

Одним из самых известных писателей в послевоенный период стал Джеймс Хедли Чейз (настоящее имя Рене Реймонд, род. в 1906 году). Чейз — автор около семидесяти романов, причем тираж некоторых из них превысил два миллиона экземпляров, а его бестселлер «Орхидей для мисс Блэндиш не будет» был издан тиражом более семи миллионов экземпляров. Среди его книг, особенно пользующихся успехом, можно назвать романы: «Ева», «Реквием блондинкам» (опубликованы под псевдонимом Реймонд Маршалл), «Не доверяй лисе», «В зыбкой тени», «Смерть на особый лад», «Похороны на мой счет», «Занятия для мужчин» и ряд других.<sup>[55]</sup> Но самый интересный и характерный из них все-таки тот, которым Чейз начал свою писательскую карьеру и который он в 1961 году выпустил новым, переработанным и модернизированным изданием, — «Орхидей для мисс Блэндиш не будет».

В начале романа нет ни загадки, ни преступления. Расследование, как таковое, начинается лишь с середины книги, когда мы полностью осведомлены и о преступлении, и о преступнике, так что нам не остается ничего другого, как следить за тем, сумеет ли сыщик узнать все то, что уже известно нам.

Мисс Блэндиш — дочь архимиллионера. Однажды вечером, возвращаясь домой вместе с мертвецки пьяным приятелем, она попала в руки трех гангстеров, которые решили освободить ее от тяжести бриллиантового ожерелья. Кавалер мисс Блэндиш пытается оказать сопротивление, и один из бандитов, потеряв самообладание, его убивает. Это серьезно осложняет обстановку, и главарь гангстеров Рейли решает, что раз им все равно угрожает электрический стул, то надо хотя бы повести крупную игру. Вместе с ожерельем похищается и его владелица, чтобы вынудить богатого папашу заплатить солидный выкуп.

Преступники увозят мисс Блэндиш в лесную хижину некоего Джонни

Фриска. Но другая банда нападает на их след и тоже появляется в хижине. Во главе вновь прибывших стоит некий Слим Грэйсон, дегенерат-садист, который действует только ножом. Слим закалывает двух оставшихся в живых похитителей и увозит девушку вместе с ее ожерельем к своей матери миссис Грэйсон, духовному руководителю банды. Старуха Грэйсон разрабатывает план, как выудить у богача Блэндиша миллион долларов. После успешного осуществления этой операции девушку предполагается убить, чтобы не оставлять улики. Уничтожение улики, однако, требует проведения еще нескольких операций. Бандиты убивают рабочего бензоколонки и пытаются отправить на тот свет любовницу Рэйли — Анну. Полиция окружает дом, начинается преследование, стрельба, к списку убитых прибавляются еще два полицейских, но гангстерам удается скрыться.

Как и намечалось, бандиты получают выкуп. Но мамаша-гангстер знает, что практически этот миллион использовать невозможно, потому что номера банкнот наверняка сообщены в полицию. Она решает продать опасный миллион одному гангстеру-торговцу за полмиллиона «безопасных» Долларов, купить на эти деньги самый дорогой ночной клуб города, модернизировать его и начать зарабатывать на жизнь «честным» путем. Разумеется, все это после того, как будет уничтожена мисс Блэндиш.

И тут возникает роковое осложнение. Слим, который до этого не проявлял никакого интереса к женщинам, неожиданно влюбляется в прекрасную пленницу. Мамаша, не слишком принимающая в расчет нежные чувства сына, не может, однако, игнорировать нож, которым угрожает ей ее собственное дитяtko, и мисс Блэндиш остается в живых.

Внезапно автор обращает наше внимание на совершенно новое лицо — частного сыщика Дейва Финнера, которому миллионер поручил отыскать дочь, после того как полиция в течение трех месяцев ничего не могла сделать.

Вместе с Финнером в романе появляется и Тони Рокко, у которого мамаша Грэйсон с помощью угроз, по существу, отняла ночной клуб. Уступая ему, Рокко удачно сыграл роль человека, смирившегося с судьбой, но внутренне поклялся отомстить банде Грэйсон.

Ночной клуб превратился в суперроскошное заведение, членами которого стали первые люди города. Старуха превратила клуб в настоящую крепость со стальными ставнями на окнах, бронированными дверями и тайным подземным ходом. На первом этаже здания, вмещающем в себя кабаре, казино и публичный дом, в роскошном, но лишенном окон апартаменте-бункере обитает мисс Блэндиш. Систематически отравляемая

наркотиками, девушка доведена до такого состояния безволия и слабоумия, что безропотно терпит ласки отвратительного идиота-убийцы Слима.

С этого момента действия детектива и Тони Рокко идут как бы параллельно, композиция напоминает кинематографический монтаж: Дейв Финнер узнает об убийствах, совершенных в хижине Джонни Фриска, а Рокко с помощью девушек из кабаре узнает о неизвестной женщине, спрятанной на первом этаже, и о тайном ходе. Детектив отправляется в лесную хижину к Джонни и уже почти добирается до цели, когда неизвестные люди врываются в дом, открывают стрельбу и бросают бомбу. Фриск убит, а еле живого Финнера извлекают из-под развалин хижины. Прибывшая на место происшествия полиция обнаруживает трупы Рейли и его товарищей, и это совершенно по-иному освещает события, потому что до сих пор все были убеждены, что Рейли и его люди, похитив мисс Блэндиш, скрылись в неизвестном направлении. Между тем Рокко, воспользовавшись отсутствием гангстеров, через тайный ход проникает в вертеп-цитадель и увозит девушку к себе на квартиру, не зная, что кто-то из прохожих обратил внимание на его подозрительные действия. В тот же вечер Слим появляется у Рокко, убивает его и увозит на машине бесчувственную мисс Блэндиш. Но, подъехав к ночному клубу, убийца обнаруживает, что клуб окружен полицией. Застрелив полицейского, попытавшегося преградить ему дорогу, Слим скрывается.

Полицейские штурмуют ночной клуб. Гангстеры во главе со старухой Грэйсон не собираются сдаваться живыми. Начинается перестрелка. Это кульминация романа, делирий насилия и отчаянья. Бандиты вместе с Грэйсон погибают с автоматами в руках, успев отправить на тот свет не меньше дюжины полицейских.

Слим, умчавшийся на своем «бьюике», убивает по дороге еще двух полицейских, а затем вместе с девушкой прячется в сарае какой-то фермы. Он, как и всегда, вооружен ножом и пистолетом, но без мамы не способен ни на какое разумное действие. Так он и совершает свою последнюю роковую оплошность, позвонив кому-то из своих приятелей по телефону. Его убежище открывают, и на следующее утро ферму окружают полицейские и солдаты. Слим погибает, а мисс Блэндиш наконец освобождают. Чтобы оградить девушку от назойливого любопытства зевак и журналистов, Дейв Финнер прячет ее в одной из гостиниц. Комната девушки находится на верхнем этаже, и полиция приняла меры, чтобы не допускать туда посторонних. Но мисс Блэндиш, уже целые сутки лишенная обычной дозы наркотиков, находится в состоянии полной депрессии, усиленной ужасным сознанием, что она должна стать матерью ребенка,

отец которого — гангстер, кретин и убийца. Она просит Финнера вызвать к ней врача, запирает за ним дверь и выбрасывается из окна. Не понадобятся больше орхидеи, заказанные для свадьбы мисс Блэндиш.

Нелегко на нескольких страницах пересказать большой роман, но особенно трудно пересказывать Чейза, который не позволяет себе ни лишних фраз, ни подробных описаний, стремясь как можно лучше передать динамику напряженного и сложного действия. Любой пересказ в таких случаях дает лишь самое приблизительное представление об интриге. А повествование Чейза, несмотря на всю его динамику, — отнюдь не только интрига. Не претендуя на оригинальность, сухим и деловым языком писатель рассказывает о разворачивающихся в романе событиях, используя тот минимум деталей, который сразу же вызывает в сознании читателя соответствующие образы и картины. Он умеет охарактеризовать своих героев, поставить их в такие ситуации, когда дерзость деградирует в малодушие, а страх переходит в смелость отчаянья, умеет показать в действии целую галерею типов, изуродованных и развращенных порочным обществом.

Чейз гораздо правдивее и сложнее по своей проблематике, чем Питер Чини, однако социально и политически он гораздо нейтральнее Хэммета и Чендлера. У него тоже встречаются элементы обличения и критицизма — мы нередко можем слышать, как его герои произносят фразы типа: «Стоит только людям добраться до денег, как они начинают вести себя как свиньи». Или: «Большие состояния не бывают чистыми».

Чейз показывает, с какой зверской жестокостью полицейские истязают свои жертвы, чтобы добиться от них признания. Он описывает ночной клуб мамыши Грэйсон как крепость не только в буквальном, но и в переносном смысле — полиция долго не решается ликвидировать его, хотя знает, что там нарушаются все законы, запрещающие разврат и азартные игры. Автор показывает нам и малодушие миллионера, который, будучи убежден, что его дочь стала жертвой насилия, предпочитает, чтобы она умерла.

Все это показано как бы между прочим и не становится отправной точкой для более широких обобщений. Чейз определенно предпочитает исследование человеческой психики исследованию социальных фактов, формирующих или, вернее, деформирующих эту психику. Верно, что и этим путем писатель приходит к своего рода нравственному обличению, раскрывая всю отвратительность убийцы-садиста и циничную беззастенчивость современного преступного мира. Но и в этом отношении позиции автора нередко оказываются нечеткими и неустойчивыми. Если, например, он весьма категоричен в оценке Слима, то его мамаша в финале

предстает перед нами чуть ли не героиней, продолжающей стрелять в полицейских, хотя тело ее уже изрешечено пулями. Кажется, что писатель лишь наблюдает за своими героями, исследует их по старому принципу: изучай, но не оценивай. Сам Чейз говорил в одном из интервью: «Увлекательно наблюдать человеческие существа. Между ними никогда не бывает полного сходства. И это никогда не может надоесть».<sup>[56]</sup> Это, разумеется, верно. Но когда наблюдение сводится лишь к развлечению, пронизательность писателя вызывает уже некоторое сомнение. Потому что углубленное исследование не забава, а трудная и мучительная работа.

Именно эта недостаточная углубленность Чейза держит его в плену тривиальных, а часто и вовсе неверных взглядов на человека и человеческие драмы. Одна из основных его концепций заключается в том, что, как правило, причиной провала оказывается женщина. Стоит в дело вмешаться женщине, и рушится любое, даже самым лучшим образом подготовленное начинание. Старая Грэйсон говорит: «Эх, женщины, женщины! Вечно одна и та же история! Баркер, Карпис, Дилинджер — все кончили одинаково, и все из-за женщин!»

Но это не личное открытие мамыши Грэйсон. Сам Чейз заявил в одном из интервью: «Я стремлюсь создать напряжение. И оно возникает, когда человеку что-то угрожает, когда он медленно опускается, когда жизнь его разрушена женщиной. Женщина сжигает его, делает ничтожным и покорным. Идеальная конструкция, создающая напряжение, следующая: мужчина встречает красивую женщину, жаждет ее, овладевает ею, разрушает свою жизнь».<sup>[57]</sup>

Именно такова схема драмы, описанной в романе «Орхидей для мисс Блэндиш не будет». Банда Грэйсон осуществила похищение девушки таким образом, что это преступление невозможно раскрыть, если уничтожить мисс Блэндиш. Но в нее влюбляется Слим, и эта страсть уже содержит в себе зародыш будущего провала. Другое роковое для банды осложнение тоже связано с женщиной — Анна, любовница одного из гангстеров, выбалтывает сыщику несколько лишних слов. В общем, как говорит мамыша Грэйсон: «Эх, женщины, женщины!»

По этой же схеме построен и роман Чейза «Дрожь страха», по которому Жюльен Дювье сделал одноименный фильм. Некая жадная до денег, недовольная мужем супруга ищет способ его уничтожить. Она прибегает к помощи недавно выпущенного из тюрьмы преступника, но тот проникается симпатией к несчастному мужу и отказывается от поручения. Тогда жена решает сама убить мужа, но так, чтобы обезвредить и иметь

возможность шантажировать человека, отказавшегося стать соучастником ее преступления.

Такие решения и весьма спорны в принципе, и достаточно стары как сюжетный прием. Просто странно, что критики, восхваляющие Чейза за новаторство, не желают видеть очевидного — «Дрожь страха» с почти недозволенной точностью повторяет опубликованную на двадцать лет раньше книгу Дж. Кейна «Почтальон всегда звонит дважды», да и сам роман «Орхидей для мисс Блэндиш не будет» не более чем весьма деформированный вариант «Святылища» У. Фолкнера. Тот же дегенерат-гангстер, то же похищение, то же неожиданное увлечение дегенерата похищенной девушкой, то же заточение в публичном доме. Только литературный итог совсем другой, и главным образом потому, что Фолкнер не использует в качестве источника сюжетный материал из книг других авторов, а предпочитает черпать его непосредственно из жизни и своего собственного воображения.

Было бы, конечно, преувеличением обвинять Чейза в плагиате, но примеры, подобные выше приведенным, показывают, что этот автор целиком движется в сфере общеизвестного и что ни о каком новаторстве здесь не может быть и речи. Но у западной критики есть на это свои соображения. Буало и Нарсежак, например, утверждают, что Чейз внес в послевоенную детективную литературу именно тот элемент, которого в ней не хватало, — жестокость. «Именно Джеймс Хедли Чейз нашел формулу жестокого романа».<sup>[58]</sup> Надо сказать, что если новаторство Чейза сводится только к этому, то было бы хорошо, если бы он проявлял его не в столь неумеренных дозах. Вероятно, таково же мнение и самого писателя, потому что как раз ту сцену из «Орхидей...», которую Буало и Нарсежак цитируют, чтобы доказать свое положение, автор убрал из нового издания романа. Больше того, Чейз скромно отвергает все похвалы такого рода, подчеркивая, что он вводит в свои романы сцены жестоких убийств и истязаний прежде всего, чтобы удовлетворить запросы публики. На вопрос: «Похожи ли вы на ваших героев?» писатель ответил: «Нет. Ева — это не я. Мисс Блэндиш — тоже не я. Если я пишу историю секса и ярости, то только потому, что люди этим интересуются. Публика склонна к садизму и мазохизму».<sup>[59]</sup>

Это утверждение в достаточной мере жестоко и несправедливо, что, разумеется, не означает, будто среди буржуазных читателей нет людей с садистско-мазохистскими наклонностями. Но исследование этой категории читателей завело бы нас слишком далеко, потому что тогда нам пришлось

бы поставить весьма неудобный для самого писателя вопрос: действительно ли люди читают известного рода литературу для удовлетворения своих садистских потребностей или сами эти потребности возникают как следствие чтения подобного рода литературы?

Некоторые книги Чейза, особенно первые, действительно отличаются известной жестокостью. Однако, говоря объективно, этот писатель выглядит просто невинным по сравнению с нынешней огромной по объему литературной и кинематографической продукцией, всячески смакующей жестокость во всех ее видах. В «Орхидеях...», например, насчитывается ровно двадцать два убийства. Количество немалое, но Чейз не делает никаких попыток оснастить эти двадцать два кровопролития обычными ужасающими подробностями. Он лишь констатирует: «Один из силуэтов упал». Или: «Пуля попала полицейскому прямо в грудь, и он рухнул на тротуар». Вообще Чейз убивает людей как бы мимоходом, рискуя вызвать презрительную улыбку своих более молодых коллег, которые умеют «украсить» каждое покушение на человеческую жизнь по крайней мере двумя страницами истязаний, кровавых мук и предсмертных хрипов.

Американец Эрл Стенли Гарднер (род. в 1891 году) — тоже одна из видных фигур детективного жанра. Он автор более ста десяти романов, вышедших только в США общим тиражом 120 миллионов экземпляров, не считая десятков изданий в Англии, Франции и других странах Запада. Если Агату Кристи можно считать не только писателем, но и фирмой, то Гарднер — целый синдикат. Он не пишет свои произведения, а попросту диктует их, создавая иной раз по несколько романов одновременно, чтобы не оставлять без работы семь своих секретарш.

Книги Гарднера, в том числе и самые удачные («Д. А. держит свечу», «Д. А. под судом», «Рыжая забеспокоилась», «Загадка роскошного призрака», «Курьезный контракт» и некоторые другие), написаны весьма умело, хоть и не слишком искусно даже для ремесленнической поделки. Они настолько однообразны по замыслу и по исполнению, что «их тиражные успехи» можно объяснить лишь абсолютной невзыскательностью публики, неизлечимой в своей умственной лени.

Гарднер не «новатор», как Чейз, а убежденный традиционалист. Он продолжает использовать готовые шаблоны романа-расследования, довольствуясь лишь легкой модернизацией бытового фона — его герои ездят не в экипажах, а в легковых автомобилях. Некоторые критики пытаются убедить нас, что Гарднер — сердцевед и знаток современных человеческих отношений. На самом деле он лишь умело владеет весьма ограниченным набором хорошо известных и уже сотни раз использованных

эгоистических побуждений, толкающих человека на преступление. Его сюжеты вращаются вокруг семейно-бытовых драм и конфликтов — измен, ссор из-за наследства и вообще из-за денег. Когда подобного рода отношения обостряются до такой степени, что кто-нибудь из персонажей, решив рассечь гордиев узел, ликвидирует своего противника, на сцену выходит любимый герой Гарднера Перри Мэйзон и начинает расследование, неминуемо приводящее к установлению личности злодея.

Перри Мэйзон не сыщик, а адвокат. Это почти единственный «новаторский» нюанс, которым может похвастаться Гарднер. Нюанс очень естественный, если иметь в виду, что сам автор прошел многолетнюю адвокатскую практику, то есть был представителем профессии, которая не только пользуется уважением, но и дает возможность заглянуть в маленькие тайны частного быта. К сожалению, Гарднер и в творчестве остается всего лишь адвокатом, его внимание направлено главным образом на выяснение корыстных интересов героев и на те не имеющие значения для литературы, но существенные для судебного делопроизводства мелкие формальности, основываясь на которых Перри Мэйзон в подходящий момент безошибочно разгадывает любую тайну. Другими словами, для Гарднера характерен некий следственно-юридический подход, полностью отличный от художественно-литературного исследования и практически интересный лишь субъекту, готовящемуся совершить убийство и рискующему, следовательно, попасть под суд. К сожалению, даже процессуальная сторона исследования у Гарднера весьма произвольно искажается, так как внимание писателя-адвоката больше занято тем, чтобы кое-как, на живую нитку сметать интригу, чем соблюдением жизненной правды.

У Перри Мэйзона есть обаятельная — с точки зрения автора — секретарша Делла Стрит, чья обязанность — помогать своему шефу и придавать известное очарование рассказу. Но даже женская привлекательность, пропущенная через канцелярский мозг писателя-адвоката, превращается в романе в заплесневевшую банальность. Вероятно, сознавая это, Гарднер делает ставку не столько на секс, сколько на судебную сенсацию. Потому что Перри Мэйзон в силу некой неизменной традиции всегда открывает убийцу на заключительном судебном процессе. Это, разумеется, гораздо эффективнее, чем собирать всех действующих лиц у себя в гостиной, как это делает жалкий чудак Пуаро. Словесная дуэль с обвинителем, театральное раскрытие потрясающих публику подробностей, решающее доказательство, преподнесенное в момент наивысшего напряжения, — все это могло бы поразить и нас, если

бы не повторялось с таким постоянством в каждой новой книге и если бы еще полвека назад не было использовано Гастоном Леру в его «Тайне желтой комнаты».

Таким же уверенным маршем шествует шаблон — правда, несколько другого характера — и в произведениях еще одного не менее прославленного автора — Картера Брауна. Если Гарднер прежде всего эксплуатирует «расследование», то Браун зарабатывает на насилии. Расследование у него ведется по образцу Хэммета и Чендлера — внезапное нападение на гангстерское убежище, обмен ругательствами и пистолетными выстрелами и тайна «схвачена» за горло и душится, пока не выдаст преступника.

Таким образом, совершенно очевидно, у кого учился Картер Браун и кому он так рабски подражает, но все его произведения представляют собой такую вульгаризацию достигнутого Хэмметом и Чендлером, что мрачная драма превращается в кровавый и пошлый водевиль. Браун, бесспорно, намного более ловок, чем Гарднер: скучному расследованию он противопоставляет сверхдинамичное напряжение погони, прерываемой убийствами и неожиданными поворотами событий. Он умеет поддерживать любопытство читателя, и этим объясняется тот факт, что только в «Черной серии» опубликовано около восьмидесяти романов этого чемпиона по бегу на длинные литературные дистанции.

Очень нелегко назвать хотя бы несколько наиболее удачных книг из этой столь обильной и крайне однообразной продукции. «Блондинка», «Необычный труп», «Заводная кукла», «Девушка, которой не было», «Кто убил доктора Секса?» — все они и своими сюжетными схемами, и своими героями не отличаются от остальных книг Брауна. Социальное обличение, характерное для «черного романа», здесь сведено к перечислению шаблонных деталей из жизни продажных полицейских и преступных богачей. Современность находит свое выражение у Брауна лишь в пристрастии к сценам насилия да в бытовых подробностях. Что же касается идейной проблематики, то таковая у него просто-напросто отсутствует.

Постоянные герои Брауна — это ограниченный и тупо соображающий шериф Леэрс и его помощник, скорый на догадку, а еще больше — на дело лейтенант Уэллер. Лейтенант, как читатель, вероятно, уже заподозрил, имеет всего две скромные страсти — виски и женщины (предпочтительно блондинки). Схема интриги почти всегда одинакова — Уэллер сидит у себя дома и предается любимым занятиям: в стереофоне гремят джазовые мелодии, перед ним бутылка виски, рядом внушительные прелести очередной белокурой красотки. Неожиданно звонит телефон — это,

разумеется, проклятый Леэрс требует, чтобы помощник немедленно явился туда-то и туда-то. Жаль, конечно, что картина так резко меняется, но читатель может не беспокоиться — теперь-то на страницах романа и начнут появляться многочисленные красавицы, а также немалое количество опорожняемых бутылок и рюмок. Прибыв к месту назначения, Уэллер устанавливает наличие трупа и начинает расследование. Мы уже намекали, что у Брауна речь идет не столько о дедуктивном методе, сколько об упражнениях в боксе и стрельбе. Уэллер, уязвимый внешне, внутренне несокрушим. Его бесстрашные схватки с гангстерами почти всегда оборачиваются для него свирепыми побоями, однако в конце концов преступники с лихвой расплачиваются за это, а лейтенант неизменно торжествует победу. На последних страницах Уэллер, как и полагается, раскрывает загадку преступления в монологе, который почти всегда оказывается еще глупее и невероятнее самого действия. Но подобные мелочи не способны смутить бравого лейтенанта, вполне довольный собой, он возвращается на свою холостяцкую квартиру, чтобы продолжить алкогольные и сексуальные развлечения.

Уголовные драмы, «исследуемые» Картером Брауном, представляют собой смесь весьма банальных происшествий и высосанных из пальца фантастических ситуаций, необходимых для того, чтобы поддержать напряжение у читателя и по возможности дольше мешать раскрытию нескладно придуманной тайны. В романе «Экзотика» (1965), например, рассказывается, как однажды вечером какое-то такси доставляет к дому шерифа труп некоего Лэмберта, недавно вышедшего из тюрьмы, где он провел три года за растрату ста тысяч долларов. Чтобы усложнить обстановку, автор прежде всего вводит в роман как можно большее количество лиц, которых можно заподозрить в убийстве или соучастии в нем. Это дочь Лэмберта, ее любовник, бывший компаньон Лэмберта, его жена да еще два гангстера, с которыми Лэмберт делил тюремную скуку и о которых известно, что они были с ним незадолго до его гибели. И вот в эту толпу автор «запускает» Уэллера, чтобы показать, на что тот способен. Но вначале создается впечатление, что Уэллер годится лишь на то, чтобы вести неумелые допросы и нецензурно ругаться. Затем обнаруживается еще одна черта героя — он очень легко переносит побои. Гангстеры избивают его, забыв, что лейтенант обладает еще одним талантом — умением метко стрелять. В результате один из гангстеров убит, другой — тяжело ранен. Но это не все. Уэллер провоцирует убийство дочери Лэмберта и хладнокровно присутствует при уничтожении еще двух человек, не давая себе труда вмешаться. Да это просто цепь несчастных случайностей, подумает

читатель, не знакомый со взглядами Брауна. Ничего подобного. Развивая положение, известное еще по романам Питера Чини, Браун убежден, что против преступников надо действовать их же методами, не тратя времени на законные процедуры. Уэллер сознательно провоцирует убийства и сам совершает их просто для того, чтобы избавить себя от необходимости вести утомительные допросы и записывать показания. Убийство, говорит он, «самый верный и самый хороший метод, потому что он самый легкий». Эта сентенция предназначена последнему оставшемуся в живых гангстеру и сопровождается следующим замечанием: «Если я всажу тебе пулю в лоб, ты раз и навсегда перестанешь надоедать мне, Ленни».

Картер Браун возводит образ полицейского — убийцы и хулигана — в этическую и эстетическую норму, чтобы тем самым выразить свое презрение индивидуалиста к общепринятой морали. Автор словно бы говорит читателю: раз уж мой герой вынужден выполнять кровавую работу и делает это с удовольствием, то ни к чему прятаться за ширму законных оснований. Уэллер — такой же преступник, как и гангстеры, в которых он стреляет. Разница в том, что гангстеры защищают свои собственные интересы, а полицейский, хоть и на свой лад, стоит на страже интересов государства. Но делает это не по убеждению, а потому, что ему за это платят. И если Уэллер искренно ненавидит своих противников, то, между прочим, еще из-за неосознанной зависти — и полицейский и гангстеры выполняют одинаково опасную и грязную работу, однако лейтенант довольствуется своей скромной зарплатой, а гангстеры имеют наглость обогащаться. Вообще Уэллер вполне годится для бандитской деятельности и не занимается ею лишь по прихоти автора.

Однако есть еще один писатель, который пошел в этом направлении гораздо дальше Брауна и изобразил полицейский гангстеризм не как аморальный индивидуалистический акт, а как общественно полезную деятельность высокого разряда. Это американец Микки Спиллейн. Чтобы показать, как конкретно осуществляется подобная операция, остановимся на одном из его романов — «Я сам — суд».

Как всегда, у Спиллейна это история расследования, которое ведет частный сыщик Майк Хэммер. История, несмотря на все попытки автора усложнить ее как можно больше, весьма элементарна. Бывший полицейский Джек найден убитым у себя на квартире. Хэммер, друживший с Джеком, торжественно клянется над его трупом найти убийцу и собственноручно с ним разделаться.

Вечером накануне убийства несколько человек были в гостях у Джека. Без всяких на то оснований сыщик решает, что среди них непременно

должен быть убийца. Собственно, роман и представляет собой длинный рассказ об отношениях Хэммера с этими людьми. Он допрашивает, угрожает, пробирается, словно вор, в чужие квартиры, устраивает самовольные обыски, стараясь напасть на какой-нибудь след, который подстегнет его интуицию. Автор, очевидно, убежден, что у тупого человека место разума должна занимать интуиция. Потому что Хэммер — так, как он нам представлен, — личность безусловно тупая, как бы грубо это ни звучало по отношению к любимцу американского обывателя. Этот «герой», рассчитывающий только на пистолет и кулаки, слоняется по страницам романа, беспомощный и жалкий, не имея никакой «рабочей версии», не владея никаким, даже самым примитивным методом расследования. Единственно, что ему удастся, так это безошибочно обнаруживать трупы только что погибших людей. Однако, несмотря ни на что, Хэммер все-таки решает задачу благодаря какой-то чудесной подробности, между прочим довольно несостоятельной и не доказывающей ничего, кроме того, что вконец запутавшийся автор прибегнул к этой «улике», только чтобы хоть как-нибудь поставить точку.

Роман завершается длинным и бессодержательным, комичным своим псевдодраmatизмом внутренним монологом сыщика, за которым следует еще более длинный и комичный, но уже произнесенный в полный голос монолог перед пойманным убийцей.

Убийцей же оказывается женщина, в которую Хэммер не на шутку влюблен и чье истинное лицо раскрывается лишь в последней главе. Эта «гениальная» находка выглядит тем более смешно, что большинство читателей давно уже поняли, в чем дело, и отчасти именно благодаря неловким стараниям автора как можно больше затемнить и запутать истину.

Финал романа — прекрасный пример патологической эротомании и садизма. Пообещав пустить героине пулю в живот, Хэммер начинает перечислять ее преступления. Этот «потрясающий» монолог представляет собой роскошный букет неубедительных и неправдоподобных «улик», которые в состоянии измыслить лишь человек, находящийся в непримиримой вражде с логикой. Похоже, что автор и сам отдает себе отчет в том, что все его «доказательства» — полная бессмыслица, потому что вкладывает в уста героя следующую реплику:

«Нет, Шарлотта, я хорошо знаю, что никакой суд не осудит тебя на этом основании. Нет ни одного серьезного доказательства, тогда как твое алиби выглядит совершенно неоспоримым?.. Но я не признаю его, Шарлотта. Моя правда не нуждается ни в судах, ни в процессах. Мне они

не нужны! Я и без того потерял слишком много времени...»

Последнюю фразу мог бы с полным основанием повторить и читатель. Так или иначе, Хэммер произносит свою прочувствованную, но весьма бездоказательную речь, ни на йоту не теряя самообладания. Но героиня, демоническая женщина, тоже не лишена самообладания. Чтобы прельстить храброго, но слишком болтливую Хэммера, она начинает медленно раздеваться. Следует головокружительный стриптиз, придающий особенно острый вкус всему происходящему, тем более что автор то и дело прерывает монолог героя, чтобы сообщить нам, что еще сняла с себя героиня, и с эротоманским опьянением описать обнаженные части ее тела.

Но герой, хоть он и не отказывается насладиться зрелищем, остается непреклонным. Когда красавица склоняется над ним в любовном порыве, он нажимает курок и, исполняя обещание, стреляет ей прямо в живот.

«Шарлотта, пошатнувшись, отступила... Медленно склонила голову, чтобы увидеть ужасную рану, из которой текла струйка крови».

И последние заключительные фразы.

«Как... как ты мог?» — спрашивает в агонии героиня. На что герой скромно отвечает:

«Это было совсем нетрудно».

Роман Спиллейна, как и другие его произведения, мало интересен и в литературном отношении, и с точки зрения жанровой проблематики. Единственно, что здесь может представлять для нас некоторый интерес, так это этическая позиция автора, демонстрирующая прогрессирующее моральное падение детективного жанра. Рекомендованный нам в качестве положительного и исключительного героя, Майк Хэммер исключителен лишь своим моральным уродством. В данном случае мы, разумеется, не имеем в виду такие мелочи, как злоупотребление спиртным или сексуальные развлечения. Этот человек, одаренный безграничной самоуверенностью, разгуливает среди людей с заряженным пистолетом, и единственное, что он делает, это щедро «раздаривает» направо и налево угрозы, побои и выстрелы. Многие страницы книги представляют собой исчерпывающий набор самых грязных ругательств, у которых один и тот же автор — Майк Хэммер.

Но роман Спиллейна не только антология грубости и насилия. Это прежде всего изложение взглядов Хэммера и его создателя. Паузы между своими бессмысленными, хулиганскими действиями герой использует, чтобы познакомить нас со своими мыслями о законности и правосудии. Он излагает их через каждые десять страниц, не замечая, что повторяется. Вот некоторые из этих его «мудрых» рассуждений, взятые наугад:

«Мне не в первый раз приходится убивать человека, и, как и раньше, я не испытываю никакого сожаления. Сожаление вообще не самое большое мое достоинство... Если позволить действовать закону, всегда может найтись какая-то щель, сквозь которую негодяй может улизнуть... Но негодяи, которые могут ускользнуть от *правосудия*, от меня не уйдут» (курсив Спиллейна, употребленный, видимо, для того, чтобы подчеркнуть его презрение к официальному правосудию).

«Я ликвидирую убийцу в тот же день, когда его найду! Все равно, будут доказательства или нет!.. А по дороге разделаюсь еще с несколькими мелкими негодяями, чтобы знать, что среди них нет того, кого я ищу. Что же касается всех остальных, то тем хуже для них!»

«Я пушу ему пулю в живот, а, может быть, до этого еще немного поработаю ножом, чтобы получше настроиться! Это будет величайшим наслаждением в моей жизни!»

«Я проткну ему брюхо, пусть все видят, что он съел за своим последним обедом... И он умрет не сразу. Через несколько минут. Через несколько долгих минут. Никаких электрических стульев, никаких виселиц. Пуля в живот — и все. Кишки наружу. Так должны подыхать все убийцы. Охваченные ужасом. Без фанфар...»

«Сейчас я здесь — и суд, и судебные заседатели... Объявляю тебя виновной и приговариваю к смерти».

Думаю, что этих цитат достаточно, чтобы получить представление о солидности юридических концепций Хэммера, то бишь Спиллейна. Но процитированные высказывания, кроме концепций, отражают и страсти, чуждые и непонятные нормальному человеку. За этими репликами кроется маниакальная страсть садиста, неудержимые порывы преступника-психопата. Таков он и есть, герой Спиллейна, психопат, страдающий манией вершить правосудие, герой, которого автор хочет представить образцом человеческого героизма и гражданской доблести. Просто не по себе делается от одной мысли, что бы случилось, если б такие люди обладали реальной властью, а не только писали романы.

Роман «Я сам — суд» исчерпывающе характеризует нравственные идеалы автора. Однако остается открытым еще один вопрос — каковы, в сущности, «тайные силы», против которых борется герой, в чем состоят их преступления, с какой целью Спиллейн науськивает своих читателей на этих «негодяев»?

Рассмотренный нами роман не может дать ответа на этот вопрос, поскольку в нем рассказывается только о личной мести. Но у Микки Спиллейна есть и другие романы, где «преступникам» и «убийцам» дана

абсолютно точная социальная и политическая характеристика. Один из них — роман «Ночь одиночества» («One Lonely Night», 1951).

Такое заглавие очень бы подошло какому-нибудь сентиментальному бульварному роману, однако история, которую рассказывает Спиллейн, носит совсем иной характер. Книга действительно начинается с описания ночи, когда главный герой— все тот же Майк Хэммер — бродит по улицам в отчаянии и одиночестве. Днем детектив был вызван в суд и, хотя ему удалось оттуда бежать, был обвинен в убийстве. Хэммеру это кажется жестоким и несправедливым — он убил преступника, убил, чтобы не быть убитым самому. Читатель ни на минуту не должен усомниться в искренности и невиновности героя, и автор в долгих, красноречивых и трагических по своему звучанию «лирических» отступлениях уговаривает нас преисполниться сочувствием к своему герою.

Но вот истекает время, отведенное для красивых слов, приходит пора действовать. На мосту, где стоит охваченный отчаянием герой, показывается бегущая в ужасе женщина. Майк немедленно берет женщину под свое покровительство и пытается ее успокоить, но тут на мосту появляется мужчина, который угрожающе сжимает в кармане что-то очень похожее на пистолет. В ответ на угрозы неизвестного сыщик решает опередить его, выхватывает свой пистолет и убивает мужчину. Но женщина, вместо того чтобы успокоиться и обрадоваться, впадает в смертельный ужас, как только герой пытается к ней приблизиться. «Убийца!» — кричит она, вскакивает на парапет и бросается в воду. Майк пытается удержать ее, но в руке у него остается только клоч материи — карман от пальто несчастной женщины, в котором герой находит кусочек зеленого картона. Такую же зеленую карточку Хэммер находит и в бумажнике убитого. Сыщик прячет обе карточки себе в карман, а затем уничтожает следы совершенного им преступления. Таким образом, этот преследуемый судьбой неудачник, только что избежавший суда за убийство, сейчас снова был вынужден его совершить, тоже, разумеется, из самых благородных побуждений.

На следующий день Хэммер узнает от одного из своих друзей, капитана полиции, еще об одном убийстве: на сей раз погиб некий Чарли Моффит, рабочий и, следовательно, человек незначительный. Однако само происшествие весьма существенно — в кармане убитого тоже найдена зеленая карточка, а само убийство произошло в присутствии трех человек, один из которых внешне очень похож на Ли Димера, будущего кандидата в сенат от Нью-Йорка. Кроме того, сыщик узнает еще и другие важные подробности. Первое — загадочные зеленые карточки представляют собой

отличительный знак членов коммунистической партии. Второе — Ли Димер не мог совершить преступления, так как во время убийства он произносил публичную речь, которую случайно слышал капитан, друг Хэммера. Третье — Ли Димер — самый честный, самый лучший, самый достойный кандидат в сенаторы, имеющий все шансы занять даже президентское место и обещающий очистить страну от коррупции, преступности и «красной заразы». Следовательно, убийство совершено только для того, чтобы запятнать имя этого благородного человека. Что же касается внешнего сходства, то это можно объяснить наличием у Димера близнеца-брата, садиста и психопата, недавно сбежавшего из психиатрической клиники.

Можно было бы ожидать, что Майк Хэммер в тесном сотрудничестве со своими друзьями полицейскими попытается изобличить настоящего убийцу и отвести все подозрения от Димера, который сам обращается к услугам сыщика и выплачивает тому вперед крупную сумму. Но нет. Детективный жанр в Америке имеет свои законы, и у Спиллейна тоже есть свои взгляды. По его мнению — а оно становится лейтмотивом всего произведения, — легальные полицейские методы не годятся для борьбы с преступностью, тем более для борьбы с самыми «страшными злодеями» — коммунистами. Только такие, как Майк Хэммер, всегда имеющие при себе заряженный пистолет и исполненные презрения ко всяческой законности, в состоянии успешно справиться с этими «извергами». И приключения, описанные в романе «Ночь одиночества», в этом отношении — вполне наглядный пример.

Майк Хэммер принимает участие в коммунистическом митинге. Ему удается даже проникать на секретные собрания коммунистов, несмотря на их строгую конспиративность, в которой Спиллейн очень стремится нас убедить. Сыщик сумел даже сыграть роль представителя советской разведки, которая — опять-таки по уверениям Спиллейна — является верховным руководителем американских коммунистов. А когда «злодеи» все же раскрывают Хэммера и пытаются его уничтожить, они наталкиваются на его самообладание и меткую стрельбу.

«Расследование», которое в этом романе ведет Хэммер, далеко оставляет за собой те наспех скроенные истории, которыми любят угощать читателя авторы, подобные Питеру Чини и Картеру Брауну. Этот, по мнению автора, гений криминалистики на практике оказывается глупей самой тупой своей секретарши. Он начинает искать улики лишь через двое суток, когда они давно должны быть уничтожены; позволяет себе спать по двенадцать часов, когда дорога каждая минута; не в силах сопоставить два

простых факта и вообще все время двигается, грубо говоря, как гусыня в тумане, не будучи в состоянии построить даже самую примитивную гипотезу. Впрочем, зачем они ему нужны, эти гипотезы и дедуктивные умозаключения, пронизательность и умение анализировать, если у него всегда под рукой услужливый автор, готовый в любую минуту преподнести ему необходимое совпадение и самую невероятную случайность, и если герой в совершенстве владеет прекраснейшим из талантов — талантом убивать.

Нет никакого смысла эпизод за эпизодом разбирать всю эту неумелую путаницу. Спиллейн охотно использует несколько истасканных ситуаций из жанрового «реквизита», как, например, этот давно изъятый из обращения трюк с братьями-близнецами. В основном же он действует по не слишком рекомендуемому, но вполне продуктивному методу — сначала пишет, а потом думает над тем, что написал и как все это мотивировать. Его единственная цель — как можно дольше скрывать от публики заранее сострепанный финал, жалкий и примитивный, как и все остальное, однако призванный произвести громоподобный эффект. Увы, как правило, никакого эффекта не получается. Романист так подчеркнуто, так настойчиво и так наивно пытается затемнить развязку, что даже не слишком пронизательный читатель догадывается о ней задолго до конца книги.

Эпилог — тоже «гениальная» композиционная находка автора — развертывается на том же мосту, где начиналось действие романа. Такой же темной и снежной ночью, как и та памятная первая ночь, Майк Хэммер приводит в это безлюдное место Ли Димера, чтобы в традиционном заключительном монологе объяснить ему, в чем смысл необъяснимых до этого момента событий, каковы их реальные причины и, разумеется, кто же настоящий преступник. Вот тут-то читатель и узнает эту «страшную» тайну, как я уже сказал, давно ему известную. Человек, выдающий себя за Ли Димера и претендующий на его сенаторский пост, — это, разумеется, тот самый брат-близнец, опасный садист Оскар. Этот психопат в противовес всем авторским аттестациям — настоящий феномен мудрости и предусмотрительности. Хитроумно подменив брата, он не только произносит политические речи, вызывающие восторг всей страны, но умело организует и почти осуществляет сложную операцию по передаче в СССР «важнейших военных секретов» Соединенных Штатов. Однако этот злой гений сталкивается с другим гением — самим Майком Хэммером. И вот наступает час возмездия — добрый гений, закончив свою пространную речь, выстрелом приканчивает злодея. И конец эпопее.

Не будем анализировать эту скучную заключительную речь, которая призвана осветить все предыдущие эпизоды и которая освещает лишь тяжкую умственную анемию автора, напрасно пытающегося как-то объяснить это нагромождение нелепых и фантастических выдумок, которыми он с таким легкомыслием забрасывал читателя. Легкомыслием, равнозначным полной безответственности и основанном на убеждении, «что эти глупцы читатели безропотно глотают все, что им дают, лишь бы оно было достаточно обильно приправлено криминальными и сексуальными приключениями».

Все вышесказанное, однако, еще не означает, что Спиллейн пишет свои книги с абсолютно пустой головой. Нет, в его голове с маниакальной навязчивостью угнездились две основополагающие идеи, вернее, *idée fixe*: преклонение перед насилием и ненависть к коммунизму. Этими двумя идеями исчерпывается весь мировоззренческий арсенал романиста, но их вполне достаточно, чтобы обеспечить ему благоволение полицейских властей и восторг озлобленного обывателя. Ведь клиентура Спиллейна — это та часть американского общества, у которой в почете не мысли, а «энергичные действия», действия Федерального бюро, ку-клукс-клана, действия убийц братьев Кеннеди и Мартина Лютера Кинга.

Уже говорилось, что «Ночь одиночества» начинается и заканчивается убийством. Однако эти два убийства — лишь скромное обрамление целой серии кровопролитий, совершающихся на всем протяжении романа. Эпизод за эпизодом Майк Хэммер зверски расправляется со своими противниками, чтобы в кульминации прийти к своему коронному подвигу — шести окровавленным трупам, распростертым на месте возмездия. Совершенно забыв о меланхолическом вступлении, автор то и дело заставляет своего героя с гордостью признаваться: «Я, Майк Хэммер, убийца!», «Я убийца от природы!»

А его друг капитан заявляет: «Я никогда не видел, чтобы ты занимался чем-нибудь другим, кроме убийств, Майк!» На что сыщик тут же отвечает: «Это верно».

Но верно и другое. Как мы уже упоминали, вопреки тому, что утверждается в первой главе, Майк Хэммер уничтожает людей не только ради самозащиты. «У меня тоже есть своя — маленькая философия», — убеждает нас герой. И эту философию он излагает в декларациях такого рода:

«За человеческую жизнь я не дам и ломаного гроша».

«Негодяев нужно ловить не для того, чтобы посадить их в тюрьму, а для того, чтобы обеспечить им скорую и бесславную смерть: на тот свет их

надо отправлять без труб и барабанов... Надо убивать!»

«Я был в состоянии сломать кому-нибудь руку или двинуть кулаком в лицо, потому что считал это гораздо более действенным, чем задавать вопросы».

«Я существую только для того, чтобы уничтожать негодяев. Я живу, чтобы убивать!»

«Жестокая участь», — может подумать потрясенный читатель. Ничего подобного. Майк Хэммер рассматривает убийство не только как обязанность, но и как удовольствие.

Посмотрите, с каким наслаждением, точно о любимом существе, говорит этот герой о своем пистолете: «Я любил ледяное прикосновение металла к своей ладони. И щелканье пуль во вращающемся барабане было для меня самым любимым из звуков».

Хэммер убивает людей не машинально и деловито, а с утонченным артистизмом. Он отпиливает кончики пуль, чтобы раны были еще болезненней, с подлинным вдохновением описывает результаты своей «деятельности»:

«Раздался крик, который кровь, заполнившая рот, превратила в хрип».

«Голая женщина и кожаный ремень... Я поднял руку, ремень свистнул, и я услышал сухой звук кожи, рванувшей голые бедра, потом раздался крик...»

«Рукоять пистолета ударила с такой силой, что человек внезапно оказался без лба, голова кончалась у самых глаз».

Микки Спиллейн пытается представить нам Оскара Димера как садиста и психопата. Но настоящие садисты и психопаты в этой истории — автор и его герой. Поэтизировать убийство как высшее наслаждение может только опасный маньяк, душевно больной человек. И действительно, убивая, сыщик Спиллейна не может удержаться от счастливой улыбки:

«Эта улыбка не сходила у меня с губ, и мне кажется, что она стала еще шире, когда я услышал, как трещат его кости и тело рухнуло к моим ногам».

Майк Хэммер, не стесняясь, неоднократно признается: «Я любил убивать. Я убивал, потому что так было нужно, но главное было не в этом. Главное, что, убивая, я испытывал удовольствие».

«Я был убийца, и в эту темную ночь мной владело одно лишь желание — убивать еще! Убивать!»

В один из решающих моментов, после того как сыщик и его секретарша убивают по человеку, между ними происходит следующий разговор:

— Что ты при этом испытываешь, Майк?

— Счастье.

— Я тоже. Наверное, нужно было бы стыдиться, чувствовать себя виноватой, а я довольна. Довольна, что я это сделала.

— Нечего стыдиться, когда убиваешь плохого человека. А раз жизнь такова, как она есть, нужно испытывать удовольствие от этой работы.

В ответ секретарша искренне рассмеялась, что заставило героя с радостью заметить: «Я хотел бы иметь женщину, способную убить человека так же просто, как сказать "Здравствуйте"».

Прочитывать все подобные пассажи означало бы переписать несколько десятков страниц романа, ничего нового не добавив к уяснению «маленькой философии» садиста:

«Убивать, учиться убивать как можно лучше, убивать еще и еще, учиться любить убийство!.. Удовольствие погони, заранее испытываемое наслаждение от грубой, но стремительной схватки, заканчивающейся выстрелом или смертоносным сверканьем ножа, вспарывающего человеческую плоть. Опьянение смертью».

Но вернемся к нашему вопросу: кто эти люди, уничтожая которых Хэммер следует своему призванию убийцы? Необходимо отметить, что герой не слишком взыскательно выбирает свои жертвы, он великодушно прощает им различия в поле, возрасте, профессии и вполне либерально и демократично распределяет между ними свои пули. И все же основной противник Хэммера, или, точнее, Микки Спиллейна, — коммунисты. Грубости, которыми Хэммер осыпает своих противников, могут составить целый словарь непристойностей и ругательств. «Бездельники», «трусы», «негодяи», «тупицы», «гады», «кретины» — это лишь немногие из наиболее часто употребляемых им эпитетов, однако и они свидетельствуют, что здесь мы имеем дело не с обычной неприязнью буржуа, а ненавистью, доходящей до умопомрачения.

Патологический антикоммунизм — вот пафос, вдохновляющий все псевдолитературное творчество Спиллейна. Ведь здесь речь идет вовсе не о серии фантазмагорий, предназначенных для убивания времени, и не о каком-то стихийном отражении в литературе фантастических видений писаки-садиста. Речь идет о чисто политической пропаганде, о идеологической проповеди мракобесия, в качестве приманки использующей детективные сюжеты и ситуации. А попавшись однажды, легковверные подвергаются дальнейшей весьма энергичной и грубой политической обработке. Вот, например, какую «страшную» картину рисует с этой целью Спиллейн:

Коммунисты, никем не сдерживаемые, хозяйничают в Соединенных Штатах. Агенты советской разведки бесцеремонно разъезжают по всей стране, добывая даже самые секретные сведения. Власть в силу своей бездеятельности, мягкотелости или коррупции не в силах справиться с хаосом. Легальные методы, демократические процедуры, правосудие — все это лишь играет на руку «красным преступникам». Над страной нависла смертельная опасность. В чем спасение? Спасение в добрых старых методах, завещанных нам дедами-пионерами. Нечего церемониться, искать законных оснований, рассчитывать на полицию. Стреляй в врага повсюду, где ты его встретишь, уничтожай «негодяев», с пистолетом в руках сражайся за безопасность и чистоту своей родины.

