

**Уильям Киттредж**  
**Стивен М. Краузер**

## **Великий американский детектив**

Первое настоящее сыскное агентство создал в Париже в 1833 г. Франсуа Эжен Видок, уголовный преступник, в прошлом осужденный по приговору суда, и заодно осведомитель полиции, который набрал штат из воров и бывших братьев по ремеслу, чтобы заниматься теми делами, которые полиция брать не могла или не хотела. Видок опубликовал четыре увлекательных и романтических тома мемуаров, известных Эдгару По. Это под их влиянием По вывел первого в художественной литературе частного сыщика в рассказе “Убийство на улице Морг”, напечатанном в апреле 1841 г. в “Грэмс мэгэзин”, спустя девять лет после открытия бюро Видока.

Несмотря на эту историческую связь между настоящим и вымышленным детективами, литературный сыщик представляет собой плод фантазии; такой характер не мог существовать в американском обществе, хоть и претендовал на соответствие ему. За 137 лет развития детективный рассказ приобрел статус мифа: сыщик в его центре, как всякий мифологический герой, представляет собой отклик на нужды общества, которое его породило. Он всегда был и остается поныне чрезвычайно популярным, так как являет улучшенный образец высоконравственного правдолюбца, каким хотели бы стать и мы.

Самый первый сыщик был и самым надуманным. Шевалье Огюст Дюпен Эдгара По в высшей степени эксцентричен: если бы не его блестящие успехи в искусстве логического рассуждения, его бы, скорее всего, упрятали в сумасшедший дом. Он живет со своим безымянным компаньоном в разрушающемся жилище, не принимает гостей, избегает дневного света, делая вылазки на улицу лишь после наступления темноты. Его предыстория романтична до невозможности: принадлежа к знатному семейству, он беден по убеждению, живет на скудный доход от небольшого наследства, и книги — та единственная роскошь, которую он себе позволяет. Его характеризуют склонность к рисовке, интеллектуальность, надменность, всезнание и властность; он явно способен существовать без тех удобств, которые все остальное человечество почитает необходимыми.

Эдгар По справедливо считается изобретателем всех условностей детективного повествования, из которых наиболее существенны две. Первая связана с невероятными способностями Дюпена к умозаключениям и напряжению интеллекта, что постулируется в замечательном эпизоде начала “Убийства на улице Морг”. Пройдя по дороге четверть часа в полном молчании, Дюпен словно невзначай дает понять, что он самым явственным образом читает мысли своего спутника. Когда изумление последнего наконец улеглось, Дюпен объяснил, что он всего лишь следовал за сменой его мыслей, внимательно наблюдая его жесты, выражение лица и направление взгляда. Само собой, это просто смехотворно. Как и в случае со многими знаменитыми умозаключениями Шерлока Холмса, от нас ждут, что мы пренебрежем очевидной истиной — ведь любой другой умный человек, основываясь на тех же приметах, закономерно извлечет из них совершенно иной, но не менее обоснованный логически набор фактов. Однако дело не в этом. Важно то, что Дюпен, как и Холмс, никогда не ошибается, и так рождается правило: что бы ни происходило в ходе расследования, в конце детектив решает загадку, и решает правильно.

Второе важное изобретение По — следствие первого: детектив не просто преуспевает в своем расследовании, он к тому же единственный персонаж, способный преуспеть. Этот его уникальный статус прежде всего призван оправдать его вмешательство в дело и описывается через противопоставление частного детектива полицейским властям, которым он помогает. Полицейские — люди выдержанные и честные, но лишены воображения и подчинены организации: столкнувшись с трудным случаем, они вынуждены искать помощи одаренного индивидуума, не принадлежащего к системе, но принявшего сторону закона. Официальный партнер Дюпена, префект полиции Г\*, согласно описанию самого Дюпена, человек “хитроумный” и “славное существо”, но он не соответствует стоящей перед ним задаче. Он и сам это сознает и не только жаждет призвать Дюпена на помощь, но однажды даже нанимает его для расследования за пятьдесят тысяч франков. В этом противопоставлении Дюпена и Г\* впервые была задана концепция, которую разрабатывают и поныне: подразумеваемая связь блестящего интеллекта и индивидуализма — с одной стороны, и вялости ума и регламентации — с другой.

Две характеристики — неизбежный успех и превосходство над официальными силами правопорядка — составляют самую яркую черту американского сыщика: его неколебимое представление о себе как единственном защитнике общественных установлений. Из этой прилизательной схемы рождаются три четко различающихся типа литературного сыщика, причем каждый из них явно представляет собой трансформацию предшествующего. Более того, детективный жанр в этом отношении уникален — появление каждого типа можно совершенно точно датировать, а их создателей поименовать.

За героем, изобретенным По в 1841 году, закрепилось понятие “классического сыщика”. Он чаще всего любитель, и даже если он согласен принять плату, всем очевидно, что данным делом он занялся ради интеллектуальной встряски или повинуюсь нравственному чувству, но никак не для денег. Он — существо высшее, и благодаря тому, что в обыденном сознании гений часто ассоциируется с эксцентричностью, он

может быть надменным, романтичным, педантом, может иметь идиосинкразии по части одежды, употреблять наркотики и даже отличаться некоторой двусмысленностью в сексуальном отношении. Напротив, полицейский чин, которому помогает сыщик, зауряден в своих данных и стиле. Он — человек порядочный, нравственный, преданный делу — короче говоря, идеализированный американский человек труда, — но ему не хватает силы ума, чтобы подняться над своим положением, и, похоже, он сам это понимает. Его ограниченность помогает оправдать высокомерие сыщика: ведь превосходство последнего над “официальным” двойником и в самом деле неоспоримо.

Классический сыщик в действии оказывается не менее далеким от реальной жизни. Для него рассматриваемые дела — скорее логические задачи, чем преступления; если говорить о его личностных качествах, то страх перед преступником в нем всегда слабее, чем стремление защитить жертву, которая часто, в лучших традициях готики, указывается добродетельной молодой женщиной. В намерения автора, как правило, не входит прорисовка характера жертвы, поскольку ему необходимо отвлечь внимание читателя от трагедии и направить в сторону задачи. И наконец, список действующих лиц обычно невелик, они составляют закрытый, обособленный, как на острове, круг связанных между собою людей, куда и вступает наше существо высшего порядка. Часто сама обстановка задается таким образом, чтобы усилить эту структуру: отсюда распространенное клише: загородная усадьба, в библиотеке которой