Такова переданная сокращенно, но с предельной точностью политическая программа Спиллейна, как она выражена в «Ночи одиночества» и в некоторых других романах. Это — осовремененный вариант знаменитого суда Линча, литературная транскрипция ку-клукс-клановской доктрины, призыв к зверскому самосуду над всеми прогрессивно мыслящими людьми в Соединенных Штатах. Смело можно сказать, что даже в американской литературе, где идеологические диверсии отнюдь не редкость, политический каннибализм Спиллейна — явление нечастое.

Надо признать, что Микки Спиллейн ясно сознает исключительное место, которое он занимает в американской литературе, и весьма им гордится. В одном из интервью он называет всех остальных писателей «пораженцами» и добавляет: «Единственные герои, о которых они способны говорить, это «проигравшие». Но ведь есть еще и «выигравшие», и важно, что можно стать этим "выигравшим"». <sup>[60]</sup> А как? Ответ на этот вопрос есть в романах Спиллейна — взять в руки пистолет и поубивать всех коммунистов.

Естественно, что все эти книги с их зверством, патологией и мракобесием с трудом могут рассчитывать на успех у всех более или менее мыслящих читателей. Буало и Нарсежак даже не упоминают Спиллейна в своей монографии, несмотря на то что он автор нескольких десятков детективных романов. Нет его книг и в выпусках знаменитой «Черной серии», составленной прежде всего из произведений американских писателей.

Но тот факт, что Спиллейн мало известен и не очень привлекателен для европейской публики, совсем не означает, что он страдает от недостатка читателей. В США общий тираж его романов достиг 74 миллионов экземпляров — цифра, не позволяющая нам пройти мимо этого

патологического явления. При этом надо учесть, что литературные безобразия Спиллейна, помноженные на 74 миллиона, еще не исчерпывают всей его деятельности. Фабрикант пошлости и клеветы изо всех сил трудится и для телевидения, и для голливудских продюсеров. Американский журнал «Филмс энд филминг» в специальной статье рассматривает вклад Спиллейна в телевизионные программы, посвященные насилию.<sup>[61]</sup> А некоторые охотно использующие любую литературную поделку кинорежиссеры воссоздали образ Майка Хэммера в своих фильмах. Таков фильм Роберта Олдриджа «На четвертой скорости». В другом фильме — Роя Роланда «Соло для блондинки» — Спиллейн в приступе великодушия решил сам сыграть роль своего главного героя. И не удивительно. Автор только еще раз доказал, что его любовь к своему герою перешла в полное с ним слияние, что Микки и Майк — просто два лица одного и того же мерзавца. Как это часто бывает в произведениях, смакующих секс и насилие, писатель с помощью воображения, то есть своего литературного героя, удовлетворяет собственную страсть к преступлению и извращенному разврату. Спиллейн стреляет и бесчинствует в книгах и с экрана лишь потому, что уверен — это гораздо безопаснее, чем делать то же самое в жизни, имея живых противников, даже если те и не пользуются, как он, покровительством полиции.

Гораздо удивительнее то, что нашлись критики, готовые восторгаться если не литературным, то по крайней мере артистическим «талантом» Микки Спиллейна. Пьер Бийяр писал, например, в газете «Экспресс», что Майк Хэммер «в исполнении Микки Спиллейна — это усталый герой и в то же время по-человечески живое существо, охваченное ничем не преодолимыми и глубокими страстями... Микки Спиллейн держится за свою скорбь с безумным, но грандиозным упорством».<sup>[62]</sup> А по существу, в упорной активности этого автора нет ничего ни грандиозного, ни необъяснимого. Удовлетворяя свою страсть к садизму, он в то же время обеспечивает себе немалые доходы. «Должен же я как-то зарабатывать себе на хлеб, — заявил Спиллейн в одном из интервью. — Я вовсе не стремлюсь заниматься образованием людей. Я хочу только, чтобы они не забывали бросать деньги в мою шапку». Очень просто. Взяв на себя роль уличного клоуна, Спиллейн исполняет именно те номера, которые должны принести ему наибольший доход. Как справедливо писал американский буржуазный журнал «Тайм»: «Если бы Майк Хэммер не действовал против коммунистов, то Спиллейн не обладал бы таким огромным состоянием и до сих пор жил бы почти в полной неизвестности».

Такое проявление патологического антикоммунизма, как у Микки Спиллейна, действительно редкое явление в литературе. Но с другой стороны, все возрастает количество авторов, которые, хотя и совсем в другом плане, делают тему насилия своей основной темой. Здесь уже и речи нет об убийстве как самом крайнем и аморальном действии доведенного до последнего предела человека, который пытается таким путем избавиться от угрозы или добиться цели, имеющей, по его убеждению, жизненно важное значение. Когда Клайд Гриффитс в «Американской трагедии» Драйзера решает уничтожить свою приятельницу, то он делает это не потому, что считает убийство чем-то нравственным и оправданным, а потому, что его замутненное страстями сознание не может найти никакого другого выхода. Но в послевоенной литературной продукции, которая нас сейчас занимает, такие случаи не в ходу. Здесь речь идет о насилии, рассматриваемом как основа поведения, постоянная жизненная необходимость и практическая философия.

Разумеется, насилие этого рода не выдуманно создателями детективных романов, оно существует в самой жизни. Эксплуатация, то есть основа капиталистического строя, не что иное, как систематическое насилие. Буржуазные законы и полицейский «порядок» — тоже форма насилия. Внутренняя политика реакционных правительств, находящая нередко свое выражение в массовых репрессиях против трудящихся, тоже является насилием. Внешняя политика, агрессивные действия против других стран, милитаристские планы Пентагона и НАТО — тоже чудовищные акты и проекты насилия в планетарном масштабе. Можно ли ожидать, что насилие, в течение стольких лет насаждавшееся государством как официальная форма правления, не найдет своего отражения в частном быту отдельных людей? Приведенные факты дают достаточно ясный ответ на этот вопрос, и потому вряд ли стоит вновь к нему обращаться. Американский продюсер Марк Хеллиндж, исходя, правда, из своих соображений, как-то заявил: «Уберите сначала насилие из заглавий ваших газет, тогда я уберу его из моих фильмов!».

Принявшее такие размеры и такие чудовищные формы в общественной и личной жизни насилие, естественно, становится и одной из основных тем в литературе. Но мы знаем, что в искусстве один и тот же объект часто получает совершенно разную и даже полностью противоречивую трактовку. Говоря упрощенно, объект можно изобразить или бесстрастно-информативно, или с целью его защиты и утверждения, или с целью отрицания. Что касается насилия в его реакционных и корыстных проявлениях, то мы категорически отвергаем первые два

способа его изображения. Поэтому для нас принципиальное значение приобретают следующие стороны произведения. Первое — какого рода насилие в нем изображено: явление ли это, позволяющее раскрыть существенные стороны социальной и личной характеристики персонажей, или единичный патологически извращенный акт, не имеющий глубокого внутреннего содержания. Второе — с какой целью изображено насилие: с целью подчеркнуть все уродство этого явления или для того, чтобы удовлетворить свою собственную, патологическую и по крайней мере не внушающую уважения страсть к описанию отвратительных подробностей. И третье — с каким чувством изображается насилие: с негодованием, отвращением, объективистской безучастностью или с преднамеренным желанием внушить нам, что насилие естественно и нормально, а то и даже достойно откровенного восхищения.

Не нужно доказывать, что все эти особенности произведения непосредственно определяют и степень его воздействия. Мы считаем, что насилие может стать темой литературы лишь тогда, когда произведение направлено на разоблачение всякого рода насилия, способствует воспитанию у читателей отвращения и нетерпимости к нему. К сожалению, то, что в теории выглядит простым и ясным, на практике — особенно в буржуазной литературе — оказывается весьма сложным и запутанным. Лицемерие, фальшь, а иногда и нечеткость идейных взглядов некоторых авторов приводят к тому, что нередко бывает трудно определить, каково же отношение писателя к изображаемым явлениям и какой реакции ожидает он от своих читателей. Известно, что еще прославленный маркиз де Сад, духовный отец и первый проповедник садизма, нередко в своих сочинениях вставал в позу моралиста и на словах лицемерно обличал пороки, к которым сам испытывал глубокое пристрастие. Можно возразить, что подобным приемом никого не обманешь. Неверно. Именно в наши дни некоторые известные критики и теоретики стараются изобразить «божественного маркиза» как философа и защитника высокой морали. И как же им не поверить, если даже из «Философии в будуаре» они цитируют, к примеру, следующее выражение: «Право собственности не распространяется ни на одно свободное существо». «Браво!» — воскликнет аудитория, не подозревающая, что мысль эта относится к отрицанию брачной верности, и не знающая, что де Сад любил вставать в позу моралиста, чтобы еще злее поиздеваться над моралью, на которую ему было попросту наплевать.

Типичным примером сложности и неясности в толковании проблемы насилия в детективном романе служит творчество американского писателя

Джима Томпсона. Как прозаик Томпсон значительно превосходит не только писак типа Микки Спиллейна, но и более серьезных авторов, таких, как Эрл Стенли Гарднер. К тому же в некоторых своих романах он очень умело использует весьма трудный прием — ведет рассказ от лица отрицательного героя, убийцы. Томпсон избегает банальностей обычного для детективной литературы расследования, стремится не путать читателя якобы неразрешимыми загадками, ставит нас вместе с героем в центр самого действия, делая прямыми свидетелями всех коллизий («Во мне сидит убийца», «Население—1280 человек», «Бегство», «Дикий город» и др.).

У Томпсона тема насилия занимает гораздо больше места, чем, скажем, у Чейза. Больше того, это его основная, даже можно сказать единственная тема, и никогда раньше — от Эдгара По до наших дней — никто не решался давать эту тему с такой резкой прямоотой и откровенностью.

Главный герой романа «Во мне сидит убийца», от имени которого идет рассказ, — это Лу Форд, помощник шерифа в маленьком американском провинциальном городке. Этот молодой человек испытывает почти садистское удовольствие, надоедая окружающим банальными рассуждениями о человеческом характере и вообще о жизни. Посланный произвести какую-то проверку у Джойс, молодой женщины легкого поведения, он связывает ее и жестоко, до крови избивает. Это для него не более чем своего рода «сентиментальная» увертюра к тому, чтобы сделать Джойс своей любовницей. Затем представитель закона задумывает и осуществляет еще более преступный акт: он убивает Джойс и ее бывшего приятеля. При этом герой вначале выдает себя за покровителя молодого человека и навещает его в тюрьме, якобы затем, чтобы склонить его к признанию. Там же в камере он душит юношу, инсценируя затем самоубийство. Несколько позже этот полицейский убивает и свою невесту Люсиль, а в заключение провоцирует гибель рабочего, случайно раскрывшего одно из его преступлений.

Какие бы мотивы ни выдвигал, автор, они не могут послужить оправданием подобной жестокости. Лу убивает мужчин из чувства мести или из страха быть раскрытым. Что же касается женщин, то их он убивает просто в порыве садистской страсти. Томпсон, правда, пытается объяснить действия своего героя какими-то детскими переживаниями, но это фрейдистское обращение к далекому прошлому — именно объяснение, а не попытка оправдания.

На первый взгляд автор воздерживается от какой бы то ни было оценки поведения Лу. В своем кажущемся объективизме он даже, как мы уже

упоминали, пытается показать возможные причины подобной патологии, скрытой за внешне нормальным поведением. Томпсон так ревностно беспристрастен, что некоторые читатели могут заподозрить его в скрытом сочувствии своему герою. Однако подобное подозрение кажется нам неосновательным.

Писатель играет в безучастие, когда говорит о Лу, но ему не удается скрыть своего сочувствия к его жертвам. Джойс, Люсиль, несправедливо обвиненный юноша и рабочий обрисованы таким образом, что вызывают сочувствие и у читателя. Разумеется, наше сочувствие вызвано самим автором путем умелого подбора деталей и определенным их освещением. При этом Томпсон показывает нам садиста не в образе бандита, а в образе полицейского, облеченного властью и призванного охранять законность. И это не случайно. Несмотря на стремление избежать каких бы то ни было обобщений, писатель имеет смелость сказать, что убийцы встречаются не только среди профессиональных преступников и что под полицейским мундиром может скрываться гнусный злодей. Правда, в конце Томпсон объясняет все его действия глубоким психическим расстройством. Это отчасти ослабляет социально-обличительную сторону книги, но в то же время снимает с Автора всякое подозрение в симпатии к насилию. Ведь люди, утверждающие насилие, изображают его как нормальный акт, а не как результат душевного заболевания.

И все же побуждения и намерения писателя чем-то нас смущают. Вызывают сомнение ужасающая режиссура кровавых сцен и недопустимая детальность их описания.

Как мы уже говорили, Томпсон приводит жуткие подробности с явной целью показать весь ужас преступления и вызвать сочувствие к жертве. И все же в литературе для этой цели есть и другие средства, а без некоторых подробностей читатель вполне бы мог обойтись. Нам кажется, что автор с нормальной психикой постарался бы не только не описывать эти душераздирающие детали, но даже поостерегся бы вызывать их в своем воображении. Но может быть, Томпсон, подобно Джеймсу Чейзу, на вопрос журналистов: «Считаете ли вы себя нормальным человеком?» — ответил бы: «Писатель никогда не бывает полностью нормальным».

Писателю, разумеется, надо чем-то отличаться от нормального, или, точнее, рядового, человека. Однако это означает, что и в интеллектуальном, и в эмоциональном отношениях он должен быть выше рядового человека, а не ниже его — среди людей, психически неуравновешенных. Вполне естественно изобразить такое страшное преступление, как, например, убийство Нэнси в «Приключениях Оливера Твиста», но нагромождать

десятки кровавых и невероятно жестоких сцен — значит поставить перед читателем вопрос: возможно ли все это описать, то есть представить и пережить в воображении, человеку с нормальной психикой? И не является ли автор всех этих кошмаров человеком с чрезвычайно примитивной нервной системой или попросту тайным любителем кровавых и жестоких зрелищ. И такой вопрос возникает при чтении не только романов Томпсона, но и книг других буржуазных авторов.

Гораздо яснее Томпсон раскрывает свои идейные позиции в другом романе — «Население—1280 человек», очень характерном как для творчества этого писателя, так и для всей уже наметившейся линии развития «черного романа». Не случайно именно эта книга была избрана для тысячного номера «Черной серии». Сам Марсель Дюамель в своем предисловии отметил, что это произведение «абсолютно черное, цвета небытия» и что оно «невыносимо и почти неприемлемо». По правде говоря, этот роман не более невыносим, чем «Убийца сидит во мне», и, как нам кажется, гораздо более приемлем. Дело в том, что в этом романе Томпсон идет гораздо дальше в изображении той концепции насилия, которая явно или скрыто господствует в нравах капиталистической Америки. И хотя автор в некоторых случаях, вероятно, преувеличивает, делает он это не для того, чтобы исказить истину, а чтобы показать ее возможно отчетливее. Герой этого романа не садист-психопат, совершающий свои злодеяния под влиянием патологических страстей, а сам шериф, фактический хозяин маленького городка, идущий на преступление исключительно в корыстных целях. Таким образом, этот персонаж Томпсона предстает перед нами как символ такой власти, которая использует циничное, грубое насилие в самых его страшных формах для достижения своих грязных, корыстных целей. Нам кажется, что именно это заставляет некоторых «умеренных» либералов, таких, как Марсель Дюамель, считать это произведение «почти неприемлемым». Не почти, а совсем неприемлемым, сказали бы мы. Но для кого? Чтобы обличение не казалось слишком прямо направленным в адрес современной Америки, автор переносит действие в прошлое. События в романе развиваются в 1920 году в городе Потсвилл, население которого насчитывает 1280 человек. У городского шерифа Ника Корри, как и у всякого живого человека, множество забот: столкновения с противниками и соперниками, волнения по поводу предстоящих выборов, на которых ему очень хочется быть избранным вновь, сложные отношения с тремя женщинами — женой, любовницей и бывшей невестой, которая ему по-прежнему нравится. Чтобы как-нибудь выбраться из всей этой неразберихи, Ник Корри решает

прибегнуть к самому радикальному средству— убийству. Он уничтожает двух своих врагов, умело поставив под подозрение Кина Лэйси, еще одного своего врага и шерифа соседнего городка. Затем Ник убивает мужа своей любовницы Розы, сообщает новоиспеченной вдове, что наконец-то она свободна, и вместе с ней празднует в постели это событие. Чтобы не быть раскрытым, шерифу нужно ликвидировать еще одного человека, пожилого негра, то есть почти не человека, так как действие происходит в южных штатах. И на этот раз Нику удается так мастерски организовать операцию, что создается впечатление, будто негр, как до этого и муж Розы, покончил с собой.

Но убийство, как бы оно ни было удобно, не всегда возможно. Поэтому шериф, вместо того чтобы убить своего конкурента на выборах, удовлетворяется тем, что распространяет о нем эффектную клевету, чем окончательно выводит его из игры. Все так же, не марая рук, герой освобождается от своей жены, подговорив Розу убить ее и ее брата. Это, разумеется, ставит Розу в опасное положение, но Ника такие мелочи не волнуют: если любовница погибнет — тем лучше, тогда шериф сможет спокойно заняться своей бывшей невестой. Роман заканчивается схваткой между Ником и помощником шерифа соседнего городка.

Цинизм героя проявляется не только в его преступных действиях, но и в наглой искренности и грубом юморе, с которыми он описывает свои злодеяния и корыстные побуждения. Например, рассказывая о своем желании быть переизбранным, он говорит, что это должно произойти «по многим причинам. Во-первых, я не честен, не смел, не трудолюбив, но избирателям и не нужно, чтобы я обладал этими качествами». Свои преступления Ник изображает как осуществление божьей воли: «Я должен остаться шерифом Потсвилла, чтобы подчиняться господу и служить ему. Он мне указывает грешников, а я, исполняя его волю, караю их. Я тебе доверю тайну, Роза, — часто я с ним вовсе не согласен». Издевка здесь очевидна. Издевка не столько над богом, сколько над людьми, ставшими жертвой героя. Ник вершит свои злодеяния не под влиянием роковых обстоятельств или необходимости, а просто потому, что для него убийство — акт, не имеющий никакого значения, лишь бы оно было как следует скрыто. Для него человеческая жизнь не стоит ломаного гроша, горожане, которые его окружают, для него просто грязь и ничего больше, и он движется в этой грязи без направления, без цели, даже без какой-либо жестокой страсти. «Итак, Бак, вот к чему я пришел, — говорит Ник в конце книги. — Я думал, думал, и еще думал, и наконец понял: я знаю, что мне делать, не больше, чем любой другой жалкий представитель рода

человеческого». Презрительное отношение героя к «роду человеческому», в сущности, достаточно обосновано, по крайней мере если говорить о населении Потсвилла. Эти люди, вообще говоря, отличаются от Ника только тем, что никого не убивают. Та же безысходность, те же ничтожные страсти и мелкое корыстолюбие. Трудно представить себе более отталкивающую картину американского образа жизни, чем та, которую Джим Томпсон нарисовал в своем романе «Население— 1280 человек». И если в основе произведения лежит неприемлемый для нас пессимизм, то нужно все-таки признать, что по крайней мере антипатии автора адресованы совершенно точно.

Мы остановились на некоторых нашумевших именах, характеризующих развитие детективной литературы в послевоенный период, не для того, чтобы дать его исчерпывающую характеристику, а лишь затем, чтобы отметить основные тенденции этого развития. Нам пришлось бы слишком расширить объем нашей работы, если бы мы захотели коснуться творчества всех романистов, представляющих интерес в том или ином отношении. Назовем еще имена некоторых более или менее известных писателей, таких, как, например, Хорейс Мак Кой, романы которого «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» и «В саване не бывает карманов», вышедшие еще в тридцатых годах, в известном смысле определили дальнейшее развитие всего «черного» жанра; Чарльз Уильямс, который во многих своих книгах раскрывает темные стороны американского образа жизни; «Та, на которую указывали пальцем», «Лучше удрать», «Жду тебя на повороте» и др.; Уильям Айриш, считающийся виднейшим представителем так называемого «романа напряжения» («Леди Фантом», «Глаза ночи», «Я женился на тени», «Концерт для душиителя»); Честер Хаймс, описывающий преступный мир Гарлема («Негритянская неразбериха», «Дождь могучих ударов», «Не надо раздражаться!», «Все, чтобы нравиться» и др.); Патрик Квентин (псевдоним Ричарда Уэбба и Хью Уэллера), сочетающий типичный роман-задачу с психологическим романом («Убийца одиноких женщин», «Красивая и совсем мертвая» и др.); Пэтрисиа Хайсмит («Незнакомец из Северного экспресса», «Глубокие воды», «Игры для живых», «Эта странная боль»); Дон Трейзи («Клубок ненависти», «Плохой шанс»); Дэй Кин («Здесь покоится ведьма», «Немедленный траур», «Порок без конца», «Гроб по мерке») и другие авторы.

Среди тысяч романов, выпущенных в послевоенное время, очень редко можно встретить книги, обладающие бесспорными художественными достоинствами. Чаще всего это произведения малопродуктивных, а потому

и не слишком известных авторов. Такова, например, книга Холла «Конец известен» («The End is Known», 1949).

Работавший во время войны в американской разведке журналист по профессии, Холл выступил в литературе, скорее, как любитель, но, может быть, именно это помогло ему уберечься от соблазнов готовых решений. В книге «Конец известен» конец, по существу, вовсе не известен с самого начала, и автор очень старательно стремится сохранить эту тайну до заключительной главы. Однако ему удается сохранить секрет не при помощи сюжетных сальто-мортале и уступок правдоподобию, наоборот — романист держит читателя в определенном напряжении, заставляя его прочесть довольно длинный бытовой рассказ, лишенный каких бы то ни было детективных эффектов. Элементы кровавой драмы можно найти лишь в двух местах романа — в прологе и эпилоге. Что же касается основной части, то здесь драма носит совершенно другой характер.

Какой-то человек бросился из окна небоскреба и разбился. Полицейский инспектор допрашивает пораженную ужасом миссис Полтон, которая находилась в квартире, откуда выбросился несчастный. Женщина рассказывает, что незадолго до этого к ним домой явился незнакомый ей молодой человек и спросил мистера Полтона. Узнав, что хозяина нет дома, гость попросил разрешения дождаться его. «Только мистер Полтон может мне помочь!» — воскликнул он. Хозяйка ввела его в гостиную, из окна которой через несколько минут незнакомец бросился вниз.

Возвращаясь домой, мистер Полтон видит распростертое на тротуаре тело самоубийцы и узнает все подробности инцидента. Покойный был совершенно незнаком Полтонам, и полиция решает, что дело нужно прекратить как не представляющее никакого интереса для следственных органов. Но Полтон, этот состоятельный, занимающий высокий пост человек, имеющий прекрасную квартиру и красивую любящую жену, никак не может освободиться от мысли о погибшем. Причины этому чисто психологические. Когда Полтон был на фронте, его первая жена умерла от родов, а вскоре умер и сын. Сейчас с особой силой пробуждается старая скорбь, связанная с этой давно пережитой драмой, тем более что сын героя, останься он в живых, сейчас был бы того же возраста, что и самоубийца. В голову героя даже приходит абсурдная мысль, что незнакомец и вправду мог быть его сыном, который вопреки сведениям не умер. Так или иначе, сначала невольно, а затем вполне сознательно Полтон стремится установить личность несчастного, выяснить, в чем состояла его драма и почему он сказал, что только мистер Полтон мог бы ему помочь.

Так читатель постепенно становится свидетелем расследования,

которое не имеет ничего общего с полицейским и которое знакомит нас не с уликами и преступными побуждениями, а с целой галереей человеческих типов и человеческих судеб. Шаг за шагом, фрагмент за фрагментом, бесчисленные встречи, разговоры — и герой воссоздает целостный образ погибшего — молодого, сильного и бескомпромиссного молодого человека, чья трагедия заключалась в могучем стихийном чувстве к суетной и неверной женщине. В эпилоге романа выясняется, что развратница, разрушившая жизнь юноши, — собственная жена Полтона.

К сожалению, к концу книги Холл, вероятно, вспомнил, что пишет детективный, а не психологический роман, и потому завершил его весьма искусственной развязкой, которая портит все впечатление. Герой обвиняет жену в том, что она сама столкнула несчастного с окна затем, чтобы помешать юноше разоблачить ее перед мужем. Героиня сначала все отрицает, а потом, поняв, что она разоблачена, повторяет свой зловещий номер — сталкивает мужа с того самого подоконника, с которого она несколькими днями раньше столкнула несчастного юношу.

Неудача такой концовки заключается не только в том, что автор возлагает на героиню задачу, которая вряд ли по силам слабой женщине, и что он изображает обоих героев гораздо более глупыми, чем это необходимо. Неудачен прежде всего сам выбор подобной детективно-сенсационной ситуации, столь же неубедительной, сколь и ненужной. Полтон душевно настолько разбит своим открытием, что нет никакой необходимости показывать нам его физическую гибель. И все же роман Холла в основной своей части, рисуя порочность и серость американского образа жизни во время войны и в послевоенный период, обладает определенными художественными достоинствами: человеческие типы в нем ярки и убедительно реалистичны, детали умело подобраны и рисуют картину человеческих страстей и человеческого ничтожества в мире, где каждый живет только для себя и каждый по-своему одинок.

Другой характер носит успех Ричарда Уормсера, автора нескольких детективных романов («Хочешь иметь мой портрет?», «У тебя нет стыда!», «Полицейский в крови», «Круглый болван»), Уормсер сочетает интересные сюжетные решения с психологической правдивостью и резким разоблачением некоторых темных сторон американской действительности, не нарушая обычных канонов жанра. В этом отношении особенно интересен его роман «Круглый болван» («Perfect Pigeon»).

Герой романа — преступник. В наши дни выбор в качестве главного действующего лица преступника не такое уж редкое явление. И все же использование этого приема связано с известными трудностями, поскольку

широкая публика все еще не в силах преодолеть устаревший «предрассудок»: ей хочется симпатизировать главному герою, с сочувствием следить за его действиями, слиться с ним. В произведениях, подобных роману Джима Томпсона, это, разумеется, невозможно (во всяком случае, для нормального читателя). Но Томпсон делает ставку на другое: он пишет острую сатиру на американский образ жизни, а в сатирическом произведении можно обойтись и без положительного персонажа, и публика в данном случае согласна с автором, то есть с человеком, разрушающим банальные представления о морали и нравах и грубо взламывающим двери в буржуазные святилища, где за фасадом из возвышенных принципов вершатся самые страшные злодеяния.

Ричард Уормсер не пишет сатиры в прямом смысле слова, и поэтому он использует иное решение. Его герой Марк Даниэльс, бесспорно, преступник, что не мешает ему пользоваться симпатиями читателей. Причины этого в характере и мотивах совершенного преступления и прежде всего в человечности ряда его поступков.

Марк Даниэльс, хладнокровно подготовив преступление, украл из банка, служащим которого он является, 250 тысяч долларов. Его арестовывают, но на суде он утверждает, что был в свою очередь ограблен неизвестными злоумышленниками. Этого никто не может подтвердить, и никто не верит Марку, но, так или иначе, никто не может и доказать обратного. В итоге Марка осуждают на десять лет, но за примерное поведение через шесть лет освобождают досрочно. Все это также заранее было предусмотрено им. Мелкий банковский служащий решил ценой шести лет тюремного заключения обеспечить свое будущее, избавить себя от унижительной перспективы всю свою жизнь влачить жалкое существование. Он собирает остаток дней прожить на те самые 250 тысяч долларов, которые, разумеется, никто у него не крал и которые спрятаны в надежном месте.

Действие начинается с момента освобождения Марка Даниэльса из тюрьмы. Он прекрасно понимает, что, и выпущенный на волю, он еще долго будет оставаться объектом наблюдений и что полиция, конечно же, постарается схватить его именно в тот момент, когда он придет за деньгами в тайник. Но и это им предусмотрено. У героя две тысячи долларов в одном из банков — скромная сумма, доставшаяся ему в наследство. И, скрывшись от преследователей, он берет свои законные деньги, покупает старый автомобиль и начинает действовать по заранее разработанному плану.

Этот план снова неизбежно толкает его на путь преступлений. Имея за плечами шесть лет тюрьмы, Марк Даниэльс уже не может рассчитывать на

службу в банке, а ничего другого он делать не умеет. Поэтому он собирается провести одну, только одну (как можно более выгодную и менее опасную) «операцию» — запастись деньгами, которые позволят ему продержаться до тех пор, пока полиция перестанет следить за ним. Еще в тюрьме он договорился обо всем с неким Джерри, «порядочным» гангстером. Но Джерри назначил ему свидание только через три дня, и герой вынужден остановиться в мотеле и ждать. Впрочем, не только ждать. В баре, который находится по соседству с мотелем, он знакомится с Коломбой, оказавшейся женщиной его мечты («первая женщина, которая встречается человеку, вышедшему из тюрьмы, — это колодец в пустыне: никакая другая вода не будет казаться ему такой же вкусной»), Коломба, по ее словам, здесь по делам, связанным с разводом. Очевидно, она из «хорошего общества», тогда как Марк — всего лишь вышедший на свободу преступник. Поэтому после трех ночей любви они расстаются. А когда чуть позже герой под напором чувств возвращается, чтобы еще раз увидеть любимую женщину, он не находит ее и обнаруживает, что не знает ни ее настоящего имени, ни даже номера ее машины.

Марк, Джерри и еще двое их соучастников удачно осуществляют кражу, но это приносит им не так уж много денег. Правда, у гангстера есть еще более серьезное предложение — шантаж некоего господина Оксфорда, совладельца банка в соседнем городке. Операция сложная, но хорошо продуманная. Марк Даниэльс, играющий роль зажиточного афериста, получает приглашение на ужин к Оксфордам. И вдруг оказывается, что супруга банкира — та самая Коломба.

Происходит любовное свидание героев в доме банкира. Но, к несчастью, отсутствовавший супруг неожиданно возвращается, и один из гангстеров, охраняющих вход в дом, ликвидирует его, пока наверху Марк занимается любовью с Коломбой. Доходное дело сорвалось, небольшая банда разбежалась, а наш герой вынужден уехать в соседний город и искать пути спасения героини, которая, как ему сообщили, арестована по подозрению в убийстве собственного мужа.

Адвокат Том Ачисон, которого Марку рекомендует Джерри, известен своими талантами, как, впрочем, и полнейшим отсутствием совести. Он знает подпольный мир преступников и в курсе всех дел героя. Ачисон согласен помочь, но только за крупное вознаграждение. Помощь его практически приносит очень незначительные результаты, материальные же его претензии неимоверно возрастают. А когда оказывается, что Марку больше нечем платить, адвокат принуждает его отправиться в тайник и принести спрятанные 250 тысяч долларов, чтобы оплатить гонорар. Марк

пробует отказаться, но Ачисон грозит ему прекратить всякие попытки освободить Коломбу. Загнанный шантажистом в тупик, Марк в порыве страсти решается пойти на риск, лишь бы спасти любимую. В последний момент сестра адвоката пытается разубедить его, намекнув, что он стал жертвой подлого Заговора, но Марк не слушает ее советов. Он уезжает и берет свои деньги из тайника, столь простого, что никто и не мог бы его найти — ведь доллары лежат в частной кассе того самого банка, из которого они были украдены. Ключ же от кассы герой получил на чужое имя еще до кражи.

Но, как уже догадывается читатель, гангстеры нарушают его планы. Спрятавшись в машине героя, они набрасываются на него и вынуждают остановиться. Из нескольких коротких реплик, произнесенных за то непродолжительное время, пока опустошаются его карманы, Марк узнает правду: операция против него была задумана, еще когда он сидел в тюрьме, и досконально разработана самим Томом Ачисоном. Коломбе ничто не угрожает, все это время она лишь играла роль по приказу своего любовника Джерри. Герой, лишенный даже собственной машины, идет по шоссе. Он понимает, что недостаточно умен, чтобы быть преступником, и его единственная надежда сейчас — это сестра адвоката, которая любит его и, может быть, найдет ему какую-нибудь работу.

Автор довольно ловко скрывает развязку вплоть до самого эпилога, не нарушая естественности рассказа, ведущегося от имени героя, который, конечно, не мог и сам предвидеть такого конца. Но достоинства романа не сводятся к интриге, организованной довольно умело. Уормсер на фоне серых американских будней показывает нам алчность и коррупцию мира, в котором продается все — от контрабандных напитков до любви — и где между преступниками и «порядочными» людьми нет принципиальной разницы: просто одни нарушают закон «в лоб», а другие умело обходят его. Торговцы обманывают государство, банкиры занимаются «легальным» шантажом, адвокаты действуют заодно с гангстерами. И в этой компании преступник Марк Даниэльс действительно выглядит чуть ли не положительным героем. Он всего лишь украл у более крупного вора — у банка и готов ради любимой женщины пожертвовать добычей, за которую он заплатил шестью годами тюрьмы. Но и эта женщина, как и все вокруг, — орудие купли-продажи. Не прибегая к грубым и сенсационным разоблачениям, Ричард Уормсер показывает нам преступность жизни в ее будничной обыденности и, может быть, вернее и естественнее, чем Томпсон, вызывает у читателя отвращение к этому миру.

Среди остро разоблачительных произведений «черного романа»

следует отметить и книгу Самуэля Фуллера «Шок-коридор» (1966). Самуэль Фуллер (род. в 1911 году) известен главным образом не как романист, а как кинорежиссер, автор более 20 фильмов, в которых непременно есть преступление и насилие, порой являющиеся основной темой. Большинство его сценариев написано им самим, да и те из них, которые он не писал сам, созданы по его идее.

Фильмы этого автора нередко вызывают острые споры, в которых и сам Фуллер принимает активное участие. Он негодует, если прогрессивная критика обвиняет его в ретроградстве, и явно доволен, когда та же критика признает его заслуги как изобличителя буржуазных нравов. В идейной противоречивости режиссера нет ничего загадочного: он анархист весьма распространенного в среде американских интеллигентов типа, отрицающий как коммунизм, так и буржуазный строй. Но истина, независимо от субъективных намерений Фуллера, достаточно отчетливо звучит в некоторых его произведениях: голословный и поверхностный в отрицании коммунизма, он весьма конкретен и убедителен в своих разоблачениях лицемерия буржуазной морали.

В ряде интервью Фуллер сам говорит о проблематике своих фильмов. О первом фильме, «Я убил Джесси Джеймса», он сказал: «Мне хотелось создать портрет убийцы. Я часто думал над тем, что заставляет человека убить ближнего своего». О фильме «Я пережил ад в Корее»: «Я показал в этом фильме сержанта, убивающего пленного. Пленный — коммунист, но это не может служить оправданием. Человек на войне — это машина, животное. Я был исполнен гнева в этом фильме». О «Твердых штыках»: «Это история псевдогероя. Я не люблю армию. Для меня военные — это жалкие типы, мечтающие о славе и медалях, лишь бы понравиться женщинам. Лентяи, думающие только о пенсии». О фильме «Парк-авеню»: «Здесь я изложил свои взгляды на печать. Ненавижу газеты, берущиеся судить и осуждать людей без всяких на то оснований и использующие свою власть для их уничтожения. Так поступают фашисты». О «Приюте наркоманов»: «Патриотизм — жалкое слово. Одну и ту же медаль могут заслужить 10 человек, исходя из десяти различных побуждений. Это анархистский фильм, обожаю анархию». О «Доме из бамбука»: «Мне хотелось сделать фильм, где белый женится на японке... Кроме того, я думал создать настоящий детективный фильм, в котором гангстеры и полисмены были бы показаны объективно. Полиция более жестока, чем сами преступники. Роберт Старк — полицейский наемник, хладнокровный и методичный убийца. В сценарии я написал: «Единственное отличие полисмена от преступника — маленький кусочек бронзы, значок». В этом

— мораль фильма». <sup>[63]</sup>

Роман «Шок-коридор», в сущности, пересказ сценария, послужившего основой для одноименного фильма. Герой романа Джон Баррет — журналист. Он решается на очень рискованный шаг, который позволит ему сделать сенсационное открытие в газете и написать серьезное литературное произведение. В одной психиатрической клинике совершено убийство. Но убийцу не могут найти, так как единственные свидетели преступления — трое душевнобольных, от которых полиции так и не удалось добиться никаких показаний. Журналист, симулируя душевное расстройство, проникает в клинику, с тем чтобы установить личность злодея. Итак, уже после пролога романа мы вместе с героем попадаем в тяжелую, почти невыносимую атмосферу психиатрической клиники, в общество психопатов всевозможных типов. «Шок-коридор», или как его здесь называют «Улица», — место прогулок пациентов, коридор, ведущий в помещение для электрошоков. Здесь и протекает большая часть действия. Журналисту приходится пережить и ужасную терапию электрошоком, и общение с самыми разнообразными маньяками, и сцены истерии и насилия, жертвой которого он становится, попав в женское отделение, где его чуть не разрывают нимфоманки. Но он проходит через все это, следуя поставленной цели.

Психопаты, свидетели убийства, — это солдат, участник войны в Корее, студент-негр и видный физик, лауреат Нобелевской премии. Эти три персонажа как бы символизируют три аспекта капиталистического насилия — военщину, расизм и милитаризацию науки, поставленной на службу сумасбродным планам агрессии. Давая характеристику солдату, Фуллер, разумеется, не упускает случая выступить с одним-двумя клеветническими выпадами против коммунизма. Но этот герой представлен нам не как жертва коммунизма, а как жертва американской военщины и маккартизма. После освобождения из плена он объявлен предателем. («Никто не хотел говорить со мной... люди плевали мне вслед... даже мой отец... а газеты снова и снова ругали меня...») Доведенный до сумасшествия, бывший солдат воображает себя генералом, и постоянным занятием его в клинике становится подготовка атак против воображаемого противника.

Душевная болезнь негра Трэнта — результат расистского кошмара, унижений, угроз и побоев, ставших непереносимой повседневностью. («Первый раз, когда я пошел в школу, какая-то женщина подняла своего малыша, чтобы он смог бить меня своими маленькими кулачками... студенты плевали мне в лицо... вооруженные люди ночью напали на мой дом...») И вся эта истерия была вызвана только тем, что, поощряемый

негритянским гетто, Трэнт решил воспользоваться своим законным правом учиться в университете. Но он дорого поплатился за свою дерзость и попал в психиатрическую клинику. И вот студент, в своем больном воображении приравнявший себя к своим палачам, носит по больнице плакат с надписью «Негры, убирайтесь домой!» и кричит: «Америка — для американцев! Камни и бомбы — неграм!»

Физик доктор Боден долгие годы работал над атомной и водородной бомбой, пока не сошел с ума от постоянно преследующей его мысли о неизбежности истребления людей в масштабе всей планеты. Он впал в детство и только в редкие минуты просветления понимает, почему он здесь, в больнице: «Мы слишком преуспели в искусстве смерти... Над миром властвует большая симфония полного опустошения, и я помог написать такты, умерщвляющие все живое... В наши дни жизнь всего человечества можно уничтожить лишь за две недели. Я не могу жить, зная об этих двух неделях отсрочки. Поэтому и ухожу из жизни!..»

Следуя своему плану, журналист близко сходитя с каждым из трех душевнобольных, узнает подробности их трагедии и в конце концов устанавливает, что убийца — один из больничных служащих. Но ему не удается безнаказанно пройти через весь этот ад, и он сам теряет душевное равновесие. Незадолго до эпилога мы видим героя, сидящего вместе с одним из больных в этом коридоре-улице и напрасно пытающегося вспомнить только что названное ему имя убийцы. Неожиданно он протягивает вперед руку и спрашивает у соседа:

— Ты заметил?

— Что? — откликается тот.

— Начинается дождь.

— Люблю дождь, — невозмутимо отвечает другой.

И, глядя на мир как бы через расстроенное воображение героя, мы видим, как в коридоре начинается проливной дождь, гремят громы и пространство прорезают зигзаги молний — молний электрошока, воспринимаемых Джони как предвестники неистовой бури. Он вскакивает и в ужасе пытается убежать в какую-нибудь дверь; но все двери закрыты, и несчастный бежит вперед в потоках ливня, ослепленный молниями, пока не падает на пол и не начинает биться в судорогах и дико кричать.

Все же в короткий миг просветления герой успевает сообщить о своем открытии, но это — просветление перед полным мраком. Джони остается в больнице уже не как симулянт, а как настоящий душевнобольной.

Сила романа «Шок-коридор» не только в том, что автор рисует отдельные человеческие драмы, а прежде всего в обобщениях, к которым

он приходит. Этот кошмарный коридор, по которому бродят больные — маньяки, параноики, садисты, — современная Америка с ее ненормальной атмосферой страха и насилия, Америка расизма, шовинизма, человеконенавистничества и истерии всех видов. Так роман из частной истории одного преступления вырастает в широкую панораму преступного мира.

Французская детективная литература послевоенного периода значительно беднее американского «черного романа» и по своим чисто литературным достижениям, и по своей разоблачительной силе. Правда, и здесь чувствуется стремление ко все большей реалистичности изображения, но все же развитие французской детективной литературы идет главным образом по линии бытописательства, а не по пути широких социальных обобщений.

Один из наиболее популярных французских авторов — Альбер Симонен, роман которого «Не трогайте денег!» был издан самым большим для литературы такого рода тиражом. Симонен опубликовал еще ряд романов, в числе которых «Наивный мститель», «Пуля в стволе» и другие, а также словарь гангстерского жаргона, озаглавленный «Маленький иллюстрированный Симонен» (название пародирует «Маленький иллюстрированный Лярус»). Последнее произведение — совсем не случайное явление в творчестве этого автора, поскольку он пишет исключительно на арго, и читатель — если он не полицейский и не гангстер — нередко вынужден обращаться к словарю в поисках значения того или иного слова.

К сожалению, литературное своеобразие Симонена исчерпывается арго. Автор, безусловно, неплохо знает преступный мир, но не идет дальше раскрытия какой-нибудь отдельной, сугубо частной драматической коллизии. В этом отношении Симонен близок к Сименону не только фонетическим сходством имен. Он перефразировал известное, ставшее уже традиционным определение своего старшего литературного собрата: раскрывать детективную тему с бытовой и психологической точки зрения. Лучшим примером этого может служить уже упоминавшийся бестселлер «Не трогайте денег!».

Герой романа, парижский гангстер, решает «уйти на пенсию», обеспечив себя достаточным количеством награбленного золота. Но конкурирующая банда пронюхала о его золотых запасах и решила прибрать их к рукам. Чтобы избавиться от своих врагов, герой прибегает к помощи приятеля, уже давно отошедшего от дел, — почтенного владельца шикарного ночного заведения. И вот приятель во имя старой дружбы

отказывается от безопасности, довольства и покоя, чтобы с помощью своих людей расправиться с конкурирующей бандой.

Столкновение происходит ночью на пустынном шоссе в пригороде Парижа, и читатель, вынесший длинный рассказ без трупов и выстрелов, наконец-то в этой финальной сцене кровавого побоища оказывается вознагражденным за свое долготерпение. Банда разгромлена, но это вовсе не победа героя, потому что его приятель мертв, а ему самому приходится бросить золото в багажнике заведенной машины, потому что полиция, встревоженная перестрелкой, уже окружает шоссе. И перед нами всего лишь роман о силе дружбы, о суетности корыстной мечты и еще некоторых вещах — вот к чему в конечном итоге приходит Симонен, несмотря на психологическую правдивость и беллетристическую ловкость повествования.

Значительно лучше, чем Симонену, нравы преступного мира известны Огюсту Ле Бретону, хотя он и ничем не превзошел Симонена как писатель. Рано лишившись родителей, Бретон вскоре попадает в колонию для малолетних преступников и становится на путь нарушителей закона, неоднократно попадая в полицию. В то же время он пытается писать, правда, его труды так ни разу не были напечатаны, пока однажды Марсель Соваж не убедил его в том, что «нужно писать так, как говоришь, то есть на арго». И первая же книга, написанная в этой манере, приносит успех автору. Это роман «Как сводят счета мужчины». Вдохновленный успехом, Бретон приходит к выводу, что нет смысла искать что-то новое, раз уже владеешь каким-то рецептом, и публикует еще 7 «сведений счетов» («Как сводят счета в Гонконге», «Как сводят счета в Токио» и др.).

Возможно, писатель и не пришел бы так скоро к самоповторению, если бы его не подталкивали к этому скандалы с цензурой и шаблоны киноиндустрии (большинство романов Ле Бретона экранизировано). В одном из интервью он жаловался: «Стоило мне попытаться показать хоть один эпизод своего безрадостного детства, как тотчас вмешивалась цензура; она утверждала, что я... плюю в морду общества и что современная колония для преступников совсем не похожа на преисподнюю тех далеких времен».<sup>[64]</sup>

Заслуга этого автора состоит в том, что он по крайней мере стремится быть правдивым, используя не только свои личные впечатления прошлого, но и собирая для каждого из своих романов самую обстоятельную документацию. «Я пишу только о реальных вещах. Я не могу выдумывать. Книга должна брать вас за горло. Большинство же современных романов —

просто средство от бессонницы».<sup>[65]</sup> Но правдивость Ле Бретона исчерпывается главным образом точным описанием деталей обстановки и профессиональных приемов героев. Это педантичное соблюдение подробностей — почти единственное новшество писателя, у которого характеры и конфликты хоть и действительно правдоподобны, но банальны и поверхностны.

В романе «Как сводят счета мужчины» рассказывается о тщательной подготовке к ограблению и его мастерском осуществлении, хотя все же в конце концов грабители терпят провал из-за непредвиденных осложнений. Словом, вечная история, смысл которой выражается в старой истине: «Преступление никогда не бывает доходным». Ле Бретон, однако, привлекает читателей технической точностью в передаче подробностей. Он описывает ювелирный магазин, который и предполагается ограбить и который расположен на оживленной, центральной улице, тщательно охраняется полицейскими и снабжен всеми необходимыми средствами сигнализации. Преступники выбирают в качестве исходного пункта для проведения «операции» одну из квартир над магазином. Пробив дыру в полу квартиры, они опускают вниз зонт, чтобы куски штукатурки не падали на пол, приводят в негодность систему аварийной звуковой сигнализации, залепив тестом звонок, с помощью аппарата для сварки вскрывают сейф и т. д. С такой же скрупулезностью автор описывает меры, принимаемые шефом банды для того, чтобы скрыть следы преступления. Операция проваливается только потому, что один из гангстеров, пренебрегая строгими указаниями, утаивает кольцо, а после дарит его своей подружке. И здесь вопреки всем технологическим новшествам мы снова упираемся в старую формулу: там, где замешана женщина, провал неизбежен.

Точность описаний превращает некоторые страницы книги в подлинное руководство для воров. Не случайно фильм, созданный по роману, как сообщается в уже упоминавшемся интервью, вызвал негодование всех западных полиций: фильм оказался источником ценных идей «не для одного преступника». Подобное же кокетничанье криминальным техницизмом Ле Бретон демонстрирует и в других своих произведениях. В романе «Как сводят счета в Токио», например, рассказывается, как один старый опытный преступник готовится к операции, которая будет его профессиональной «лебединой песней» и обеспечит ему спокойную старость. Речь идет об ограблении крупного токийского банка. Действия героя осложнены контрдействиями местных гангстеров. И таким образом интрига запутывается в желаемой степени и даже несколько больше, чем нужно. Операция по ограблению

осуществляется с помощью инженера, специалиста по электронным аппаратам. Здесь уже мы имеем дело не с такими примитивными подручными средствами, как зонтик или тесто. Зрителя знакомят с полным арсеналом действий, необходимых для обезвреживания сверхсовременных средств защиты банка — от несгораемого шкафа до специальной телевизионной установки, с помощью которой все внутренние и внешние помещения находятся под непрерывным наблюдением. Развитие техники идет вперед. Следовательно, и гангстерам приходится повышать свою квалификацию. В этом плане роман, возможно, и не так уж бесполезен.

Следует сказать несколько слов и о Сан Антонио (псевдоним писателя Фредерика Дара), романы которого представляют собой своеобразный сплав детективного и приключенческого жанра. В сущности, Сан Антонио — это имя комиссара полиции, героя этих романов, порой забавных, но иногда вызывающих раздражение постоянным стремлением автора во что бы то ни стало рассмешить публику с помощью вымученных острот. Но читатель с течением времени привыкает ко всему, лишь бы это было хоть сколько-нибудь удобоваримо и преподносилось ему достаточно часто. По этой причине Сан Антонио фигурирует уже более чем в сорока книгах, общий тираж которых превысил 85 миллионов экземпляров. Он стал так популярен у сотен тысяч французских читателей, что автору физически невозможно, да и нет никакого расчета расстаться с надоевшим комиссаром. Фредерик Дар, на свое несчастье, пытается писать и серьезные романы, которые публика принимает с осторожной недоверчивостью или же просто отказывается читать. Словом, драма Конан Дойля повторяется.

\*\*\*

Следует остановиться хотя бы вкратце на различных сериях библиотек детективного романа и сказать несколько слов о других областях искусства, эксплуатирующих тему преступления.

Во Франции наиболее известна уже не раз упоминавшаяся «Черная серия» («Série noire») издательства Галлимара, которая к настоящему времени насчитывает около 1400 названий и ежегодно публикует примерно 100 томов. Еще обширнее продукция серии «Черная река» («Fleuve noir»), начавшая издаваться в 1950 году. В этой серии в год выходит около 150 романов. Самая старая библиотека «Ле Маск», основанная в 1927 году, по традиции издает по одному роману в неделю. Кроме того, существуют серии «Клуб-преступление» (с 1956 года), «Мистерия» (с 1949 года), «Детективная авантюра», «Сова», «Марабу», «Карманная книга

полицейского», «Клуб полицейской книги», «Я читал — полицейская серия», библиотека детектива издательства «Плон», выходящая с 1964 года, и ряд менее значительных и менее живучих серий.

Большинство этих серий имеет четко определенные тематический профиль, жанровую классификацию и принципы оформления. Так, например, в упомянутой «Мистерии», издаваемой «Пресс де ля Ситэ», каждый поджанр оформляется в своем цвете, поэтому читатель уже по цвету обложки может установить, что перед ним — «черный роман», «классический роман-загадка» или «роман-действие», «роман напряжения». Это, разумеется, мелочь, но и она свидетельствует о поверхностности критериев выбора книги для чтения, которыми руководствуется большинство читателей.

Наличие такого числа специализированных серий и библиотек, каждая из которых ежемесячно издает от 4 до 8 романов, говорит не только о распространенности этого рода литературы, но и о ее качестве. Нетрудно убедиться в том, что регулярная публикация свыше 50 романов в месяц только во Франции неминуемо приводит к крайнему снижению среднего художественного уровня этой продукции. Та же картина наблюдается в других западных странах, где производство и издание детективного чтения идет ускоренными темпами. Правда, в ФРГ ощущается нехватка оригинальной продукции, но зато переводные детективные романы издаются массовыми тиражами такими фирмами, как «Ро Ро Ро» («Ровольтс ротацион романен»), «Мёвиг ферлаг», «Индра ферлаг», библиотекой «Ташенкрими» Гольдмана и др. В Англии также существует большое число специализированных серий, сотни детективных романов выпускают серии карманных изданий «Пингвин букс», где выходят романы Э. Стенли Гарднера, «Пен букс», специализирующаяся на издании произведений Агаты Кристи, и пр. В Швейцарии книжный рынок буквально забит сериями «черных романов» и «романов расследования». В Италии издательства Арнольдо Мондатори и Аральдо, как и ряд других фирм, также печатают большое число детективных произведений. Но самой массовой является, конечно, продукция США, где, помимо специальных серий типа «Клуб-преступление», детективные романы издаются и массовыми сериями карманного формата, и вполне солидными издательствами, вроде «Макмиллан», «Дэл», «Бенттэм», «Даблдей», библиотекой «Покет букс» (которая 12-миллионным тиражом издала только произведения Агаты Кристи), «Новой американской библиотекой мировой литературы», издающей и переиздающей пасквили Микки Спиллейна, и пр.

Особого внимания заслуживает (не столько как художественное

явление, но, скорее, как социально-психологическое) все более массовое производство и распространение так называемых «комиксов» и «la bande dessinée»,<sup>[66]</sup> т. е. повествований в сериях изображений — обычно рисованных, но иногда и фотографических. У нас нет возможности подробно исследовать эту обширную область массовой продукции, но нельзя и обойти ее молчанием, тем более, что одна из её самых излюбленных тем как раз детективная.

Лет десять назад роман или рассказ в рисунках воспринимался главным образом как традиционный и не слишком интересный раздел детской литературы. Но современный уровень производства изделий такого рода вынуждает художественных и литературных критиков, социологов и психологов заняться более серьезным его исследованием, а заодно пересмотреть и устаревшие взгляды на него. Было установлено, что большая часть этих рисованных повествований создается вовсе не для малолетней публики и что их продажа детям даже запрещена законом по той простой причине, что это сов сем не детская забава, а чтиво эротического, порнографического и детективного характера, полное секса и садизма.<sup>[67]</sup> С другой стороны, по данным статистики, даже так называемые «детские серии», читают не только дети, но и взрослые. Стало ясно, что эта область, к которой с таким пренебрежением относились специалисты, развивается с невероятной быстротой и фабрикуемые ею изделия издаются неимоверно огромными тиражами — каждое произведение в нескольких миллионах экземпляров.

Интерес исследователей к такому явлению, как la bande dessinée, нашел свое выражение в потоке статей, очерков и исследований, появившихся в периодической печати. Французский еженедельник «Ар» посвятил этому жанру несколько номеров. Специальный номер прогрессивного еженедельника «Ле леттр франсэз» (от 30 июня 1966 года) также был посвящен la bande dessinée. Жерар Бланшар опубликовал объемистую историю этого жанра, были созданы клубы и музеи комикса, а в 1965 году в Париже открылась большая выставка американских комиксов, на которой было представлено свыше 10 миллионов рисунков и фотографий. В том же году в итальянском городе Бордигера была организована Первая международная выставка комиксов. В следующем году в городе Люк (Франция) работал международный конгресс создателей комиксов, а Жан-Жак Повер начал издавать специальный журнал под названием «Гайф-Уайф», посвященный этим проблемам.

Трудно сказать, насколько вся эта шумиха в научно-исследовательских

кругах отразилась на развитии жанра, но следует признать, что конгрессы и дискуссии сделали достоянием общественности довольно интересные факты. Так, например, было установлено, что число взрослых читателей этой литературы только во Франции превышает несколько миллионов человек. Описания приключений знаменитого Астерикса, политические намеки и каламбуры которого адресованы отнюдь не детям, публикуются тиражом от трех с половиной до пяти миллионов экземпляров только при первом издании и много раз переиздаются потом. В США 80 % взрослых читателей газет регулярно следят и за выходом иллюстрированных романов. Комиксы, главным героем которых является некий Мандрейк, публикуются в 450 изданиях общим тиражом свыше 120 миллионов экземпляров. Подобной популярностью пользуются и прочие герои комиксов — Батмен, Супермен, Криминал, Дяболик и др. При этом, как отмечалось на конгрессе в Бордигера, свыше 90 % этой продукции — самого низкого качества. Комиксы в подавляющей своей части вульгарны, в них проповедуются идеи насилия и расизма. И все же это не снижает энтузиазма сторонников этого жанра. Флорентийский профессор Умберто Эко прямо заявляет, что, если из многочисленных авторов комиксов лишь один-единственный оказал положительное влияние, мы должны принять их всех в целом. Подобные призывы — выражение откровенного политического лицемерия, если, конечно, не проявление самой обыкновенной глупости. Раз уж упомянутый профессор считает себя крупным специалистом по комиксам, ему бы следовало знать, что огромная часть американских романов в рисунках не только спекулирует на эротике и убийствах, но нередко служит целям расистской и милитаристской пропаганды. Типичен в этом отношении, например, случай с Милтоном Канифом (род. в 1907 году), который начиная с 1934 года непрерывно и без видимых признаков усталости создает произведение за произведением в защиту захватнических appetites империалистической Америки. В последнее десятилетие главным и любимым персонажем Канифа является некто Стив Кениан, полковник военно-воздушных сил США, «герой» войны в Корее и во Вьетнаме. Этот сверхсмельчак и сверхчеловек сфабрикован автором для того, чтобы подогреть остывающий шовинистический энтузиазм «среднего американца» и показать, какие все же славные и непобедимые парни эти профессиональные американские пираты. Что касается эффекта от этой продукции, то можно утверждать, что он весьма благоприятен, по крайней мере для ее автора: «Бывший рассыльный в одной из газет, Милтон Каниф сейчас богатый человек, крупный акционер компании Форда. Он награжден военной авиацией

США, самолеты и эскадрильи носят имена его героев. Ежегодно в американской армии празднуется «день Милтона Канифа». В этот день проводится парад в честь создателя Стива Кениана... Авиация выделила ему в личное пользование специальный военный самолет. Сам президент принимает его в Белом доме. И целая книга «Рембрандт комикса» посвящена исследованию его рисунков. 125 ежедневных газет отдают свои подвалы Стиву Кениану».<sup>[68]</sup>

А чтобы триумф автора-милитариста был совсем полным, Умберто Эко призывает и население старой Европы без оговорок принять эту наглую рекламу военных преступлений, совершаемых под американским флагом.

Разумеется, мы отнюдь не намереваемся с одобрением встречать продукцию рассказа в рисунках «в целом», но и не считаем также, что она в принципе и целиком должна быть сброшена со счетов, как это делают некоторые авторы. Техника повествования в картинках наряду с недостатками имеет и ряд преимуществ. И если до сих пор эти преимущества использовались в ущерб художественности и здравому смыслу, то причина этого отнюдь не в специфике жанра, а в позициях его создателей.

Рисованный рассказ по сути своей не только не новое явление, но и как прием визуальной информации уходит в глубь предьстории. Образное письмо, пиктография, в сущности, — первый зародыш современного комикса. Разновидностью того же приема являются и стенопись пирамид Древнего Египта, и рисунки на греческих вазах, и рассказы в рисунках многих японских графиков — Утамаро, Хокусая и др. В истории европейской гравюры десятки таких мастеров, как Гольбейн, Дюрер, Хоггарт, Домье, Доре, Клиггер, Мазереель и другие, создавали графические циклы, являющиеся, по сути, рассказами в рисунках. Так что первые создатели детективного и приключенческого комикса в Европе и США в конце прошлого века не придумали ничего принципиально нового, а лишь использовали уже существующий тысячелетия прием для нужд тогдашних массовых средств информации.

На своих ранних стадиях рассказ в картинках был выражением примитивного образа мышления и своеобразным средством общения и самовыражения людей. На первый взгляд, можно бы ожидать, что повествование в рисунках будет выглядеть абсурдным в нашу эпоху, когда техника создала такие сверхсовременные средства образной информации, как фотография, кино и телевидение. Но вместо этого старый тысячелетний прием сейчас пользуется таким успехом, как никогда в прошлом.

Чтобы понять причины этого явления, нужно исходить из того, что у рисованного рассказа есть своя специфика, поскольку ни кино, ни фотография никогда не смогут заменить живопись. И сила этой специфики не в тексте, а в рисунке. Тексты *la bande dessinée* предельно кратки в силу необходимости и, как правило, примитивны в художественном отношении, поскольку выполняют чисто комментаторскую роль. Зато у рисунка полная свобода: он концентрирует, повторяет, навязывает и, что наиболее важно, объективизирует непосредственно и как можно более точно образы, созданные воображением, то есть делает то, что не в состоянии сделать с такой же степенью непосредственности ни кино, ни фотография.

Воображаемому образу здесь соответствует рисованный образ, созданный тем же человеком, фантазия которого породила и первообраз. При этом образ не зафиксирован в одном-единственном статическом положении, а дается в развитии, в действии, в последовательной смене эпизодов. Так рисованный рассказ становится оригинальной образной стенограммой движения фантазии художника. Иными словами, он приобретает свою неповторимость и значимость как средство образного выражения.

Рисованный рассказ или роман обладают определенными преимуществами и как материал для восприятия. Простота и лаконизм графического изображения делают повествование ясным и общедоступным. С другой стороны, серия рисунков, фиксирующих различные моменты сюжета с их динамикой и неожиданными поворотами действия, дает возможность постоянно поддерживать внимание читателя-зрителя. Сила воздействия таких рисунков объясняется, между прочим, и тем, что в них широко используются образы-клише, смысл которых предельно очевиден. Капиталистическая эпоха — это эпоха стандартов, в том числе и стандартов мысли, чувства и воображения. Уже через два изображения-кадра комикса вы без труда сможете отличить положительного героя от отрицательного, даже не будучи знакомы с интригой и текстом. Но стандартизация на этом не кончается — она проявляется и в сюжете, и в идейной позиции, и в каждой ситуации, повествующей о любви, борьбе или преступлении. Поэтому комикс оказывается весьма подходящим для массовой и непретенциозной в эстетическом отношении публики. Эта публика предпочитает такую «духовную пищу», потребление которой отняло бы минимум времени и усилий мысли. Кроме того, аппарат для восприятия у миллионов потребителей уже смоделирован определенным образом с помощью таких современных средств информации, как печать, радио, кино и телевидение.

И практически эти средства не только не вытесняют рисованный рассказ, но, наоборот, подготавливают почву для его расцвета, поставляя его автору и публике образы-клише, которые становятся основным фондом словарного состава комикса. *La bande dessinée* представляют собой «литературу», которая не требует чтения, а заодно и «кино», которое можно носить в кармане, чтобы в любое время иметь под рукой — в автобусе, кафе или на рабочем месте.

Большая часть рисованных рассказов очень злободневна по содержанию, то есть отвечает интересам весьма широкой аудитории. Даже комиксы, посвященные прошлому, типа уже упоминавшегося «Астерикса», нередко полны намеков на современные события и нравы. Но если в «Астериксе» мы встречаемся с довольно едкими и критическими комментариями, направленными в адрес современного буржуазного образа жизни и буржуазной политики, то все же большая часть западных, и особенно американских, рассказов в картинках является прямой пропагандой насилия и милитаризма. Значительное место в этой продукции занимает детективная тема. Бесконечные «подвиги» преступников, вроде Криминала и Дяболика или заимствованных из полицейских романов героев типа Джерри Котона, Джони Ниро и других, ничем не отличаются от детективного чтения в его самом низкопробном варианте, но зато в степени и характере воздействия обладают одной отличительной особенностью, не столь уж незначительной. Особенность эта связана с визуальным характером повествования — сцены ужасов и насилия тут фиксируются в точных изображениях, а следовательно, оказывают более непосредственное и грубое влияние на воображение, особенно хрупкое, детское воображение.

Являясь, с одной стороны, продуктом первоначальной стадии развития человеческой мысли и фантазии, а с другой — специфическим способом образного выражения мысли, рисованный рассказ может быть результатом инфантилизма, но может представлять собой и своеобразную художественную форму, популярную и интересную в границах своих возможностей. И если сейчас на Западе развитие этого жанра идет главным образом по линии примитивизма и идейного ретроградства, то это вовсе не означает, что он не может быть использован и в совсем ином направлении. Недооценка этого рода повествования практически означает, что мы целиком отдаем его в руки наших противников.

Конкретность зрительных образов, характерная для комикса, еще с большей силой проявляется в кино. Именно поэтому следует сказать несколько слов о детективном жанре в кино, хотя мы не ставим перед собой задачу дать даже поверхностный обзор этой продукции, включающей не

сотни, а тысячи детективных и полицейских произведений.

По своему содержанию и проблематике детективный фильм в большой степени дублирует детективный роман по той простой причине, что эта кинопродукция в огромной своей части не что иное, как экранизация соответствующих беллетристических произведений. Самые известные творения Эдгара По, Конан Дойля, Мориса Леблана, Жоржа Сименона, Агаты Кристи, Дэшила Хэммета, Реймонда Чендлера, Джеймса Хэдли Чейза, Питера Чини, Эрла Стенли Гарднера и других уже давно поставлены в кино, и если мы отмечаем эту подробность, то лишь потому, что в данном случае их экранизация является не редким исключением, а общим правилом. Некоторые произведения, посвященные преступлению, справедливо заняли свое место в киноклассике. «Кабинет доктора Калигари» Роберта Вине, «Алчность» и «Глупые жены»<sup>[69]</sup> Эриха фон Штрогейма, «Скарфас» Говарда Хокса, «Я беглый каторжник» и «Маленький Цезарь» Мервина Ле Роя, «Весь город говорит» Джона Форда, «Мальтийский сокол» Джона Хьюстона, «Вне закона» Джозефа Лози, «Тень сомнения» и «Человек, который слишком много знал» Альфреда Хичкока, «Анатомия убийства» Отто Преминджера, «На последнем дыхании» Жана-Люка Годара — эти и многие другие произведения свидетельствуют о том, что теме преступления было посвящено не только огромное количество низкопробной коммерческой кинопродукции, но и несколько десятков произведений с бесспорными художественными достоинствами.

Но в данном случае нас интересует другое — своеобразие воздействия кинематографа, где неосторожное использование детективного сюжета приводит к значительно более тяжким последствиям, чем в литературе. Возьмем, к примеру, один из наиболее нашумевших в последнее десятилетие на Западе фильмов — «Дикие ангелы» Кормана.<sup>[70]</sup> Сразу отметим, что мы в данном случае совершенно сознательно выбираем серьезное и оригинальное произведение, а не какой-нибудь из многочисленных детективов, использующих материал преступления как самоцель. Фильм Кормана — это мрачная эпопея, рассказывающая об уголовных преступлениях той части американской молодежи, которая свое отрицание буржуазных норм морали выражает в нигилистических и антигуманных актах насилия. Перед нами банда правонарушителей обоих полов в черных куртках с нацистскими орденами и свастикой, со сверхмощными мотоциклами и страстью к авантюрам — как можно более необыкновенным и незаконным. Словом, мир «сильных ощущений», если под этим понимать глупый риск, бессмысленную жестокость, торжество

сексуальных и разрушительных инстинктов. Первый «подвиг» банды — жестокая расправа с группой ребят из городка Мекка. Но полиции становится известно это преступление, и полисмены, также на мотоциклах, устраивают облаву на преступников. Во время погони один из «героев» получает тяжелое ранение. Полицейские отвозят его в больницу, где ему делают операцию, после которой он полностью лишается возможности двигаться. Но банда в порыве сочувствия к опечаленной подружке пострадавшего похищает его из больницы, и это проявление «дружеских» чувств становится причиной его смерти. Следует что-то вроде отпевания в небольшой протестантской церкви соседнего городка. Церемония кончается тем, что молодчики избивают пастора и ломают все, что есть в церкви. Глубокий траур без всякого перехода перерастает в пьяную оргию. Пастора укладывают в гроб, а мертвеца сажают на скамью, надев ему очки и сунув в рот сигарету. «Вдову» зверски насилуют за кафедрой проповедника, а все прочие девицы подвергаются тому же ритуалу, но без намека на насилие. Пьянство и бесстыдство доходят до предела. Затем следуют кадры погребения. Гроб накрыт гитлеровским флагом. А за ним медленно и торжественно движется вереница тарахтящих мотоциклов. Невероятное в своей кошмарности шествие предстает взорам потрясенных жителей городка. Перед свежерытой могилой вспыхивает драка между местными возмущенными молодыми людьми и «опечаленными» мотоциклистами. Церемония вновь перерастает во взрыв ярости и ненависти. Но вот раздаются sireны полицейских машин. Бандиты разбегаются. И лишь главарь, оставшийся один и сознающий свою обреченность, начинает медленно закапывать гроб с мертвецом под аккомпанемент нарастающего воя сирен полицейских машин, приближающихся к месту драки.

За внешней беспристрастностью фильма внимательный зритель легко улавливает позицию отрицания, с которой Корман обрисовал ряд эпизодов. Поэтому обвинения в объективизме, предъявленные режиссеру некоторыми критиками, — результат совершенно поверхностного толкования произведения. Фильм прекрасно поставлен — я имею в виду его ритм, экспрессию, резко сменяющиеся друг друга планы, композицию кадров, умение автора использовать цвет. Он, безусловно, реалистичен в своей основе, и не только потому, что в нем использован материал американской действительности, но и потому, что особое внимание Корман уделяет явлениям, раскрывающим некоторые наиболее ужасные стороны деградации современной зашедшей в тупик молодежи капиталистических стран. И все же это произведение — лишь констатация, пусть даже с ясно

ощутимым оттенком отрицания. Попытки дать какое-то объяснение, трактовку происходящему беглы, эпизодичны и поверхностны (характер эпохи, агрессия во Вьетнаме). Иными словами, огромный, яркий, запоминающийся материал основывается на весьма слабой и бледной идейной концепции. И случилось именно то, что бывает при подобном нарушении пропорций: материал начинает говорить сам за себя и далеко не всегда так, как бы хотел автор. Серия уголовных происшествий действительно превращается в эпопею отчаяния и мрачной романтики, которая, однако, очень сильно и выразительно действует на неустойчивого в своих симпатиях юного зрителя; эти грохочущие мотоциклы, обрушивающиеся вдруг, как бедствие, единственный смысл которого — возмутить болотное спокойствие гнилой повседневности, все эти «геройские» акты ничем не сдерживаемых первичных порывов, «дикая красота» грубых стычек и стихийных страстей. Нам довелось дважды присутствовать на демонстрации этого фильма — в Копенгагене и в Вене, и надо сказать, что оба раза симпатии молодежи весьма определенно были на стороне «диких ангелов».

Но если таков объективный эффект воздействия фильма, авторов которого вряд ли можно заподозрить в желании воспеть преступление, то что и говорить о средней или тем более низкопробной продукции, которую даже западная критика относит к разряду «второсортных фильмов» («синема бис»), В этих работах преступление очень часто предстает как совершенно нормальный, а потому и оправданный акт человеческой деятельности. Что же касается сцен насилия, то в подобных фильмах их такое количество и они столь разнообразны с точки зрения режиссуры, что, если даже у зрителя и не возникает патологического влечения к ним, он на худой конец привыкнет воспринимать их как нечто обычное и естественное. Верно, что происходящее в кино и в жизни отнюдь не идентично по своему воздействию, но верно и то, что некоторые зрители, особенно молодые, посмотрев фильм, смакующий убийство и насилие, иногда без особых усилий переступают границу между иллюзией и действительностью.

Приключенческих фильмов, перенасыщенных эпизодами насилия, сотни, и у нас нет ни малейшего желания их перечислять. Ограничимся лишь несколькими примерами, чтобы не быть голословными. В испанском фильме «Жалоба бандита» Карлоса Саура среди прочих кровавых сцен есть очень продолжительная сцена весьма своеобразной дуэли. Два человека, зарытые по пояс в землю, бьют друг друга толстыми палками. То обстоятельство, что ни один из противников не может убежать или

укрыться от ударов, придает этому поединку особенно жестокий характер. В английском фильме «Воайер» Майкла Поуэла убийца, смертельно ранив свою очередную жертву, достает кинокамеру, чтобы запечатлеть момент агонии. Не стоит и говорить о том, что фильм и зрителя превращает в «воайера» — свидетеля всей сцены агонии — вплоть до мельчайших душераздирающих деталей. Но, разумеется, и здесь пальма первенства принадлежит американцам. Как пишет рецензент журнала «Синема 63», «фильм «Джеймс Бонд против доктора Но» представляет собой приятный коктейль из садизма, жестокости и трупов. К сожалению, в фильме была вырезана самая освежающая сцена, в которой полуголая по своему обыкновению Урсула Андреас, у которой связаны руки, брошена в яму с крабами на медленное растерзание вплоть до появления Бонда...» В том же фильме «черная вдова» (гигантский ядовитый паук) медленно ползает по телу спящего Бонда. «Это заставляет вас содрогаться», — замечает журнал.

[71]

В «Пиромании» Джулио Колла (США) со всеми подробностями показано, как героиня сжигает жену и дочь своего любовника, а он убивает ее, поджигая на ней одежду.

В другом американском фильме, «Водоем № 3» Уильяма Граама, есть очень длинная сцена изнасилования, с яростной борьбой, срыванием одежды, кровью и прочими натуралистическими подробностями. В «Поцелуе смерти» убийца-психопат бросает вниз с лестницы разбитую параличом старуху, прикованную к постели. В фильмах «Чемпион», «Большая кошка», «Территория Колорадо», «Женщина в казино», «Обманчивая верность» и многих других сцены драк и телесных наказаний по своей жестокости и продолжительности выходят за рамки требований сюжета. К тому же в некоторых из этих фильмов, как и в ряде других, часто встречаются эпизоды, в которых голых и полуголых героинь избивают плетью. Приемы, которые используются при съемках подобных сцен (крупный план, маниакальный интерес к подробностям), с достаточной ясностью говорят о том, что в данном случае мы снова имеем дело с патологическим извращением... Фильмы типа названных могут быть весьма различными по сюжету, времени действия, обстановке, но в любом случае в них обязательно присутствуют те самые ключевые эпизоды, которые привлекают в кинозал соответствующих зрителей. В фильме «Царица викингов», рисуя события далекого прошлого, долго и свирепо избивают плетью полуголую женщину. Разумеется, фильм цветной, и любители могут наслаждаться зрелищем кровавых полос на белом теле. В фильме «Невада Смит» Генри Хатауэя (США) декорацией

служит Дикий Запад, все же остальное уже знакомо нам, правда, на этот раз оголенную молодую женщину истязают на глазах ее супруга. В «Оке дьявола» Дж. Ли Томпсона (США) обстановка уже современная, но здесь Дэвид Нивен избивает Шарон Тейт по всем правилам «искусства».

Раз уж мы упомянули имя Шарон Тейт, стоит вспомнить о том, что этой молодой кинозвезде, специализировавшейся на фильмах ужаса, довелось стать героиней одной подлинной трагедии, куда более ужасной, чем драмы в кино. Беременная Шарон Тейт была зарезана на своей вилле вместе с гостями. Супруг кинозвезды, режиссер Роман Поланский, известный своими детективными и «страшными» фильмами, узнал об этом зловещем событии в Лондоне, куда он отправился снимать свой очередной кровавый шедевр. Буржуазная печать, разумеется, сумела добиться хорошего коммерческого успеха от сенсации, но в своих выводах не пошла дальше банальной французской фразы: «Реальность превзошла вымысел». Однако в этом случае, как и в ряде других, между реальностью и вымыслом (точнее, киновымыслом) существует связь, сразу бросающаяся в глаза. Буржуазные художники на словах могут отрицать, сколько им вздумается, взаимосвязь между искусством и жизнью, но они не в состоянии отменить эту взаимозависимость. Поланский, поддерживаемый своими многочисленными собратьями, утверждал, что он делает фильмы, не стремясь отразить в них действительность. Но произведение, даже если оно представляет собой искажение или отрицание действительности, всегда так или иначе отражает какую-то сторону этой действительности, поскольку оно порождено ею. Да и сами извращения, о которых рассказывают рассматриваемые нами произведения, — продукт действительности. И, что не менее важно, это — взаимная зависимость: порождение известных заблуждений, большой фантазии и извращений, этот род искусства становится опасным стимулом, способствующим еще более широкому распространению этих фантазий и извращений в самой жизни. Искусство, популяризирующее преступление, превращается в фактор дальнейшего роста преступности в жизни. Банда подростков, совершивших ужасное преступление на вилле Поланского и еще восемнадцать столь же жестоких убийств, — типичный продукт той атмосферы аморальности, которая в немалой степени поддерживается этой необыкновенно обильной продукцией детективной литературы, кинематографа, телевидения и т. д., в которых преступление изображается как нечто обыденное и даже положительное в поведении людей. Банда совершила покушение без определенных целей, без особых причин. Это были акты жестокости, совершаемые под напором извращенного стремления к «самоизъявлению»

и «самовыражению» и реализованные с бессмысленной и ужасной кровожадностью — точно так, как в фильмах ужасов: обезображенные трупы, надписи на стенах кровью жертв и пр.

Опасное влияние насилия, триумфально шествующего по экранам Запада, достаточно хорошо показывает, с каким чувством такта и меры следует говорить о преступлении, особенно когда речь идет о кинематографе и телевидении. Именно поэтому мы бы воздержались от положительной оценки даже тех произведений, в которых насилие показано вроде бы пародийно, но в таком количестве, что пародийность остается лишь благим намерением. Таковы, например, итальянские вестерны, которые являются (по крайней мере по идее) пародией на американскую эпопею Дикого Запада. Режиссеры Серджио Леоне, Джулио Куэсти и другие утверждают, что в своих фильмах разоблачают закон «кулачного права» и апологию насилия в голливудских фильмах. «Зрителю должно стать плохо, — заявляет Куэсти. — Он должен понять, что такое насилие». Если судить по фильмам типа «Ринго» или «Дянго», то можно сказать, что по крайней мере первая цель достигнута: даже зрителю, не отличающемуся избытком чувствительности, в буквальном смысле слова становится плохо от вида жестокостей. Что же касается второго намерения авторов, то здесь результаты весьма сомнительны, несмотря на явное стремление дать комическую интерпретацию тех или иных поступков героев и ситуаций. Вот что пишет по этому поводу даже такое «либеральное» издание, как «Шпигель»: «Режиссер фильма «Дянго» Джулио Куэсти пользуется в своей кровавой истории полным набором сильно действующих на публику грубых трюков: дюжинами гибнут кони; многие бандиты повешены, иногда вниз головой и при этом в колодцах; герой фильма Дянго полуголый распят на кресте, его бьют плетью, напускают на него змей, какой-то вампир истязает его; герои-гомосексуалисты, вооруженные пистолетами, насилуют красивого юношу и превращают кладбище в пустыню; горы динамита уничтожают массы людей,

а в конце фильма на голову главного злодея льется расплавленное золото».

Как можно видеть, репертуар довольно богат, а воздействие всех этих картин еще усиливается цветом и умелым использованием крупных планов, фиксирующих самые кровавые подробности. Чувствительному зрителю и в самом деле станет плохо от подобных зрелищ, но чувствительный зритель вообще не нуждается в изменении отношения к актам жестокости. Что же касается толстокожих или откровенно

пристрастных к насилию, то они с удовольствием готовы взирать на эти «поучительные» кровавые кадры. И если пародийный тон ряда эпизодов раздражает их, ничто не мешает им серьезно отнестись к продукции насилия, настолько обильной в последние годы, что английский журнал «Филмз энд филминг» посвятил ей в 1969 году целый номер — 94 страницы.

Несколько слов следует сказать и о периодической печати, посвященной преступлению и обыкновенно сочетающей литературные и визуальные средства воздействия. Во Франции главными специализированными ежемесячниками с детективной тематикой являются «Эллери Куин мистер мэгэзин», «Хичкок мэгэзин», «Ле Сен детектив мэгэзин» и «Супер полисье мэгэзин». Своеобразие этих изданий сводится к тому, что в них представлены исключительно «малые жанры» — новелла и рассказ, которые ничем не отличаются от рассмотренной выше продукции по своим сюжетам, но зато сильно уступают ей по качеству. Подобной оценки еще в большей степени заслуживает материал иллюстраций — рисунки и фотографии, призванные стимулировать ленивую фантазию читателя изображениями напряженнейших ситуаций криминального и сексуального порядка.

Некоторые журналы, например «Супер полисье мэгэзин», помимо художественного материала, помещают и «научные» статейки о методах работы криминалиста, очерки об известных преступниках и преступлениях эпохи, репортажи из судебных залов, рецензии на детективные романы и фильмы, ответы на письма читателей по поводу тех или иных «тонкостей» криминалистики. Вообще «профиль» этого рода изданий настолько строго специализирован, что можно подумать, будто они интересуют весьма ограниченное число маньяков — любителей детективной темы. Однако высокие тиражи свидетельствуют об обратном.

Более разнообразны тематически, но и более низкопробны по своему содержанию американские издания, посвященные темам насилия и преступности. Это несколько десятков еженедельных и выходящих дважды в месяц журналов с яркими, броскими обложками, на которых запечатлена какая-нибудь особенно потрясающая сцена — взрыв бомбы, перестрелка или массовое кровавое побоище. Эта периодика, обычно называемая «пресса для мужчин», в буквальном смысле не поддается учету, поэтому ограничимся перечислением нескольких наиболее популярных изданий: «Мужчина», «Самец», «Новый мужчина», «Современный мужчина», «Мужчина в опасности», «Настоящий мужчина», «Только для мужчин», «Мужской иллюстративный журнал», «Мужское бесстрашие», «Мужская

победа», «Мужской эпос», «Мужчина в действии», «Мужчина в расцвете сил», «Мужская книга», «Подлинные происшествия», «Жизнь в сражении», «Настоящая опасность», «Легенда», «Опасность», «Бесчестие», «Бригада», «Боевой ключ» и т. д. Все эти журналы одинаковы по объему, формату и цене (35 центов за номер), с одинаково безвкусными обложками. Что же касается содержания, то оно существенно отличается от периодических изданий, предназначенных для мужчин, предпочитающих спокойную и подслащенную эротику, типа «Плейбой», потому что вышеназванные журналы предназначены не просто для мужчин, а для самцов, любителей грубой силы, иными словами, для «настоящих» мужчин.

Если бегло просмотреть очерки, заполняющие страницы данных изданий, можно видеть, что все они (вопреки неизменной и настойчивой претензии на правдивость) — просто занимательные небылицы, предназначенные для отсталых в умственном отношении молодых людей. Но внимательный читатель очень скоро убеждается, что внешняя развлекательность этих повествований не очень умелое прикрытие грубой преднамеренности, смысл которой подтверждается и многочисленными снимками, и натуралистическими рисунками, призванными придать небылицам видимость достоверности.

Как и следует ожидать, часть публикуемых фотографий представляет собой серии изображений голых и полуголых женщин под красноречивыми рубриками — «Соблазнительные фаворитки», «Раздевание — начало действия» или «К вашим услугам». Но снимки этого типа, несмотря на свою обычную вульгарность, в сущности, самая невинная часть публикуемых материалов. Далее следуют репортажи, в текстах или в фотографиях, свидетельствующие о гнилости нравов в современном западном мире, но практически имеющие цель усилить болезненный интерес к пороку в самых отвратительных его проявлениях — «Сладострастные оргии необузданных девушек», «Жизнь западногерманских девушек — жриц порока», «Арест проституток предместья», «Лас-Вегас: открытый сексуальный город», «Страстные русые красавицы Гонконга», «Любовная распущенность девушек из Сохо», «Самый недоступный в мире сексуальный клуб», «Голливудское порочное общество нудистов» и десятки других публикаций такого же рода.

Очевидно, для редакторов этих журналов весь мир — что-то вроде огромного публичного дома. Именно поэтому другая часть материалов используется для того, чтобы снабдить читателей необходимым житейским опытом, позволяющим легко ориентироваться в этом чудовищном мире-вертепе. Речь идет о целой серии статей и мудрых практических советов

под следующими заголовками: «Знаете ли вы любовную технику возбуждения женщины?», «Как избежать ужасной американской половой трагедии?», «Новое лечение гомосексуализма», «Двенадцать легких способов улучшения вашей половой жизни», «Кастрация американского самца», «Букварь быстрого прельщения», «Опасность гомосексуализма и извращений» и т. д. А за этим для доказательства того, что эта опасность — не пустые слова, следуют репортажи вроде «Юноша, живущий со своей матерью».

Но все, о чем шла речь выше, это область «галантереи», правда понимаемой довольно своеобразно. Далее идет «боевой клич», адски рискованные действия и ужасы, которые следует принимать как форму наивысшего наслаждения каждого «настоящего» мужчины. Значительная часть этих материалов — также «документальных» на все сто процентов — посвящена эпизодам второй мировой войны, свидетельствующим о том, что американский солдат всегда и при всех случаях был сверхчеловеком, а может, и еще чем-то бо льшим. Это «исторические» события, возникшие и получившие развитие главным образом в голове соответствующего автора и снабженные красноречивыми заглавиями: «Один янки овладевает островом Ява», «Смертоносная операция», «Я сражался с морскими дьяволами на Борнео», «Молния в тылу врага» и пр.

Страницами истории второй мировой войны можно считать и некоторые репортажи о нацизме: «Тайные ужасы культа истязания у нацистов», «Страсть к голым рабыням в нацистском клубе-вертепе», «Оргии ужаса с красавицами-партизанками», «Кошмар истязаний плетью у нацистов», «Садизм нацистских проституток», «Охота на женщин в 106-м пехотном полку». Если кто-либо вообразит, что подобные материалы разоблачают нацистскую жестокость, то он просто может считать себя любителем красивых иллюзий. Авторы этих очерков не испытывают и тени ненависти к гитлеровскому варварству. Они и словом не обмолвились о действительных преступлениях нацизма, о сотнях тысяч расстрелянных партизан, о миллионах мужчин, женщин и детей, погибших в концлагерях и газовых камерах. Отнюдь нет, эти материалы написаны с едва скрытой завистью к гитлеровским инквизиторам, которым выпало «редкое счастье» свободно удовлетворять свои садистские страсти. Поскольку, как ясно показывают заглавия, в данном случае речь идет просто-напросто о завуалированном воспевании садизма, извращенной похотливости, которая не может быть удовлетворена без кровопролития. Особенно красноречивы в этом плане многочисленные рисунки, с максимальной убедительностью изображающие полуголых женщин, связанных веревками и закованных в

цепи, женщин, которых истязают раскаленным железом, плетью или просто закалывают ножом.

За возбуждающим описанием военных преступлений следуют преступления мирного времени. В сущности, это и есть основная тема «мужской прессы». Большая часть материалов, сопровождаемая документальными или псевдодокументальными фотографиями, призвана познакомить читателя с реальными фактами из жизни преступного мира. «Мафия в Сицилии», «Короли мафий», «Убийства в парках», «Проститутка — убийца влюбленных миллионеров», «Один день из жизни убийцы-сексуала» и др. Репортажи подобного рода представляют собой вольную интерпретацию действительных событий. И ни намек на какую-либо оценку или отрицание! Напротив, там, где побуждения преступника «нормальны», т. е. имеют корыстный или половой характер, и преступление принимает вид чего-то вполне нормального — может быть, и не рекомендуемого в качестве примера для подражания, но, во всяком случае, фатально неизбежного.

Аналогична позиция и авторов регулярно помещаемых в этих журналах детективных рассказов. Это уже совсем низкопробная беллетристика, пережевывающая темы и шаблонные ситуации, уже давно изъятые серьезной литературой из употребления. «Дом смерти», «Мечь мертвеца», «Подземелье смертельных воплей», «Известие от мертвеца», «Убийство на ринге», «Мотель проституток», «Убийство женщин» и пр. — эти заглавия достаточно ясно свидетельствуют о характере и степени возбуждения, которое обеспечивает ремесленникам жанра безбедное существование. Единственное, что придает известное своеобразие новеллам «мужской прессы», это наличие в них одного неизменного элемента: описание насилия, «сексуального естества», садистского отношения к женщине, которая, даже если автор ее и пощадит, спасется, лишь пройдя через всевозможные истязания и патологические манипуляции.

Впрочем, чтобы окончательно убедить читателей в том, что «мужские» журналы смотрят на проповедь садизма как на одну из главных своих задач, они помещают на своих страницах десятки садистско-мазохистских репортажей о современности («Мужья, истязующие своих жен», «Меморандум убийцы», «Гибель среди диких самок», «Прелестные женщины-убийцы в Китайском море», «Садист в комнате № 4» и др.).

Таким образом, кровь, появляющаяся еще на обложке журнала, с неослабевающей силой продолжает проливаться на всех следующих страницах вплоть до заключительной рубрики, посвященной проблеме

«надежности средств против облысения».

Было бы несправедливым утверждать, что редакторы «мужской прессы» в США направляют кровожадные интересы публики только к лицам другого пола. В ряде материалов настойчиво проводится мысль о том, что садизм не только метод для интимных развлечений, но и способ борьбы с врагом, раз уж мы хотим, чтобы садизм стал общественно рентабельным. На вопрос «кто твой враг?» отвечает обильный поток материалов типа «Нападение на кубинские ракетные базы», «Истязание рабынь на Кубе», «Русокосые рабыни для Кубы», «Кубинские торговцы убийцами» и др. Впрочем, в графе «наши враги» Куба занимает первое, но далеко не единственное место. Ряд клеветнических статей посвящен Корею, Венгрии, СССР и другим социалистическим странам. Излишне и говорить, что в очерках вроде «Битвы с призрачными партизанами Вьетконга» американские головорезы изображаются добрыми и бесстрашными парнями, тогда как вьетнамские патриоты — омерзительными типами, которые, сколько в них ни стреляй, не хотят умирать. Последние, уже охрипшие от усердия отголоски «боевого клича» носят чисто рекламный характер. Вслед за воплями о «наших врагах» приходит черед и овациям в адрес «наших защитников». Не стоит и объяснять, что такой «защитник» служит в Пентагоне или в других подобных учреждениях; «Академия американских военно-воздушных сил», «Увлекательная жизнь на атомной подводной лодке», «Гений международного шпионажа— Аллен Даллес» — таковы заглавия некоторых из словословных лавровых венков, которые редакторы с признательностью водружают на темя американского милитаризма.

Поразительно, что в журналах, предназначенных для «настоящих мужчин», наиболее рекламируемый препарат — это таблетки от полового бессилия. Этот факт в сочетании с рядом систематически публикуемых материалов об импотенции современного американца представляет собой ключ к пониманию психологической загадки под названием «мужская пресса». Как и садизм, являющийся лишь извращенной формой половой импотенции, жестокость, агрессивность и жажда разрушений — все это патологические проявления человеческой немощи. Тупица, психический выродок, стерильный в смысле своих творческих возможностей, этот индивид мстит за свою убогость тем, кто способен к созиданию, убивая их и превращая в развалины сделанное ими. Творчески бессильный дегенерат располагает одной-единственной силой— инстинктом разрушения. Кровавые преступления во Вьетнаме, чудовищные пожары от напалма, зловещие бомбардировки и инквизиция над мирными жителями — не

только отражение определенной политики, но и определенной психологии.

И все же было бы несправедливым приписывать особенности этой психологии всей американской нации, давшей миру великих творцов и великих гуманистов. Но столь же несправедливым было бы переносить свое уважение к нации на ее выродков и считать их исключением именно тогда, когда они уже давно вышли за узкие рамки исключения. Вряд ли сейчас есть люди, не понимающие, что целью агрессии во Вьетнаме было не больше не меньше, как уничтожение этого прекрасного народа, восхитившего мир своим мужеством и благородством. Замысел и реализация такого плана в международном масштабе может быть только делом людей, чья психика страдает именно патологическим расстройством. И в практическом осуществлении этого плана духовные дегенераты приобретают значение ценных кадров.

Разумеется, рассчитывать только на дегенератов от рождения было бы проявлением наивности. Все больший спрос на это сырье вызывает и необходимость его заботливой подготовки. Специализированная пресса, адресующая свой боевой клич «настоящему мужчине», настойчиво призывающая к садистским исступлениям и смертельному риску, насаждающая тупоумную ненависть ко всему человечеству, — вот одно из массовых средств такого специального воспитания кадров особого типа. На первый взгляд кажется невероятным, что эти журналы могут иметь сколько-нибудь серьезное влияние. Очерки и рассказы «очевидцев» сфабрикованы с такой безнадежной посредственностью и по такому наивному шаблону, что мало-мальски разумный читатель не поверил бы им, даже не дочитав до конца. Но пропагандистский смысл этих материалов можно правильно оценить, если иметь в виду не только их уровень, но и уровень публики, потребляющей их. Колоссальные тиражи прессы для «самцов» достаточно красноречиво свидетельствуют об амплитуде их воздействия. Социологи были потрясены тем фактом, что в США в настоящее время в свободном обращении находится свыше 100 миллионов единиц огнестрельного оружия. Но миллионы экземпляров «мужских» журналов не менее опасны, чем пистолеты. И поскольку эти журналы распространяются главным образом среди молодежи, именно они и прививают ребятам любовь к оружию и неудержимое желание испытать их силу на живых мишенях.

В равной мере агрессивная и в своей милитаристской политике, и в идеологии реакция США сейчас заодно с оружием экспортирует и весь грязный поток своей периодической печати типа журналов для «самцов». Эти журналы распространяются повсюду, в самых отдаленных местах

западного мира, насаждая культ садизма и преступности среди падкой на острые впечатления молодежи.

Когда-то Драйзер назвал историю одного убийства «Американской трагедией». Плохо то, что культ убийства в США порождает уже не только американские трагедии. Психическое и моральное уродство, мракобесие и человеконенавистничество становятся источником страданий для миллионов мирных людей, превращаются в угрозу всему человечеству.

Как уже отмечалось вначале, мы не собирались воспроизвести исчерпывающую историю детективного жанра. Поэтому читатель не найдет здесь ни имен десятков ремесленников-рутинеров средней руки, ни имен некоторых более способных, но не очень интересных в литературном отношении авторов. Для нас было важно не просто перечислить фамилии, которые никому ничего не говорят, а выделить основные тенденции в развитии жанра, рассказать о наиболее типичных его представителях и отметить противоречивость тенденций современного детективного романа.

Многие из приведенных примеров, как нам кажется, достаточно ясно свидетельствуют о том, что анализируемый литературный жанр вовсе нельзя считать литературой второго сорта, а тем более внелитературным явлением. Очевидно и то, что, вопреки известному, широко распространенному поверхностному суждению, детективные романы не создаются по каким-то раз и навсегда установленным для жанра правилам и что, даже если подобные правила формулируются и возводятся в принцип, они очень быстро отбрасываются и разрушаются самим развитием жанра. Мы видели самые различные и часто противоположные решения в этом направлении: повествование, содержащее в себе условия и решение какой-то логической задачи; рассказ о полицейском (в обычном смысле слова) следствии; помещение преступника в такие условия, когда он сам выдает себя; преследование преступника; неумолимая погоня; борьба с преступником по всем правилам поединка или же без всяких правил; интрига шахматных ходов или слепой авантюры; действие может развиваться как поиски неизвестного убийцы или как драма, в которой личность убийцы известна с самого начала. Нам попадались произведения, в которых события излагались с точки зрения полицейского, и произведения, в которых все происходящее объяснялось самим преступником. Мы познакомились с ситуациями борьбы двух злодеев или же двух банд разбойников. Встречались с «благородными» преступниками и с преступными полицейскими. Мы углублялись в чисто криминалистские расследования и, наоборот, в анализы подчеркнута психологического свойства. Если учесть при этом сюжетное многообразие и многообразие

типов и характеров всех видов, выведенных в качестве главных или эпизодических героев повествования, то нетрудно установить, что детективный жанр вовсе не так уже ограничен и однообразен, как хотят его представить некоторые сторонники строгих правил.

Но этот род литературы — очень интересный материал для исследований и еще по одной причине. Сама тема преступления в детективном жанре становится своего рода лакмусовой бумажкой, помогающей выявить этические взгляды и моральные нормы общества в определенный исторический момент. Развитие этого жанра на протяжении одного века на практике представляет собой развитие разнообразных тенденций: утверждение великой роли разума в человеческой деятельности или апология иррационального познания; понимание борьбы с преступником как борьбы за восстановление справедливости или как увлекательного самого по себе занятия, вроде охоты или спорта; отношение к злодеянию с точки зрения принципов христианской морали или его оценка как своеобразного проявления человеческой деятельности; стремление вызвать симпатии читателя к детективу-преследователю или, наоборот, к преследуемому нарушителю. В процессе дальнейшего все углубляющегося разложения буржуазного общества и по мере усиления различий между словами и делами правящей верхушки, между моралью официальной законности и аморальностью господствующего беззакония намечается все более резкая поляризация тенденций в развитии рассматриваемого нами жанра. Часть авторов открыто выступает с разоблачениями явлений, свидетельствующих о деградации капиталистического общества, с позиций не сформулированных, но общеизвестных норм традиционной морали. Другие писатели в своей критике основываются на принципах полного всеобъемлющего отрицания, развивая и навязывая читателю концепции нигилизма и пессимизма. Наконец, третьи, идя по пути всепрощающего объективизма или наглой апологетики, утверждают порок и насилие (вплоть до его самых патологических форм) как естественную норму человеческого поведения. Если исключить эту последнюю тенденцию, которая сама по себе уже является отражением полного краха буржуазной нравственности, следует признать, что в остальных случаях, даже когда авторы стоят на неправильных идейных позициях, критическая направленность их произведений играет определенную роль в развенчании капиталистического строя, выдаваемого его защитниками не только за «единственно возможный», но и за «совершенный» образец общественного устройства.

Излишне напоминать, что там, где речь идет о морали, в сущности, говорится и о политике. Именно поэтому детективный жанр, несмотря на свою непретенциозность, как продукция для развлечения публики, всегда несет в себе определенный политический смысл, более или менее ярко выраженный. Роман может быть и пошлым развлечением, отвлекающим читателя от насущных проблем жизни; и не очень глубоким, но в целом полезным упражнением для тренировки сообразительности, наблюдательности и логического мышления; и формой познания человеческой личности и общества; и попыткой оправдать конфликты и недуги действительности «вечным» и «неизменным» несовершенством человека как биологического типа; и стремлением показать истинных виновников социальной несправедливости; и диверсионным ходом, позволяющим переадресовать ответственность реакционных сил представителям прогресса. В наше время «политизация» этого жанра — уже свершившийся факт. И не давно устаревшие расследования ради расследования, не склеротические «романы-загадки» традиционного типа и даже не абстрактно-гуманистические психологические драмы, а политически заостренные социальные разоблачения — таковы типичные и ведущие произведения этого жанра в современную эпоху.

Все сказанное выше, как нам кажется, достаточно ясно свидетельствует о той немаловажной роли, которую играет детективная литература в политическом, нравственном и эстетическом воспитании или дезориентации массового читателя. Но к этим выводам, затрагивающим содержание произведений, следует добавить и соображения, касающиеся тиражей и распространенности этих книг. Основываясь на некоторых данных, периодически появляющихся в западной печати, мы располагаем точными и почти исчерпывающими сведениями о тиражах произведений наиболее известных творцов детективного жанра. И если до сих пор мы не приводили этих данных, то лишь потому, что не хотели обременять изложение огромными и не очень интересными цифрами. Но даже если эти цифры (каждая в отдельности) и не представляют интереса, то, взятые вместе, они становятся уже явлением, над которым стоит задуматься.

Только во Франции за год выходит свыше 500 детективных романов со средним тиражом от 80000 до 400 000 экземпляров (мы не говорим уж о бестселлерах, тираж которых превышает миллион экземпляров). Даже по самым скромным подсчетам — это 50 миллионов томов. Но данная цифра касается только Франции, а выпуск этой продукции в Англии и ФРГ ничуть не меньше, уже не говоря о США, где эта цифра возрастает в 4 или даже в 5 раз. Сюда же следует отнести и ряд стран-потребителей, таких, как Япония

и Австралия, страны Латинской Америки и Западной Европы. По самым грубым подсчетам, это свыше 800 миллионов экземпляров в год, распространяемых во всех странах света, переходящих из рук в руки и дарующих более чем одному миллиарду читателей (по обстановке) материал для размышлений, средство от бессонницы или истощение нервной системы и исковерканную психику. Но и это не все. К этой цифре следует прибавить еще несколько сотен миллионов экземпляров детективных журналов и несколько сотен миллионов экземпляров детективных комиксов или романов в фотоснимках и несколько сотен детективных фильмов, выпускаемых ежегодно (только по романам, опубликованным в «Черной серии», поставлено свыше 400 фильмов), многочисленные детективные радиопьесы и не поддающиеся перечислению телевизионные передачи, не говоря уже о беллетристической продукции, подносимой читателям в форме рассказов, рисованных повестей и романов с продолжением. А все это увеличивает цифру единожды потребленного продукта до нескольких миллиардов, означающую на практике, что сотни миллионов читателей и зрителей систематически и почти непрерывно поглощают изделия такого рода. И между прочим, именно этот факт дает известным буржуазным социологам основание утверждать, что каждый человек — это потенциальный убийца и, если среднему гражданину удастся избежать перехода к прямым действиям, то лишь потому, что он сознает неизбежность риска и предпочитает совершать убийства единственно безопасным способом — в своем воображении. Не вступая пока что в дискуссию с этими авторами, мы должны признать, что невероятный размах современного потребления, если сопоставить его и с сомнительным качеством большей части современной продукции, действительно способен вызвать известные сомнения в духовном здоровье многих зрителей и читателей. И если после всего этого находятся люди, полагающие, что литература, о которой идет речь, — незначительный факт, это утверждение свидетельствует лишь о степени их информированности или проницательности.

## АСЫ ШПИОНАЖА

Можно утверждать без преувеличения: разведка существует с тех пор, как существуют войны и конфликты. Уже примитивные племена постигли элементарную истину о том, что для ведения эффективной борьбы с противником необходимо иметь сведения о численности, расположении, настроениях и планах этого противника. Именно получение сведений подобного рода и является классической формой разведки. Разведка у первобытных племен сводилась к следующему: они ловили и допрашивали пленных или засылали «шпионов» в тыл противника. С тех далеких времен средства сбора информации значительно изменились и усложнились, но цели разведки в основном остались прежними.

В эпоху капитализма борьба между разведками разных стран в глазах публики была чем-то смутным, загадочным и даже недостоверным. Лишь время от времени некоторые особенно скандальные процессы или сенсационные происшествия говорили обществу, что эта таинственная деятельность не легенда, а реальный факт. Таким было нашумевшее в 90-х годах «дело Дрейфуса», из которого публике стало ясно, что происходила «утечка» секретных сведений из французского генерального штаба. Эти сведения были проданы Германии, правда, не посланным тогда на каторгу Дрейфусом, а офицером Эстергази. Таким же было и дело легендарной Мата Хари, осужденной и казненной во время первой мировой войны также по обвинению в шпионаже в пользу Германии. В силу исторического курьеза этой пятистепенной звезде варьете, зарабатывавшей на жизнь не столько танцами на сцене, сколько собственным телом и подвизающейся на незначительных ролях в немецкой разведке, было суждено превратиться в символ шпиона высокого класса. И сам этот факт достаточно красноречиво говорит о полной неосведомленности публики в вопросах, касающихся разведки.

Впрочем, и сама разведка в тот период находилась еще в отроческом возрасте. Менее чем за полвека разведка прошла такой путь, какого ей не удалось пройти за все предшествующие тысячелетия истории человечества. Она приобрела важную роль в политической деятельности всех государств, а в ряде капиталистических стран эта роль стала поистине чудовищной. Приводить цифры и данные, проникающие в печать или в специальные исследования на Западе, значило бы существенно отвлечься от конкретной темы. И все же в подтверждение нашей мысли мы позволим себе сказать

несколько слов о значении ЦРУ в политической жизни США.

Пресловутое Центральное разведывательное управление США имеет в своем распоряжении шестьдесят тысяч агентов, не считая огромного административно-технического персонала. Его годовой бюджет превышает два с половиной миллиарда долларов, за которые ЦРУ ни перед кем не отчитывается. Как отмечают публицисты Пьер Нор и Жак Бержье,<sup>[72]</sup> пост директора ЦРУ — самый важный в Соединенных Штатах после президента. Полномочия, данные этому директору (правда, негласно), столь широки, что даже некоторые американские буржуазные политики называют ЦРУ «государством в государстве». Чтобы понять зловещий характер этих полномочий, достаточно сказать, что шеф института руководит одновременно и сектором «разведка», и сектором «планы» (последнее, по сути, означает «операции»). Иными словами, директор ЦРУ на свой страх и риск вполне имеет право (через голову Белого дома) не только предпринимать все возможные разведывательные действия, но и приступать на основе полученной информации к подрывным и даже открыто военным акциям против того или иного государства. Эти права ЦРУ, к сожалению, не являются только правами на бумаге, что было конкретно доказано нападением на Кубу 17 апреля 1961 г., предпринятым по личному распоряжению Аллена Даллеса. Правда, сразу после этого Даллес был освобожден от занимаемой должности, но причиной этого было не слишком большое своеволие шефа ЦРУ, а завершение предпринятой операции катастрофой для интервентов. Заметим кстати, что ЦРУ отнюдь не единственное в США разведывательное учреждение, в этой области развернули свою деятельность и такие связанные с Пентагоном институты, как РУО (Разведывательное управление обороны). Некоторые буржуазные авторы склонны объяснять быстрое развитие разведки (ее методов и практики) колоссальной эволюцией средств информации — как явных, так и секретных. Подобное объяснение наивно, поскольку в истории развития общества средства для удовлетворения определенных нужд появляются в результате возникновения самих этих нужд, а не наоборот. Бурный рост разведывательной деятельности в наше время является следствием прежде всего двух фактов: во-первых, крайней поляризации политических сил в мире, выразившейся в обособлении двух лагерей — социалистического и капиталистического, и, во-вторых, создания и накопления таких средств массового уничтожения, использование которых было бы губительным для всего человечества.

Борьба между социализмом и капитализмом, вне зависимости от средств, которыми она ведется, принципиально отличается от

столкновений и войн между отдельными капиталистическими государствами в прошлом. Это борьба не на жизнь, а на смерть, так как поражение одной из сторон означало бы для нее не временный неуспех, а уничтожение всего строя. В своей исторической обреченности капитализм прибегает ко всем возможным средствам, чтобы нарушить неотвратимость логики исторического развития и отсрочить свою гибель, вызвав гибель противника. В систему этих средств — даже там, где речь идет об их временно мирном характере, — капитализм включил не только все формы разведки, но и такие акты грубого насилия, как саботаж, убийства и всевозможные подрывные и террористические действия, включая организацию переворотов и подготовку локальных войн.

Социалистические страны со своей стороны должны принимать необходимые контрмеры, чтобы предотвращать и срывать все действия противника в тайной войне и быть в курсе его агрессивных планов, приведение которых в действие могло бы вызвать начало третьей мировой войны. Слабая, неточная или недостаточная информированность всегда опасна. Но при теперешнем чудовищном развитии технических средств разрушения недостаточная информированность может иметь особенно тяжелые последствия. Отсюда и первостепенное значение органов разведки в наши дни.

Совершенно естественно, что при огромном размахе разведывательной деятельности в современную эпоху так называемая «тайная война» вопреки всем усилиям уже не может оставаться полнейшей тайной для общества. Процессы, не раз проводившиеся в социалистических странах против иностранных шпионов или местных предателей, аресты наших реальных или мнимых разведчиков на Западе, сопровождаемые по традиции фантастическими вымыслами и клеветой, сообщения о бегстве или похищении научных работников, скандалы с исчезнувшими документами, не говоря уже о таких историях, как известная афера Килер — Профьюмо в Англии, — все это распаляет воображение публики. И, как это всегда бывало в буржуазном мире, там, где возникает любопытство, моментально появляются и люди, готовые сделать бизнес на этом любопытстве.

Литература, посвященная разведке и контрразведке, зародилась и получила развитие лишь после второй мировой войны. И всего за два десятилетия этот жанр завоевал такие симпатии у публики, что в некоторых отношениях превзошел уже давно утвердившийся детективный жанр. Эту продукцию в самых общих чертах можно разделить на три основных раздела: научно-популярные книги, мемуары и художественные произведения.

Поскольку серьезный читатель на Западе весьма недоверчиво (и не без оснований!) относится к данным так называемых «шпионских романов» и поскольку большая часть публики всегда предпочитает вымышленным историям реальные факты, ряд буржуазных издательств ориентируется на публикацию документальных сочинений, претендующих на то, чтобы пролить яркий свет на темную область разведки. Такова, например, уже упоминавшаяся книга Нора и Бержье «Современная тайная война». Эта книга должна, по мысли ее создателей, раскрыть истину о шпионаже, показать его политическую роль, новую технику и то, что изучают сейчас тайные агенты. Вряд ли нужно добавлять, что эта серьезная задача, поставленная самими авторами, осталась всего лишь заманчивым обещанием, вынесенным на обложку кокетливо оформленного томика. Мы не отрицаем, что у авторов есть известные познания в той области, которую они рассматривают. Это вполне естественно, если учесть, что сам Пьер Нор долгие годы работал во французской контрразведке. Можно даже добавить, что многие приводимые в книге факты и сведения абсолютно верны. Все дело в том, что большая часть этих фактов и сведений известна любому читателю, регулярно следящему за текущей печатью, и авторы просто ограничились суммированием этих уже известных данных. С другой стороны, как раз именно секретные проблемы, связанные с организацией и методами буржуазных разведок, тщательно завуалированы, о них авторы предпочитают молчать. И разумеется, это вовсе не является результатом их неосведомленности или нежелания быть откровенными. Эти публицисты, как и их коллеги, не могут выбалтывать секреты, поскольку те, для кого они пишут, не позволили бы им этого. Если прибавить к бедности информации и явный политический дилетантизм авторов и их политические пристрастия, проявляющиеся вопреки их претензиям на объективность, станет ясно, что книги вроде «Современной тайной войны» скорее могут дезориентировать читателя, нежели осведомить его.

Примерно то же самое можно было бы сказать и о всей прочей публикуемой на Западе документальной продукции, посвященной проблемам контрразведки. Мы позволим себе в качестве примера упомянуть еще об одном сочинении этого типа — «Тайны шпионажа» Ладисласа Фараго.<sup>[73]</sup>

От цитировавшегося выше труда работа Фараго отличается тем, что здесь автор стремится раскрыть именно секретные подробности в организации и технике шпионажа. И действительно, таких подробностей в книге немало. Но все же любому читателю, даже весьма поверхностно знакомому с данным материалом, ясно, что «технологические»

подробности, с таким апломбом обнародованные автором, не только совершенно элементарны, но и в ряде случаев безнадежно устарели. Как похвально сам Фараго в предисловии к своему сочинению, он во время второй мировой войны работал в американской разведке, а после войны руководил неким тайным «Бюро Х» радиостанции «Свободная Европа», призванной бороться «против коммунизма по ту сторону железного занавеса». Однако вместо того, чтобы раскрыть нам хотя бы некоторые приемы шпионажа и диверсионной борьбы, автор поверяет «секреты», уже давно переставшие быть секретными или даже вышедшие из обращения. Но зато он настолько неистощим в своих антикоммунистических инсинуациях, что подлинные задачи книги нам становятся ясными уже с первых глав: эти задачи аналогичны тем, которыми занимался Фараго в своем «Бюро Х» на радиостанции «Свободная Европа», — дезинформация и клевета.

Таким образом, ясно, что в так называемой «документальной» литературе тема разведки объективно не разрабатывается. Напротив, поскольку задачи этой литературы в большинстве случаев носят определенно реакционный политический характер, то и сама она стремится поддерживать лживую легенду о той важной роли, которую якобы играют крупные разведки западных государств в деле сохранения мира. Даже если авторы и избегают подобных пропагандистских фальсификаций и пытаются создать впечатление беспристрастности, они осторожно обходят сущность вопросов и преподносят публике полуправду, которая, как известно, столь же дезориентирует читателей, как и неприкрытая ложь.

Мемуары, публикуемые рядом западных разведчиков, содержат гораздо больше достоверных данных, и они куда интереснее претенциозных «открытий» документальных монографий. Не случайно некоторые из этих мемуаров были переведены и изданы в последние годы в Советском Союзе.<sup>[74]</sup> Довольно интересные подробности борьбы между западными разведчиками и разведкой Гитлера содержатся в таких книгах, как «Мои друзья мертвы» (1968) цитировавшегося выше Пьера Нора и «Моя жизнь шпиона» (1967) Эриха Гимпел.<sup>[75]</sup> И все же эти мемуары, как и десятки других, затрагивают главным образом события второй мировой войны, то есть относятся к сравнительно отдаленному прошлому. С другой стороны, внимательный читатель легко может убедиться, что в этих книгах данные, касающиеся ряда подробностей метода и организации контрразведки, заботливо фильтруются. Иначе и быть не может. Западные разведки допускают немало ошибок, но вряд ли позволят кому-либо из

своих бывших ответственных сотрудников опубликовать вещи, которые совсем не предназначены для печати. Наконец, в большинстве этих воспоминаний есть весьма распространенный для мемуарной литературы недостаток: они передергивают — иногда лишь слегка, иногда более грубо — приводимые факты в пользу автора и, естественно, в ущерб его противникам. Так, мы нередко становимся свидетелями напряженных ситуаций и героических действий, которые, мягко говоря, вызывают известное сомнение в своей правдивости. Характерным примером в этом смысле может служить уже упоминавшаяся книга Эриха Гимпеля, кадрового нацистского разведчика, который был переброшен в США на подводной лодке 30 декабря 1944 года, то есть всего за пять месяцев до окончания войны. Гимпель, видимо, объективно передает ряд подробностей образа жизни разведчика, нравов и обычных приемов гитлеровской разведки. Он знакомит нас с теми взаимоотношениями вражды и соперничества, которые существовали между службой Канариса и службой Шелленберга: «Канарис был головой без кулака, а Шелленберг — кулаком без головы... Служебная, а позже и политическая конкуренция этих двух институтов начинала приобретать довольно странные формы. Агенты этих разведок тратили больше времени на то, чтобы заниматься взаимным шпионажем и компрометировать друг друга, чем на выполнение своей непосредственной работы». Автор характеризует большинство своих коллег как людей, подверженных коррупции, для которых вопрос верности и предательства был всего лишь вопросом корыстного интереса. «Испания... Секретная война в баре за стаканом виски. Они собирали свои чемоданы. Их уже снабдили фальшивыми паспортами с фальшивыми именами, долларами и швейцарскими франками, и они охотно строили планы на будущее». Автор показывает нам авантюризм, глупость, жестокость и предательство своих шефов и соратников. Фантастические планы неосуществимых операций, разрабатываемые с полной серьезностью: тайное минирование и взрыв Гибралтара... Взрыв Панамского канала... Отмена проекта ради беспринципного соперничества. Провал другого плана из-за предательства, отсутствие какой бы то ни было заботы о людях, посылаемых на верную смерть... Гимпель стал жертвой именно такого скудоумия, сочетающегося с близорукостью и прожектерством. В момент, когда война была уже почти проиграна, его тайно высаживают на американском берегу в сопровождении лишь одного ненадежного помощника, и он вынужден тащить тяжелый чемодан, в котором спрятаны радиостанция, оружие и деньги. Задача, стоящая перед ним, того же рода, что и взрыв Гибралтара или Панамского канала:

разведчик должен собрать и передать в эфир самые точные сведения об атомном оружии в США, а затем взорвать заводы, производящие это оружие. При этом Гимпель не располагает абсолютно никакими данными для выполнения своей задачи и даже не знает, действительно ли в Америке уже производятся атомные бомбы. Дальше события развиваются именно так, как мог бы предсказать и любой дилетант: сначала разведчика ограбили; потом его оставляет, а позже и предаёт его помощник. Герой осужден на смерть, только чудом ему удается избежать казни, и одиннадцать лет он сидит в тюрьме — вплоть до помилования. После этого, оказавшись на свободе, он начинает писать свои мемуары.

Вероятно, сама эта история в общих чертах вполне достоверна. Но стоит читателю задуматься над некоторыми узловыми моментами (самыми драматичными, именно теми, которым автор, очевидно, придает большое значение), как естественно и неизбежно возникает недоверие. Дело в том, что здесь Гимпель, хоть он и играет роль предельно искреннего и крайне скромного рассказчика, подбирает и располагает факты таким образом, чтобы подчеркнуть свою исключительность и гениальность. Самым серьезным образом он пытается утверждать, что его проект взрыва Гибралтара, был на пути к осуществлению и провалился в последний момент только из-за предательства. Во время своих операций в Нью-Йорке, почувствовав, что кольцо вокруг него неотвратно сжимается, герой уходит из единственно надежной квартиры, чтобы не доставлять неприятностей женщине, с которой он делит кров... и постель. И этот джентльменский жест, в котором легкомыслие сочетается с излишней щепетильностью, делается не каким-то влюбленным по уши юношей, а опытным профессиональным разведчиком. Наконец, в ожидании неизбежного смертного приговора Гимпель делает нечто весьма странное — самоотверженно отказывается от свободы и помилования, обещанных ему американской военной разведкой, если он передаст по радио в Германию шифровку.

Почему герой отказывается выполнить это задание, которое помогло бы сократить сроки уже проигранной войны и спасти жизнь многим людям? Иллюзорная вера в победу? Фанатизм? Слепая преданность фюреру? Ничего подобного. Сам автор пишет: «Война практически была проиграна. Все жертвы были напрасными. Кровь, пролитая в России, смерть в Африке, во Франции. И все это из-за системы, которая тысячу раз заслужила гибель. Все, что произошло и что могло произойти теперь, должно было только оттянуть на несколько месяцев возмездие этой клике... В этой войне было невозможно служить Германии, не будучи на службе у

Гитлера. Но я понял это поздно. Я уже стал врагом Гитлера, но никогда бы не смог стать врагом Германии!»

Вслед за этим выводом, совершенно явно противоречащим элементарному здравому смыслу, Гимпель отказывается от спасения и выбирает электрический стул. Романтично, героично и совсем невероятно. Как невероятны и еще пять-шесть других узловых ситуаций в книге, в которых проявляются не столько разведывательные способности автора, сколько особенности его воображения. Гимпель даже не отдает себе отчета в том, что нам очень трудно поверить в его профессиональную исключительность, после того как мы узнали, что он даже не сообразил обезвредить своего помощника и будущего предателя, когда был почти убежден в возможности его измены. Выпустить из своих рук человека, который провалит тебя и порученную тебе операцию, — такое, конечно, случается в жизни. Только после этого уже трудно претендовать на исключительное место в своей профессии, как трудно и объявить себя небывалым идеалистом на основании непроверенных и совсем невероятных данных.

Вызывает сомнение, правда, несколько иного характера, и рассказ Э. Базны «Я был Цицероном». Операция «Цицерон», которая после опубликования книги Л. Мойзиша вызвала известную шумиху в западной печати, в сущности, представляет собой довольно элементарный, но и весьма результативный ход разведки: упомянутый Базна, будучи камердинером британского посла в Турции, сумел тайно переснять некоторые исключительно важные и строго секретные документы и передать их негативы нацистской разведке за солидную сумму— 300 тысяч фунтов стерлингов. То, что большая часть полученных Базной банкнот оказалась фальшивой, касается только потерпевшего. Гораздо важнее то обстоятельство, что уже в самой основе этой истории вроде бы есть какая-то фальшь. Трудно поверить в то, что английский посол был настолько неосторожным и наивным, чтобы дать возможность своему камердинеру получить доступ к секретным документам исключительной важности и даже переснять их. Операция «Цицерон» проводилась в 1943 году. Материалы, снятые Базной, связаны с подготовкой сокрушительных ударов, которые должны были окончательно разгромить третий рейх. Следовательно, не исключено, что англичане сознательно допустили нацистскую разведку к этим документам с целью вынудить Гитлера к переговорам о капитуляции или о сепаратном мире. Во всяком случае, эта версия кажется нам более вероятной, чем версия, предложенная нам Мойзишем и Базной: сомнительно, чтобы дилетант шпион своими

любительскими приемами сумел перехитрить столь опытного дипломата, как Г.-Н. Хьюгсон.

Мы не будем останавливаться на некоторых других мемуарах, в которых дезинформация не является результатом тщеславия и самомнения авторов, а связана с преднамеренным стремлением переиначить историческую правду в угоду определенным идеологическим целям. Важно здесь то, что буржуазная, и мемуарная, и научно-документальная литература, как правило, весьма далека от истины, раскрывающей реальную практическую деятельность и действительные задачи западной разведки.

Если и есть область, где истина вообще целиком выброшена из употребления, то это область беллетристики, посвященной разведке и обыкновенно называемой «шпионским романом». Разумеется, у этого жанра, как и у всякого другого, есть своя предыстория. Шпионская тема появляется еще в некоторых книгах Мориса Леблана и особенно Питера Чини, главный герой которого, Лемми Кошен, в качестве агента Федерального бюро справляется и с задачами из области контрразведки. Но шпионский роман получил характер самостоятельного жанра и развился лишь за последние два десятилетия. Это была исключительно быстрая, почти молниеносная эволюция, выразившаяся как в неимоверно быстром количественном росте продукции, так и в изменении ее качественной характеристики — от периода детства через возмужание к преждевременному самоистощению и старости.

Если рассмотреть шпионский роман под определенным углом зрения, может показаться, что это просто разновидность детективного романа. Основная тема произведения и здесь в большинстве случаев — тема преступления. При этом десятки и сотни западных образцов жанра построены по уже знакомым нам детективно-приключенческим схемам — тот же неизвестный злодей, те же преследование и обнаружение преступника, месть и убийства, кражи и взломы, шантаж и обогащение. А то, что преступника называют уже не гангстером, а шпионом, что представителем власти является не полицейский, а разведчик и цель грабежа не драгоценные ювелирные украшения, а драгоценные документы, — всего лишь простая формальность, слишком незначительная, чтобы можно было говорить о самостоятельном жанре. Но произведения такого типа характерны главным образом для детского периода шпионского романа или для ремесленной массовой продукции, которая представляет собой побочное явление в развитии детективного жанра и совсем не может раскрыть нам его специфические особенности.

Тема разведки, действительно, почти всегда тесно связана с темой преступления. Но здесь преступление — реальное или мнимое — совершается уже не против отдельной личности, а против государства — своего или чужого. Деятельность героя-разведчика во многих случаях может представлять собой нарушение законов, однако немаловажное значение имеет вопрос: о каких, собственно, законах идет речь — о наших законах или о законах противника? Важно и то, чем руководствовался человек, нарушивший закон, — чувством патриотизма, политическими взглядами, служебными обязанностями или сугубо эгоистическими интересами. Буржуазия называет героем западного разведчика, проникшего в социалистическую страну, и считает своим человеком и ценным союзником предателя социалистической родины. Но чужой шпион и местный предатель для нас отнюдь не герои, и, попав в руки наших органов, они вряд ли могут рассчитывать на награды и почести. И наоборот, то, что буржуазия определяет как «предательство», для нас не предательство родины, а удар по интересам касты, захватившей власть в своей стране в целях ее эксплуатации.

Эта непримиримая враждебность взглядов и оценок в области разведки определяет и основные отличия так называемого «шпионского романа» от детективной литературы. Художественная литература, посвященная разведке, всегда в своей основе является *политической литературой*, а концепции автора — всегда политические концепции, независимо от того, выражаются ли они непосредственно или завуалированы какой-нибудь этической или психологической проблематикой. Разумеется, и детективная литература, как мы уже отмечали, нередко выражает определенные политические взгляды. Но в своей борьбе с преступлением против отдельной личности все цивилизованные общества (независимо от своих внутренних различий) исходят из общеизвестных и элементарных нравственных норм. Именно это и дает возможность ряду авторов детективных произведений становиться в позу надклассовых судей и рассматривать моральные проблемы через призму какого-то абстрактного гуманизма. Эта столь удобная «нейтральная» позиция абсолютно невозможна в шпионском романе. Политическая тема неизбежно вызывает и соответствующую политическую оценку. Автор, описывающий действия разведки, не обязательно должен быть разведчиком сам, но в любом случае он участник холодной войны.

В зависимости от особенностей сюжета и проблематики жанр шпионского романа можно разделить на два поджанра: в одном

используется материал разведки, в другом — контрразведки. Разумеется, обе стороны разведывательной деятельности могут быть отражены и в одном произведении, но это бывает, правда, сравнительно редко. Если считать возможным такое поджанровое разграничение, следует добавить, что оно связано не только с определенными тематическими различиями, но и со своеобразной трактовкой нравственных проблем, вытекающей из этих различий. С этой точки зрения роман контршпионажа очень близок к детективному роману. Борьба против шпиона — местного или заброшенного — во многих отношениях сходна с борьбой против любого преступника. Задача состоит в том, чтобы предотвратить готовящееся преступление или, если оно уже совершено, выявить и обезвредить виновного и его соучастников. Разумеется, эта задача падает на плечи главного героя, который с честью выполняет ее, несмотря на все затруднения, назначение которых — повысить до необходимой степени напряжения действия. Такова основная схема, которой придерживаются почти все авторы романов контршпионажа на Западе.

Если этот род беллетристики обычно представляют как второстепенный вариант детективной литературы, то шпионский роман напоминает не столько детективный, сколько классический приключенческий роман. Главным действующим лицом здесь является уже не законный страж государственной безопасности, а нарушитель, стремящийся подорвать безопасность данной державы. Однако в глазах автора этот человек обычно не преступник, а герой, призванный провести рискованную операцию в глубоком тылу противника. Этот смельчак-одиночка, успешно сражающийся в гуще окружающих его врагов, в буржуазной интерпретации выглядит как наследник старых авантюристов из романов о Диком Западе или из ковбойских фильмов. Экзотическая обстановка незнакомых далеких стран и обильные любовные истории еще больше усиливают сходство между бульварным шпионским романом и приключенческой литературой.

Указанные две схемы подсказывают мысль о том, что романы контршпионажа и шпионажа создаются не столько как отражение многообразной деятельности разведки, сколько как имитация установленных сюжетных образцов. Подобная тенденция, как мы убедились, характерна и для части произведений детективного жанра. Но если в детективной литературе наряду с этой тенденцией существует и сильное реалистическое направление, то в буржуазном шпионском романе реализм (за очень редким исключением) вообще отсутствует, вытесненный низкопробной фантастикой и разнузданной политической клеветой. Эти

произведения зачастую идут дальше в своих измышлениях, чем даже самые невероятные повести так называемого «научно-фантастического» жанра. И они часто куда вреднее самой невероятной фантастики, потому что выдумки здесь выдаются за бесспорную реальность и потому что эти выдумки вызваны к жизни вполне определенными реакционными побуждениями.

Перед буржуазным шпионским романом в его обычном виде стоит задача изложить, защитить и утвердить в сознании массового читателя в качестве аксиомы целую систему фальшивых и зловредных идей, в числе которых достаточно упомянуть только три: опасный агрессивный характер коммунизма, спасительную для человечества роль западной разведки и приоритет аморализма над любыми нравственными «предрассудками» в борьбе двух миров.

Клеветническое утверждение о том, что «коммунизм» якобы готовит ужасный сговор против «мирного», «демократического», «свободолюбивого» буржуазного общества, преподносится западной шпионской литературой в качестве элементарной истины. Десятки авторов, имен которых не стоит и упоминать, потому что все это (за очень редкими исключениями) обычные ремесленники, работающие в данном жанре, выдают подпольную борьбу западных разведок против социалистических стран за стремление провалить «адские» планы коммунизма, угрожающие якобы самому существованию человечества. Эта отравная идея кажется им настолько незыблемой, что они даже и не пытаются доказывать ее, поскольку материал для доказательства в любом случае сводится к нескольким произвольно подогнанным с помощью воображения «фактам» и «обстоятельствам». Что может быть легче, чем преподносить читателю небылицы, строя повествование на материале секретных документов, о которых у читателя нет абсолютно никаких сведений.

В той же аксиоматической форме подается и лживое утверждение о «спасительной» роли западных разведок. Эта ложь настолько распространена сегодня в буржуазном мире, что она оказывает определенное влияние даже на умы вполне здравомыслящих людей. В уже цитировавшейся монографии Буало и Нарсежака можно, в частности, прочитать: «Страх, столь характерный для нашего времени, — это прежде всего «большой страх», коллективный страх, подобный страху тысячного года, — страх планетарной войны, способной уничтожить человечество. И этот страх имеет под собой почву: его очевидная причина — противопоставление Востока и Запада. И если до сих пор удавалось избежать этой войны, то лишь потому, что равновесие между двумя

блоками было сохранено. Но это равновесие восстанавливается каждую минуту лишь благодаря усилиям и полному самоотречению подпольных бойцов, носящих таинственные номера: ОСС117, ОСС007,— это известные по своим инициалам тайные агенты, подчиненные мощной организации. Задача, стоящая перед ними, — узнать о подготовке противника, об оружии, готовящемся в тиши лабораторий... Современная эпоха отмечена знаком борьбы секретных служб».<sup>[76]</sup> Вряд ли стоит спорить по поводу некоторых мыслей, изложенных в этом отрывке и являющихся очевидным следствием политического дилетантизма авторов. Но стоит задать вопрос: раз уж речь идет просто о сохранении равновесия, почему же западные авторы шпионских романов и даже такие либеральные критики, как Буало и Нарсежак, не признают права социалистической разведки участвовать в этом благородном деле, а перекладывают всю тяжесть задачи спасения человечества на буржуазных шпионов и диверсантов? Не является ли прославление только одной из враждующих сил самым лучшим доказательством того, что в данном случае речь идет не о стремлении сохранить равновесие, а, наоборот, нарушить его, что сыграло бы решающую роль в конфликте между Востоком и Западом исключительно в пользу Запада?

«Коммунизм угрожает миру гибелью, капитализм обеспечивает его спасение». В силу элементарной логики эти ложные послышки полностью мотивируют вывод: раз уж говорится о смертельной борьбе, от исхода которой зависит существование планеты, то в этой борьбе дозволено все пригодное для нанесения удара противнику и для нарушения его планов. Так, авторы шпионского романа уже в своих исходных концепциях опираются на принцип аморализма как фатально неизбежный. Вот что пишут по этому поводу Буало и Нарсежак: «Шпион, что бы он ни делал, никогда не является подлинным преступником. Он выполняет определенную задачу. Если и убивает, то по приказу. Законы войны заранее прощают его, оправдывают, извиняют... Любые действия дозволены ему, любая ложь разрешена».<sup>[77]</sup> Эти авторы, как, впрочем, и создатели буржуазного шпионского романа, очевидно, забывают, что и на войне разрешены не всякие действия. Нюрнбергский процесс над нацистскими военными преступниками, публичный суд, организованный видными общественными деятелями Запада в связи со зверствами американцев во Вьетнаме, говорят о том, что есть преступления, которые человечество не простит никому, преступления, пусть даже и совершенные в условиях прямого военного конфликта. Однако принятие принципа аморализма

совершенно необходимо создателям шпионского жанра как с чисто теоретической, так и с практической точек зрения. Этот принцип позволяет им оправдать любое бесчинство и дает возможность их героям действовать как закоренелым убийцам и преступникам, не теряя при этом реноме «положительных» персонажей.

Основанный на идеях этого философско-политического катехизиса, буржуазный шпионский роман быстро превращается из ремесленной поделки писателя-дилетанта в массовую, заботливо поощряемую буржуазным искусством продукцию, призванную играть важную роль в арсенале пропагандистских средств идеологической борьбы. Одно из наиболее сильных качеств этого оружия то, что у него безобидный вид игрушки, что его мерзкое содержание, отравляющее сознание масс, преподносится как невинное чтение, имеющее целью просто развлечь читателя и поведать ему о напряженных и увлекательных эпизодах тайной войны.

\*\*\*

Еще в годы второй мировой войны во Франции появились произведения, которые можно считать первыми предвестниками шпионского жанра. Такова серия приключений капитана Бенуа, написанная Робертом Дюма. Сюда же можно отнести и книгу уже упоминавшегося Пьера Нора «Двойное преступление на линии "Мажино"». Однако эти романы по своей проблематике и художественным качествам не заслуживают специального внимания и ничем не выделяются из общего потока популярной приключенческой продукции того времени.

В первые послевоенные годы тема шпионажа время от времени привлекает внимание отдельных авторов детективной беллетристики, например англичанина Питера Чини. Разумеется, отсутствие интереса к этой теме было отнюдь не случайным. Буржуазный шпионский роман — порождение «холодной войны», и поэтому можно было сказать, что в годы, когда человечество праздновало победу над общим врагом и верило, что впереди продолжительный и спокойный период мирной жизни, еще не было благоприятных условий для развития шпионского жанра. Но затишье длилось недолго. Капиталистические государства уже готовили планы заговоров против социалистических стран. В Сан-Франциско и Фултоне Черчилль открыто призывал к войне с Советским Союзом. Наступило время атомного шантажа, а потом — и войны в Корее. Золотое время для всякого рода писак, готовых за приличное вознаграждение заниматься

производством словесной отравы. Это уже был период антикоммунистических фильмов-пасквилей, вроде «Патруль в Корее», «За железным занавесом» и др. (Голливуд выпустил тогда более 20 таких фильмов.) Это был период разгула политического мракобесия в литературе, когда во Франции Жюль Ромен проклял свой народ за его свободолюбие, Джордж Оруэл издал свою антикоммунистическую утопию «1984 год», а в США Микки Спиллейн выступил с проповедью физического истребления всех прогрессивно мыслящих людей. Это время и стало началом зарождения шпионского романа.

Жан Брюс был одним из первых французских авторов, понявших неопределимые преимущества новой темы перед истощенными эксплуатацией сферами детективных и любовных сюжетов бульварного типа. Но Брюс понял и еще одну вещь, которую в то время еще не могли оценить шефы американских пропагандистских центров: реакционная политическая пропаганда с трудом воспринимается публикой даже бесплатно, а что же говорить о пропаганде, предлагаемой в форме книг и зрелищ. Случай с упомянутыми антисоветскими фильмами Голливуда достаточно красноречив: все они демонстрировались в пустых или полупустых залах.

Итак, первой задачей пропаганды было придать своим изделиям форму, ничем не напоминающую о политической пропаганде. Вторая задача сводилась к тому, чтобы привлечь читателей заманчивыми обещаниями. Здесь сама тема помогала автору: что может быть заманчивее, чем раскрытие разжигающих любопытство тайн шпионажа? Третья задача была несколько труднее: недоверчивая и уставшая от надуманных историй публика должна получить гарантию достоверности повествования.

Жану Брюсу удается весьма своеобразно справиться со всеми тремя названными задачами, и именно в этом следует искать объяснение его сравнительно быстрого успеха. Никаких иных объяснений и быть не может, поскольку речь идет о совершенно посредственном авторе, лишенном творческого воображения, литературного таланта и даже самого обыкновенного чувства юмора, который создатели подобного чтива пускают в ход, желая преодолеть раздражение, которое вызывают у читателя хорошо уже ему знакомые шаблонные ситуации. Но у Брюса отсутствие таланта компенсируется умением создавать новые комбинации из давно устаревших историй. Используя уже известный арсенал средств детективной и приключенческой литературы, писатель, смог освежить его, приспособив к своим нуждам посредством двух-трех совсем простых операций. Он вводит в свои романы одного постоянного героя, а постоянный герой, как мы уже отмечали, в случае если ему посчастливится

привлечь к себе внимание, всегда источник верной прибыли, так как публика привыкает к нему как к хорошо знакомому и близкому человеку, которому прощают даже слабости. Единственно новое качество, которым отличается герой Брюса, — это его профессия: он шпион высокого класса. А единственный шпион в литературной своре гангстеров и полицейских инспекторов — нечто бросающееся в глаза и вызывающее любопытство. Помимо этого, автор старается избежать модного в те годы стремления создавать сложный и противоречивый характер. Ничего сложного, а тем более противоречивого нет в этой ходячей схеме сверхчеловека, побеждающего всех и вся, каким и является образ шпиона, состряпанный Брюсом. Но в мире, где обыкновенный средний человек постоянно и неизбежно терпит поражение за поражением, именно у такого сильного и элементарного героя есть все шансы очаровать обывателя.

Справившись с задачей создания тривиального, но напряженного в своих ситуациях повествования и дав жизнь душевно пустому, но привлекательному своим решительными и эффективными действиями персонажу, писатель умеет придать своим высосанным из пальца историям и характерам документальную правдивость. Он заявляет в печати, что каждая из его книг была задумана, а нередко и написана на самом месте действия — в Бангкоке, Москве или Лас-Вегасе. А на последней обложке каждого из романов читатель неизменно видит ухмыляющуюся физиономию мсье Брюса, сфотографированного на аэродроме перед готовым к вылету самолетом. Так затасканная небылица получает заманчивый привкус достоверности. Публика в восторге от мысли, что ей предстоят встречи с экзотическими странами и людьми, точно и добросовестно изученными и описанными неутомимым путешественником мсье Брюсом.

В сущности, даже это открытие не является новым. Еще Жорж Сименон имел привычку писать каждый из своих романов в разных местах, проводя половину своего времени в скитаниях по незнакомым городам, а другую половину — сидя за письменным столом в отеле. Правда, у Сименона просто страсть давать интервью, раскрывая в них что нужно и что не нужно. И аудитория очень быстро поняла из собственных признаний автора, что, в сущности, он бродит по городам, ничего не видя вокруг, весь уйдя в мысли об очередном романе. Стало ясно также, что, когда Сименон избирает какую-то страну местом действия, он пользуется не своими собственными, непосредственными впечатлениями, а географическими картами, планами города, путеводителями и телефонными книгами, в которых черпает необходимые сведения об улицах, отелях и людях.

Наконец, писатель в своей страсти давать интервью дошел до прямого признания в том, что все события и лица в его романах — плод воображения.

Но Брюс не настолько наивен, чтобы повторять ошибку своего старшего коллеги. Сименону наплевать на видимость, достоверность, поскольку он рассчитывает на свой талант. Но когда таланта нет, претензии на достоверность превращаются в исключительно важный козырь. Странно лишь, что читатели Жана Брюса, так ценящие документальную правдивость в его безликих описаниях улиц и учреждений, не задумываются над тем, насколько правдивы сами события и герои. Ведь реализм в обрисовке места действия для автора — всего лишь вспомогательное средство, позволяющее вводить в действие самые нелепые фантазмагии, и занимательная интрига становится у него лишь элегантно упакованной идейной пошлостью и политической клеветы.

За десять лет, главным образом в 50-е годы, Жан Брюс написал 87 романов, недавно переизданных парижским издательством «Пресс де ля Ситэ» в специальной серии. Объем этой продукции, ее тиражи (около 42 миллионов), а также то обстоятельство, что книги Брюса продолжают оставаться в обращении даже после его смерти, — все это свидетельствует о том, что низкопробный литературный эрзац весьма популярен на Западе и всегда может рассчитывать на успех, лишь бы он отвечал некоторым элементарным условиям, о которых говорилось выше. И все же, несмотря на успех, явно не пропорциональный способностям Брюса, вопреки славе пионера жанра, этот писатель остается звездой второй величины в шпионском романе, звездой, которую очень быстро затмили более талантливые или хотя бы более находчивые беллетристы.

Мы уже говорили о том, что Жан Брюс создал одного-единственного героя. Это полковник разведки ОСС117, Юбер Бонисье де ля Бат — француз знатного происхождения (аристократические фамилии в особом почете у мещанства республиканской Франции). Характеристику агента ОСС117 можно было бы безошибочно составить, просто перечислив все черты, считающиеся положительными в детективной и приключенческой литературе Запада: беспредельная смелость, непогрешимая проникательность, невероятная ловкость, любовь к риску, атлетическое телосложение, мужественная, красивая внешность и феноменальная сексуальная энергия.

Естественно, что такой сверхчеловек родился совсем не для того, чтобы прозябать в тесных рамках национальной разведки. Именно поэтому Брюс выводит своего героя из сферы французского шпионажа и делает его

участником американских разведывательных операций глобального масштаба. Этот маневр, разумеется, дает писателю неизмеримо больше, нежели обычный сюжетный ход. Он «деликатно» иллюстрирует мысль о том, что Америка — главный защитник интересов «свободного мира» и что работать на США — значит, в сущности, работать на благо всего человечества. Смысл этой идеи уже в достаточной мере характеризует как идейное кредо ее автора, так и время его деятельности. Потому что сейчас даже самые продажные писаки на Западе не смеют исповедоваться (по крайней мере публично) в своих верноподданнических чувствах Соединенным Штатам.

Излишне уточнять, что агент ОСС117 при выполнении ответственных задач, поставленных перед ним Жаном Брюсом и американской разведкой, показывает такие чудеса храбрости, физической силы и снайперской стрельбы, что быстро становится любимцем своих заокеанских шефов. Вряд ли стоит рассказывать о многочисленных подвигах Юбера де ля Бата, запечатленных для потомства целой серией романов, одинаково безликих и серых в литературном отношении, таких, как «Метаморфоза на Формозе», «Пять парней для Сингапура», «Тени над Босфором», «Плохой удар в Москве», «Черви козырь в Токио», «Двойной взрыв в Бангкоке». Все это — уже давно известный и превратившийся в клише реквизит детективно-приключенческой продукции: часть первая — сверхчеловек вызван к шефу и получает сверхчеловеческую, почти невыполнимую задачу; часть вторая — агент ОСС117 самоотверженно бросается в гущу врагов, его бьют, в него стреляют из пистолетов, но пули щадят его, он сам в свою очередь направо и налево раздает удары и посылает пули, неизбежно смертоносные для ненавистных врагов; часть третья — Юбер обнаружил местонахождение секретных документов, сорвал заговор или ликвидировал банду злодеев, что дает ему возможность отдохнуть в объятиях очередной красавицы блондинки (иногда, правда, автор позволяет себе вольность, представив эту красавицу брюнеткой). Что же касается сраженных злодеев, то это в большинстве случаев, как и следовало ожидать все те же опасные «агенты Москвы».

Чтобы больше не возвращаться к теме «Брюс», добавим, что, хотя этот писатель уже умер, его рецепт писать с документальной правдивостью, используя для этого самолетные экскурсии, не утратил своей силы и снова пущен в обращение стараниями и невероятной энергией вдовы писателя — Жозеф Брюс. Разумеется, в этом нет ничего странного: упустить такую находку означало бы просто расхищать семейное наследство. И вот к почти не поддающимся перечислению шедеврам супруга прибавляется и целая

серия новых творений его жены все с тем же героем, который в отличие от своего автора, очевидно, совсем не собирается умирать («Суматоха в Бухаресте», «Поворот в Гамбурге», «Оскорбление в Албании», «Ангелы Лос-Анджелеса», «Сарабанда в Гонконге», «Остановка на Мальте» и многие другие).

Романы Жана Брюса по сюжету и по стилю представляют собой низкопробный эрзац литературы. Но они выглядят просто триумфом мысли и фантазии, если их сопоставить с пасквилями, создаваемыми и поныне Жозеф Брюс. Трудно представить себе более мертвые описания, более комичные в своей наивности ситуации и более убогие изобразительные средства, чем те, которыми пользуется новообращенная служительница жанра — человек, абсолютно лишенный дара воображения. Ее романы не только стоят вне литературы, но уступают даже среднему ремесленнически состряпанному шпионскому чтиву. И нам просто следовало бы обойти молчанием весь этот литературный брак, если бы в последнем домашнем сочинении Жозеф Брюс не была бы поставлена задача — бросить немножко грязи в Болгарию.

«Берегитесь болгар» («Gare aux bulgares», 1969) — так называется последний роман Жозеф Брюс. Интрига произведения кое-как слеплена не только с присущей мадам Брюс неподражаемой неуклюжестью, но и с удивительным политическим бесстыдством, редко встречающимся даже в литературе такого рода. Автор рассказывает нам, как было разгромлено шпионское гнездо, работающее в Болгарии на США, и как агенту ОСС117 было поручено пробраться в страну под видом торговца-филателиста и восстановить группу. Сказано — сделано. Неотразимый Юбер оказывается в Софии, живет на нелегальных квартирах и в отеле «Рила», свободно пускает в ход свои увесистые кулаки, столь же свободно стреляет в милиционеров и «московских агентов», лично убеждается в том, что шпионская сеть восстановлена, и в конце, правда, преследуемый по пятам, успевает пересечь всю страну от Софии до Дуная и перейти живым и невредимым в Румынию, унося в своих объятиях — в силу неизменного штампа — красавицу болгарского происхождения.

Придерживаясь уже упоминавшегося рецепта, автор постарался сделать все возможное, чтобы придать своему рассказу определенную географическую и бытовую достоверность. Называются реки и города, софийские улицы и болгарские граждане. Эта «достоверность», очевидно почерпнутая из справочника-путеводителя и нескольких устных рассказов, просто комична в своей недостоверности для любого, кто хоть отчасти знаком с Болгарией. Мадам Брюс, неизвестно, по чьей рекомендации,

соблаговолила окрестить своих героев-болгар следующими «болгарскими» именами: Николай Битошка, Алеко Вродарек, Борис Раски, Иван Зардзик, Христина Овград... Автору следовало бы по крайней мере воспользоваться хоть одной из наших телефонных книг, чтобы не употреблять имен, которых до сегодняшнего дня в Болгарии не существовало.

Все той же «достоверностью» блещут и бытовые подробности, используемые мадам Жозеф. Болгарские граждане у нее, как правило, курят сигары, многие из них имеют собственные «зимы», при этом бежевого цвета... Герой ОСС1 вплывет по реке Искыр на лодке, преследуемый кораблем береговой милиции. Корабль на Искыре?.. Милый, старый Искыр вряд ли надеялся когда-либо на подобный комплимент. Или еще: Юбер подолгу и без всяких языковых затруднений с удовольствием беседует с шоферами такси и случайными прохожими. Если учесть, что герой ни словечка не знает по-болгарски, следует сделать вывод, что все болгары говорят по-французски так же свободно, как на своем родном языке.

Но оставим наконец «упущения» подобного рода и обратимся к некоторым более неприятным вещам. Как уже упоминалось, агент ОСС117 приехал в Болгарию не шутки шутить, и он свои таланты борца использует со знанием дела: «Юбер налетел на него с быстротой молний...», «Юбер набросился на него и изо всех сил ударил его в солнечное сплетение...», «Юбер уже подмял его под себя и с остервенением бил по голове. Милиционер глухо охнул и сполз вниз, на тротуар», «Игорь Стравинов (так окрестила Жозеф Брюс одного «советского агента», хотя проще было бы оставить имя так, как есть, то есть Игорь Стравинский) получил мастерски нанесенный ему по черепу удар палкой и тяжело начал сползать на ковер, теряя сознание...», «Юбер поднял пистолет, целясь в голову, и нажал курок. Пуля попала точно в лоб, милиционер вначале медленно падал, а потом со всего размаха рухнул на пол». Подобными ситуациями, в которых агент ОСС117 беспощадно расправляется с советскими людьми и болгарскими милиционерами, исключительно щедро насыщена книга. Мы бы посоветовали мадам Жозеф в интересах достоверности, которая столь привлекает эту даму, прислать в Болгарию подобного богатыря, только во плоти, и тогда ей станет ясно, как в действительности поступает болгарская милиция с подобными нарушителями спокойствия.

Следует сказать, что и эти сцены — просто традиционный и невинный элемент обычного шпионского романа. Но есть и еще кое-что — уже не просто и не только недостоверное, а и политически грязное, свидетельствующее о пристрастии писательницы к клевете на социалистические страны и пресмыкательстве ее перед лидерами

антикоммунизма. Обрушиваясь на социалистический строй и внутренний порядок, она позволяет себе говорить о «морали», умиляться судьбой героини, которая еще девушкой была якобы изнасилована советским солдатом (?!), изображая самого агента ОСС117 борцом за правду, героем и мучеником. Автор ни разу не задает себе элементарного вопроса, который бы естественно возник в любой мало-мальски нормальной голове: как удастся американцам столь безнаказанно использовать шпионские сети в чужой стране, как удастся герою вести там свою подрывную деятельность, на каком основании он калечит и убивает людей, единственная вина которых состоит в том, что они не желают терпеть у себя на родине непрошенных гостей? Подобные проблемы, очевидно, не занимают Жозеф Брюс. Она явно считает незыблемой аксиомой идею о том, что наемные убийцы имеют право свободно распоряжаться всюду, в том числе и в лагере социализма, а коммунисты должны или подчиниться, или погибнуть. Хорошо еще, что подобные зловещие аксиомы могут найти себе некоторое применение только в беллетристическом рукоделии злонамеренных политических и литературных дилетантов, вроде упомянутой дамы.

Было бы наивностью переоценивать общественный резонанс пасквилей типа «Берегитесь болгар». Такие книжонки читают, думая про себя: «Ты можешь врать, мы послушаем, если это нас развлечет, но верить подождем». Массовая шпионская литература на Западе уже давно приобрела славу абсолютно ненаучной и совершенно разнузданной фантастики. А люди, которые проявляют хотя бы минимальный интерес к жизни стран нашего лагеря, вряд ли воспользуются романами Жозеф Брюс для получения необходимых сведений. Но факт остается фактом: будучи бессильным привлечь к себе на службу по-настоящему талантливых людей, антикоммунизм упрямо вербует в свои ряды отбросы общества и полицейских агентов для ведения литературной пропаганды.

Жан Брюс не единственный автор, в 50-х годах открывший в шпионской теме источник легких доходов. Почти одновременно с ним к этой теме обратилась целая группа других ремесленников. Во Франции это Серж Ляфоре (автор более 70 романов, в числе которых следует назвать «Двойной капкан», «Прыжок в бездну», «Обман против обмана», «У стен есть уши»); Жан-Батист Кайо (более 30 романов, среди которых «Спецагент», «Спецагент развлекается», «Спецагент на свободе»); Клод Ранк (более 80 романов, в том числе «Военная зона "Юг"», «Ревущие сирены»); М.-Г. Брон (более 50 романов, среди которых «Последняя дерзость», «Тактика обороны»); Г.-Ж. Арно (свыше 50 романов — «Экипажи в тревоге», «Желтые туманы», «Факсимиле»); Адам Сент-Мор

(более 60 романов — «Черная тетрадь», «Невидимые границы»); Г. Морис Дюмулен (около 40 романов — «Любой ценой», «Желтая опасность на Красной площади», «Я — очаровательный подлец»); Ален Яуан (больше 30 романов, среди которых «Тайный агент», «Двойной агент», «Красный свет»), а также еще примерно две дюжины авторов с более скромной по своему объему, но не менее пошлой продукцией — это Жан-Пьер Конти, Роллан Пиге, Пьер Курсель, Ф. Риб, Максим Делямар, Марк Арно, Франк Эванс, Ришар Карон, Ален Жансен, Оливье Фонтен, Кароль Бор, Ив Синклер и др. Впрочем, когда мы говорим о скромной по объему продукции, поймите нас правильно: у каждого из этих писателей в активе или, если хотите, в пассиве не менее одной-двух дюжин романов, что равняется в целом нескольким сотням произведений, которые (если их присовокупить к изделиям «боссов» этого жанра) образуют необозримую и непроходимую литературную пустыню идейного скудоумия и творческой немощи. Сахара даже в своей самой безводной части вряд ли выглядит более мрачно и более уныло по сравнению с этой огромной и бесплодной территорией примитивизма и безвкусицы. И даже если мы в силу исследовательской добросовестности осмелились пересечь, пусть и галопом, эти мертвые пространства, это вовсе не означает, что мы решимся на повторение подвига, увлекая за собой читателя и злоупотребляя его временем и терпением. Не случайно издательство, публикующее большую часть этой продукции, носит красноречивое название — «Черная река». И в самом деле, речь идет о полноводной черной реке политической клеветы, мракобесия, сцен кровопролития, насилия и разврата. Все это было бы очень опасно, если бы не было так уж беспомощно. Характерно, что ни одному из упомянутых авторов не удалось увидеть второго издания своих книг и хотя бы частично добиться успеха такого мастера-ремесленника, как Жан Брюс. Эти ломовые лошади бульварной литературы компенсируют низкие тиражи высокой продуктивностью. Число книг растет, черная река становится все более полноводной, но мало кто решается испить из ее мутных вод.

Чтобы не быть голословными, упомянем одного из самых плодовитых представителей этого низкосортного производства — Поля Кени, автора более 80 романов, опубликованных в серии «Черная река», среди которых можно назвать «Опасный сектор», «Преследование на рассвете», «Ключевая позиция», а также ряд книг, главный герой которых тайный агент Ф.Х.18 Френсис Коплан: «Коплан контратакует», «Коплан предпочитает столкновение», «Коплан рискует головой», «Коплан против шпионки», «Молчание Коплана», «Коплан сеет панику», «Коплан мстит»,

«Коплан дает отпор» и др. Уже эти заглавия достаточно ясно говорят об основных качествах героя— его смелости, упорстве, любви к риску, пробивной силе и непобедимости. Соответствующие книги, несмотря на порядочный объем, ничего существенного не прибавят к этой характеристике. Перед нами — близнец уже известного нам агента ОСС17. Вообще все эти герои — любимцы авторов, а иногда и публики — в прямом смысле слова ничем не отличаются друг от друга, если, разумеется, не считать имен — Юбер, Коплан, Гонс, Судзуки, Ястреб, Ангельское Лицо, Сэм Краснер и др.

Говорить о художественных особенностях романов Поля Кени — значит, говорить о том, чего нет. Нет характеров, нет описаний внешности героев, обстановки и атмосферы, нет остроумия, сюжетной занимательности и даже мало-мальски приличного стиля. Безнадежная серость изображения, бессилие фантазии, использование шаблонов самого низкого качества — словом, почти то же, что и в дамской стряпне Жозеф Брюс. Ремесленник, не обученный даже элементарным приемам своего ремесла, Кени строит интригу на совершенно произвольных и невероятных совпадениях, не в силах создать хотя бы отдаленное подобие жизненной логики. Если к этому прибавить и длинные надоедливые повторения, бездарные откровения политического и философского характера и даже путаницу в именах некоторых героев, картина будет достаточно полной. И все же часть романов Поля Кени представляет известный интерес с одной точки зрения. В отличие от мадам Брюс этот автор понимает, что откровенный и наглый антикоммунизм уже давно вышел из моды. Отсюда и стремление встать в позу беспристрастности и надклассовости, импонирующих читателю. Подобный опыт проделан им, в частности, в романе «Ф.Х.18 принимает вызов». Этот литературный труд, как и все остальные сочинения Поля Кени, представляет собой смесь из самых абсурдных вымыслов. Френсис Коплан, занимающий высокий пост во французской разведке, соглашается (втайне от своего шефа) выполнить одну трудную и рискованную задачу, не связанную с его прямыми обязанностями. Не будем придирааться к тому, что действия такого рода можно встретить только в романах — особенно в плохих. Посмотрим, в чем заключалась задача. Чтобы придать большую достоверность рассказу и соответствующим образом повернуть сюжет, автор обращается к факту создания учеными всего мира Пагоушской организации, борющейся за мир, а точнее, за то, чтобы научные открытия использовались только в мирных целях. Но писатель пытается внушить нам, что какие-то тайные силы решили разгромить эту организацию, дискредитировав одного за другим ее

наиболее известных членов. И вот Коплан, который, конечно, всем сердцем и всей душой за мир, берет на себя (совсем безвозмездно к тому же) задачу выявить эти враждебные человечеству силы. Следуют сцены, неизбежные в этом жанре: преследование, шантаж, коварные западни, убийства, пока Коплан не добирается с триумфом до финала. Но сенсация развязки заключается не столько в обезвреживании тайных адских сил, сколько в природе раскрытия. Оказывается, что группе миролюбивых ученых обоих лагерей противостоит группа высших военных — также из двух лагерей. Вообще оказывается, что в мире нет двух враждебных лагерей или, если есть, то это совсем не те общеизвестные два лагеря, а совершенно другие: с одной стороны, люди науки, а с другой — военные, которые все одинаково ненавидят мир. Как видите, развязка по своей абсурдности далеко превосходит завязку. Но в данном случае абсурд — это результат заранее продуманной диверсии. То, что западные милитаристы готовят своим народам военные катастрофы, настолько общеизвестно, что Кени и не пытается даже опровергать это. Он скромно удовлетворяется ролью идейного диверсанта, ставя знак равенства между поджигателями войны и командующими социалистическими армиями, защищающими спокойствие и безопасность человечества. Как видите, операция проведена добросовестно, хоть и не очень ловко. Иное дело — насколько разумные читатели поверят в подобную ложь, но Кени и ему подобные, очевидно, исходят из истины: «Раз читают наши книги, значит умом не блещут».

В общей массе французской продукции шпионского жанра иногда попадаются и некоторые более удачные, хотя столь же нечистоплотные в политическом отношении изделия. Таков, в частности, роман Ноэля Бена «Письмо в Кремль». Как видно уже из заглавия, автор решил идти обычным, освященным традициями путем антисоветских инсинуаций. Кто-то из работников советского аппарата совершил предательство. Однако (в интересах интриги, конечно) в руках неизвестного находится письмо, которое может раскрыть предателя. И вот западная разведка засылает в СССР своего тайного агента, который должен выкрасть письмо и спасти попавшего в опасное положение предателя. Все следующие эпизоды составлены целиком по рецептам «романа напряжения». Бен не довольствуется политической ложью, а претендует на философские обобщения. По его мнению, современный человек раз и навсегда должен распрощаться со всеми человеческими чувствами, если он хочет добиться своей цели. «Чарли, друг, — поучает героя один из персонажей, — нужно убивать свои чувства. Раздавить каблуком и превратить их в пыль. Ты должен видеть мир таким, каков он на самом деле». Увы, герою не удастся

полностью заглушить голос сердца, и это, считает автор, его ахиллесова пята.

Книга Ноэля Бена свидетельствует об известном литературном умении автора. Интересно рассказывается о сложной подготовке, в результате которой разведчик превращается в совершенно иную личность; чтобы проникнуть туда, куда его посылают, герой должен сыграть роль грузина и овладеть всеми его привычками и манерами вплоть до мелочей. «Ну и что же?» — спросит любой взыскательный читатель. Видимая достоверность той или иной детали, корректный литературный стиль и даже наличие некоторого беллетристического дарования не в состоянии искупить основного недостатка книги.

Она представляет собой ложь, и никакая литературная аранжировка не в состоянии поднять ее ценность выше той, которую заслуживает любая ложь.

На относительно более высоком литературном уровне стоят и романы Антуана Доминика. Их более сорока, и в заглавиях неизменно фигурирует слово «горилла»: «Горилла поздравляет вас», «Горилла без галстука», «Горилла извергает огонь», «Татуированная Горилла» и др. За этим прозвищем скрывается любимый и постоянный герой писателя. А за псевдонимом Антуан Доминик — французский кадровый дипломат Доминик Поншардьё. Мы не знаем, каковы успехи Поншардьё в дипломатии, но должны признать, что во французской шпионской литературе он сумел завоевать славу самого читаемого автора. Большая часть его книг все время переиздается, а многие уже экранизированы.

Главный герой Доминика, как можно судить по его прозвищу, представляет собой гору мускулов, которую писатель не забыл снабдить мыслящей головой. Разумеется, Горилла — кадровый разведчик, которому поручаются всевозможные задачи — от шпионажа до контршпионажа и от борьбы с «советскими агентами» до ликвидации международных гангстерских банд, торгующих наркотиками и белыми рабынями. Все это делает программу героя крайне насыщенной, что все же не мешает ему наслаждаться своей жизнью ласками случайно встречающихся красавиц.

Как видно, и здесь налицо обычный штамп, и Горилла, вопреки своему исключительному телосложению, не в состоянии выбраться из клетки шаблона. И все же у Доминика есть одно бесспорное преимущество перед большинством его коллег: он владеет заурядным профессиональным мастерством второго сорта, а это не так уж мало в жанре, где и третий сорт — редкое достижение. Создатель Гориллы дает живые, лаконичные описания обстановки, любопытные краткие характеристики героев,

придумывает остроконфликтные ситуации и неожиданные повороты, часто (даже излишне часто) демонстрируя свое чувство юмора. Но все это — и характеры, и обстановка, и действия, и остроумие автора — не удивляет и не занимает вас особенно, потому что так и кажется, что вы уже где-то встречали, если и не точно такие же, то подобные ситуации. Умение — налицо, но это именно умение второго сорта — обычное, лишенное неповторимой интонации самобытного таланта.

Что касается проблем собственно разведки, то и они заменены здесь псевдопроблемами, порожденными совершенно произвольными и фантастическими конфликтами и драмами.

Опытный дипломат Доминик Поншардье, разумеется, не может быть обвинен в полном невежестве в этих вопросах, но он, как и прочие западные писатели, прошедшие школу разведки, предпочитает вольные просторы безответственного сочинительства железным рамкам жизненной правды. Конечно, никто из читателей и не надеется, что Доминик или еще кто-либо станет знакомить их с тайнами своей профессии. Тем более что и в шпионском романе, как и в любом другом жанре, писатель не обязан точно отражать подлинные факты. Но он во всех случаях должен соотносить действия своих героев с реальными законами действительности, с реальной логикой социальных процессов и человеческих характеров. Однако Доминик не ставит перед собой столь обременительной задачи и идет по уже узаконенному в шпионской литературе пути вымыслов и дезинформации. Единственный его плюс состоит лишь в том, что порой он позволяет себе жест вежливого уважения по отношению к своему противнику: «И он делает свое дело, как и мы». Это джентльменство старого типа несколько наивно, но все же более переносимо, чем патологическое антикоммунистическое остервенение иных авторов.

Определенная опытность, правда в сфере общеизвестного и уже достигнутого, проявляется и в творчестве упоминавшегося выше Пьера Нора, опубликовавшего помимо мемуаров о своей разведывательной деятельности, свыше 50 романов, по которым никак не скажешь, что их автор — контрразведчик, настолько далеки они от действительно существующей сейчас борьбы иностранных разведок.<sup>[78]</sup> Недавно Пьер Нор стал редактором новой серии романов (публикуемой издательством «Фламарион»), действие которых, как указано в проспекте, «развивается в реальных исторических и строго достоверных рамках большой современной политической проблемы». Это обещание весьма красноречиво. Оно свидетельствует о том, что публике смертельно надоели

бесчисленные шпионские фантасмагории, а быстро сориентировавшиеся торгаши предпринимают все возможное, чтобы заинтересовать читателя новой, весьма заманчивой формулой. В первой книжке библиотеки издательство опубликовало роман ее редактора Пьера Нора «Тринадцатое самоубийство» и этим сразу же нарушило свое торжественное обещание. Последняя книга Нора ничем существенным не отличается от его ранних сочинений. Это запутанный и не очень убедительный рассказ о действиях нескольких разведок — американской, английской, западногерманской, советской и французской, при этом, естественно, лавры победителя достаются полковнику французской разведки Дюбуа. Дюбуа, конечно, можно поздравить с победой, но как быть с читателем, которого и на сей раз обманули?

Англо-американская массовая продукция шпионской литературы ничем не отличается от французской по качеству. Правда, здесь в связи с обилием авторов, а стало быть, и большей конкуренцией, сравнительно часто попадают книги, написанные с определенной степенью мастерства. Но это — мастерство ремесленников, которое раздражает взыскательного читателя не меньше, чем невежество дилетанта. Романы «Помогла прозорливость» Ч.-Э. Мейна, «Западня в Салангапе» Э. Арона, «Смертельный друг» Х. Пентекота, «На крышах Багдада» А. Мак-Кинена, «Операция "Н"» Н. Даниэлса, «Опасность в раю» А.-С. Флейшмана, «Шпионское болото» Д. Гольдмана, «Мускул» Д. Марлоу в общих линиях исчерпывают разновидности этой средней продукции, если говорить об идейных тенденциях и художественных приемах. Разумеется, мы упомянули эти романы, выбранные из многих других, просто для информации и вовсе не собираемся подробно останавливаться на каждом из них. Позволим себе сказать несколько слов лишь об одном из этих произведений — романе Дана Марлоу «Мускул», так как он даст нам вполне ясное представление о среднем уровне американского шпионского романа.

Действие романа происходит в Америке в наши дни. Пит Карма, бывший гангстер, бежавший из тюрьмы, становится невольным свидетелем странной автомобильной катастрофы. Ему удается похитить выпавшую из разбитой машины папку, в которой он обнаружил 700 000 долларов и конверт с какими-то непонятными текстами. Из пролога к роману нам уже известно то, чего не знает герой: эти тексты — совершенно секретные и исключительно важные советские военные документы. Именно поэтому неожиданно разбогатевший гангстер становится объектом пристального внимания как американской, так и советской разведок, а также мощной

банды гангстеров, которая намеревается присвоить эти сведения, с тем чтобы продать их за большую сумму. Если вспомнить обычные штампы данного жанра, легко представить себе всю сложность интриги, которую закручивает автор, — ее нет смысла и пересказывать. В последней части романа представителям советской разведки, созданным пылким воображением Марлоу, удастся добраться до папки, а заодно и прихватить двух женщин, дорогих сердцу героя. Лишившись сразу и долларов, и любимой женщины, одинокий гангстер решает прибегнуть к услугам банды, он готов даже остаться без денег, лишь бы спасти свою подружку и ее кузину. Бандиты сначала не решаются пойти на такой риск, но, к счастью для героя, они оказываются настоящими патриотами: уяснив, что речь идет о советских агентах, преданные своей нации гангстеры смело бросаются в бой. Разумеется, и сам Пит Карма настроен столь же патриотически: еще раньше он вынул из папки драгоценные документы и спрятал их в надежном месте. Тяжело раненный в одной из стычек с русскими разведчиками, он все же находит в себе силы, чтобы позвонить в ЦРУ и сообщить, где находятся документы. Как вы уже догадались, в эпилоге герой выздоравливает, его брак с любимой женщиной — только вопрос времени, а ЦРУ в благодарность за все спасает его от суровой руки закона, грозящего ему пожизненной каторгой за бегство из тюрьмы, сопровождавшееся вооруженным нападением и убийством.

Не стоит и говорить, что автор нарисовал образы советских разведчиков, совсем не жалея черной краски, а издатель, недовольный даже такой «убийственно черной» характеристикой, позволил себе именовать их в рекламной аннотации «бандой горилл с плоскими лицами». Правда, Марлоу не повезло, эта аннотация была напечатана на задней обложке книги, как раз под его собственным портретом, поэтому ничего удивительного, если читатели вдруг подумают, что она относится к автору и его родственникам. Конечно, можно возразить, что Марлоу совсем не виноват в том, что у него такая отталкивающая физиономия, а его издатель — глуп и зол. Но вряд ли можно быть непричастным к своей собственной глупости, сдобренной изрядной дозой политической нечистоплотности. Эта глупость таких масштабов, что она не ускользнула бы от внимания самого непретенциозного читателя. Вопреки элементарной логике Марлоу старается убедить нас в том, что советские патриоты — это шайка злодеев, а американские гангстеры — настоящие герои. По всей вероятности, автор просто еще не дорос до понимания элементарной истины: определенная сообразительность нужна и для того, чтобы сочинять клеветнические утверждения. В качестве своего положительного персонажа он берет

преступника и убийцу, чем автоматически охлаждает симпатии нормального читателя к такому герою. Может быть, в глубине души Марлоу и хотел показать, как даже у такого подонка в серьезную минуту пробуждаются патриотические чувства. Может быть, он вообще хотел сказать, что американские подонки, именно потому, что они американские, значительно лучше обыкновенных подлецов. Только после того как писатель на двухстах страницах рассказывает нам о непреодолимой страсти Пита Карма к деньгам, трудно поверить в его молниеносное, чудесное перевоплощение в финале. Очевидно, и сам Марлоу понял, что вышло неубедительно, потому что дал возможность герою вспомнить о своем патриотизме лишь после того, как безвозвратно отнял у него доллары. Это уже более правдоподобно: Питу Карма в его положении ничего не остается, как вспомнить о своих патриотических чувствах. Но интересно, заметил ли по крайней мере автор, что при таком финале рушится столь заботливо создаваемая идейно-политическая основа его сочинения? Ведь патриотизм здесь понимается вполне по-американски: не как благородное чувство, а как поведение, приносящее выгоду.

Заметим в скобках, что либеральная западная критика нередко оправдывает антикоммунистические тенденции литературы подобного рода, как, впрочем, и ее авторов, полагая, что это всего-навсего неизбежный атрибут сюжета и что не стоит обращать на это внимания. Шпионский роман — роман борьбы. А чтобы была борьба, должны быть и противники. А где же взять писателю подходящего противника, если не в другом лагере? И стоит ли объявлять такого писателя мракобесом только потому, что он честно выполнил требования жанра единственным возможным способом? Романы о Диком Западе немислимы без индейцев. Шпионский роман невозможен без коммунистических агентов. Речь идет о простой формальности, которая почему-то раздражает читателей, не понимающих условностей литературы. Так рассуждают, когда хотят сказать, что буржуазная шпионская литература не имеет реакционного политического смысла. И надо признать, что находятся люди, которые принимают эти рассуждения за чистую монету. Не случайно на страницах ряда западных прогрессивных изданий встречаются отзывы и рецензии, в которых шпионские романы рассматриваются как простые и безобидные приключенческие истории и совсем не учитывается их очевидный антисоветский смысл. Но в мотивировке, приводимой выше (независимо от того, является она результатом легкомыслия или злого умысла), нет и намека на критику. Оскорбления и клеветнические выпады нельзя считать «шуткой». И ни один писатель не имеет права исказить жизненные факты в

угоду кем-то выдуманным жанровым правилам. В современную эпоху в реальной, явной и тайной борьбе слишком много достаточно важных и достаточно серьезных конфликтов, чтобы заниматься выдумыванием мнимых и совершенно фантастических схваток. И если какой-нибудь автор в интересах сюжета нуждается в отрицательных персонажах, совсем не трудно найти их, не прибегая к своему воображению, стоит лишь встать на такую позицию, которая позволит обнаружить их в изобилии в самой действительности. Уже одно то обстоятельство, что писатель ищет и находит «противника» не там, где надо, говорит о том, что и в поисках своего положительного героя он стоит на ложном пути.

В спорах с нами наши оппоненты могли бы возразить, что мы слишком многого хотим, требуя от буржуазных авторов правдивого изображения политических конфликтов современности и верной оценки сил, принимающих участие в этих конфликтах. Но избоблительная линия западной реалистической литературы и ряд романов детективного жанра свидетельствуют о том, что талантливый и честный художник, даже если ему и не удастся полностью преодолеть ограниченность своей классовой концепции, все же в состоянии верно показать хотя бы отдельные стороны общественных процессов. И отсутствие такого рода достижений в области шпионского романа должно привести нас к логическому выводу о том, что авторы этих произведений страдают отсутствием или таланта, или честности, или того и другого вместе.

Разумеется, в англо-американской массовой продукции встречаются и произведения, которые далеки и от антикоммунистической клеветы. Авторы таких романов — иногда из чувств порядочности, иногда из коммерческих соображений — обращаются к описанию более нейтральных в политическом отношении ситуаций и доказывают своими книгами, что для создания шпионского романа (пусть даже и с буржуазных позиций) совсем не обязательно выдумывать «красных шпионов» и «агентов Москвы». Характерный пример в этом смысле — роман Питера О’Доннела «Модести Блейз». Образ Модести Блейз получил широкую популярность на Западе благодаря самой книге, а также ее экранизации, причем в фильме роль всемогущей шпионки исполнила Моника Витти. Причину такого успеха следует искать не столько в литературных достоинствах романа, сколько в свежести сюжетной находки. Наконец-то после целой галереи шпионов-мужчин, создаваемой в течение двух десятилетий, О’Доннел догадался придумать и героиню, не менее опасную и удачливую в шпионаже, чем мужчины. Модести Блейз служит в британской разведке. С помощью одного из сотрудников по имени Вилли она ведет борьбу против

«Страшного» Карца, авантюриста высокого класса, решившего прибрать к рукам одно из государств. Речь идет о Кувейте: запасы нефти в этой стране могли бы обеспечить Карцу огромное богатство и неограниченную власть. К несчастью для «Страшного» Карца, автор выставляет против него на шахматную доску борьбы очаровательную, но не менее «страшную» Модести Блейз, которая, разумеется, выигрывает партию, сделав мат в несколько ходов.

Подобную же фантазмагорию преподносит нам и Ян Стюарт в своем романе «Станция-3, ультрасекретно». Однако здесь речь идет не о нефти, а о более страшном продукте — «абсолютном бактериологическом оружии». Это чудовищное «оружие» похищено из ультрасекретных лабораторий, где оно производится и откуда ни теоретически, ни практически оно не могло исчезнуть. Словом, что-то вроде «загадки запертой комнаты» в шпионском варианте. При этом речь идет не о политической операции, а о шантаже крупного масштаба, цель которого — баснословная сумма. Книга изобилует совершенно невероятными вещами, но, как пишут в журнале «Экспресс» Буало и Нарсежак, «искусство Яна Стюарта и состоит в том, чтобы заставить нас принимать невозможное, усыпить чувство достоверности, к которому постоянно взывал классический полицейский роман. Оригинальность современного приключенческого романа как раз и состоит в том, чтобы силой разума разрушить критический дух».<sup>[79]</sup> Как нам кажется, последний довод не нуждается к комментариях.

В массе шпионской литературы, не состоящей открыто на службе у антикоммунизма, можно найти и некоторые серьезные произведения, как, например, «Берлинский меморандум» («The Quiller Memorandum») Адама Холла. Этот английский автор, подписывающий иногда свои книги именем Элстон Тревер и живущий во Франции, в поисках своего противника стоял на правильном пути: это возрождающийся в ФРГ нацизм. Главный герой романа — английский разведчик Квиллер, перед которым поставлена задача — раскрыть имена шефов одной тайной фашистской организации, готовящей нацистский переворот. Итак, борьба ведется между Квиллером и тщательно законспирированными фашистами, намеревающимися с помощью героя проникнуть в английскую разведку и уничтожить имеющийся там компрометирующий их материал. Повествование Адама Холла реалистически убедительно в своих деталях, и, что не менее важно, его герой гораздо более обыкновенный, реальный человеческий образ, чем все эти духовно убогие сверхчеловеки, столь распространенные в шпионской беллетристике. Квиллер действует не из любви к опасным ситуациям и не из врожденного чувства долга — он сознательно идет на

риск, поскольку на собственном опыте знает, что такое нацизм.

Однако и здесь за реализмом внешних деталей и внешним демократизмом идеи скрывается неправдоподобие. Ведь хорошо известно, что силы, борющиеся за возрождение нацизма в ФРГ, отнюдь не законспирированы в мистических секретных организациях. Напротив, эти силы легально и нагло проводят политические сборища и другие акции подобного рода. Не существует никаких признаков того, что британские органы недовольны деятельностью этих фашистских организаций, а тем более — собирались бы ее сорвать. Вообще книга Холла в конечном счете оказалась весьма необоснованным комплиментом в адрес британской разведки.

Так же неправдоподобна по сюжету, но более правдива в ряде деталей и книга Антони Грея «Пробивающие небо»<sup>[80]</sup> — попытка реалистически рассказать о некоторых известных явлениях и проблемах из области «холодной войны», хотя и облеченная в форму вымышленной истории. Правда, этот роман, на обложке которого красуется заманчивое слово «шпионаж», в сущности, представляет не шпионский, а военный жанр.

Герой знакомит нас с бытом и заботами офицерского состава на атомных базах США. Его главный герой Малькольм Скотт — английский полковник на одной из таких баз. В книге полковник предстает перед нами в двух лицах: с одной стороны, он шпионит за американцами и собирает секретные сведения, касающиеся их оборонной мощи; но с другой — герой упорно спорит со своими шефами, возражая против идеи прекращения производства самолетов-бомбардировщиков и начала выпуска ракетно-ядерного оружия. Скотт, во-первых, убежден, что авиация гораздо эффективнее ракет, а во-вторых, считает, что было бы безумием рассчитывать на атомный контрудар в случае любой провокации, пусть и весьма незначительной. В процессе этой полемики автор вводит в действие не только некоторых тузов Пентагона, но и государственного секретаря по делам обороны и даже самого президента США.

Правда, Скотту не удастся отстоять свои взгляды, да он и не рассчитывал на подобный успех. Он улетает в Лондон, и читателю становится ясно, что полковник следил за американцами вовсе не для того, чтобы помочь коммунистам, как считал его помощник. С благословения своего шефа герой готовит давно задуманную операцию: девять английских бомбардировщиков должны тайно вылететь в США, проникнуть за барьер противовоздушной обороны, заснять Вашингтон, секретный военный штаб и ряд других объектов и невредимыми вернуться в Англию, доказав таким образом эффективность самолета в современных

условиях и полную неподготовленность американской военной машины к обороне.

Несмотря на ряд осложнений, операция проведена почти успешно. Но проникновение неизвестных и необнаруженных самолетов в воздушные пространства США вызывает атомную тревогу, и в определенный момент президент дает приказ об атомном контрударе против СССР, так как по некоторым не вполне проверенным данным именно Советы, как полагает Пентагон, напали на США. Лишь каким-то чудом, буквально в последнюю минуту атомная война приостановлена. Подлинное происхождение бомбардировщиков выяснено, самолет Скотта сбит, и герой погибает. В Белом доме принимают все необходимые меры для того, чтобы скрыть эти события от общественности. Но, как следует из заключительных строк романа, правду не удастся скрыть, потому что помощник Скотта решает передать одному из журналистов все подробности проведенной операции.

То, о чем рассказывает Антони Грей, в своей основе, конечно же, вымысел, но вымысел с элементами достоверности. И дело не в ряде правдивых деталей, рисующих быт военных на американских атомных базах, и верно переданной механике действий этих зловещих центров — все это подробности, о которых трудно судить неспециалисту. Важнее другое: Грей правильно показывает авантюризм американской военщины и говорит об опасности, которую представляют для человечества методы ее действий. Кульминация романа — крещендо паники и ужаса, и это не может не взволновать читателя. Но Грей бессилён в своем желании добраться до самой глубины экономического механизма, приводящего в действие зловещую военную машину, рождающую корысть и коррупцию, агрессивные политические доктрины, понять смысл политических махинаций. Автор проявляет слабость не только как социолог, но и как писатель. Его рассказ безлик и бесцветен, он описывает много ненужных лиц и событий, которые позже сам забывает, не в состоянии психологически верно мотивировать действия своих героев. Весьма внушительную часть книги занимают тягостные и довольно элементарные дискуссии по вопросам стратегии, в которых одни и те же аргументы и идеи бесконечно повторяются, что вполне может обескуражить читателя и заставить его отказаться от чтения книги.

У беллетристики, о которой идет речь, весьма мало шансов завоевать симпатии читателей — одних претензий на серьезную проблематику и на реализм недостаточно. Публика еще успеет пресытиться бесконечной серией все более фантастических и все более однообразных в своей фантастике шпионских авантур, прежде чем обратится к отрезвляющей

атмосфере книг заниженно-бытового содержания, которые тогда только-только начали появляться, знаменуя собой конец детства и начало зрелости жанра. Писателем, который в какой-то степени суммировал все достижения раннего периода и своим творчеством подвел его итоги, был англичанин Ян Флеминг, получивший признание как самый блестящий, самый удачливый и самый известный представитель шпионского жанра.

Жизнь Яна Флеминга (1908–1964) — весьма красноречивый пример соответствия биографии и творчества писателя. Ян Флеминг родился в семье миллионера, образование получил в аристократическом колледже в Итоне, а позже — в военной школе Сандхерста. Он не испытал ни житейских невзгод, ни творческого счастья пройти одиссею нищеты, унижений и горьких познаний — путь, знакомый таким большим реалистам западной литературы, как Фолкнер, Хемингуэй, Колдуэлл, Стейнбек, Теннесси Уильямс и многие другие. Жизнь не раз преподносила писателю великолепные возможности для служебной карьеры и для развлечений. После некоторых колебаний Флеминг избирает профессию журналиста. В качестве корреспондента «Санди таймс» и агентства Рейтер он посещает ряд стран, в том числе и СССР. Злые языки утверждают, что уже в то время Флеминг сочетал свои газетные дела с секретными разведывательными действиями, — мнение, которое почти подтвердилось дальнейшей карьерой молодого человека: во время второй мировой войны его назначают заместителем директора службы разведки при штабе военно-морских сил. «Счастье сопутствовало ему, — пишет приятель Флеминга Уильям Пломер, — молодость, здоровье, сила, деньги, общая культура, солидное общественное положение и вера в свои силы... Некоторые его увлечения — модными автомобилями, гольфом и азартными играми — мне не очень нравились, но мы находили общий язык, одинаково интересуясь жизнью, литературными и общественными вопросами, анекдотами... С необычной для себя скромностью и неуверенностью он как-то сказал мне, что хотел бы написать книгу о шпионаже и внезапной смерти... Я ответил, что это плохо — написать всего лишь одну книгу, лучше усвоить привычку писать регулярно и постоянно».<sup>[81]</sup>

И хотя Флеминг задумал писать еще в конце войны, лишь с 1951 г. он начинает осуществлять свои планы, поселившись в собственном имении на Ямайке. О своей первой книге «Королевское казино», опубликованной в 1954 г., Ян Флеминг говорил: «Рукопись мне не удалась. Было стыдно предложить ее куда-либо. Никому из издателей она бы не понравилась, но, если бы ее и одобрили, я не смог бы даже взглянуть на свою напечатанную книгу». И тем не менее автор не только пускает рукопись в обращение, но

и, следуя совету друга, начинает писать «регулярно и постоянно», превращая свое литературное увлечение в профессию. Одна за другой выходят его книги «Живи сам — пусть умирают другие» (1955), «Провокатор на луне» (1956), «Из России, с любовью» (1957), «Доктор Но» (1958), «Голдфингер» (1959), «На службе ее величества» (1960), «Мотель 007» (1961), «Операция "Шаровая молния"» (1963), «Ты живешь только дважды» (1964), посмертно было издано его произведение «Человек с золотым наганом» (1965), а также ряд новелл, опубликованных в различных странах под разными заглавиями.

Начав как весьма посредственный дебютант в ряду прочих посредственностей, Флеминг неожиданно для самого себя быстро становится звездой первой величины на мутном небосклоне бульварной серийной литературы. На первый взгляд может показаться необъяснимым, почему этот создатель непретенциозных приключенческих книг был объявлен читателями и критиками оригинальным творцом высокого ранга и — как это ни парадоксально — самым типичным и самым представительным писателем современности.

Если же разобраться, необъяснимое, в сущности, вполне объяснимо. Известно, что реклама является могучим фактором западного рынка, в том числе и книжного. А поскольку, как говорит Пломмер, Флемингу везло всегда, этот автор имел счастье получить наилучшую рекламу, какой не приобретешь и за деньги: на пресс-конференции в Вашингтоне президент США Джон Кеннеди заявил, что его любимый автор — Флеминг, а любимый герой — Джеймс Бонд. Журналисты, пораженные, начали поиски. Флеминг? Кто он? Автор «авантюрных» романов. Его тема? Шпионаж. Герой? Какой-то Джеймс Бонд, агент 007. Стало быть, ничего особенного — побоища и шифровки. Но механизм рекламы уже пришел в действие. Любимый писатель президента — это не может не вызвать любопытства. И не только любопытства снобов, спешащих ознакомиться с произведениями автора, чтобы суметь ответить на вопрос: «А вы читали Флеминга?» И не только любопытства широкой и непостоянной публики, которая в год просматривает от силы две-три книги из числа самых модных. Но и значительно более важное с деловой точки зрения любопытство британских и голливудских продюсеров, книгоиздателей всего западного мира, пропагандистских центров, периодической печати, радио, телевидения и торговых фирм. Очень быстро темы «Флеминг» и «Бонд» и действительно становятся темами века в представлении буржуазии. Тираж каждого из уже опубликованных романов возрастает до четырех-пяти миллионов экземпляров. Один за другим выходят они на

экраны, трансформированные в головокружительную суперпродукцию и приправленные потрясающими техническими трюками и массовыми сценами. Тема «Бонд» завладевает телевизионными передачами, литературными радиопередачами, рецензентскими колонками в периодической печати, а также миром снобов, алкоголя и мужской моды. Позволим себе небольшой пример, процитировав отрывок из заявления главы одного из парижских рекламных агентств: «Джеймс Бонд элегантен. Все французы хотят быть похожими на него. Поэтому мы ставим на эту карту... «Буссак» сохранил за собой право на производство плаща, пижамы и купального халата à la Джеймс Бонд. Мужские костюмы будут носить марку 007, а юношеские—003,5. «Байяр» производит четыре вида костюмов, носящих имя Бонда. «Вайль» собирается продать 10 000 шикарных галстуков, «Балли» выпускает четыре модели обуви... Перчатки, очки, зажигалки, знаменитый портфель, шляпа, носки, запонки... «Колгет-Палмолив» выбрасывает на рынок одеколон и духи «Джеймс Бонд»...». Примерно в то же время в ряде западных стран, и особенно в Англии, было учреждено несколько десятков клубов Джеймса Бонда, имеющих целью утвердить престиж своего патрона и использовать его опыт храбреца, бабника и законченного алкоголика.

Разумеется, секрет этого шумного успеха не только в поверхностных сенсациях рекламы и в счастливом случае. Ведь ни хвалебный отзыв президента Кеннеди, ни последовавшая за этим лихорадочная шумиха, созданная средствами массовой информации, не были результатом случайности. Умный политик, Кеннеди увидел в книгах Флеминга возможность вызвать и сделать популярным «положительный» персонаж в буржуазном мире, уже давно безвозвратно лишившемся не только положительных героев, но даже и стремления к героизму и героическому. Реакционные же стратеги психологической войны в лице смелого, не обремененного мыслями и моралью Джеймса Бонда нашли идеальную модель человеческого поведения, полностью соответствующую их агрессивным планам. Насаждение бондизма среди молодежи Запада означало для этих стратегов воскрешение померкшего престижа антикоммунизма, грубой силы, любви к риску и военным авантюрам. Они, как слепой за палку, ухватились за Флеминга, уверовав, что смогут вывести из состояния апатии и безверия обывателя, мобилизовать его психологически во имя осуществления своих агрессивных планов.

Итак, успех Флеминга был обусловлен прежде всего сходством взглядов автора, нашедших выражение в характере и действиях его героя, с официальной политической линией, которой придерживаются крупные

капиталистические державы. Это сходство вполне естественно: верный сын своего класса, к верхам которого он принадлежал, Флеминг в своих книгах защищает те же позиции, за которые он сражался, будучи журналистом и разведчиком. Но удачливость этого автора объясняется отчасти и усвоенным им ритмом. Как мы увидим, некоторые писатели, куда более талантливые, чем данный автор, так и не смогли надолго задержать внимание публики, поскольку очень редко издавали свои немногочисленные книги по той простой причине, что написать серьезную книгу значительно труднее, чем состряпать псевдолитературный полуфабрикат. Флеминг, не утомляя читателей чрезмерно большим количеством книг, в то же время сумел поддержать темп, необходимый для того, чтобы постоянно напоминать о себе читающей публике. За десять лет он выпустил двенадцать книг, посвященных одному-единственному герою, и обеспечил Джеймсу Бонду возможность постоянно общаться с его преданными поклонниками.

Чтобы не останавливаться подробно на этих двенадцати томах, но дать в то же время некоторое представление об их идейных и литературных особенностях, позволим себе более подробно проанализировать роман Флеминга «Голдфингер», почти единодушно признанный наибольшей удачей писателя.

Рискуя быть обвиненными в нетактичности и некоторой поспешности выводов, мы тем не менее начнем с предварительной оценки, которая, как мы надеемся, подтвердится последующим анализом: Флеминг — весьма посредственный писатель. Посредственный не в сравнении с талантливыми художниками типа Сэлинджера, Сола Беллоу, Апдайка, Меламуда или Карсона Маккелерса, но посредственный даже по сравнению с рядом своих коллег по криминально-шпионской литературе — Хэмметом, Чендлером, Ле Карре, Леном Дейтоном и др. Его внимание приковано главным образом к действию и событиям, а рассказывает он о них деловито и безлично. Характеристики героев всегда тенденциозны и вялы. Редкие описания банальны и сухи, порой удручающе обстоятельны, порой просто излишни. Часто он рассказывает о событиях и персонажах, не имеющих никакого значения для общего хода повествования. Наконец, произведения Флеминга всегда страдают отсутствием ритма. Обычно они начинаются спокойно, с излишней обстоятельностью, чтобы затем очень быстро перейти в скоропалительное и небрежное повествование — создается впечатление, что автору надоело писать уже после первой сотни страниц и он горит желанием как можно скорее закончить книгу.

Все эти недостатки мы встретим и в романе «Голдфингер».

Характеристики героев и здесь даются как бы только затем, чтобы выразить симпатии и антипатии автора. Но зато Флеминг посвящает целые абзацы по тридцать строк описанию туалетов некоторых персонажей, начиная с булавки в галстuke и кончая цветом носков. Он не упускает возможности исчерпывающе подробно познакомить нас с меню блюд, поглощаемых Бондом, ввести читателя в тонкости игры «канаста» или более чем на тридцати страницах живописать состязание в гольф между Бондом и Голдфингером, почти не нужное для дальнейшего действия. Как и во всех других книгах, здесь Флеминг наивно надеется поразить воображение читателя. Он неистощим в употреблении превосходных степеней, в описаниях необычных до фантастичности ситуаций, проектов и действий, которые могут возникнуть лишь в воображении, неподвластном разуму. По свидетельству Флеминга, Голдфингер оказывается «самым богатым человеком в Англии» и в то же время — «самым великим вором всех времен». Его телохранитель — «самый опасный на свете дикий зверь». А готовящееся преступление — «уникальная и гигантская операция». Что же касается главного героя, то во всем он «самый-самый» — в смелости, в находчивости и, разумеется, в вопросах секса.

Главное (если не единственное) достоинство Флеминга — это придумывание интриги. В жанре, где огромное число фабульных комбинаций уже давно поизносилось от бесконечного употребления, этот автор сумел к шаблонным положениям добавить и свои, более «свежие». Именно это качество книг Флеминга и принесло им успех у жадной до развлечений публики и вызвало интерес продюсеров кино.

Но и фабулы Флеминга кажутся эффектными и увлекательными лишь непретенциозному читателю. Любой мало-мальски серьезный анализ помог бы раскрыть в них логическую непоследовательность, недопустимую наивность, абсурдную несообразность и чрезмерное даже в этом жанре злоупотребление «*deux ex machina*». Все это в полной мере проявляется и в «Голдфингере». Начало данной истории, в сущности, является концом предыдущей, которую Бонд, по своему обыкновению, завершил убийством противника и полной победой. Все эти истории рассказываются нам просто так — для заполнения определенного числа страниц, прежде чем начнется само действие.

Действие пролога происходит в Майами. К Бонду приходит миллионер Дюпон просить его об услуге, которая будет хорошо оплачена. Дюпон несколько дней подряд играл в «канасту» с другим миллионером — Голдфингером, проиграл 25 000 долларов и убежден, что Голдфингер смошенничал, хотя и не знает, как именно. Бонд решает помочь попавшему

в беду богачу, раскрывает аферу Голдфингера, возвращает своему клиенту проигранную сумму, похищает секретаршу Голдфингера, чтобы продемонстрировать ей свои неограниченные сексуальные возможности, после чего возвращается в Англию.

И вот совершенно неожиданно агенту 007 поручается задача заняться — на сей раз по служебной линии — этим самым Голдфингером, с которым его когда-то свел случай в Майами. Оказывается, Голдфингер — самый крупный в мире владелец золота, нелегально торгующий драгоценным металлом и незаконно вывозящий его из Англии в Индию, где перепродает втридорога. Более того, есть почти достоверные сведения о том, что этот миллиардер и контрабандист высшего класса вдобавок еще и субсидирует советскую «шпионскую организацию» «Смерш». И хотя это, как полагает автор, и не нуждается в подтверждении, все же необходима тщательная проверка. Именно это задание и поручается Бонду.

Заметим, кстати, что название «Смерш» означает «Смерть шпионам!». Это — секретная организация, помогающая якобы советской разведке совершать «тысячи убийств по всему свету». Не стоит и объяснять, что такая организация существует лишь в необузданном воображении Флеминга, но нужно сказать, что в результате этой без устали повторяемой в каждой книге автора антисоветской клеветы эта легенда о воображаемой организации настолько распространилась на Западе, что в нее поверили даже серьезные люди. Эту же легенду стали использовать всевозможные мракобесы.

Но вернемся к литературным творениям Флеминга. Итак, Бонд встречается с Голдфингером, только что появившимся в Англии, чтобы облегчить разрешение задачи, стоящей перед героем. Они устраивают состязание в гольф с очень скромными ставками в десять тысяч фунтов стерлингов, играют одинаково нечестно, но все же агент 007, являясь большим мошенником, выигрывает партию. После этого в знак признательности за то, что его обыграли, Голдфингер приглашает Бонда на ужин к себе в загородную виллу. Гость, умеющий хорошо поесть, приходит вовремя, но хозяин, сославшись на занятость, уезжает на полчаса, оставив Бонда одного в доме. Естественно, и этого получаса вполне хватает Бонду, чтобы тайно обойти все помещения и даже заглянуть в литейную мастерскую, оказавшуюся по соседству, где он видит именно то, что подтверждает его подозрения. Агент 007 уже заканчивает свой осмотр, когда вдруг обнаруживает, что все это время его действия снимали скрытой кинокамерой. Он успевает засветить пленку и преподносит вернувшемуся Голдфингеру не очень убедительную версию, которой тот, естественно, не

может поверить.

Итак, уже в самом начале миссия Бонда терпит крах: он вызвал недоверие у противника и вынужден исчезнуть. Но неудача не должна никого удивлять. Может быть, это и звучит несколько грубовато, но ни один герой не в состоянии быть умнее своего автора. И вряд ли так уж случаен факт, что агент 007, которого все время выдают за сверхчеловека, очень часто попадает в такие глупые положения, в какие не сумел бы попасть и самый обыкновенный разведчик.

Как можно поверить, что за какие-то полчаса герою удастся что-то увидеть на вилле, где хитрый Голдфингер специально оставил его одного? Разве не было абсурдом надеяться, что за Бондом не будут наблюдать и что на вилле не осталось верных своему хозяину людей? И зачем ему понадобилось так рисковать, ведь у него уже были все шансы завоевать доверие Голдфингера, попасть к нему на службу и спокойно получить нужные улики? На все эти вопросы, которые читатель вправе задать, Флеминг вряд ли собирался отвечать.

Единственное, чем автор хотя бы отчасти может нейтрализовать глупость своего героя, — это одарить и противника аналогичной дозой глупости. В самом деле, именно в тот момент, когда Бонд остается один на вилле и может проникнуть в находящуюся по соседству литейную мастерскую, старая лиса Голдфингер приказывает провести здесь крайне секретную операцию: рабочие собираются вмонтировать в «ролс-ройс» своего господина золотые листы, которые предполагается вывезти контрабандой за границу. Подобная, мягко говоря, «неосторожность» не могла быть допущена не только хитрым, но и просто психически нормальным человеком.

Но история продолжается, и тот факт, что она продолжается, — еще один, очередной абсурд. Ведь единственное, чего хочет от Бонда шеф разведки, — найти хоть какую-нибудь улику, с помощью которой можно было бы задержать Голдфингера и конфисковать его золото, находящееся в банках, стоимость которого превышает 20 миллионов фунтов (Флеминг никогда не церемонится с цифрами). И вот Голдфингер проходит таможенный контроль, а герой неотступно следит за мошенником, хотя прекрасно знает, что скрывается в кузове «ролс-ройса». Легче, надежнее и эффективнее всего было бы просто провести соответствующий осмотр, и преступник был бы немедленно задержан. Но подобный эпилог не входит в расчеты автора, решившего написать роман не в 170, а в 300 страниц.

Итак, история продолжается, но теперь действие развивается все стремительнее, а рассказчик становится все более нетерпеливым и

небрежным. Голдфингер оказывается в Швейцарии со своей машиной, за которой неотступно следует Бонд. Здесь в действие вмешивается женщина, о которой не стоит говорить, потому что ее роль совершенно ничтожна, хотя автор упорно занимает нас ее историей почти до конца книги. В Швейцарии агент 007 узнает о втором золотолитейном предприятии, конечно же принадлежащем старому хитрецу Голдфингеру. И герой снова, уже во второй раз совершает архиглупый поступок: ночью он натывается на предприятие, хотя его, естественно, хорошо охраняют; именно в этот момент здесь снова делают что-то недозволенное, и Бонду нечего открывать, кроме того, что ему уже было известно, тем более что он, по воле всемогущего Флеминга, уже узнал все подробности, касающиеся действий противника. Но не тут-то было. Автору просто необходимо толкнуть своего героя в дебри смертельной опасности, заставить читателей содрогаться от ужаса, а в конце, когда Бонд будет на пороге гибели, спасти его с помощью наскоро состряпанного чуда, чтобы довести до блистательного эпилога. Таковы шаблоны, по которым пишутся сотни шпионских романов, и было бы несерьезным осуждать ремесленника за то, что он использует эти шаблоны.

Впрочем, и ремесленник, если он добросовестен в своей работе и хоть немного уважает своих клиентов, сочетает ограничения шаблона с мало-мальски убедительным решением. Но для Флеминга подобных требований не существует.

И все же читателю нужно подsunуть хоть какую-нибудь мотивировку рискованного героического поступка. Поэтому нам объясняют, что Бонд хочет взять из мастерской немного золотого порошка как вещественное доказательство махинаций Голдфингера. Но что за улика золотой порошок? Такой порошок агент 007 вполне мог бы взять в другом месте, да ему и не удалось бы доказать, что этот порошок взят именно с предприятия Голдфингера. Но и эта бессмыслица — одна из многих подробностей, которых, как полагал автор, читатели не заметят.

Подобной же «мелочью» является и то, что «самый богатый человек», «миллиардер» Голдфингер регулярно, многократно и самолично перевозит контрабанду, хотя и располагает целым штатом специальных сотрудников. Он занимается этим, несмотря на то что его политические шефы уже приняли все необходимые меры, чтобы предохранить его от рискованной опасности. Одним словом, он постоянно подвергается колоссальной опасности, хотя от него требуется всего лишь быть «банком» соответствующей разведки. Третья бессмыслица состоит в том, что огромное количество золота, а точнее — сотни тонн, перевозятся через

границу в кузове одного-единственного автомобиля — личного «ролс-ройса» Голдфингера. Если поверить в это, миллиардеру на протяжении полувека пришлось бы каждую неделю совершать путешествия из Англии в Швейцарию, став профессиональным путешественником, и достигнуть столетнего возраста, чтобы перевезти такое количество золота, конечно, при условии, что британская таможенная служба набирает своих работников из числа недоразвитых младенцев. Но хватит о несуряницах этого рода — их довольно много и в «Голдфингере» и в остальных романах Флеминга.

Итак, Бонд врывается в литейную мастерскую своего противника, чтобы убедиться в своих предположениях. Но люди Голдфингера ловят и связывают его. Между ног Бонда устанавливается автоматическая пила, диск которой медленно, но неумолимо приближается к телу героя. У него нет выбора: или рассказать подробно о целях, приведших его сюда, — в этом случае Голдфингер обещает ему быструю и легкую смерть от яда, или умереть в ужасных мучениях от этой пилы — в случае, если он откажется говорить.

Не будем уж упоминать, что такая сцена — плод чистой фантастики. Но именно потому, что это дешевая фантастика, автор и выбирает ее в силу своей склонности к вульгарным эффектам. Однако в этой ситуации есть нечто еще более неправдоподобное, чем пила и инквизиторские операции. Голдфингер прав, отмечая, что Бонд знает слишком много, чтобы остаться в живых. Более того, когда агент 007 предлагает Голдфингеру свои услуги, тот отказывается, поскольку не верит Бонду и не нуждается в его помощи. И все же в конце концов агент 007 пощажен, его заставляют принять участие в самой большой и рискованной операции, которую Голдфингер когда-либо проводил. Далее следуют вещи, превосходящие по своей невероятности даже самую смелую фантастику или, точнее, уходящие далеко за пределы здравого смысла.

Автор описывает нам Голдфингера как исключительно умного, находчивого и крайне недоверчивого человека, не только великого контрабандиста, но и разведчика. И вот у этого самого проникательного человека не возникает и тени сомнения относительно подлинных намерений агента 007. Вряд ли стоит говорить, что даже самый доверчивый субъект, выполняющий задание какой-либо разведки, увидев, что за ним кто-то следит, прежде всего подумал бы о том, что этот «кто-то» — агент враждебной разведки. Но у гениального Голдфингера такой мысли и не возникло. Отменив казнь Бонда, он даже посылает телеграмму фирме «Универсал», где, по словам Бонда, тот работает, сообщив от имени Бонда,

что уезжает в Канаду искать другую работу. А поскольку «Универсал» — это официальная вывеска английской разведывательной службы, именно эта телеграмма и уведомляет шефа Бонда о том, что с его подчиненным случилось что-то плохое, и служит сигналом для начала спасательных операций.

Но как мы уже отмечали, Флеминг увенчал ореолом глупости обе враждующие стороны. Под видом тяжелобольного Бонда перевозят самолетом из Швейцарии в США, и он оказывается на главной квартире Голдфингера. Здесь он вступает в беседу с уже упоминавшейся женщиной, уведомив ее о том, что он сотрудник Скотланд-ярда и имеет задание покончить с Голдфингером. Они беседуют совершенно откровенно, в полный голос, хотя Бонд не может не знать, что аппараты для подслушивания и тайного наблюдения продаются свободно повсюду, а Голдфингер, конечно, располагает еще более совершенной аппаратурой для киносъемки и подслушивания с далекого расстояния. Тем хуже для него. Герою плевать на всякие там технические ухищрения, и он изливает свою душу красавице.

Но вот наконец автор добирается до описания того самого «адского» проекта противника. Голдфингер собирает в своей секретной резиденции шефов пяти самых крупных американских гангстерских банд. Не будем спрашивать, зачем ему эти союзники, когда без того ясно, что хитрая лиса Голдфингер вполне мог бы сам справиться с этой операцией. Не будем ломать себе голову над вопросом о том, зачем связывается Голдфингер с «союзниками», еще до начала операции угрожавшими ему убийством. Не будем любопытствовать, как подобный гигантский проект мог оставаться тайной, если о нем заранее (и во всех подробностях) знали десятки преступников, входящих в эти банды. Приступим к описанию самой операции, этого верха безумия — если говорить о Голдфингере — и этого шедевра нелепых импровизаций, если говорить об авторе. По плану предусматривалось украсть 15 тысяч тонн золота (мы же говорили, что Флеминг не церемонится с цифрами и объемами) стоимостью в 15 миллиардов долларов из самого крупного банковского хранилища США Форт-Нокса. Вокруг хранилища сосредоточены части пехотных и бронетанковых войск. Само здание банка построено с учетом всех новейших технических достижений, обеспечивающих его неприступность: двери, открывающиеся только с помощью сложного шифра, весят 20 тонн, каменные стены имеют толстую стальную прокладку и пр. Но все это пустяки для Голдфингера. Ему удается заразить воду, подающуюся в здание, каким-то веществом, в результате чего все 60 тысяч обитателей

форта отравлены. Сам же Голдфингер и его банда проникают в форт в специальном поезде, маскируясь под врачей, прибывших оказать первую помощь пострадавшим. И двадцатитонные двери не помеха. Неизвестно каким образом этот гений зла запасся атомной бомбой и собирается — ни много ни мало! — устроить ядерный взрыв, чтобы ликвидировать препятствие... Совсем забыв о том, что просто перенести 15 тысяч тонн — не такое уж легкое дело, автор все же пытается убедить нас, что операция Голдфингера будет успешно завершена или, точнее, была бы завершена, если бы не было на свете Джеймса Бонда. Но — спасибо Флемингу! — знаменитый разведчик существует. Он жив и здоров, как всегда, не страдает отсутствием аппетита и, хотя за ним постоянно следят, успевает послать своему приятелю и коллеге Лейтеру в Нью-Йорк подробный письменный доклад об «адском проекте», снабдив его личным планом ликвидации противника. Все это очень умно, хотя и невероятно. Нельзя сказать того же о способе отправки доклада, который Бонд оставляет в туалете самолета в надежде на то, что кто-либо из уборщиц найдет его рукопись. Это происходит во время разведывательного полета над Форт-Ноксом. В самолете находятся Голдфингер и шефы гангстерских банд, а охрана миллионера следует за Бондом по пятам. Но героя это несколько не смущает. Он верит своему автору и знает, что тот не допустит, чтобы кто-либо из преступников зашел во время полета в туалетную и нашел бы там сочинение агента 007. Излишне добавлять, что и в самом деле этого не случилось.

И вот мы уже в разгаре финальной операции. Еще чуть-чуть... и она завершится успешно. Но «чуть-чуть» нужно автору лишь для того, чтобы дать возможность читателям испытать сильное нервное потрясение, когда станет известно, что послание Бонда успешно дошло до адресата и полицейские военные силы США безжалостно срывают исполнение «адского проекта». Но...

Единственным поводом для этого «но» является недовольство Флеминга тем, что роман, не достигнув нужного количества печатных листов, так быстро кончается. Поэтому Голдфингеру приходится спасаться, унося с собой пять миллиардов долларов, то есть 5 тысяч тонн золота. Автор не посвящает нас в подробности этой операции, как не говорит и о том, каким все-таки образом хитрецу Голдфингеру удалось добраться до золота, когда ни он, ни его банда так и не смогли приблизиться к хранилищу, а тем более взорвать двери и проникнуть внутрь. Очевидно, устав от сложных импровизаций, Флеминг уже не в состоянии понять, что для следствия необходима и причина. Ему важно, чтобы Голдфингер снова

вывернулся. Разумеется, нам уже заранее известно, что победить ему не удастся, и все же мы немножко беспокоимся за судьбу Бонда, потому что автор, неистощимый в своих фантастических недомыслиях, снова и снова ставит его перед трудными испытаниями.

Голдфингера ищут по всей стране. Полиция и регулярные войска мобилизованы для охоты за этим опасным человеком. Аэропорты, вокзалы, пограничные пункты — под самым строгим контролем. Что же делает в это время хитрая лиса Голдфингер? Прячется в какой-нибудь случайной норе? Ничего подобного. Он нанимает частный самолет (не спрашивайте — «как?») и оказывается в Нью-Йорке, в одной из тайных явочных квартир, откуда и звонит по телефону в Москву, сообщая о провале операции. Он узнает о времени отправления Бонда в Англию и (не спрашивайте — «каким образом?») делает так, что врач вводит Бонду в вену снотворное вместо лекарства. Наконец, на аэродроме Голдфингер захватывает самолет Британской авиакомпании (не говорите — «это невозможно!»), сажает туда свою банду и, прихватив с собой Бонда, вылетает в Москву.

Но если уж Голдфингер обладает способностью творить чудеса, то Бонд ни в чем ему не уступает. Пока самолет летит в Россию, агенту 007 удастся голыми руками справиться с частью вооруженных до зубов людей, задушить Голдфингера и заставить остальных бандитов совершить вынужденную посадку в океане. По воле судьбы, которая не так уже слепа у этого автора, при посадке все гангстеры погибают, спасаются лишь Бонд и очередная красотка, уже не прежняя, а новая — член банды гангстеров, которая великолепием своих форм превосходит свою предшественницу по всем статьям. Следует описание. Что же касается финального аккорда, то он носит чисто воспитательный характер. Девушка эта — с извращенными сексуальными наклонностями, точнее — она лесбиянка. Но наш герой великодушно дает ей следующий совет:

— Единственное, в чем вы нуждаетесь, это урок любви.

— Я думаю, мне это понравится, — моментально соглашается лесбиянка. — Когда же первый урок?

На что герой отвечает:

— Сейчас, сию минуту.

И приступает к действию, описание которого не обязательно цитировать.

Если сюжет книги, получившей славу шедевра в творчестве Флеминга, отличается подобной логикой и убедительностью, не трудно себе представить качество его прочих романов, не являющихся абсолютными шедеврами. Но в произведениях этого автора, помимо сюжетных ходов,

есть и идеи, причем Флеминг-мыслитель — предвзятый и злонамеренный ретроград. То, что создатель Бонда по своим взглядам — законченный реакционер, не отрицают и критики, снисходительно принимающие его творчество. Морван Лебаск в своей статье «Джеймс Бонд и атомный страх» пытается, в частности, убедить нас, что книги Флеминга — подлинная мифология нового мира, что-то вроде современной «Алисы в стране чудес». Критик ловко оперирует несколькими произвольно взятыми деталями, чтобы доказать наличие глубокой символики за абсурдами и фантазмагориями этого неуклюжего сочинительства. Но и ему не удается замолчать явную реакционность созданий Флеминга.

Реакционность Флеминга категоричнее всего проявляется в его последовательном антисоветизме. Мы уже отмечали наличие этой тенденции в «Голдфингере», в романе «Из России, с любовью», добавим лишь, что она проявилась и в таких книгах, как «Королевское казино», «Провокатор на Луне», и новеллах «Поцелуй из Парижа», «Ризико» и др.

Роман «Королевское казино» представляет собой совершенно абсурдную — с точки зрения практики разведки и обычного здравого смысла, — буквально из пальца высосанную историю. Действие в романе развивается следующим образом: отрицательный персонаж, носящий имя Ле Шифр, — кассир мощного французского профсоюза, являющегося всего-навсего инструментом советской разведки. Ле Шифр — донжуан и бонвиван, живущий на широкую ногу и соряющий деньгами направо и налево. В своем желании разбогатеть он скупает большое число публичных домов, истратив казенные деньги, якобы принадлежащие советской разведке. Однако сразу после этой операции выходит закон, запрещающий публичные дома. Некоторое время заведения Ле Шифра существуют нелегально, но полиция скоро закрывает их. И вот, чтобы вернуть истраченные 50 миллионов, шеф профсоюзной организации берет из кассы еще 25 миллионов и начинает играть в казино одного курортного городка. Игра имеет для него очень большое значение, поскольку в случае, если ему не удастся восстановить взятую сумму, уже знакомая нам организация «Смерш» ликвидирует его. Именно поэтому в историю совершенно неожиданно для всех вмешивается хитрый Джеймс Бонд, предложивший своим шефам следующий план: после получения необходимой суммы для ведения азартной игры Бонд начнет играть против Ле Шифра, беспощадно обыграет его, вызвав скандал и финансовый провал «шпионского» профсоюза.

Как можно сразу заметить, весь этот проект — перл глупости. Действительно, зачем нужно компрометировать Ле Шифра именно в игре,

когда французская полиция может гораздо проще и эффективнее дискредитировать его, скажем, опубликовав в печати материалы нескольких его скандальных афер с публичными домами? Зачем нужна здесь рискованная картежная дуэль, исход которой трудно предсказать, когда вполне достаточно лишь намекнуть «Смерш» на некоторые действия Ле Шифра и он был бы сразу ликвидирован? Для чего автору понадобился финансовый крах «шпионского» профсоюза, когда полиция могла бы разгромить его куда более простым способом? Наконец, что нужно во всей этой истории англичанину Бонду, ведь действие развивается на французской территории и касается только французских органов безопасности? Подобных вопросов можно было бы задать множество, но мы не собираемся снова заниматься анализом упущений Флеминга и ограничимся лишь политической стороной произведения.

В основе сюжета романа — антикоммунистическая клевета. Очевидно, для автора руководители французских прогрессивных профсоюзов и продажные шефы американских синдикатов, действительно связанных с полицией и гангстерами, — одно и то же. Но писатель не ограничивается только этим. Клевету на рабочее движение он сочетает с клеветой на советскую разведку. В этой своей первой книге Флеминг впервые вводит и пресловутый «Смерш», представленный даже не как центр шпионажа, а просто как банда головорезов. Наконец, в знак внимания и к Болгарии, Флеминг использует в своем повествовании двух болгар, играющих скромную роль убийц, подчиняющихся «Смерш».

Правомерен вопрос: зачем понадобились автору эти злобные фальсификации? Может быть, они нужны для развития сюжета? Отнюдь нет — сюжет не только ничего бы не потерял, но даже стал более убедительным, если бы Ле Шифр оказался международным гангстером, картежным шулером высокого класса или еще кем-нибудь в этом роде. Но автор возлагает на него функции политического деятеля, что до смешного не подходит ему. Совершенно очевидно, что в данном случае Флеминг исходит отнюдь не из соображений, продиктованных спецификой литературы как формы отражения действительности. Напротив, все средства изображения подчинены здесь определенной политической задаче: создать призрак мнимой коммунистической угрозы и тем самым вызвать у читателей страх и ненависть к странам противоположного лагеря.

Верность Флеминга мракобесническим идеям еще яснее выражена в романе «Провокатор на Луне», где автор совершенно механически и без всяких на то оснований придумывает небылицу о советской подводной лодке — лишь бы не упустить очередной возможности подсунуть

читателям клевету о Советском Союзе.

В этом романе мы снова сталкиваемся с полнейшим пренебрежением к логике и правдоподобию. Не углубляясь в дебри традиционных сюжетных штампов, скажем лишь, что здесь речь идет о секретной британской базе, на которой производится сборка управляемой ракеты «Мункрейкер», предназначенной для обороны острова в случае войны. В связи с таинственным убийством, совершенным на базе, туда приезжает вездесущий Бонд, которому удается установить, что сам руководитель операций, почтенный сэр Хьюго Дракс, является опасным саботажником, намеревающимся снабдить ракету атомным зарядом и запустить ее не в сторону моря, как предполагалось, а к центру Лондона. Но увы! Лишь только Бонд раскрыл эти ужасные планы, как тут же он попадает в плен к ужасному Драксу заодно с очередной красавицей — своей помощницей Гейлой. Правда, к счастью, а также вполне в духе кодекса жанровых предписаний сэр Дракс, вместо того чтобы немедленно ликвидировать своих противников, приступает к изложению подробностей собственной биографии, которые должны поразить нас своим драматизмом. Действительно, мы поражены, но не столько драматизмом, сколько полнейшей абсурдностью этого сюжетного винегрета. Оказывается, национальный герой Великобритании и мультимиллионер Хьюго Дракс — бывший нацистский офицер и разведчик СС, который по идеологическим и личным причинам ненавидит Англию и поэтому решает уничтожить ее.

Но так или иначе, в самый решительный момент Бонд и Гейла умудряются бежать из плена, им удается пробраться к механизмам ракеты и изменить направление ее будущего движения. На следующий день при соответствующей торжественной церемонии сэр Хьюго отдает приказ о запуске ракеты, а сам садится на только что прибывшую подводную лодку. Разумеется, это — «советская» подводная лодка, потому что мультимиллионер и эсэсовец уже давно, оказывается, стал «агентом Москвы», вероятно, для того чтобы обеспечить себе пенсию по старости. Однако мерзавец получает по заслугам: ракета летит не в сторону Лондона, а в море и, уж конечно, падает именно в то место, где в этот момент находится зловещая подводная лодка. Справедливость восторжествовала!

Даже из столь лаконичного изложения этой истории вполне ясно, что заход советского судна в британские воды и в бессвязные импровизации Флеминга совершенно не обоснован в сюжетном отношении, не говоря уже о поистине идиотской версии, согласно которой миллионеры мечтают оказаться на службе в Москве. Читая подобные сочинения, человек не может не заметить, что автор здесь поступает не в соответствии с логикой

литературного замысла, а действует под сильным влиянием определенной навязчивой идеи. Не доходя до садистской истерии Микки Спиллейна, Ян Флеминг все же весьма напоминает нам своего американского собрата почти маниакальной ненавистью к коммунистам.

Эта маниакальность доводит писателя до того, что в новелле «Поцелуй из Парижа» «советские шпионы» прячутся, по воле автора, в специально вырытом убежище (только не задавайте вопросов — «как?», «почему?», «зачем?») близ Версаля под самым носом штаба НАТО. А в рассказе «Риск» мы узнаем о том, что все те же пресловутые «советские шпионы» совсем бесплатно передают банде гангстеров огромное количество наркотиков для нелегальной пересылки в Англию. Таким образом, коммунисты, как объяснил нам автор, собираются использовать наркотики в качестве «психологического оружия» для разложения капиталистического мира изнутри.

Вряд ли нужны еще какие-либо примеры. На протяжении нескольких лет своей деятельности Флеминг настолько далеко зашел в клевете и политическом обмане, что начал даже испытывать нечто вроде угрызений совести за свои фальсификации. В ряде интервью он сам косвенно признал, что немного перестарался и хочет заменить «Смерш» чем-нибудь более нейтральным в политическом отношении. Так появилась еще одна вражеская организация, против которой борется Бонд, — «Спектр», мощная международная база, в корыстных интересах осуществляющая шпионские и террористические операции. Активность «Спектра» особенно подробно описывается в романах «Доктор Но» и «Операция Шаровая молния», однако мы уже не будем на них останавливаться.

Феномен «Флеминг-Бонд» — явление одинаково знаменательное и своим недолгим успехом, и неожиданным крахом. История этого феномена прекрасно раскрывает эффект внешнего обаяния и отталкивающей сущности любого фальшивого мифа. Судьба этой блестящей, но эфемерной литературной звезды — символ судьбы и самого шпионского романа, силы и слабости его западного варианта. Режиссер Теренс Янг говорил в одном из интервью: «Меня все забавляет в Джеймсе Бонде: действия, психология. Каждый режиссер должен хоть раз за свою жизнь поставить фильм о Джеймсе Бонде. Но, к сожалению, я заметил, что публику в этих фильмах более всего привлекают используемые в кинематографе технические средства и всевозможные невероятные трюки. Если так пойдет дальше, Бонд превратится в научную фантастику». В сущности, действительно, и романы и фильмы о знаменитом шпионе никогда и не были чем-то большим, чем просто фантастика — даже не научная фантастика, а

фантастика холодного техницизма. То обстоятельство, что Янг забавляется «психологией» Бонда и его партнеров, показывает лишь, что этот режиссер имеет счастливую особенность забавляться несуществующим. У этого героя нет ни психологии, ни душевных качеств, ни человеческих чувств, за исключением таких «общечеловеческих» проявлений, как чревоугодие и сластолюбие. И публицистка Мадлен Шапсал с полным основанием могла написать в журнале «Экспресс», что неукротимый, яростный и жестокий Бонд живет за счет машин, с помощью машин и с машинами. Он дитя машин и, в сущности, очень похож на них, потому что, как и они, лишен души.

Неуязвимый Джеймс Бонд, побеждавший своих самых страшных воображаемых противников, пал жертвой безобидного, но реального противника — читателя. После пяти лет стремительного восхождения героический шпион был постепенно забыт и покинут даже снобами, еще недавно приходившими в экстаз при одном лишь упоминании его имени. Правда, книги Флеминга читают и по сей день, они переиздаются скромными тиражами, но сейчас они оказались точно на своем месте — в серой массе низкосортной продукции.

Крах Бонда куда легче объяснить, он гораздо более естествен, чем его скоропалительный триумф. Высокую марку какого-либо товара можно некоторое время поддерживать с помощью рекламы и соблазнительной упаковки, но, если хваленые качества этого товара окажутся фиктивными, клиенты очень скоро узнают об этом. Читатели Флеминга были обескуражены как навязчивым политическим субъективизмом и стандартной фантастикой предлагаемого им литературного продукта, так и его чисто человеческой бессодержательностью. Потому что даже самая невзыскательная мелкобуржуазная публика довольно быстро поняла, что герой, которого ей выдают за сверхчеловека, вообще не человек, а сугубо рассудочное построение, схема, робот, действующий по состряпанной автором программе.

Закат мифа «Джеймс Бонд» весьма наглядно проявился и в отказе Шона Коннери продолжать сниматься в кино в роли Бонда. Цену этого жеста — в прямом и переносном смысле этого слова — можно было бы точно определить, если иметь в виду, что за каждый бондовский фильм Коннери получал фантастический гонорар в два с половиной миллиона долларов. И все же артист был настолько удручен и обескуражен пустотой предлагаемых ему бондовских ролей, что предпочел сбросить свои золотые цепи. «Фильмы о Джеймсе Бонде, — говорит Коннери, — никогда не были для меня актерской работой, речь шла только о физическом исполнении

роли». На вопрос о том, что же в таком случае заставило его сниматься в этих фильмах, актер ответил совершенно откровенно: «Тогда самым важным для меня было найти деньги, чтобы есть и платить за квартиру. По воскресеньям я варил себе много супа — на целую неделю. И вечерами, возвращаясь с работы, я только подогревал его. Сейчас мне 37 лет, и у меня уже нет лишнего времени. Я хочу решать задачи, которые мне нравятся, — *творческие задачи с талантливыми людьми*». Когда его спрашивают, дали ли ему что-нибудь Джеймс Бонд для его развития как актера, Коннери столь же прямо отвечает: «Я ему обязан тем, что научился играть в гольф и заработал много денег».<sup>[82]</sup>

Эти слова, произнесенные три года спустя после смерти Флеминга, звучат как пощечина. Но справедливости ради добавим, что и сам Флеминг все-таки отдавал себе отчет в своих слабостях как литератора. Безусловно, это говорит в пользу автора, осыпаемого похвалами и фантастическими гонорарами, которые любого более слабого человека заставили бы сразу же почувствовать себя гением первой величины. За четыре месяца до смерти, то есть именно в период своего наивысшего взлета, Флеминг в разговоре с Жоржем Сименоном делает ряд многозначительных признаний:

«Я придумываю самые невероятные интриги: очень часто они основываются на нескольких газетных строках. Люди говорят: «О, это совершенно абсурдно!» Мои отрицательные герои слишком черны. Но, в сущности, люди совсем не такие. Это я придаю им такой вид. Правда, мне уже все трудней находить подходящих отрицательных героев. И наконец, я *больше не хочу писать против русских*. Я использовал русских в четырех или пяти книгах. Однако я думаю, что сейчас *мы должны жить в мире с русскими*. Стало быть, придется придумать какую-нибудь международную организацию... У меня совсем нет намерения писать настоящий роман. Я думаю, что, когда покончу с Джеймсом Бондом, больше писать не буду. Я уже почти исчерпал себя».<sup>[83]</sup>

Свой разговор с Сименоном Флеминг закончил словами: «Я весьма скромно оцениваю свои произведения». И это заявление — не пустая фраза. Достаточно вспомнить, что автор не считает свои книги «настоящими романами», то есть серьезной литературой, сознает свою предвзятость в клевете на противника, признает (пусть косвенно) свою вину по отношению к «русским». Самокритичность, вызывающая уважение, но бесполезная сейчас, не до, а после создания этого мрачного героя «холодной войны» по имени Джеймс Бонд.

Мы подробно остановились на романах Флеминга потому, что, как уже

упоминалось, творчество этого автора в известном смысле обобщает существенные черты самой популярной тенденции в развитии шпионского романа, которую мы бы обозначили как тенденцию к фантастике и которая представляет собой отроческий период жанра, хотя и является все еще достаточно популярной. Девальвация книг Флеминга, по сути, была характернейшим симптомом девальвации всей этой шпионско-фантастической продукции в глазах публики, слишком уставшей от небылиц, пошлых проамериканских хвалебных гимнов и столь же пошлой антисоветской клеветы.

Другая тенденция, которую можно назвать иногда реалистической, а иногда псевдореалистической, призванная заменить роман, состоящий из невероятных выдумок, выдумками, по крайней мере внешне более достоверными, развивается уже в 60-е годы. В сущности, эта тенденция проявляется и раньше, еще в те годы, когда Флеминг пожинал лавры, но писателям нового направления предстояло изрядно потрудиться и завоевать благоволение буржуазных рецензентов и законодателей общественного мнения, чтобы преодолеть инерцию мещанских вкусов и привлечь внимание публики.

Главными представителями и в известном смысле родоначальниками этого течения были два англичанина — Лен Дейтон и Дэвид Корноуэлл, известный под псевдонимом Джон Ле Карре. Первый роман Дэйтона, знаменующий новый этап в развитии жанра, вышел еще в 1962 году. Это «Айпкросс, немедленная опасность» («The Ipccress Fife»). Но лишь три года спустя, когда Флеминг уже лежал в могиле и шумиха вокруг его имени немного поутихла, эта книга получила должную оценку. Переведенный в то время на французский язык, роман Дэйтона не без оснований был принят как сигнал крушения «бондизма». И Жак Кабо свою рецензию в журнале «Экспресс» начинает следующими знаменательными словами:

«На этот раз Джеймс Бонд подвергается серьезной опасности. Это не лазер, не кобальтовая бомба, не хладнокровная блондинка. Угроза исходит от мелкого анонимного чиновника. У непобедимого Джеймса Бонда, этого Тарзана контршпионажа, не было оснований бояться фикции, потому что и сам он был просто мифом. Но он должен, без сомнения, опасаться реальности. Чтобы написать что-то посильнее Джеймса Бонда, достаточно написать просто что-либо более правдивое. Именно так и поступает Лен Дейтон».<sup>[84]</sup> Аналогична и оценка Буало и Нарсежака: «Флеминг был человеком, который развлекает. Лен Дейтон — романист. Он умеет делать все: выдумывать своих героев, как Грэм Грин, создавать интриги солиднее, чем у Эрика Амблера. У него самобытный острый юмор, и, наконец, он

обладает вкусом не к чудовищным, а к большим сюжетам».<sup>[85]</sup>

Лен Дейтон, как и Флеминг, не чужой человек в разведке. Во время войны он работает сначала водолазом в одной секретной части, а позже сотрудничает в разведке британской армии. После войны Дейтон занимается журналистикой в сферах, весьма далеких от литературы: он заведует «гастрономической рубрикой» в «Обсервер».

Как уже отмечалось, новое, что принесли с собой в шпионский жанр авторы вроде Дейтона, — правдоподобие. Но Дейтон достаточно уважает себя и не претендует на то, чтобы правдоподобие его книг приравнялось к правде. «В области секретных служб, — говорит сам Дейтон, — тот, кто знаком с делами, вообще не пишет или же пишет что-либо другое. Меня же беспокоит, не «слишком» ли я информирован...»<sup>[86]</sup> Как мы увидим, профессиональная осведомленность Дейтона в вопросах шпионажа проявляется не в использовании действительных событий из сферы тайной войны, а в отдельных деталях поведения, привычек и взаимоотношений героев. Что же касается сюжета и эпизодов интриги, заметим, что воображение Дейтона работает не хуже, чем у Флеминга, сдерживаемое рамками теоретически возможного и логикой, хотя бы отчасти отвечающей логике жизни.

Развитие действия в романе «Айпкросс, немедленная опасность» на первый взгляд представляет собой хаотическое нагромождение фрагментов, которые не объяснимы каждый в отдельности. Вот как можно в общих чертах передать содержание этой странной истории.

Эпизод первый. Герой романа переходит из одной военной разведки в другую, в небольшой, но хорошо законспирированный отдел, руководимый человеком по имени Дэлби. Герою поручается установление контактов с загадочным Джем. Цель контакта — выкупить за большую сумму ученого-биохимика Рэйвена, похищенного людьми Джея. Выясняется, что исчезновение Рэйвена — последнее похищение в целой серии подобных актов, предпринятых против английских ученых, занимающихся секретными исследованиями. Герой встречается с Джем, но выполнить порученное задание ему не удается.

Эпизод второй. Рэйвена ищут и находят далеко от Англии, в Ливане. Ночная засада, нападение на движущуюся по шоссе легковую машину. Ученого забирают из автомобиля и на вертолете перебрасывают через границу. Операцию проводят герой и его шеф Дэлби.

Эпизод третий. Деятельность секретного отдела, руководство которым в связи с отсутствием Дэлби временно поручается герою. Странные и не

очень понятные самому шефу исследования статистического характера, цель которых — установить некоторые закономерности, касающиеся местонахождения, движения и возможного исчезновения ученых, связанных с военным производством.

Эпизод четвертый. Внезапно возвратившийся Дэлби увозит героя на американскую секретную базу в Тихом океане, где предполагается провести испытание атомной бомбы нового типа, взрыв которой якобы не может быть зафиксирован аппаратурой противника. Подробные описания быта американских офицеров на базе.

Эпизод пятый. Неизвестные информаторы сообщают американскому командованию сведения, компрометирующие героя, янки подозревают его в шпионской деятельности. Однажды ночью его задерживают неподалеку от одной из наблюдательных вышек, и это происходит через пять минут после необъяснимого для героя взрыва вышки. Следует арест, допросы, психиатрические исследования, завершающиеся неожиданным и странным «освобождением». Оказывается, американские власти решили обменять героя на двух своих разведчиков. Но обмен происходит не с Великобританией, а с... Венгрией.

Эпизод шестой. После продолжительного сна, вызванного наркозом, герой приходит в сознание и обнаруживает, что он находится в венгерской тюрьме. Начинаются дни и ночи допросов и пыток, главным образом психических, а не физических. Арестованного навещает британский дипломат, чтобы сообщить ему, что посольство не в состоянии ему помочь. Истязания продолжаются; следуют обещания, угрозы близкого судебного процесса и, наконец, приговор, по которому наш герой осужден за подрывную деятельность. Но однажды ночью герою удается убить надзирателя и выбраться из тюрьмы, установив при этом, что он находится вовсе не в Венгрии, а в родном старом Лондоне.

Эпизод седьмой. Все происшедшее с героем настолько запутано и необъяснимо, что он просто не знает, кого ему опасаться, а кому можно довериться. Единственный надежный человек — это его старый друг, у которого и находит пристанище беглец. Но спустя несколько дней приятеля убивают при обстоятельствах, бросающих тень подозрения на героя. Ему приходится прибегнуть к решительным мерам, пока полиция не схватила его. Он приходит домой к Дэлби, а потом организует тайную встречу своему шефу с загадочным Джем. Далее описывается слежка за этим загадочным господином, закончившаяся для героя новой неприятностью: его ловят и в качестве пленника приводят в роскошный дом Джея. Но этой же ночью на дом нападают люди из военной разведки, герой освобожден, а

Джей арестован.

Восьмой и последний эпизод, в котором некоторые подробности проясняются, а другие еще больше запутываются. Оказывается, Джей — не просто автор нескольких эпизодических похищений, а руководитель тайной организации (автор условно называет ее «Айпкресс»), которая с помощью «медико-психологических методов» обрабатывала сознание похищенных ученых, превращая их в орудие шпионажа. Организация намеревалась таким же образом обеспечить себе и сотрудничество наиболее ответственных работников британских секретных и государственных учреждений. Обработка самого героя в тайном помещении, выдаваемом за «венгерскую тюрьму», была началом именно таких действий. В конце романа мы узнаем, что Джей освобожден и переходит на службу в английскую разведку, но нам становится ясно также, что наиболее влиятельный бывший сотрудник Дджея так и не обнаружен. Этот человек занимает очень высокий пост и даже, возможно, является членом правительства. Так сомнение, неуверенность и угроза «немедленной опасности» продолжают висеть в воздухе даже в конце этой странной истории.

Но, как ни парадоксально, если эту историю принять со всеми ее нюансами и тонкостями, она может показаться читателю правдоподобной и даже вероятной, если следить за каждым эпизодом в отдельности, как это делает автор. Похищения ученых — не редкость в наши дни; известные нововведения в методы таких похищений также не исключены; предательства — тоже реальный факт; что же касается шпиономании и близорукости американской военщины, то это ни для кого не секрет. При этом писателю удалось довольно умело придать сюжету характер правдоподобия, приправляя его реалистическими описаниями отдельных моментов банальной повседневности.

Книга Дейтона совершенно сознательно построена как противопоставление шаблону, по которому всемогущие сверхчеловеки капиталистической разведки героически сражаются с «коммунистическими агентами», очерненными до предела. Безымянный разведчик Дейтона совсем не всесильный и не самоуверенный человек, наоборот — его мучают сомнения, очень часто он чувствует себя беспомощной жертвой не зависящих от него и неизвестных ему обстоятельств. Даже финальное раскрытие — это не его личная заслуга, а просто небольшое звено общей системы. И если герой совершает смелые и даже просто отчаянные в своей смелости поступки, то отнюдь не из любви к риску и героизму, а потому что оказывается в безвыходном положении и вынужден бороться за свою

жизнь. И противники здесь не имеют ничего общего с установившимся шаблоном. И Джей и Дэлби, в сущности, не «агенты Москвы», а агенты своей собственной подлости. Они готовы работать на каждого, кто «будет платить прилично», как выражается сам автор. Их эгоизм и наглость недвусмысленно проявляются в переходе Джея на службу в британскую разведку и его превращении из «врага номер один» в «почтовый ящик номер четыре» контрразведки.

Дейтон не только не использует тему разведки для клеветы на коммунизм, но позволяет себе явный скептицизм и критицизм в отношении самих буржуазных разведок. Без особого стеснения он рассказывает нам о мелочном соперничестве разных учреждений, перерастающем в неприязнь, о бюрократизме и глупом административном ритуале канцелярского быта, жадности и двуличии отдельных разведчиков.

Книга Дейтона представляет собой преднамеренное и безжалостное развенчание образа разведчика — героя западного типа. Анонимный персонаж, выведенный в романе, не убийца-смельчак, а обыкновенный чиновник, больше занимающийся составлением докладов и справок, чем подвигами. Этот человек, испытывающий материальные затруднения, питается в основном бутербродами в кафе, он вынужден сам штопать свои брюки, ссориться с начальством из-за постоянных задержек с выдачей заработной платы. Даже Джейн, секретарша героя, не в состоянии своим присутствием оживить и сделать более приятными эти скучные будни, более того, автор и в этом случае (в разрез с общепринятым клише) не собирается занимать нас интимными развлечениями этой пары разведчиков. О любовной связи, если ее вообще можно так назвать, говорится мимоходом, без каких-либо подробностей, признаний и интимных сцен, как будто герой хочет сказать читателю: «И моя связь вроде твоей. О чем тут рассказывать?»

Конец привычным для публики феериям и фейерверкам. Конец шикарной жизни, шикарному разврату, утонченным истязаниям, эффектным героическим поступкам, щедро приправленным дорогими напитками, шикарными номерами в отелях и чеками на крупные суммы. Перед нами серые лондонские будни, гнетущий сумрак канцелярий, похожих на кельи, раздражение от сложных и тягостных служебных заданий. Проза и скука будней пришли в роман, чтобы вытеснить волнующие садистско-мазохистские сексуальные и гангстерские бондовские подвиги.

Еще в «Айпкрессе» Лен Дейтон проявил себя как беллетрист, который умеет находить интересное в материале, с иронией комментировать

человеческие поступки и характеры, живо и оригинально вести рассказ, часто пропуская то, что было принято описывать в приключенческих романах, и подробно останавливаясь на вещах, не связанных с действием, но любопытных с точки зрения писателя. Литературные достоинства этого автора еще более отчетливо будут заметны в его второй книге «Похороны в Берлине» («Funeral in Berlin», 1964).

В этом романе, как и в «Айпкрессе», задача, служащая отправной точкой интриги, довольно ясна и проста. Но в процессе действия эта столь простая на первый взгляд задача начинает все более усложняться, а усилия героя направляются на выяснение все новых и новых деталей, до тех пор пока читатель, увязший в подробностях, смутных предположениях и гипотезах, почти забывает первоначальную цель или же перестает верить в ее осуществимость. Запутанные события, появление все новых затруднений, нестабильность открытий— вопреки их внешней очевидности — все это, разумеется, так и было задумано автором, стремящимся доказать, что мир разведки абсурден, соткан из лжи и населен лжецами, которые нередко становятся жертвами своих собственных, заботливо подготовленных обманов или, точнее, жертвами вызванных ими последствий.

Главное действующее лицо здесь, как и в романе «Айпкресс», все тот же безымянный разведчик. Задача, стоящая перед ним, сводится к похищению советского ученого по фамилии Земица.

В сущности, операцию вроде бы можно осуществить и без героя, так как она уже подготовлена английским агентом в Западном Берлине Джонни Фулканом и готовым совершить предательство советским полковником Стоком, работающим в Восточном Берлине. Но поскольку эти лица требуют за свои услуги весьма значительные суммы, а британская администрация очень осторожна, когда приходится раскошелиться, герою поручено проверить на месте реальность осуществления операции и оценить действительные качества Фулкана и Стока.

Здесь-то и возникают осложнения. Оказывается, что Сток гораздо более загадочен и ненадежен, чем предполагалось. То же относится и к Фулкану. В историю замешана и женщина с двумя именами и двумя паспортами — Саманта Стил, или Хана Стан. Представитель британского министерства внутренних дел Халам, который должен обеспечить помощь герою, создает ему дополнительные затруднения. Да и люди из разведки Бонна, вместо того чтобы помогать герою, мешают ему. Появляются новые действующие лица. Возникают неожиданные неприятности, герой даже близок к тому, чтобы отправиться на тот свет. Действие переносится из

Лондона в Берлин, потом в пограничный городок во Франции, снова в Лондон и снова в Берлин. При этом английский разведчик то работает в привычной и смертельно надоевшей ему канцелярской обстановке, то попадает в незнакомые и живописные, но очень опасные места. Многие из перипетий этой запутанной истории, подробное изложение которой заняло бы у нас много времени, до самого конца так и останутся необъяснимыми для читателя по той простой причине, что Лен Дейтон совсем не руководствовался в своей работе знаменитыми жанровыми законами Ван Дайна, и в частности первым из них, гласящим: «У читателя и детектива-сыщика должны быть одинаковые шансы для решения задачи». Автор позволил себе нарушить и еще одно, не менее священное правило: он пренебрегает требованиями напряженной интриги, вставляет в повествование длинные и сюжетно вялые эпизоды, на первый взгляд не связанные с действием, занимает нас скучными рассказами о буднях разведчиков или возвращает к не слишком приятным воспоминаниям о нацистских концлагерях.

Все это вроде бы плохо продуманное, громоздкое и дилетантское строение раскрывает нам свою логическую и композиционную целесообразность лишь после того, как мы закончим чтение книги. И тогда внимательный читатель снова поймет правило, стоящее выше всех жанровых правил: создание серьезной литературы не нуждается в рецептах-костылях. Более того, оно предполагает полное пренебрежение к рецептам, завещанным жанру устаревшей практикой или хитроумием ремесленников-рутинеров. Оставаясь верным этому правилу, Лен Дейтон нарушил все остальные. И в этом одна из основных причин его успеха.

Мы далеки от намерения исследовать основные идейные концепции автора, которые выражаются не только весьма смутно, но и сводятся к некой абстрактно-профессиональной этике. Дейтон (иногда прямо, а иногда косвенно) показывает свою неприязнь к «двойной бухгалтерии» в практике разведчика, свое презрение к людям, подвизающимся на этом поприще в целях самообогащения, и свое уважение к тем, кто, не жалея сил и рискуя жизнью, честно служит родине. Все это звучало бы неплохо, если бы не было возвышено до иллюзорного уровня надклассовой морали. Не случайно в конце всей этой истории два человека празднуют свою победу над мошенниками и хитрецами — британский разведчик и его советский коллега. Однако дело в том, что, несмотря на уважение к личным качествам англичанина, мы не можем испытывать уважения и к делу, которому он служит. И тот факт, что сущность этого дела по понятным причинам замалчивается автором, совсем не отрицает ни его реального

существования, ни его подлинного характера. Профессия разведчика не имеет ничего общего с профессией сапожника или портного, чтобы считать ее единственным условием мастерство. И раз даже сапожнику и портному не все равно, кому полезен его труд, тем важнее этот вопрос в политической (в прямом смысле этого слова) деятельности, какой и является деятельность разведчика.

Если не обращать внимания на кажущийся аполитизм этого взгляда, как и на неуместный скептицизм писателя по отношению к совершенно неравноценным по своему характеру явлениям, следует признать определенный успех Лена Дейтона в раскрытии известных истин, хотя и частных, обыкновенно выпадающих из поля зрения западных авторов, и его очевидное стремление не прибегать к традиционным для этих авторов антикоммунистическим выпадам.

Правдивость повествования в данном случае нужно искать не в основной фабуле, которая почти полностью — плод воображения писателя, а в общей атмосфере действия и в хорошо обрисованных человеческих образах и бытовых деталях. Сложная интрига, связанная с похищением Земицы, раскрывает нам взаимоотношения лжи и обмана между западными разведками. Алчность и двуличие некоторых участников действия превращают шпионскую операцию в мрачный фарс.

Сток, как обещал, отправляет в Западный Берлин усыпленного наркотическими препаратами Земицу, которого он укладывает в гроб. Но когда англичанин открывает крышку гроба, он находит там лишь кипы брошюр из ГДР В безлюдном гараже, где это происходит, появляется и Фулкан. Он также отказывается от всех обязательств и раскрывает свои подлинные намерения: выкрасть у «мертвеца» его фальшивый паспорт, сделанный в Англии. Фулкан угрожает англичанину пистолетом и уже готов выполнить свою угрозу, но тут происходит несчастный случай, в результате которого Фулкан погибает. Чуть позже в гараже появляется Саманта Стил, чтобы в свою очередь похитить Земицу. Эта красавица, выдающая себя за американку, на самом деле является представительницей израильской разведки Шин Бет. С помощью своего соучастника она грузит в машину уже закрытый гроб в полной уверенности, что там лежит ученый. Саманта намеревается также ликвидировать англичанина, но вместо этого дает ему приличную сумму, понимая, что в данный момент это убийство рискованно. Разумеется, деньги фальшивые. Несколькими часами позже и еврейка попадает в западню, так как за ней следят люди из боннской разведки, намеревающиеся присвоить драгоценного Земицу. Тем временем герой возвращается в Лондон. Казалось бы, фарс с состязанием в обмане

подошел к концу. Но нет. Праздничным вечером, когда улицы украшены яркими огнями и раздаются звуки салюта, сотрудник британского министерства Халам пытается застрелить героя, чтобы присвоить фальшивый паспорт. Но Халам погибает сам, и это уже настоящий конец истории.

Все эти союзники, которые, в сущности, лишь охотятся друг за другом, остаются с пустыми руками, потому что они слишком жадны и слишком самонадеянны, потому что они мошенники или дилетанты в своем деле. Если кто и остался в выигрыше, так это два настоящих профессионала — русский и англичанин. Сток лишь играет роль «предателя» и входит в игру, чтобы раскрыть и найти ряд лиц из боннской разведки, что он и делает. Англичанину удается разоблачить двух продажных бандитов, состоящих на службе в британской разведке, избавить казну от излишних расходов и получить вознаграждение в тысячу фунтов стерлингов, на которое он уже давно рассчитывает. По словам автора, эти два разведчика испытывают друг к другу нечто вроде уважения. Это взаимное уважение коллег. В одной из кульминационных ситуаций, когда катафалк с гробом перевозят через пограничный пункт между Восточным и Западным Берлином, англичанин и русский в последний раз видят друг друга издали:

«Прежде чем отвернуться от окна, я бросил последний взгляд на Стока. Он улыбнулся и приветственно поднял руку. Я улыбнулся ему в ответ и тоже поднял руку».

Это чувство профессионального единения настолько искренне, что вызывает недовольство у непосредственного начальника героя.

«И Сток и я — мы оба занимаемся одним делом, и поэтому так хорошо понимаем друг друга,» — говорит герой своему шефу.

На что тот сухо отвечает:

«Были люди, считавшие, что вы могли бы покончить со всеми делами, объединившись со своим противником».

Уважение англичанина к русскому, выраженное и в других местах книги, возможно, выглядит как чисто литературный прием. Но после стольких романов-пасквилей, в которых коммунист-разведчик был показан как преступник и садист, произведение Лена Дейтона представляется нам разумной попыткой обрисовать советского разведчика как проникательного, ловкого, убежденного в правоте своего дела человека, в своих действиях руководствующегося взглядами и моралью социалистического общества. Это стремление к правдивости в данном случае имеет весьма ограниченные итоги, поскольку автор, очевидно, совсем слабо знаком с нашим миром. Но зато его правдивость очень

плодотворна в своем беспощадном разоблачении, когда дело касается западного мира. Характеристика, данная Дейтоном Фулкану применима к большей части показанных нам представителей этого мира:

«Независимо от того, какую этикетку он получал, Фулкан был верен до конца только деньгам».

Деньги — единственный бог не только для авантюристов типа Фулкана, но и для кадровых работников английской разведки вроде Халама, который способен в корыстных целях хладнокровно уничтожить своего коллегу. Однако даже в тех случаях, когда материальная выгода и не выступает на первый план, люди, с которыми приходится сталкиваться герою по службе, производят скорее отталкивающее впечатление. Во всяком случае, характеристики, данные им Дейтоном, весьма далеки от свойственной шпионскому роману идеализации представителей западной разведки. Большинство из них показаны нам как жалкие типы — бюрократы, эгоисты, глупцы, гомосексуалисты, лгуны по профессии и по призванию, обманывающие друг друга так же, как они обманывают противника. Здесь снова перед нами и мелочное соперничество, и узковедомственное отношение к задачам, и полный аморализм самих этих задач.

Деятельность кадрового разведчика и в этом втором романе показана без фальшивых романтических прикрас. Это тяжелая, кропотливая работа, когда разведчику приходится читать сводки, составлять доклады, служебные справки, возиться с электронными машинами, пленками, картотекой, шифрами, магнитофонами и глушителями. Быт героя дан во всей своей серой будничности, не подслащенный даже никакой любовной историей, а если подобная история и есть в романе, то представлена она как связь без иллюзий, и о ней рассказывается лишь вскользь, без каких-либо подробных описаний. Когда читаешь скептические или откровенно едкие характеристики этой жизни, создается ощущение, что автор мысленно посылает к чертям всю эту хорошо знакомую ему действительность, и если он и не говорит об этом вслух, то лишь потому, что убежден — в романе должен быть хоть один положительный герой и хотя бы одна «благородная» идея, правда так и не сформулированная.

Оставаясь скептиком, Лен Дейтон далек и от комплиментов в наш адрес. Правда, положительным его качеством является то, что он не делает дешевых попыток очернить нашу действительность и наших героев. Он удовлетворяется изображением обоих миров в одном неприветливо сером свете, и этот прием, именно благодаря своей внешней «объективности», гораздо более коварен по своему воздействию на непросвещенного в этих

делах читателя, чем фантастическая ложь, которой не поверил бы ни один разумный человек.

Сильной стороной романа является его подчеркнутая антинацистская тенденция.

Лен Дейтон пишет с легкостью, которая порой переходит в профессиональную виртуозность, а порой — в манерность. Он умело ведет повествование в двух планах — настоящем и прошедшем — или рассказывает о событиях от имени разных героев. Однако следует признать, что именно эти демонстрации ловкости пера и являются самыми слабыми в литературном отношении местами книги. Автор слишком пристрастен, поэтому он не может перевоплощаться в своих столь разных героев. И когда он делает это, повествование начинает звучать фальшиво. Лен Дейтон очень выразителен, говоря от имени главного героя, то есть от своего имени, поскольку он полностью идентичен своему герою по темпераменту и мировоззрению. Тогда голос рассказчика звучит естественно, в нем слышны саркастические и скептические интонации, появляются шуточные (правда, порой слишком расточительные) сравнения, чувствуется вкус писателя к небольшим, но интересным подробностям в описании обстановки, внешности и поведения героев.

Третий роман Лена Дейтона «Снег под водой» («Horse under Water»), несмотря на свои художественные достоинства, уступает роману «Похороны в Берлине» в плане проблематики. Здесь автор рискнул использовать в обновленном варианте некоторые мотивы приключенческой литературы. Герой-разведчик послан с заданием обнаружить местонахождение подводной лодки, затонувшей во время прошлой войны у берегов Португалии. Это ему не удастся, но зато он совершает другое открытие — обнаруживает запасы героина (жаргонное название которого — «снег»), который банда преступников, состоящая из бывших гитлеровцев, тайно перебрасывает за границу. Заслугой автора является то, что здесь, как и в других своих романах, он явно пародирует приключенческие шаблоны и использует некоторые уже известные сюжетные ходы, чтобы сказать что-то новое в данном жанре. И здесь он знакомит нас с нацистским отребьем, не собирающимся складывать оружия, с мошенниками, шантажистами, служащими одновременно в двух разведках, с продажными представителями британской администрации, в числе которых фигурирует даже член правительства. И вот среди этой путаницы взаимоотношений, предательства и двуличия мы снова видим нашего знакомого героя, совершенно лишенного героических черт, героя, который «никогда не знает точно, что он ищет и что ждет его, если не

считать безвестной смерти». Не страсть к авантюрам, не риск игры, не жажда наживы и не чувство долга движет героем, а лишь инерция и примирение. «Не надейся, — говорит он, — что путаница, в которой мы утопаем, окончится когда-нибудь столкновением добрых и злых сил, в котором каждый получит по заслугам, как на Страшном суде. Даже когда мы все уже будем мертвы и преданы забвению, на свете останется какая-нибудь канцелярия вот с такими же пожелтевшими бумагами...»

Наиболее значительное по своей политической проблематике произведение Лена Дейтона — его четвертый роман «Мозг ценой в миллиард долларов» («Billion Dollar Brain»). Здесь писатель открыто и смело выступает против одной из страшнейших язв западного мира — против милитаризма и антикоммунистической истерии американских капиталистических верхов. Отрицательный персонаж романа — американский генерал Мейдвинтер — решил отдать все свои средства и весь свой интеллект осуществлению большой мечты. Интеллект генерала более чем зауряден, зато его имущество — огромно. Что же касается заветной мечты, то она еще более колоссальна. Генерал мечтает всего-навсего об уничтожении лагеря социализма. Он создает частную шпионскую организацию, назначение которой путем диверсий вызвать волнения в социалистических странах. Но, понимая, очевидно, что его собственного мозга вряд ли хватит для проведения столь большой работы, генерал использует кибернетику, точнее — «электронный сверхмозг», ну и, конечно, бывших нацистов и современных убийц, также призванных в строй ради «великого дела».

Британский разведчик, герой романа, получил задание сорвать планы Мейдвинтера, которые могли бы привести к весьма опасным для всего мира последствиям. И здесь мы снова встречаемся с уже знакомым нам полковником советской разведки Стоком. В силу сложившихся обстоятельств англичанин и русский оказываются союзниками в борьбе с американским генералом, страдающим неизлечимой болезнью — антикоммунизмом.

Очевидно, постоянный в своих симпатиях и антипатиях, Лен Дейтон и в этом романе открыто выражает свою неприязнь к нацизму и положительное отношение к советскому разведчику, который показан здесь как умный, убежденный в правоте своего дела человек. И хотя в некоторые реплики Стока автор вложил известную долю собственного скептицизма, он не пытался ни очернить его, ни навязывать ему свои личные взгляды.

Гораздо важнее то обстоятельство, что роман «Мозг ценой в миллиард долларов» является разоблачением американского мракобесия, агрессивных

инстинктов и зловещего авантюризма людей, воображающих, что с помощью своих миллиардов и необузданного человеконенавистничества они смогут изменить ход исторического развития. Разумеется, Дейтон весьма далек от мысли защищать позиции коммунизма. Но объективно он восстает против позиций американского милитаризма и, выйдя за ограниченные рамки приключенческого жанра, создает яркую политическую сатиру, имеющую определенный прогрессивный смысл.

Рассмотренные произведения, как нам кажется, достаточно четко раскрывают идейные и творческие противоречия этого автора. Скептицизм Дейтона по отношению к буржуазному миру сочетается у него с недоверием к миру социализма, проницательный анализ реакционных сил — с неспособностью понять смысл прогрессивных явлений, реализм — с псевдореализмом. Но при всей своей противоречивости или даже просто неприемлемости некоторых моментов творчество этого писателя — бесспорная и немалая удача. Книги Лена Дейтона — это не только первые оригинальные и талантливые произведения рассматриваемого жанра, но и первая попытка увести этот жанр в сторону от антикоммунистических нападок. Дерзнув выбирать своих отрицательных героев не в среде призраков, созданных маккартизмом, а там, где они существуют в действительности, Дейтон освобождает жанр от смертоносных объятий политической лжи, избавляет его от унижительной постыдной роли, которую шпионский роман играл в психологической войне, и открывает перед ним перспективу стать полноценной литературой. Разумеется, этим шпионский роман не утрачивает своих качеств политической литературы, но перестает быть политическим шарлатанством.

Дэвид Корноуэлл (род. в 1931 году), известный под псевдонимом Джон Ле Карре, — второй крупный представитель этого нового направления. Служитель цирка, продавец универмага, учитель в Итоне в молодости, позже Ле Карре поступает на службу в Интеллидженс сервис (английская разведка) и несколько лет работает дипломатом в Бонне и Берлине, где с увлечением отдается писательской деятельности.

Первые два романа этого автора — «Зов мертвеца» («Call for the Dead», 1961) и «Убийство высшего класса» («A Murder of Quality», 1962) — не вызвали интереса ни у широкой публики, ни у рецензентов влиятельных газет и остались почти незамеченными. Впоследствии сам Ле Карре заявил в одном интервью: «Мои первые книги расходились плохо. Зато две следующие — лучше. А какая между ними разница, я и сам не знаю». В сущности, разница эта весьма очевидна, и если писатель не замечает ее, то лишь из-за характерного для многих авторов пристрастия к своим

творениям. «Убийство высшего класса» — написанный в сдержанной манере, но не слишком интересный своей проблематикой детективный роман, ничем особенным не выделяющийся на фоне прочих реалистических образцов жанра. Если бы Ле Карре пошел по этому пути, вряд ли ему удалось бы подняться над категорией талантливых, но не очень оригинальных создателей бытописательских детективных произведений. Роман «Зов мертвеца», хоть и знаменует собой переход к проблемам разведки и, в частности, контрразведки, также не отличается особыми находками. Единственно новый в этом жанре элемент — стремление писателя развернуть свое повествование на фоне серой повседневности, избегая подделок под экзотику и фантастику.

Лишь третья книга Джона Ле Карре — «Шпион пришел с холода» («The Spy Who Came in the Cold», 1963) — приносит ему большой успех. И это был успех, которого стоило ждать и которым не мог похвастаться даже счастливчик Флеминг. Если тиражи романов о Джеймсе Бонде, даже самых популярных, не превышали четырех-пяти миллионов экземпляров, то «Шпион пришел с холода» только за два года был издан тиражом в семнадцать миллионов — явление неизвестное и невиданное до сих пор во всей истории художественной литературы. Разумеется, это вовсе не означает, что произведение Ле Карре представляет собой вершину мировой беллетристики, но свидетельствует о серьезных изменениях вкусов публики по отношению к шпионскому роману.

История, рассказанная в романе, не так запутана, как истории Дейтона, но все же довольно сложна. Поэтому позволим себе вкратце пересказать ее. Главный герой романа — английский разведчик Лимас — работает в Восточном Берлине. Лимас успешно справлялся со своими задачами, но лишь до тех пор, пока «шефом разведки» ГДР не стал некий Мунд. С этого момента местные агенты английского разведчика проваливаются один за другим, а самого Лимаса наконец отзывают в Лондон.

После возвращения на родину разведчик встречается со своим шефом, известным в своей среде под именем Контроль. Из их разговора мы узнаем, что Лимасу будет поручена задача обезвредить Мунда. Подробности операции обсуждаются на второй встрече, уже в доме Контроля, но нам об этом ничего не сообщается. Поэтому нам приходится уже в ходе выполнения самой операции выяснять для себя ее точные цели.

Лимаса снимают с занимаемой должности и посылают работать в бухгалтерию с мизерным окладом, то есть практически выгоняют на улицу. За несколько месяцев он спивается, постоянно пристаёт к своим коллегам с просьбой одолжить ему денег, которых, как правило, не возвращает, и в

конец концов уходит со службы и бесследно исчезает. Бывший разведчик устраивается мелким служащим в одну из библиотек. Он уже свикся со своей скудной и серой жизнью лондонского бедняка. В этой атмосфере нищеты зарождается и первая настоящая любовь этого мрачного и уставшего от жизни человека, профессия которого раньше времени подорвала его силы. Приятельница героя Лиц работает в этой же библиотеке. Она ничем не напоминает кинозвезду, и ее внешность полностью гармонирует с окружающей унылой обстановкой, но для Лимаса эта женщина — единственная частичка человеческого тепла среди того холода, на который он обречен до конца своих дней.

Из-за глупой драки с квартальным бакалейщиком герой попадает на три месяца в тюрьму. И лишь после выхода на свободу с ним наконец случается то, чего мы уже давно ждем: его нашли, а потом и завербовали представители разведки ГДР. Согласно договоренности, Лимас получит фальшивый паспорт, пятнадцать тысяч фунтов стерлингов на свой счет в одном из банков Берна, а затем и еще пять тысяч фунтов, и за это в течение года он будет находиться в распоряжении своих новых шефов, отвечая на все интересующие их вопросы.

Со своим фальшивым паспортом разведчик уезжает в Гаагу. И здесь, на вилле у моря, проводится первый допрос перешедшего «с той стороны» героя. В течение двух дней и двух ночей Лимас должен во всех подробностях рассказать о своей жизни и деятельности, ответить исчерпывающе точно на вопросы какого-то Петерса, касающиеся методов, связей, персонала британской службы, где когда-то работал разведчик.

Но это лишь начало авантюры, в которую Лимас бросился почти вслепую, или, вернее, был брошен своими шефами. Он узнает, что английские газеты сообщили о его бегстве и власти уже ищут его, обвинив в предательстве. В сопровождении Петерса герой вылетает самолетом в Берлин, а затем его увозят на машине в неизвестном направлении. И в нарушение всех прежних обещаний Лимаса отправляют в далекий уголок ГДР, устраивают на затерявшейся в лесу ферме, где ему предстоит жить почти как заключенному.

Человек, «в распоряжение» которого с этого момента поступает англичанин, некто Фидлер — заместитель директора разведцентра ГДР. Лимас вспоминает слова своего шефа Контроля: «Фидлер — как раз тот человек, на которого мы рассчитываем. Он единственный достойный соперник Мунда... Он-то и воткнет ему в спину нож... Наша задача — дать Фидлеру оружие, которое позволит ему уничтожить Мунда. Этим оружием будете вы».

И вот Петерс исчезает в неизвестном направлении, а его место занимает Фидлер. Много дней, во время прогулок по лесу и в вечерние часы у камина немец дотошно и методично вновь и вновь допрашивает героя. У Лимаса постепенно складывается убеждение, что Фидлер хочет добраться до таких фактов, которые после соответствующей интерпретации могли бы разоблачить Мунда как предателя и дискредитировать его. Но постепенно во время этих разговоров первоначальная антипатия англичанина к этому человеку, которого Контроль обрисовал жестоким и зловещим типом, уступает место симпатии. Фидлер оказывается очень умным и культурным человеком, корректно и уважительно относящимся к своему оппоненту.

Внезапно в действии происходит резкий поворот. Мунд, заподозрив неладное, посылает своих людей схватить Фидлера и Лимаса. В завязавшейся схватке герой убивает полицейского и на следующее утро просыпается в тюрьме, куда его посадили по обвинению в убийстве и шпионаже. Мунд предлагает англичанину признаться во всем, раскрыть предательские махинации Фидлера. Но это означает провалить всю операцию, так тщательно продуманную Контролем, поэтому разведчик предпочитает молчать, тем самым обрекая себя на гибель.

Новый поворот: герой приходит в сознание и обнаруживает, что находится не в тюремной камере, а в больничной палате. У его постели сидит Фидлер и спокойно курит. Оказывается, заместитель директора разведцентра сумел убедить ответственные органы в виновности своего шефа, и Мунда в ближайшее время будут судить.

Во время процесса Фидлер рассказывает во всех подробностях, как Мунд был завербован британской разведкой, как ликвидировал ряд ее сотрудников, опасаясь разоблачения, а не из патриотических побуждений. Разбор судебного дела продолжается, и отнюдь не в пользу Мунда. Очевидно, что его судьба уже решена, потому что на суде он появляется в тюремной одежде. Но вот подходит очередь Мунда и его адвоката выступать с речью в свою защиту. Они выдвигают контраргументы и доказывают, что Лимас вовсе не перешел «с той стороны», чтобы за соответствующую сумму запродать британские секреты, а послан сюда с диверсионной целью — дискредитировать Мунда, освободив его место для Фидлера.

Герою суждено пережить еще более тяжелый удар: неожиданно в зал вводят Лиц. Изложение операции по ее переброске из Англии в ГДР заняло бы у нас много времени, во всяком случае, Лимас подозревает, что эта операция вряд ли была бы проведена без ведома Контроля. А ведь перед

своим отъездом разведчик твердо сказал своему шефу: «Я хочу, чтобы ее оставили в покое. Не желаю, чтобы вы приставали к ней и запутывали в свои дела. Забудьте о ней!» Но оказывается, женщину не только не забыли, но даже сумели использовать в качестве козырного туза в этой сложной игре. Во время допроса наивная и смущенная всеобщим вниманием Лиц нечаянно выдает все, что нужно Мунду для доказательства вины Лимаса. Герой уже не может отрицать бесспорные факты. Ему приходится сознаться во всем, но он еще пытается спасти то, что можно спасти, утверждая, что Фидлер не был связан с британской разведкой.

Напрасные старания. Лиц уводят, Фидлеру предъявляют серьезные обвинения, а Лимас будет отвечать за шпионаж и убийство. Никто не сомневается, что оба они будут расстреляны. Но вот наконец и последний сюжетный поворот, изменивший судьбу Лимаса и Лиц. Ночью сам Мунд тайно выводит их из тюрьмы. Их сажают в машину и привозят к стене, разделяющей Восточный и Западный Берлин. Шофер оставляет их одних, сообщив следующее: для того чтобы добежать до стены, им нужна ровно одна минута и еще девяносто секунд— чтобы перелезть через нее между двумя вспышками прожектора охраны. Если пограничники заметят их при второй вспышке, они поднимут стрельбу. Лимас и Лиц вовремя успевают добежать до стены, Лимас первым взбирается наверх и протягивает руку Лиц, но в этот момент, поскользнувшись, женщина падает. Со всех сторон вспыхивают огни прожекторов, раздаются сигналы тревоги, начинается стрельба. Герой слышит за стеной голоса друзей: «Прыгай, Алек! Прыгай, друг!» Но там, внизу, лежит смертельно раненная Лиц, единственное дорогое Лимасу существо. И в порыве отчаяния Лимас, которому больше нечего терять в этой жизни, медленно сползает обратно и становится рядом с телом женщины, пока не падает замертво под градом пуль.

Как мы уже видели, Лен Дейтон пародирует и действительность, и условности жанра. Его повествование звучит саркастически, а в самых драматических сценах оно напоминает зловещий фарс. Джон Ле Карре, напротив, рассказывает свои истории вполне серьезно, бесстрастно излагая нам унылый ход скучной повседневности, чтобы перейти к описанию напряженных столкновений человеческих устремлений и человеческих характеров и показать в финале торжество безысходности и трагизма. Герой Ле Карре — один из многих «неизвестных солдат», павших в тайной борьбе на невидимом фронте. Но он не жертва «противника», его погубили друзья, и прежде всего шеф. Для Контроля, символизирующего британскую разведку, люди не имеют никакого значения, являясь лишь тем нужным человеческим материалом, которым всегда можно спокойно

«пожертвовать», если придется. Лимас — жертва грандиозного обмана, хладнокровно подготовленного Контролем и его сотрудниками. События, которые герою и читателю кажутся неожиданными, в сущности, хорошо продуманы и заботливо запрограммированы шефом английской разведки. Верным Англии человеком оказывается вовсе не Фидлер, а сам Мунд. Уничтоженные еще в предыстории романа сотрудники Лимаса были ликвидированы с ведома и согласия Контроля. Ничего не подозревающий герой послан на Восток не для выполнения своей задачи, а для провала, потому что этим он поможет осуществлению подлинных намерений своего шефа, цель которого — ликвидировать Фидлера, честно служащего своей родине, и оправдать предателя Мунда, которого уже начинают подозревать, и поэтому его «честное» имя должно быть восстановлено любой ценой. В финале операции действительно предполагалось попытаться спасти Лимаса и Лиц, но здесь был тайный расчет: этим двоим лучше всего было бы исчезнуть, чтобы не выдать Мунда. То есть им давался мизерный шанс спасти свою жизнь, но лишь самый минимальный, спасутся — хорошо, нет — тоже хорошо, потому что навсегда выйдут из игры. Трагизм финала для героя не только в гибели любимого существа, но и в жестокой правде, которую он узнал слишком поздно: его жизнь не представляет никакой ценности ни для его шефа, ни для родины. Он всего лишь мелкая пешка, которую можно передвигать с места на место, а можно и пожертвовать ею, потерять по непонятной логике большой игры. Эта уничтожительная аттестация «гуманизма» западной разведки, данная автором, в свое время служившим там, придает определенную силу разоблачения роману «Шпион пришел с холода».

Было бы легкомысленным основывать целостную оценку произведения, исходя лишь из вышеприведенных соображений. Неубедительные, спорные и просто неприемлемые моменты в романе не сводятся только к полной недостоверности сюжета, хотя и это немало. Тот факт, что Ле Карре изображает шефа разведки ГДР законспирированным английским агентом, уже говорит о полнейшем произволе автора в выборе материала. Еще большим произволом является эпизод, в котором верховные государственные органы оправдывают предателя Мунда и осуждают честного Фидлера. Для буржуазного читателя подобные невероятные положения могут иметь чисто функциональное значение жанровых условностей, но для нас эти условности выглядят как политическое злословие. И то обстоятельство, что автор «великодушно» изобразил коммуниста Фидлера в благоприятном свете, сделав его положительным персонажем, не может в данном сюжете восприниматься

иначе, как уравнивающий тактический ход.

Эти фальшивые ноты в оригинальном и талантливо написанном романе объясняются несостоятельностью некоторых мировоззренческих позиций писателя. Джон Ле Карре выражает свою неприязнь к британским политическим институтам, но в то же время ставит знак равенства между ними и политическими институтами социалистических стран. Для писателя весь этот (порой относительно спокойный, порой острый в своих столкновениях) конфликт, носящий название «холодная война», бессмыслен и враждебен человеку, потому что в нем обе стороны одинаково антигуманны и агрессивны. Эта очень удобная своей «надклассовостью» идея нашла свое выражение не только в произведениях писателя, она прозвучала и в ряде его высказываний, опубликованных в печати. Чтобы не быть голословными, позволим себе процитировать некоторые из них.<sup>[87]</sup>

«Мы, на Западе, претендуем на защиту Человека, прав индивидуума, но куда только исчезает наше уважение к индивидууму и как мы умеем (если понадобится) эксплуатировать его человечность, превращая ее в смертельное оружие!...»

Писатель очень просто объясняет положение, сложившееся сейчас в мире: «Две силы, антагонистические в своих принципах, но весьма сходные в методах, а между ними — человек. Раздавленный человек... Смешно, не правда ли?» Когда кто-то из журналистов заметил, что жизнь, описанная Ле Карре, грустна, романист сказал: «Наивно отвечать на подобные замечания. Мои книги грустны потому, что грустен мир, потому что грустны проблемы, с которыми сталкиваются мои герои».

Эта позиция — статья над борьбой, поставив знак равенства между двумя лагерями, — для Ле Карре является синонимом высшей объективности. Писатель покорно подвергает себя допросам журналистов и охотно отвечает на их вопросы, но, к сожалению, репортеры предпочитают не задавать ему именно самых важных вопросов, таких, как:

Поскольку «холодная война» угнетает и деформирует Человека (с большой буквы), то не мешало бы знать, кто несет за нее ответственность, ведь война («холодная» она или «горячая») всегда начинается с благословения каких-то сил. Не согласится ли Джон Ле Карре, что этот «холодный» конфликт возник по инициативе западных сил, создавших целую систему институтов и стратегические штабы для поддержания и дальнейшего углубления конфликта, тогда как СССР и социалистические страны всеми своими действиями на международной арене способствуют прекращению этой «холодной войны и укреплению мира?»

Если писатель всерьез утверждает, что обе стороны, точнее, обе разведки, «действуют одинаковыми методами», имеет ли читатель право знать, на основании каких фактов делается этот вывод, где, когда и как Джон Ле Карре познакомился с принципами и способом действия социалистических разведок?

И наконец, раз уж романист сам признает, что обе силы «антагонистичны по своим принципам», может быть, стоит все-таки объяснить, что это за принципы и каковы различия между ними? Потому что вряд ли можно считать объективным человека, который согласится поставить знак равенства между милитаризмом и борьбой за сохранение мира, между человеконенавистничеством и гуманизмом, между корыстными интересами эксплуататорской верхушки и законными интересами всего народа. А именно таковы кардинальные отличия в принципах обоих миров. Дать одинаковую оценку двум несоизмеримым величинам, из которых одна явно отрицательная, а вторая, бесспорно, положительная, еще не значит быть объективным. Напротив, это значит проявить грубое пренебрежение к правде, завысить отрицательную величину, уравнив ее с положительной, и занижить положительную, поставив ее на одну доску с отрицательной величиной.

Результат преднамеренной диверсии или индивидуалистской и нигилистической путаницы, позиция Джона Ле Карре заменяет перспективу реального выхода комплексом безысходности, а порыв законного протеста — примирением пессимиста. Можно было бы возразить, что произведения этого писателя все же являются и формой протеста. Это так. Но поскольку этот протест в равной мере адресован и виновным и невиновным, он лишается какого бы то ни было реального эффекта. Впрочем, что касается выводов и морали, то есть путей спасения Человека (с большой буквы), Ле Карре здесь расписывается в своем полном бессилии. На вопрос: «Где же, по-вашему, выход?» — романист отвечает: «Проповеди не моя специальность. Да и потом я, в сущности, не знаю ответа. Мои книги — отражение моих тревог и моих исканий. Мои герои смутно чувствуют, что являются игрушками в руках того, что называют судьбой. В действительности же они не принимают самостоятельных решений... Для этого существуют другие. И хоровод марионеток и призраков продолжает кружиться...»

Скептицизм и пессимизм накладывают мрачный отпечаток на книги Джона Ле Карре. Талантливый реалист в обрисовке знакомого ему мира, автор создает выдуманных схематических героев, фальшивые ситуации и псевдореалистические драмы, пытаясь описать мир социализма, поскольку

в этом случае он располагает не точными и глубокими знаниями, а лишь предрассудками. Эта известная реакционность концепции и противоречивые стороны метода вряд ли занимали бы нас, если бы речь шла о ремесленнике, эксплуатирующем тему разведки единственно с целью добиться материальной выгоды и пропагандистского эффекта. Но Джон Ле Карре — писатель, серьезно относящийся к своей профессии, один из немногих западных художников, сознающих реальные возможности шпионского романа.

«Шпионский роман позволяет показать все, как когда-то любовный роман. Кого сегодня можно заинтересовать изменой? Она уже не вызывает скандала. Тогда как шпионаж присутствует везде, и он наилучшим образом отражает общество нашего времени». Какой-то журналист возразил ему: «Простите, но мне кажется, что у шпионского романа все же есть границы». На что Ле Карре ответил: «Это неверно. Быть писателем — значит объяснять себя, судить себя, добраться до изнанки своей души, до последнего предела своих пределов. Границы шпионского романа нельзя устанавливать, исходя из особенностей этого довольно своеобразного жанра, они связаны единственно с творческими возможностями писателя, исследующего шпионаж».

С этих позиций романист презрительно отзывается о герое Флеминга: «Бонд — проститутка... Бонд как раз такая фигура, которая помогает нам уйти от действительности. Алкоголик, который добивается удовольствия, ничего не чувствуя при этом. Все у него фальшиво. В конечном счете, Бонд — это миф мастурбации».

Аналогично мнение Ле Карре и о всей массовой шпионской литературе: уводящая от больших проблем ложь, произвольно сфабрикованная мифология. «С конца прошлой войны и с начала «холодной» мы живем этой мифологией. В газетах нам постоянно рассказывают о шпионах, пойманных на Востоке или на Западе. Литература присвоила себе эту тему и, как это всегда бывает, создала миф, искажающий действительность или даже уничтожающий ее».

Отрицая всю эту продукцию мифологии и мифомании, Ле Карре поставил перед собой задачу связать конфликты шпионажа с человеческой драмой, с характерами и поведением героев, с проблемами, которые всегда были в центре науки о человеке, называемой литературой: «Я взял людей незначительных, безымянных, заурядных, подобных первому встречному прохожему, и оставил их в полнейшем хаосе, в магме шпионажа. Как бы смогли выбраться эти люди? С помощью усердия, предательства или безумия? Поиск ответа на эти вопросы очень увлекает меня».

Попытка ответить на них и привела писателя к созданию его четвертого романа — «Зеркальная война» («The Looking Glass War», 1965). Здесь перед нами уже судьба не одного основного героя, а деятельность группы людей, служащих в каком-то секретном разведывательном управлении: это глава шпионской секции Леклерк и его помощники — Тэйлор, Авери, Удфорд и Халдейн. У этой организации славное прошлое и бесцветное настоящее. Она влачит свое жалкое существование, почти забытая министерством, в каком-то заброшенном здании, без всяких средств и даже без легковой машины. По стенам комнат развешены фотоснимки времен войны, и Леклерк с чувством умиления и тоски говорит об этом чудесном, прекрасном времени — войне, когда их разведка процветала, а в министерстве считались с ней и предоставляли ей полную свободу действия. Но времена изменились, и Леклерк со своими людьми никому теперь не нужен.

Но вот в числе скудных и редко поступающих в секцию материалов появляются данные, которые вселяют в шефа разведки надежду на близкое возрождение. В сущности, и Леклерк и его помощник в глубине души уверены, что эти сведения исходят от человека, вовсе не заслуживающего доверия, а лишь стремящегося нажиться, что они ничего не доказывают и вообще их с полной уверенностью можно считать фиктивными. Но для Леклерка «подробности» такого рода не имеют значения. Сведения, даже если они окажутся фиктивными, — прекрасная возможность активизировать деятельность секции, привлечь к себе внимание министерства.

Эта вовремя пришедшая спасительная информация, на которую возлагают такие надежды, — всего лишь неопределенное сообщение и несколько столь же нечетких снимков, которые могли быть сделаны где угодно и изображать что угодно. Но и сообщение, и снимки, которые при большом воображении можно истолковать в определенном смысле, трансформируются Леклерком и Халдейном в тревожный сигнал о том, что где-то на побережье ГДР Советы монтируют баллистические ракеты, направленные в сторону Великобритании. Неожиданно муха превращается в слона, и у слона настолько угрожающий вид, что это даже оказывает свое действие на министерство. Сначала без особой охоты, а потом несколько смягчившись, министерство предоставляет секции средства для проверки полученных данных.

Одному финну, агенту британской разведки и пилоту пассажирского самолета, поручено во время полета приблизиться к соответствующему району ГДР и сделать нужные снимки. Тэйлор же послан в Финляндию

встретить летчика и взять у него негативы. Но Тэйлор делами подобного рода никогда не занимался и поэтому, разговаривая с пилотом в баре аэропорта, чувствует себя как на иголках. Летчик же вне себя от страха и злости: отклонившись от курса, он рисковал своей жизнью и жизнью летящих в самолете детей, его обнаружили, два советских истребителя следили за его полетом. А главное — на указанном участке не оказалось абсолютно ничего, что бы заслуживало внимания. Летчик говорит очень громко, ему, как видно, плевать на всю эту конспирацию. Он заявляет, что не желает больше заниматься подобными делами, совсем открыто передает англичанину негативы и, получив соответствующую сумму, уходит. Все это происходит зимним вечером. Тэйлор пешком отправляется в город, но по дороге его сбивает какая-то машина, он убит, и кассета с пленкой выпадает из его руки и падает в снег.

Начало, скорее, обескураживающее, но Леклерк так не считает. Расстроенный (этого требуют приличия), он придерживается другого мнения, видя в смерти своего сотрудника залог дальнейшего успеха: ликвидация Тэйлора — прекрасный аргумент, говорящий о том, что его секция на правильном пути. Теперь в Финляндию отправляется Авери с заданием доставить в Англию убитого и — самое главное — попытаться найти негативы. Но негативы исчезли бесследно, и это еще один небольшой триумф Леклерка. Еще недавно всеми забытая секция уже пользуется почетом в министерстве, кредиты ее увеличиваются, а главе секции выделяют легковую машину.

События, о которых до сих пор шла речь, правда в другом порядке, описываются в двух первых главах романа «Зеркальная война» — «Миссия Тэйлора» и «Миссия Авери». Третья, и последняя глава, центральная в романе, называется «Миссия Лейзера». Здесь автор знакомит нас с подготовкой и проведением узловой операции, придуманной Леклерком и разработанной Халдейном. Герой этой операции — польский эмигрант Лейзер. Во время войны британская разведка не раз использовала его, но потом он перестал этим заниматься. Этот бесцветный, невыразительный человек имеет небольшой гараж и влачит незавидное существование эмигранта. Кстати, Ле Карре несколькими штрихами, но убедительно показывает униженное положение этого сорта людей на «родине демократии», где их, рискующих жизнью ради «родины», считают низшими и презренными существами. Пока в поисках нужного для задуманной операции человека заново пересматриваются старые картотеки, Халдейн случайно наталкивается на Лейзера. И вот однажды вечером роковая «судьба» в образе Халдейна появляется перед Лейзером. Владелец

гаража, разумеется, не испытывает ни малейшего желания ради рискованной миссии, исход которой неизвестен, распрощаться со своей бесцветной, но спокойной жизнью. Но он слишком угнетен всевозможными бытовыми неурядицами и своим положением эмигранта, чтобы долго сдерживать натиск Халдейна.

Начинается продолжительный период предварительных тренировок. В каком-то доме, расположенном на окраине Оксфорда, Халдейн и другие знатоки своего дела освежают и пополняют профессиональные знания Лейзера, миссия же Авери, живущего вместе с Лейзером, — не выпускать его из-под наблюдения. Между ними скоро возникает молчаливое чувство взаимной симпатии. Авери — самый младший, самый неопытный и самый человечный сотрудник секции. Он смутно чувствует всю трагическую обреченность иностранца, которого якобы готовят к ответственному заданию, а на самом деле посылают на верную смерть.

Ле Карре, с его несколько чрезмерной обстоятельностью и вкусом к деталям, когда речь заходит о технике шпионажа, многие страницы посвящает подробному описанию всей этой предварительной подготовки — борьба, холодное оружие, пистолет, фотографирование, работа с радиопередатчиками и шифрами, тренировка памяти и прочее. Но эта скрупулезность и дотошность — при всей своей досадной обстоятельности — не является самоцелью. Автор делает это сознательно, чтобы показать зловещий смысл циничного водевиля, нужного лишь для того, чтобы создать видимость лихорадочной деятельности и внушить Лейзеру, что ему поручена важная, почти решающая для судьбы страны операция.

Что касается самой операции, то ее суть сводится к следующему: поляк должен нелегально перейти границу между ФРГ и ГДР, углубиться на несколько километров внутрь страны и проверить, «какого вида эти ракеты, где они установлены и под чьим контролем находятся». Но это еще не все. Эмигранту надлежит провести несколько сеансов радиопередач, держа «центр» в курсе своих дел. И лишь после того, как нужные сведения будут собраны и переданы в эфир, Лейзер имеет право вернуться обратно.

При внимательном анализе каждый здравомыслящий человек понял бы, что вся эта операция — настоящее безумие. Но именно в том и заключается смысл предварительной психологической обработки поляка: внушить, что это не безумие, а вполне возможная и осуществимая операция. К концу приготовления авантюризм проекта предстает во всей своей чудовищности: Лейзеру выдают допотопный передатчик, весящий более 20 килограммов, который ему придется тащить с собой в чемодане по территории ГДР. Ему не дается никакого плана места, где будет

проходить операция, а сведения об обстановке на границе оказываются неточными. Наконец, в последний момент у него по распоряжению министерства забирают и пистолет.

Эту трагикомическую фигуру перебрасывают через границу темной ночью. Но уже на самой границе Лейзера ждет роковая неудача — появление пограничника, которого шпион убивает ножом, не испытывая при этом ни ненависти, ни каких-либо иных чувств: просто ему нужно убрать препятствие, вставшее на его пути. А в это время благословившие его на преступление и гибель люди спокойно беседуют между собой в своем безопасном убежище: «Мы уже не отвечаем за него. Хорошо все получилось. Предлагаю лечь спать пораньше...», «Знаете, с ним уже почти кончено, он на смертном одре».

А Лейзер под чужим именем идет всю ночь и весь день к своей неясной цели, тащит в руках тяжелый чемодан, потом угоняет чей-то мотоцикл, садится в поезд и, наконец, вечером останавливается в небольшом отеле. В дверях номера нет ключа, шпион чувствует, что его подозревают, и все же, дрожа от страха и напряжения, он вынимает тяжелую аппаратуру, развешивает по всей комнате проволочную антенну и начинает передачу. И, лишь окончив ее, понимает, что, парализованный страхом, он забыл сменить частоту волны.

Передачик Лейзера запеленгован органами безопасности ГДР. Инцидент на границе стал известен еще прошлой ночью. Сопоставление двух этих фактов привело к принятию соответствующих мер. Арест диверсанта — дело нескольких часов. Но у Лейзера все еще есть абсурдный шанс: на следующий день он производит нужную проверку, показавшую, что никакого явного или секретного оружия в этой местности нет. Поляк переносит свой радиопередатчик на квартиру молодой официантки, с которой он познакомился накануне. Эта крепкая и физически здоровая девушка психически явно ненормальна. Установив, что весь городок блокирован полицией, и почувствовав опасность, Лейзер тоже выходит из душевного равновесия. Между этими несчастными одинокими существами вспыхивает какое-то необузданное чувство взаимного влечения, какой-то отчаянный любовный порыв, своей истерической агонией предвосхищающий агонию смерти. Шпион снова вынимает аппаратуру и начинает передачу, но ему не удается установить связь. Отказавшись от напрасных попыток, он снова обращается к женщине, но в это время в коридоре раздается стук солдатских сапог. «Когда они вошли, он стоял в нескольких шагах от нее, приставив к своему горлу нож, палец — на тупой стороне ножа, лезвие — параллельно полу. Он держался очень

прямо, и его маленькое лицо было обращено к ней... Отсутствующий взгляд и напряженная поза человека, привыкшего контролировать свои действия... Ведь и он принадлежал к числу людей, которые следят за собой и считаются с традициями...»

Лейзеру так и не удалось установить последнюю связь и сообщить, что бесполезная операция, построенная на бессмысленной лжи, завершена... А его сообщение не было отправлено по очень простой причине — некому было его принять. Из опубликованных в печати ГДР информации и других источников соответствующие британские органы поняли, что дурацкая авантюра, осуществляемая Леклерком, может только вызвать международный скандал и скомпрометировать английскую разведку. Контролю приказано послать людей в штаб Леклерка, расположившийся у границы, и немедленно прекратить операцию. И в тот момент, когда Лейзер с отчаянием обреченного передает последние сигналы, которые откроют немецким властям его местонахождение, работники шпионской секции спокойно беседуют с посланцами Контроля. И только Авери пытается протестовать против такого цинизма:

— Вы позволяете ему умереть там!

— Мы оставляем его одного, — уточняет Леклерк. — Это всегда не очень-то приятно. Но это все равно что его уже поймали, неужели вы не понимаете?

«Мы послали его туда, потому что это было нам нужно, — поддерживает его Халдейн. — А сейчас оставляем его, потому что так получилось... Мы технические исполнители, а не поэты. Ладно, убирайтесь!»

Бесстыдство этих реплик таково, что даже человек, присланный Контролем, не выдерживает:

«Да, вы отлично владеете техникой шпионажа. И уже лишены способности испытывать страдания. Вы превратили «технику» в образ жизни... вроде проститутки... «техника» вместо любви...»

«— Значит, он будет передавать, но никто не будет его слушать? — снова вмешивается Авери.

— А зачем нам его слушать? — невозмутимо возражает Халдейн.

— Ради дружбы... Не вашей, Халдейн, а моей! Вы заставили меня убедить его выполнить эту миссию! Я привел его к вам, сторожил в вашем доме, заставлял плясать под музыку вашей грязной войны! Он последняя жертва обмана, последняя, последний друг...»

Но у Леклерка и его людей нет времени выслушивать подобные сентиментальные излияния. Обращаясь к человеку из центра Контроля и

пытаясь загладить свой промах, шеф секции начинает доверительно:

«У меня есть одно сообщение Фильдена... Я бы хотел показать его вам. Движение войсковых частей в Венгрии, что-то совершенно новое...»

И потом:

«Нужно быть настоящим солдатом. Случайности войны, игра есть игра! Мы добиваемся того, чтобы все было, как на войне».

Последняя фраза знаменательна. Через каждые десять слов Леклерк любит повторять, что «все должно быть, как на войне». В птичьем мозгу этого исполненного претенциозности ничтожества война — самое великое, самое прекрасное, самое желанное событие его жизни. И не война как сущность, как действительность, как проблема — Леклерк не настолько умен, чтобы рассуждать о проблемах войны и мира, — а война как возможность проявить свои таланты, блеснуть, добиться высокого чина, легковой машины, широких полномочий и уважения окружающих...

И пока глава службы пытается держать фасон, восстановить свою подмоченную репутацию болтовней о возможностях следующих операций, посланный им на смерть шпион перерезает себе горло в неизвестной квартире вдали от границы; техники здесь, в штабе, убирают оборудование, а Авери, не в силах сдержаться, «плачет как ребенок. Никто не обращает на него внимания: может быть, он плакал и не о Лейзере, а о себе».

Если в романе «Шпион пришел с холода» Джон Ле Карре главным образом рассказывает нам о грубом бездушии британской разведки, то в «Зеркальной войне» он показывает техническую деформацию и духовную деградацию тех, кто служит в ее органах. И приговор автора относится вовсе не только к этой маленькой секретной службе, которая стоит в центре повествования. В ряде мест, правда эпизодически, автор вводит в действие и политическую разведку с ее властным шефом Контролем, показывая, что и она несет ответственность за эту абсурдную операцию. Перед нами раскрывается беспринципное и эгоистическое соперничество двух институтов британского разведывательного управления. Контроль, делая вид, что помогает Леклерку, пытается помешать возможному успеху начатого дела. Не случайно в припадке «великодушия» он выдает разведчику допотопную аппаратуру, которая может только провалить все дело. Люди из политической разведки в книге Ле Карре получают одинаковую с военными разведчиками характеристику.

«Это странные люди, — говорит сам Леклерк, — ложь — их вторая натура. Половина из них даже не знает, когда говорит правду».

Каково же кредо этих людей? Во имя каких идеалов они работают? Но никакого кредо нет, нет и никаких идеалов. Только служба ради самой

службы. Или, точнее, ради постов, ради зарплаты, суетного тщеславия иметь профессию, считающуюся «интересной». Супруга Авери в одном месте романа сочувственно говорит мужу:

— Бедный Джон! Исправно служить, не веря в то, чему служишь! Это слишком тяжело для тебя.

Спокойно, почти бесстрастно, не шаржируя и не акцентируя слишком сильно, Ле Карре показывает нам Леклерка и ему подобных преступников, хладнокровно совершающих свои преступления чужими руками и без малейшего риска для себя.

Самолет с детьми подвергается смертельной опасности совершенно бессмысленно. Молодого пограничника хладнокровно убивают без всякой цели. Столь же бессмысленно «приносится в жертву» и «свой» человек — Тэйлор. Мирного жителя, спокойно занимающегося своим делом, превращают в диверсанта и злодея и посылают на гибель, заставляя таскать по разбитым пыльным дорогам чемодан с тяжелым допотопным радиопередатчиком. Всем своим преступлениям Леклерк дает более чем скромную оценку: «Неприятно!» Неприятно, потому что вверенная ему секция не смогла блеснуть, а выделенную машину, вероятно, придется вернуть обратно в министерство.

Но в романе «Зеркальная война» автор в своих выводах, правда, не сформулированных четко, идет гораздо дальше. Люди, приводящие в действие марионеток, опасны не только для этих своих случайных жертв, они опасны и для развития отношений между государствами, и для дела мира на земле. Эти люди, циничные и аморальные, не колеблясь, приведут народы на грань войны и столкнут их в кровопролитной бойне — и все это только ради удовлетворения своей болезненной амбиции. Война? Но ведь эти типы выросли, сформировались и деформировались в войне. Она для них привычный климат, раз и в мирное время они «играют в войну» или, как говорит Леклерк, стараются, «чтобы все было, как на войне». Это карикатуры на людей, но карикатуры зловещие.

Несмотря на широкую популярность, роман «Зеркальная война» так и не получил на Западе признания, выпавшего на долю романа «Шпион пришел с холода». Это легко объяснить. В «Зеркальной войне» Джон Ле Карре позволил себе выйти за границы приличия в критике буржуазных политических порядков. Не изменяя присущему ему меланхоличноскептическому взгляду на действительность, писатель дерзнул сосредоточить весь пафос отрицания на органах британской разведки. И когда он говорит в предисловии к роману, что «ни одной из этих организаций не существовало в действительности», это не может

ослабить силу удара, потому что на Западе писатели из соображений безопасности часто сопровождают этими словами именно самые остроразоблачительные произведения.

«Зеркальная война» — высшее достижение Джона Ле Карре. Несмотря на ряд пассажей, в несколько неприглядном свете представляющих подробности быта мира социализма, роман как целое — прямой удар по капиталистическим порядкам и учреждениям. И именно потому, что в основном действие развивается на материале, хорошо известном писателю, перед нами возникают образы людей, противоречия и драмы, убедительные в своей жизненной сложности и реалистической достоверности.

Ле Карре не руководствуется предписаниями и традициями жанра, они его просто не интересуют. Он пишет не в соответствии с клише шпионского романа, а исходит из требований, предъявляемых настоящему роману. Автор не старается развлечь читателя, любой ценой поддерживая напряжение. С точки зрения приключенческой занимательности книга уже с пролога начинается довольно вяло, а в ряде мест, как, например, в эпизодах, повествующих о «тренировке», она может просто раздосадовать читателя, ценящего в литературе в основном ее развлекательность. Около 80 страниц, заполненных сведениями о технических упражнениях, — это и вправду слишком много. Но именно здесь автор сумел, хотя словно бы и мимоходом, рассказать о рождении дружбы, дать материал для контрастных сопоставлений, которые мы должны сделать сами: сопоставить то, как выглядит подготовка разведчика в процессе тренировки, и то, как трагически заканчивается она уже во время самой операции.

Романист рассказывает намеренно сухо и точно, как будто просто информирует нас, а не пишет литературное произведение. Он старается не проявлять чувства юмора, а его ирония вовсе не предназначена для того, чтобы развеселить нас. Но эти сухость и точность, кое-где граничащие с безликостью, делают книгу достоверным свидетельством реальных событий. Такое чувство, будто нам рассказывают обо всем этом не для того, чтобы добиться определенного беллетристического эффекта, а потому, что все рассказанное действительно очень важно и мы должны узнать о нем. В этом отношении Дейтон и Ле Карре, очень близкие в основных тенденциях, проявляют себя как антиподы. Насколько один неизменно субъективен в своем рассказе, настолько другой стремится уйти от оценок, оставив читателя наедине с героями.

Грэм Грин, который, как известно, и сам использовал тему разведки, говорил о Джоне Ле Карре: «Это лучший современный автор шпионского романа».<sup>[88]</sup>

Как мы уже отмечали, благодаря произведениям Лена Дейтона и Джона Ле Карре шпионская литература на Западе вышла из детского возраста. Все написанное до них, за очень редкими исключениями, бесплодно, как тенденция, и неуклюже, как реализация, не только из-за литературной немощи своих создателей, но прежде всего из-за неправильности отправной концепции. Эта псевдолитература, безусловно, могла известное время исполнять свое назначение в общей системе антикоммунистической пропаганды. Но это время давно прошло, взгляды читателей изменились, и оказалось, что безнадежно устарел и тот способ изображения действительности, который условно можно было бы назвать черно-белой типизацией и согласно которому все, что происходит в западном мире, рисуется светлыми красками, а все, что происходит в мире социализма, — темными. Публика, которая прекрасно видит, что окружающий ее мир не так уж бел, как ей пытаются его представить, естественно, начинает подозревать, что и мир, который рисуют только красками мрачных тонов, вряд ли так безнадежно черен. К несчастью для авторов шпионского жанра, люди читают не только романы, но и газеты. И даже если эти люди политически дезориентированы, они легко обнаружат, что между реальными событиями в мире и событиями, совершающимися в романах, существует колоссальная и принципиальная разница.

Однако недоверие современного читателя к писателю старого типа вызвано не только идейными соображениями. Фантазмагории и небылицы, преклонение перед героем-сверхчеловеком, который всего лишь безнадежно пустоголовый счастливчик, слащавая романтика экзотики и шаблонная третьесортная эротика все меньше привлекают читателя, который хорошо знает, что область разведки, о которой идет речь, не выдумка и не миф. И он хочет узнать хоть частицу правды о ней, увидеть ее подлинный облик и реальную механику. А вместо этого ему преподносят все те же сексуально-приключенческие истории, которые он встретит и в суррогатах Голливуда, и в серийной продукции мнимореалистического романа.

Если при этом учесть, что ветераны старого шпионского романа — от Жана Брюса до Флеминга — в большей или меньшей степени посредственны как писатели, нам станет понятно, почему шпионский роман 50-х годов, хоть и не совсем еще сошедший со сцены, представляет собой пройденный этап.

Уважать противника, по нашим понятиям, — значит не преклоняться перед его качествами, а трезво оценивать их. И поэтому необходимо отметить, что Дейтон и особенно Ле Карре создают особый тип романа о

разведчиках, который более серьезен как литература и может оказывать более опасное воздействие. Вообще, как известно, умный оппонент всегда опаснее глупца, хотя и вооруженный пером глупец иногда может быть весьма неприятным, если иметь в виду его способность влиять на сотни тысяч ему подобных глупцов.

Однако авторы шпионского романа нового типа обращаются к категории читателей, старающихся мыслить критически и не склонных приходить в восторг от обесценившихся буржуазных «идеалов», якобы защищающих «человека» и «родину» от «красной опасности». Уже давно и окончательно свернуты старые знамена. Но если нельзя поддерживать оптимизм, можно, на худой конец, использовать и иную возможность — раздуть всеми силами скептицизм, утверждая, что и люди и их организации во всем мире одинаковы. Поэтому уж лучше оставаться с этим полным несовершенства строем, к которому мы привыкли, чем отправляться в полную риска неизвестность, которая уже точно не так хороша, как кажется, а может быть, и куда хуже. Легко убедиться, что у идеи «и здесь плохо, и там не лучше» гораздо больше шансов на успех, чем у идеи «здесь хорошо, а там плохо». Не стоит и объяснять, что конечный эффект от этих двух идей одинаков. Неверие и примирение с существующим положением вещей, скепсис и пессимизм — вот плоды этой литературы в тех случаях, когда автор от реалистического изображения переходит к воплощению своих ложных идей и предубеждений в псевдореалистическом повествовании.

Чтобы быть точными, добавим, что у проблемы конечного эффекта есть и вторая сторона. Независимо от того, являются ли у известных авторов объективизм и всеобъемлющий нигилизм результатом идейной путаницы или же сознательной диверсии, приходится считаться с тем, что у этой диверсии есть и свои слабости (по крайней мере, это заметно умному читателю). Дело в том, что умный читатель, приняв сильные и реалистические моменты произведения, недоверчиво отнесется к псевдореалистическим умопостроениям. Иными словами, разоблачение буржуазных порядков и политических махинаций подействует на него, тогда как неубедительные выдумки и пессимистически-нигилистские выводы оставят его безучастным или же вызовут у него критическую реакцию. Художественная правда органически несет в себе заряд художественной убедительности, тогда как в неправде столь же органически присутствует безжизненность и беспомощность. Вся история искусства доказывает, что ничем нельзя изменить эту закономерность, так же как никому еще не удавалось уничтожить свет дня или рассеять мрак

ночи.

И еще: даже самый «закоренелый» объективист не смог бы остаться одинаково безучастным ко всем явлениям, а самый яркий нигилист — одинаково враждебным ко всему существующему. За маской безразличия и всеобщего отрицания всегда скрывается определенная позиция. Именно поэтому никто из писателей, в том числе и писатель-скептик, не может без конца играть роль надклассового судьи. В процессе творчества он неизбежно выявит в той или иной форме свою сопричастность, как и неизбежно будет развиваться или деградировать, углублять реалистические или псевдореалистические элементы своего творчества. Это движение может идти либо вперед, либо назад, в нем могут намечаться те или иные отклонения, но оно существует, и каждый новый его этап имеет определенную ценность как политическая позиция или мировоззрение. Поэтому, например, последние книги Дейтона и Ле Карре, несмотря на ряд спорных мест, в основе своей реалистические, остро критические по изображению буржуазной действительности, тогда как произведения других авторов, кокетничающих куда более революционными взглядами, по сути, представляют собой недвусмысленную клятву в верности антикоммунизму.

В качестве примера подобной ретроградной литературной проповеди приведем роман Ж. Семпруна «Вторая смерть Рамона Меркадера».<sup>[89]</sup> Этот роман представляет собой явно надуманную, вымученную историю о взаимном шпионаже шпионов. Основная сюжетная линия, насколько она вообще существует, сводится к описанию действий одного испанского тайного агента, который на самом деле является «советским» агентом и стремится обнаружить того, кто убил фигурирующего в заглавии романа Рамона Меркадера. В конце этого претенциозного и запутанного рассказа мы узнаем, что Меркадер был ликвидирован людьми из ЦРУ в одном из отелей Амстердама. Но в задачи романа совсем не входит посвятить нас в тонкости этой шпионской авантюры, а тем более разоблачить грубые действия американской разведки. Приключенческая интрига здесь лишь уловка, а антиамериканский финал — попытка заручиться политическим алиби. Ж. Семпун, эмигрант из СССР, и в этой книге пользуется возможностью свести счеты с социализмом посредством литературной клеветы. Действие в романе развивается в настоящем и прошлом, «наверху» и «внизу», «впереди» и «сзади», «снаружи» и «внутри» — одним словом, во всех возможных направлениях, в которых было способно перемещаться авторское воображение.

Подобно инициаторам общеизвестных диверсий в области

клеветнических выпадов в философии, согласно моде растолковывающим и критикующим марксизм с «подлинно марксистских» позиций, Семпрун, как и прочие писаки такого типа, старается убедить нас, что именно глубокая любовь к коммунизму и революции вдохновляет его на издевательства над прошлым и настоящим советского государства. Однако ренегатский пафос Семпруна настолько очевиден, что самое большее, на что этот автор может рассчитывать, — это аплодисменты подобных ему ренегатов. И вот на страницах «Нувель обсерватер» выступает бывший коммунист и теперешний антикоммунист Клод Руа, чтобы возвестить о приходе восходящего гения Семпруна, похвалить «чистый» революционный пафос его идей и задать тревожный вопрос: «Существует ли в действительности коммунистическая литература?» Да, существует, но, оказывается, ее создают всегда лишь «исключенные из партии и смятые *аппаратом* взбунтовавшиеся коммунисты, чьи революционные шедевры вот уже более пятидесяти лет стоят вне законов официальной революционной системы».<sup>[90]</sup> Если верить Клоду Руа, выходит, что коммунистическую литературу создают ему подобные, то есть озлобленные, ренегаты. Или, иными словами, по непостижимой логике автора, коммунистическая литература создается... врагами коммунизма. Впрочем, чтобы не быть голословным, Руа в числе виднейших представителей этой сверхреволюционной линии называет имена Солженицына, Маяковского, Андре Мальро и уже упоминавшегося Семпруна. Интересно только, что делает в этом компании Маяковский? Может быть, и он «вот уже более пятидесяти лет... вне законов» в СССР? Или просто потому, что Клод Руа так и не прочел широкоизвестных стихов, которые великий поэт адресует врагам и отступникам всех родов:

Читайте,  
завидуйте,  
я —  
гражданин  
Советского Союза.

Но оставим в покое ренегатов и вернемся к шпионам. Шпионский роман, как и детективный, естественно, порождает пародии на самого себя. Пародийность многих произведений этого типа, по сути, не несет никакой иной функции, кроме развлекательной, — она становится лишь еще одним источником развлечения в специально предназначенной для этого литературе. Таковы некоторые из книг уже упоминавшегося Сан Антонио,

книги Шарля Эксбрая («Кадриль Болона», «Прелестная идиотка», «В Закопане портится погода» и др.). Подобен этим произведениям и более талантливо написанный роман англичанина Энтони Берджесса «Агент, который всем желает добра». Эта книга представляет собой пародию на один из самых шаблонных в массовой продукции сюжетов: некий английский ученый по имени Ропер бежал за «железный занавес», а его бывшему другу и шпиону Хэйлеру поручено вернуть беглеца в Англию. Автор щедро использует шаблонные ситуации данного жанра, уже сами по себе до комизма наивные: странные и необоснованные покушения на убийства, конспирация и деконспирация, фальшивые ситуации. И все это шаржировано до степени забавной, но лишенной глубокого смысла карикатуры. Разумеется, и эта талантливая и правдивая пародия, пусть даже и не выходящая за рамки добродушного юмора, тем не менее оказывает определенное отрезвляющее воздействие на опьяненного приключенческими небылицами читателя.

Но существуют и произведения, в которых за насмешкой над «другими» скрывается изрядная доля саморекламы. Так, в пьесе Марка Камолетти «Секретиссимо» высмеивается тема борьбы разведок за овладение секретами новых видов оружия. В данном случае речь идет о незначительном по своим размерам, но колоссальном по значению оружии. Это совсем крохотный атомный реактор, способный излучать какие-то гамма-лучи смерти, который можно спрятать на дне пудреницы. Короче, говорится всего-навсего об абсолютном оружии, от которого зависит будущее человечества. Зная национальность автора, без труда можно определить и национальность положительного героя, вернее, героини. Это сотрудница французской разведки Беатрис Бара, в чьих руках и находится бесценная пудреница. Красавица шпионка должна передать свое сокровище какому-то неизвестному ей шефу французской разведки. Тем временем два агента «советской» разведки, переодетые монахами, и два американца, изображающие женщин, пытаются обманом выманить у нее драгоценное оружие. Разумеется, им это не удастся, да и как это сделать, раз такое противоречит цели самого автора — пощекотать национальное тщеславие публики.

Если попытаться дать общую оценку шпионскому роману на Западе, следует сказать, что в огромной своей части эта продукция значительно уступает «полицейскому роману». Детективный жанр, лучшие образцы которого отражают противоречия современного буржуазного общества, раскрывает перед буржуазным писателем возможность анализировать и разоблачать социальные недуги, не ставя при этом «деликатной» задачи —

непрерывно выражать свое мнение по таким острым политическим проблемам, как борьба двух лагерей, война и мир, будущее человечества. Иными словами, у автора детективного романа есть возможность ограничиться уже давно очерченными рамками критического реализма, освобождающего его от необходимости лгать или говорить всю правду. Создателю же шпионского романа, напротив, не удастся уклониться от прямого или косвенного ответа на эти вопросы, потому что в наши дни тема шпионажа является темой конфликта двух систем, темой, которую нельзя раскрыть, не касаясь перспектив конечного разрешения конфликта и задач, которыми руководствуется каждая из этих систем. И автор, занимающийся проблемами разведки, всегда так или иначе сталкивается с соответствующими политическими проблемами даже тогда, когда он пытается удержаться на почве объективизма или нейтралитета. И именно потому, что шпионский роман всегда является политическим романом, а автор, мыслящий как буржуа, каким бы честным и порядочным он ни был, не может дать правильного ответа на большие вопросы о будущем мира, продукция этого жанра не представляет никакой идейной ценности. Огромная ее часть ничего общего не имеет с литературой и прямо используется реакционными стратегами в ходе психологической войны. Что же касается счастливых исключений, то и они не могут удовлетворить нас как целостные концепции, независимо от тех или иных частных и удач в идейно-художественном решении некоторых проблем.

При таком положении вещей вполне уместно поставить вопрос: может ли шпионский роман на Западе рассчитывать на сколько-нибудь плодотворное будущее и вообще имеет ли этот жанр право на жизнь и место в серьезной литературе? Следует прямо сказать, что теперешнее состояние жанра не вселяет особых надежд на его будущее, к тому же у нас нет никаких оснований включать его в подлинно реалистическую литературу (если не считать уже упоминавшихся редких исключений). Шпионский роман на Западе имел бы право на жизнь лишь в той мере, в какой те или иные талантливые авторы смогли бы освободиться от своей буржуазной ограниченности, приобщившись к позициям мировых прогрессивных сил.

Поскольку своеобразие действительности в конечном итоге остается основным фактором, определяющим своеобразие искусства, легко представить себе, что, пока в жизни существуют различные системы и борьба между этими системами, а следовательно, и борьба между разведками, в литературе, естественно, будет продолжаться и разработка темы этой борьбы. Рождение, как и возможный закат шпионского романа,

не является и не может быть следствием чьих-то личных прихотей. Это явления, обусловленные самой социальной действительностью. Данный жанр исчезнет или, точнее, приобщится к историческому жанру лишь после того, как исчезнут антагонистические общества и коммунизм восторжествует на всей планете.

В свое время Дзержинский говорил, что разведчиком может быть только человек «с чистыми руками». Эти слова в полной мере относятся и к писателю, делающему своим героем разведчика. К теме разведки нужно подходить только «с чистыми руками», уже не говоря о прочих качествах, необходимых для ее разработки. Именно поэтому будущее этого острополитического жанра прежде всего в руках творцов-коммунистов.

# Алексей Собкович

## ПОСЛЕСЛОВИЕ

В нашей стране болгарского писателя Богомила Райнова знают по его романам, повестям, рассказам. Еще раньше мы имели возможность познакомиться с его поэтическими произведениями, представленными во многих сборниках и в солидных антологиях. Все, что выходит из-под его пера, будь то небольшая новелла или роман, лирическое стихотворение или психологическая повесть, всегда отмечено оригинальностью художественного *ви* дения, своеобразием райновского таланта. Каждое новое произведение Б. Райнова находит высокую оценку критики. Не случайно почти все его книги — а их у него уже около двадцати — переведены на русский язык и другие языки народов СССР и опубликованы массовыми тиражами. Наша читательская публика встречает их с живым интересом и симпатией.

Как известно, большое место в творчестве Б. Райнова занимает приключенческий жанр. Широко известны его романы «Инспектор и ночь» (1964), «Человек возвращается из прошлого» (1966), «Бразильская мелодия» (1969), образующие трилогию «Три встречи с инспектором». Особым успехом пользуется серия его романов с главным героем Эмилем Боевым. Этот отважный болгарский разведчик-коммунист, человек с красивой душой и мужественным сердцем, полюбился многим, кто читал романы «Господин Никто» (1967), «Что может быть лучше плохой погоды» (1968), «Большая скука» (1971), «Наивный человек средних лет» и «Реквием» (1973). Знакомясь с этими произведениями, нетрудно убедиться в том, как ответственно относится их автор к детективному жанру, каким глубоким содержанием наполнены эти книги. Своим творчеством Б. Райнов подтверждает, что детектив, как и произведения иных жанров, может и должен правдиво, без фальши показывать человеческую психологию, обращаться к человеческим драмам, раскрывать существенные противоречия сложной современной действительности.

Б. Райнов не только известный писатель, но и крупный ученый, профессор болгарской Художественной академии. Его труды убеждают нас в том, что он отличается глубокими познаниями в области живописи, графики, литературоведения, эстетики. С большим интересом были встречены в Болгарии и других странах две его монографии: «Черный

роман» (1970) и «Эрос и Танатос» (1971). Обе эти книги — живая и непосредственная реакция честного ученого на жгучие проблемы современности. Критики не без основания называют эти работы «глобальным оружием» против буржуазной «массовой культуры». И надобность в такого рода оружии вполне очевидна, потому что «массовая культура» стараниями буржуазных идеологов достигла такого развития, что бороться против ее пагубных проявлений с помощью легковесных и недостаточно аргументированных статей и публицистических выступлений очень трудно. Чтобы уметь бороться с сорными растениями, наука досконально изучает их природу. «Массовая культура» в подавляющем большинстве случаев не что иное, как духовные сорняки, и борьба с нею дело в высшей степени нужное и ответственное. Это одно из главных направлений борьбы с буржуазной идеологией вообще.

Произведения «массовой культуры», точнее говоря, поделки массовой буржуазной псевдокультуры, во многом похожи на ядовитые грибы. Несъедобные, они зачастую внешне очень напоминают съедобные. Суррогат культуры, фабрикуемый предприимчивыми дельцами на потребу обывателю, тоже в большей или меньшей степени ядовит. Он парализует волю человека, притупляет его зрение, слух, затуманивает сознание, а подчас и будит в нем зверя. В мутных потоках «массовой культуры» нередко тонут истинные культурные ценности. Книги Б. Райнова разоблачают изощренные приемы фабрикантов буржуазной «массовой культуры», раскрывают ее истинную сущность, помогают людям отличать подлинное искусство от подделки, отделять зерно от плевел.

Понятие «массовая культура» весьма не простое. Изучение этого явления современного буржуазного общества не терпит упрощенного подхода. Это в полной мере сознает Б. Райнов. Не случайно он рассматривает каждый компонент «массовой культуры» в отдельности.

В книге «Эрос и Танатос» он методично, последовательно анатомирует нравы современного буржуазного общества, чтобы показать, как «обогащают» буржуазную культуру вдохновители так называемой «сексуальной революции», как неограниченная свобода рыцарей наживы способствует тому, что подлинную культуру во всех ее отраслях захлестывает волна пошлости и порнографии. Множеством примеров и неопровержимых доказательств автор ясно дает понять, сколь значителен социальный вред «массовой культуры», всегда преследующей определенные политические цели буржуазии, которая видит в эротике и порнографии средства массового наркоза, отвлечения человека от жгучих проблем бытия, от общественной и политической жизни.

Настоящая же книга целиком посвящена жанру буржуазного детектива, в ней автор показывает ту неприглядную роль, которая отведена этому жанру в буржуазной массовой культуре.

Задача, стоявшая перед Б. Райновым, была не из легких. Что такое детективный жанр в современном буржуазном мире? В своей статье «Культура, полукультура и лжекультура», опубликованной в 1971 году в газете «Литературен фронт», Б. Райнов писал: «Нынешняя никем не оспариваемая особенность этого явления — его массовое распространение. Миллиарды экземпляров периодических изданий, миллиарды карманных томиков низкопробной литературы, сотни миллионов малых экранов, тысячи кинозалов, не говоря уже о бесчисленных трюках торговой рекламы, буквально «обстреливающей» вас с каждого фасада, со страницы каждой газеты, — все это становится теперь обычной и неизбежной атмосферой для западного человека».

Прежде чем характеризовать общественную функцию буржуазного детектива в наши дни, автор книги делает экскурс в прошлое, обстоятельно знакомит нас с биографией «черного романа». Стремясь как можно более полно осветить проблему, Б. Райнов, по его собственному признанию, изучил около четырехсот романов, проанализировал заслуживающие внимания труды зарубежных критиков, литературоведов, относящиеся к теме, исследовал пути и средства распространения буржуазного детектива, уделил особое внимание тому, какое воздействие оказывает вся эта книжная продукция на миллионные массы читателей.

Необходимо подчеркнуть, что Б. Райнов подошел к изучению этого серьезного явления с марксистских позиций. Его труд не просто теоретическое исследование. Он весь пронизан наступательной страстью публициста.

Вместе с автором мы прослеживаем эволюцию детективного романа с момента зарождения этого жанра, тенденции его развития в литературах различных стран. В пору своего детства и отрочества детективный жанр нес в себе развлекательную функцию, чем, в сущности, и отличался от серьезной, «большой» литературы. Невзыскательная читательская публика была падка на всякого рода романы-ребусы, романы-загадки, сочинения более менее однотипные, мало чем отличающиеся друг от друга, в которых сыщик, частный детектив или полицейский инспектор шел разными путями к раскрытию преступления.

Однако в наше время сочинением романов детективного жанра, как известно, занимаются на Западе не только ловкие предприниматели, видящие в своем ремесле средство легкой наживы, но и люди несомненно

талантливые, дающие в своих произведениях реалистический анализ буржуазной действительности. Взять, к примеру, Жоржа Сименона. Его творчество автор книги тоже, и не без оснований, считает «сложившимся процессом производства». И у Сименона почти всегда один и тот же ограниченный набор мотивов преступных действий — пороки, любовь, одиночество, сексуальное влечение. Однако на фоне бесцветной макулатуры, которой в течение долгих лет вынужден был довольствоваться читатель Запада, отдельные книги Ж. Сименона отличаются немалыми достоинствами. Б. Райнов имеет в виду те романы писателя, в которых проникновенно исследуются человеческие характеры, эмоции, психология героев книги, в которых Ж. Сименон стремится раскрыть судьбу человека.

Автор книги «Черный роман» воздает должное и таланту Агаты Кристи. Ее место в литературе определяется не тем, конечно, что общий тираж написанных ею книг превысил 80 миллионов экземпляров, и не тем, что на ее писательской совести лежит по крайней мере несколько сот убийств. Романы Агаты Кристи тоже полны всякого рода небывальщины, зловещих ситуаций, кровавых историй, загадок, и у нее, как и у других сочинителей детективов, атмосфера ужаса вырастает до такой степени, что способна превзойти любое воображение. Однако, как отмечает автор, Агате Кристи удалось добиться некоторых частных успехов. «Она знакомит нас с целой серией человеческих судеб, не слишком интересных, но достаточно правдоподобных, чтобы компенсировать неправдоподобие самого сюжета».

Как справедливо утверждает Б. Райнов, важнейшим этапом в истории детективного жанра явилось его вторжение в сферу социальной жизни буржуазного общества. Первыми, кто превратил тему преступления из кроссворда в социальную проблему, был американский писатель Дэшил Хэммет. Никто до него не дерзнул изобразить в детективном романе гангстеризм и коррупцию, показать их губительное влияние на американское общество.

Б. Райнов вводит читателя в творческую лабораторию Д. Хэммета, с предельной объективностью разбирает сильные и слабые стороны его романа, особенности композиции, приемы повествования, характер стиля, обращает наше внимание на обличительную силу его произведений. Именно эта особенность творчества Д. Хэммета явилась причиной того, что долгие годы он сознательно замалчивался. Официальная критика не в состоянии простить Д. Хэммету «именно глубокого общественного смысла, заключенного в его романах», того, что он «всегда придерживался крайне левых взглядов», то есть враждебно относился к капитализму. Б. Райнов отмечает, что в мрачные годы маккартизма Д. Хэммет был посажен в

тюрьму за свои антибуржуазные убеждения.

Немало места в своей книге Б. Райнов уделит последователям Д. Хэммета, в частности Реймонду Чендлеру. Р. Чендлер не без гордости именовал себя учеником Хэммета и настаивал на том, чтобы в детективных романах отражались «факты реальной жизни», призывал писателей «отказаться от рассудочных построений и фантазий».

Б. Райнов воздает должное гражданскому мужеству Р. Чендлера, который во весь голос рассказал правду о масштабах преступности в современной Америке, о системе подкупов, о коррупции в административном аппарате, о круговой поруке и других страшных недугах американского общества. Основное достоинство Р. Чендлера Б. Райнов видит в острой полемике с лицемерной буржуазной моралью.

В то же время автор книги не щадит тех буржуазных критиков и литературоведов, которым явно не по вкусу остросоциальные романы Р. Чендлера. В своих публикациях они почти не упоминают о нем и в то же время всячески превозносят англичанина Питера Чини, сработавшего за короткое время около сорока романов, герои которых почитаются главным образом за то, что умеют мастерски наносить запрещенные удары, не пьянеть от избыточного употребления алкоголя, метко и безжалостно стрелять и с презрением относиться ко всему, что связано с деньгами и сексом.

Говоря о специфике детективного жанра, Райнов отмечает, что в своих перевоплощениях этот жанр «сохранил одну существенную тематическую черту: литературное повествование в нем неизменно связано с преступлением». Случаи убийства и раньше находили отражение в литературе. Но это были только случаи, и рассматривались они как нечто из ряда вон выходящее. Кроме того, автор может показать насилие с целью выразить свое осуждение, вызвать отвращение у читателей к носителям зла. Обстоятельное знакомство с современным буржуазным детективом приводит к выводу, что для многих авторов насилие — основа повествования, насущная необходимость, практическая философия.

Говоря о развитии детективного жанра, Б. Райнов не мог пройти мимо такого явления, как знаменитая «Черная серия» издательства «Галлимар». Начатая сразу после второй мировой войны, спустя два десятилетия она насчитывала уже около тысячи томов. В этой серии, издающейся в Париже, особенно широко представлены книги и американских авторов, но лишь некоторые из них рассказали миру правду о современной американской действительности. Именно таких романистов, как Д. Хэммет или Р. Чендлер, имела в виду газета «Экспресс», которая писала в 1966 году, что

«"Черная серия" дала нам возможность открыть Америку низов, ту самую, где человек живет под гипнозом доллара, Америку маккартизма, расизма, порока, гнили, мафии, Америку шерифов и развращенных коррупцией законодателей. У тех, кто читал романы «Черной серии», убийство президента в Далласе не вызывает удивления».

Однако и в «Черной серии» и в других подобных изданиях на Западе идеям прогрессивных художников предоставляется не так много места. Если Д. Хэммет, Р. Чендлер и некоторые другие художники-реалисты вдохнули в свои произведения живую жизнь, то подавляющее большинство сочинителей детективных романов, создававшихся в последние десятилетия, напоили свои книги ядом холодной войны, антикоммунизма, антисоветизма. В них нашла широкое отражение проповедь человеконенавистничества, насилия, жестокости, садизма.

Наиболее типичный пример такого рода сочинителей, по мнению Б. Райнова, американец Микки Спиллейн, роман которого не что иное, как «антология грубости и насилия». Автор исследования подвергает романы Спиллейна уничтожающей критике, умело вскрывает реакционную сущность его творчества. Любимый герой М. Спиллейна — Майк Хэммер отличается маниакальной страстью садиста, им движут порывы преступника-психопата. Этот сыщик не без гордости излагает свою «философию»: «За человеческую жизнь я не дам и ломаного гроша. Я живу, чтобы убивать!» Для Хэммера убийство не только святая обязанность, но и высшее удовольствие. Вспомните, как Б. Райнов описывает эмоции Майка Хэммера. О своем пистолете герой Спиллейна говорит, как о самом любимом существе, а процесс убийства приводит его в экстаз. При этом с его лица не сходит улыбка. А когда он слышит, как у его жертвы трещат кости, когда от тела голой женщины полосами отделяется кожа, как от его удара человек лишается лба, улыбка становится еще шире.

Нечего удивляться тому, что Б. Райнов видит садиста и психопата и в Майке Хэммере, и в самом Спиллейне, ибо поэтизировать убийство как высшее наслаждение способны только опасные маньяки.

Против кого же борется герой М. Спиллейна? Оказывается, его главные враги — коррупция и...«красная зараза». По Спиллейну, самые страшные злодеи это коммунисты. По его уверениям, американскими коммунистами управляет советская разведка. Нетрудно прийти к заключению, что это не простая неприязнь буржуа, а патологическая ненависть, некое умопомрачение. И Б. Райнов с полным основанием делает вывод: «Патологический антикоммунизм — вот пафос, вдохновляющий все

псевдолитературное творчество М. Спиллейна».

Однако, заранее зная, что нагромождение фантастических выдумок о «красной угрозе» и советских агентах еще недостаточно, чтобы обеспечить роману успех, М. Спиллейн старается сдобрить его столь же неумеренной дозой криминальных и сексуальных приключений. И если честный художник Д. Хэммет за свои обличительные книги был брошен в тюрьму, то творения Спиллейна обеспечивают ему благоволение полицейских властей и восторг озлобленного обывателя. «Ведь клиентура Спиллейна, — пишет Б. Райнов, — это та часть американского общества, у которой в почете не мысли, а «энергичные действия», действия федерального бюро, ку-клукс-клана, действия убийц братьев Кеннеди и Мартина Лютера Кинга».

Что и говорить, прав Б. Райнов, к невинному чтиву творения М. Спиллейна никак не причислишь. Это грязная политическая пропаганда, настойчивая проповедь мракобесия, а детективные сюжеты и авантурные ситуации в них — только приманка.

Мы несколько подробнее остановились на характере детективных романов М. Спиллейна, чтобы еще раз обратить внимание читателя на то, какое тлетворное влияние на души людей способны оказывать эти романы, эти начиненные ядом поделки буржуазной массовой культуры, а если к этому добавить, что М. Спиллейн не одинок и что грязные книжонки спиллейнов буржуазные издатели к собственной выгоде выпускают миллионными тиражами (напомним, что «шедевры» одного только Спиллейна выпущены в США тиражом 74 миллиона экземпляров), то лишний раз поймешь значение книги Б. Райнова, его бескомпромиссной борьбы с трубадурами холодной войны.

Автор исследования доказывает, что вдвойне опасны в смысле пагубного воздействия на миллионы людей экранизации худших образцов буржуазного детектива. Ведь мало сказать, что «шедеврам» Спиллейна и других подобных писателей открыта дорога на киноэкран. Для их экранизации создается обстановка максимального благоприятствования. Вот почему на Западе так много кинофильмов ужасов, насилия, — фильмов, которые десятилетия служили разносчиками микробов холодной войны, антикоммунизма.

В книге приводится немало примеров того, как сочинители детективных романов для пущей увлекательности раскрывают перед читателями всю кухню преступного мира, подробно описывают приемы гангстеров, взломщиков, грабителей банков и т. п. Достаточно сослаться хотя бы на Ле Бретона, который в своем романе так блеснул знанием

воровских приемов, что возмутил полицию многих западных стран. И Б. Райнов с полным основанием констатирует, что искусство, популяризирующее преступление, способствует дальнейшему росту преступности в жизни.

Если криминальный роман в западных литературах, когда-то сторонившийся политики, в последнее время интенсивно «политизировался», то шпионский роман, ставший как бы самостоятельным жанром, всегда служит выражением определенных политических взглядов. Не случайно Б. Райнов проявляет к нему столь пристальное внимание и раскрывает перед читателем подлинную сущность «массовой литературы», в основе содержания которой — шпионаж, диверсии и контршпионаж.

Заметное различие между романом детективным и шпионским Б. Райнов видит в том, что в первом существует сильное реалистическое направление, тогда как последний, за редким исключением, далек от реализма.

В противовес тем снисходительным критикам, которые не склонны обращать внимание на политическую направленность буржуазного шпионского романа, относя и его к категории чисто развлекательной литературы, Б. Райнов целым рядом типичных примеров убеждает, что не такая уж это праздная забава. Неприкрытая тенденция шпионского жанра — вселить в сознание миллионных масс читателей целую систему фальшивых и зловредных идей. Порождение холодной войны, буржуазный шпионский роман видит свое предназначение в том, чтобы доказать агрессивный характер коммунизма, спасительную для человечества роль западных разведок. Вот почему почти каждое творение этого жанра полно идейной пошлости и политической клеветы на советское государство, на все социалистическое содружество.

Какой «шедевр» этого жанра ни возьми, в нем шпионская деятельность неотделима от насилия. Ведь для тех, на кого возложена «спасительная миссия», все средства хороши. Именно разгул насилия и аморализма всех видов придает шпионским романам в буржуазной литературе ту «пикантность», которая, по мнению иных западных критиков, так полезна для гимнастики мозга, для душевной разрядки. Проповедь аморализма в такого рода литературе сопровождается определенной аргументацией. Тут можно вспомнить ссылку Б. Райнова на рассуждения Буало и Нарсежака, которые пишут: «Шпион, что бы он ни делал, никогда не является подлинным преступником... Законы войны заранее прощают его, оправдывают, извиняют... Любые действия

дозволены, любая ложь разрешена». Автор исследования резонно замечает в адрес создателей шпионских романов и критиков подобного рода, что и на войне не все дозволено.

Б. Райнов воссоздает картину бурного расцвета в 50-е годы «массовой литературы» о шпионаже и контршпионаже. Тут и француз Жан Брюс, накропавший за 10 лет 87 романов, достигших общего тиража 42 миллиона экземпляров, и Поль Кени, «осчастлививший» западный мир 80 романами, — тоже десятки миллионов книжек, и множество других предпринимателей от литературы.

В качестве наиболее типичного примера дешевой шпионской макулатуры Б. Райнов приводит сочинения Яна Флеминга, пропитанные ядом ненависти и злобной клеветы на социалистические страны. На Западе критика не отрицает, что Флеминг — оголтелый реакционер. Его книги насквозь антихудожественны. Нисколько не заботясь о соблюдении элементарных литературных норм, Флеминг все подчиняет политической задаче — создать призрак коммунистической угрозы, вызвать страх у миллионов читателей, посеять ненависть к странам социалистического лагеря. Всемогущий герой Флеминга Джеймс Бонд, по остроумному замечанию Б. Райнова, стал жертвой простых читателей — они очень скоро отвернулись от него, напрочь забыли своего «кумира». Автор книги делает вывод, что девальвация творчества Флеминга явилась началом девальвации всей продукции шпионского жанра, поражающего своим примитивизмом и безвкусицей. Именно примитивизм, безвкусица, художественная беспомощность подавляющего большинства шпионских романов в значительной мере обезвредили это оружие холодной войны, ослабили его пагубное воздействие на умы людей.

Б. Райнов останавливает пристальное внимание на тех авторах и произведениях исследуемого жанра, которые можно было бы назвать счастливым исключением. Англичанин Лен Дейтон, например, сознательно противопоставляет свои книги изрядно надоевшему шаблону, по которому всемогущие супермены западных разведок победно сражаются с «коммунистическими агентами». В Л. Дейтоне уже виден настоящий романист, умеющий правдиво изображать человеческие поступки и характеры. У него хватило мужества показать в своих книгах подноготную западных разведок, раскрыть ложь и обман в отношениях между ними. Б. Райнов похвально отзывается о разумной попытке Л. Дейтона изобразить советского разведчика человеком проницательным, ловким, убежденным в правоте своего дела, руководствующимся взглядами и моралью социалистического общества, тогда как представителей буржуазной

разведки, изображаемых Л. Дейтоном, отличает алчность, чрезмерная самонадеянность. Конечно, имея слабое представление о мире социализма, английский писатель не мог дать вполне правдивый портрет советского человека. Объективно оценив творчество Л. Дейтона, отметив его художественное мастерство, Б. Райнов особо подчеркивает, что этот английский романист создал первые оригинальные произведения рассматриваемого жанра и «сделал первую попытку увести этот жанр в сторону от антикоммунистической истерии».

Очень интересно Б. Райнов анализирует творчество Джона Ле Карре, чьи романы имели большой успех. Достоинство их в том, что в них дано острокритическое изображение буржуазной действительности. «Перед нами, — пишет Б. Райнов, — возникают образы людей, противоречия и драмы, убедительные в своей жизненной сложности и реалистической достоверности».

Признавая, что холодная война совершенно бессмысленна и губительна для народов мира, Джон Ле Карре утверждает, что в этом затянувшемся конфликте обе стороны одинаково антигуманны и агрессивны. Ошибочность такого взгляда очевидна. Политика разрядки международной напряженности, настойчиво и плодотворно проводимая Советским Союзом и другими социалистическими странами, показывает, что в этом вопросе писатель глубоко не прав. Однако реалистический характер его романов, их обличительный пафос, тот интерес, с каким читатели встретили его книги, позволяют сделать вывод, что во вкусах читательской публики, в ее отношении к этому жанру произошли серьезные изменения.

Настоящее научное исследование Б. Райнова убеждает нас в том, что буржуазная массовая литература в своей подавляющей части не имеет ничего общего с настоящей литературой и всемерно используется реакционными силами на Западе для создания нужного им психологического климата.

В наш индустриальный век человечество очень озабочено тем, что из года в год во все больших масштабах происходит загрязнение окружающей среды. Писатель и ученый Б. Райнов, исследуя «массовую культуру», выражает глубокую озабоченность по поводу другой серьезной проблемы — загрязнения духовной среды обитания. Забота о нравственном и духовном здоровье современного человека — дело всех, кому дороги судьбы мира и прогресс.

*Алексей СОБКОВИЧ*

---

**notes**

W. Randel. The Ku-Klux Klan. New York, 1965; R. Kennedy. Ma lutte contre la corruption. Paris, 1965; J. Hepburn. Farewell, America. Vaduz, 1968; P. Chaulot et J. Sussini. Le crime en France. Paris, 1959; St. Groueff et D. Lapierr. Les caïds de New York, Paris, 1958; J. La it and L. Mortimer. Chicago: Confidential! New York, 1950; P. Bourget. Visages du crime. — «L'Aurore», Paris, 17–30. IX. 1953; М. Панталеоне. Мафия вчера и сегодня. М., «Прогресс», 1968; Т. Капоте. Обыкновенное убийство. — «Иностранная литература», 1966, №№ 2–4.

Именно это преступление исследовано Трумэном Капоте и легло в основу его книги «Обыкновенное убийство».

F. Fosca. Histoire et technique du roman policier. Paris, 1937; R. Caillois. Le roman policier, ou, comment l'intelligence se retire du monde pour se consacrer à ses jeux et comment la société introduit ses problèmes dans ceux-ci. Buenos-Aires, 1941; Th. Narcejac. Esthétique du roman policier. Paris. 1947; F. Hoveyda. Petite histoire du roman policier. Paris, 1956; P. Boileau et Th. Narcejac. Le roman policier. Paris, 1964.

F. Fosca. Histoire et technique du roman policier. Paris, 1937, p. 35–56.

R. Messac. «Le détective nouvel» et l'influence de pensée scientifique.  
Paris, 1929, p. 9.

Цит. по кн.: P. Boileau et Th. Narcejac. Le roman policier. Paris, 1964, p. 7.

К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 26, ч. I, стр. 393–394.

A. Malraux. Préface. — W. Faulkner. Sanctkaire. 3. ed., Paris. 1934, p. IV

«Histoire des littératures», t. 2, Paris, 1956, p. 560–561.

E. Poe. The complete works, vol. 2. New York, 1965, p. 39.

Эдгар По. Избр. произв. в двух томах, т. 2. М., «Художественная литература», 1972. стр. 155.

Эдгар По. Избр. произв. в двух томах, т. 2. М., «Художественная литература», 1972, стр. 31–32.

E. Goncourt et J. Goncourt. Charles Demailly. Paris, 1906, p. 144

К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 2, стр. 188; т. 7, стр. 100.

E. Gaboriau. L'affaire Lerouge, 1866; Le dossier № 113, 1867. Le crime d'Orcival, 1867; Les esclaves de Paris, 1868; Monsieur Lecoq. 1869.

A. K. Doyle. *A Study in Scarlet*. 1887; *The Sing of Four*. 1890; *The Hound of the Baskervilles*, 1902; *The Valley of Fear*. 1914.

Артур Конан Дойль. Собр соч. в 8-ми томах, т. 1. М., 1966, стр. 51.

Там же.

Артур Конан Дойль. Собр соч. в 8-ми томах, т. 1. М., 1966, стр. 144.

G. Leroux. Le mystère de la chambre jaune, 1907; Le parfum de la dame en noir 1907; Rouletabille chez le tsar. 1912.

М. Leblanc. Arsène Lupin contre Herlock Sholmès, 1908. В русском переводе (СПб., 1908) эта игра слов, к сожалению, пропала. — *Прим. ред.*

M. Leblanc. Arsène Lupin, gentleman-cambrioleur, 1907; Les confidences d'Arsène Lupin, 1914; Le bouchon du cristal, 1912.

G. Sim. Au pont des arches. Paris, 1921.

P. de Boisdeffre. Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui. Paris, 1968, p. 393–394.

«Quand Simenon et Fleming parlent métier». — «Le Figaro littéraire». Paris. 9. IV. 1964, p. 20.

«La Fiera letteraria». Roma, 11. V. 1967, p. 8–9.

P. Boileau et Th. Narcejac. Le roman policier. Paris, 1964, p. 229.

G. Simenon. Le chien jaune, 1931; La maison du canal, 1933; Les fiangailles de M. Hire, 1933; Maigret s'amuse, 1957; Maigret revient, 1964.

S. S. Van Dine. The Benson Murder Case, 1926; The Canary Murder Case; 1927; The Scarab Murder Case, 1930.

E. Queen. *The Dutch Shoe Mystery*, 1931; *The Egyptian Cross Mystery*, 1932; *The American Gun Mystery*, 1933; *The Devil to Pay*, 1938; *Calamity Town*, 1942.

G. K. Chesterton. *The Innocence of Father Brown*, 1911; *The Wisdom of Father Brown*, 1914; *The Incredulity of Father Brown*, 1926; *The Secret of Father Brown*, 1927.

G. K. Chesterton. *The Man Who Was Thursday*. London, 1908.

J. D. Carr. *Poison in Jest*, 1932; *The Lost Gallow*, 1931; *The Burning Court*, 1937.

P. Boileau et Th. Narcejac. Le roman policier. Paris, 1964, p. 91.

E. Wallace. *The Crimson Circle*. London, 1922.

D. Sayers. *Who's Body?* 1923; *Lord Peter Views the Body*, 1928, *The Unpleasantness at the Bellona Club*, 1928; *Murder Must Advertise*, 1933.

P. Boileau et Th. Narcejac. L'énigme Agatha Christie. — «L'Express», Paris, 6—12. III. 1967, p. 42.

A. Christie. *The Mysterious Affair at Styles*. 1920.

A. Christie. *A Murder on the Orient Express*, 1934; *ABC Murders*, 1936; *Hercule Poirot's Christmas*, 1938; *N or M?* 1941; *Cat among the Pigeons*, 1959.

A. Christie. *The Murder of Roger Ackroyd*, 1926; *Ten Little Niggers*, 1939.

Цит. по кн.: P. Boileau et Th. Narcejac. Le roman policier. Paris, 1964, p. 154–155.

A. Berckley. *Malice Aforethought. The Story of a Commonplace Crime*, 1931; *Before the Murder*, 1932; *As for the Women*, 1939.

R. Vickers. Service des affaires classées. T. 1–2. Paris, 1963–1964.

D. Hammet. *The Maltese Falcon*, 1930; *The Glass Key*, 1931; *The Thin Man*, 1934.

«L'Express». Paris, 17–23. I. 1966, p. 64–65.

Цит. по кн.: P. Boileau et Th. Narcejac. *Le roman policier*. Paris, 1964, p. 154–155.

«L'Express». Paris, 17–23. I. 1966, p. 65.

«L'Express», Paris, 17–23. I. 1966.

G. Deleuz. Philosophie de la Série Noire. — «Arts et loisirs». Paris, 26. I. 1966.

R. Chandler, *The Simple Art of Murder*. — *The Art of the Mystery Story*.  
New York, 1946, p. 234.

Ibid., p. 236.

P. Boileau et Th. Narcejac. Le roman policier, p. 155–159.

C. E. Magny. L'âge du roman américain. Paris, 1948, p. 25.

Ibid., p. 23.

J. H. Chase. No Orchids for Miss Blandish, 1939, Eve, 1945; Blondes' Requiem, 1945; Trusted Like the Fox, 1948; In a Vain Shadow, 1951; This Way for a Shroud, 1953; I'll Bury My Dead, 1953; The Things Men Do, 1953.

A. Capell. Interrogatoire de J. H. Chase. — «Arts et loisirs». Paris, 13. IV. 1966.

L. A. Burgnet. Les petits monstres de Chase. — «L'Express». Paris, 17. V. 1965.

P. Boileau et Th. Narcejac. Le roman policier, p. 160.

«L'Express». Paris, 17. V. 1965.

Цит. по кн.: P. Dommergues. Les écrivains américains d'aujourd'hui. Paris, 1965, p. 116.

A. Eyles. Spillane's Violent World. — «Films and Filming». New York. 1968, № 10, p. 84, 86.

P. Billard. Mickey Spillane en personne. — «L'Express». Paris, 7. III. 1966.

Все эти интервью были помещены в № 54 «L'Avant-scène — Cinéma», за 1965 год, посвященном творчеству Фуллера.

Sonia Lescaut. Auguste Le Breton, touriste de Refifi. — «Arts», 25. XI. 1964.

Там же.

Повествование в картинках *(франц.)*.

Парижское издательство «Терен ваг» Эрика Лосфелла опубликовало, например, целую серию подобных альбомов. Героини этих сексуальных серий носят выразительные имена — Барбелла, Жодека, Сарока, Правда, Эпокси, Сага, Скарлетт и пр.

Eric Leguèbe. L'Amérique à l'heure des comiques troupiers. — «Arts et Loisirs», 18. V. 1966.

В советском кинопрокате фильм шел под названием «Отпрыск благородного рода». — *Прим. перев.*

Он известен советскому зрителю под названием «Рожденные свободными». — *Прим. перев.*

«Cinéma 63», № 76, p. 79.

Pierre Nord, Jacques Bergier L'actuelle guerre secrète. Paris, «Planète», 1967.

Ladislav Farago. Les secrets de l'espionnage. Presses pocket, Paris, 1955.

Например, очерки упоминавшегося выше Л. Фараго «Дом на Херрен-стрит», М., 1965; повесть С. Хартмана «В сетях шпионажа», М., 1965, мемуары Л. Мойзиша «Операция "Цицерон"», М., 1965, и Э. Базны «Я был Цицероном», М., 1965, и др.

Pierre Nord. Mes camarades sont morts, tome I: La guerre des renseignements, Flammarion, Paris, 1968; tome 11: Contre-espionnage et intoxication, Flammarion, Paris, 1968; Erich Gimpel, Ma vie d'espion, Arthand, Paris, 1967.

P. Boileau et Th. Narcejac. Le roman policier, p. 193–194.

P. Boileau et Th. Narcejac. Le roman policier, p. 195–196.

Pierre Nord. Confession d'un agent double, Sixième colonne. Bombe à l'OTAN, Vrai secret d'Etat, Le Piège de Saigon; *etc.*

«L'Express», 12. VII. 1965, p.64

Anthony Grey. Les perceurs de del. Gallimard, Paris, 1968. На английском языке книга вышла в Нью-Йорке в 1965 году под названием «The Penetrators».

Цит. по статье Пломера «Памяти Яна Флеминга», опубликованной в журн. «Энкаунтер» (май 1965 г.).

«L'Express», 18. IX. 1967.

«Le Figaro littéraire», 9. IV. 1964.

Jacques Cabau. La cape sans épée. — «L'Express», 24. V. 1965.

Boileau et Narcejac. Plus vrai que Folamour. — «L'Express», V. 1967.

Hubert Juin. Zéro heure: nuit libre. — «Les lettres françaises», 3. II. 1966.

Приводимые ниже высказывания Ле Карре взяты из трех его интервью, в разное время опубликованных во французской печати: Francois Bott, John Le Carré commissvoyageur du néant («L'Express», VII. 1965); Sonia Lescaut. L'Espionnage c'est l'adultère d'hier («Arts», 22. IX. 1965); John Le Carré. L'espion est le type de l'homme contemporain («Arts et loisirs», 16. III. 1966).

«Arts et loisirs», 16. III. 1966.

Jorge Semprun. La deuxième mort de Ramon Mercader. Gallimard, Paris, 1969.

Claude Roy. Les tueurs d'espoir. — «Le Nouvel Observateur», VI. 1969.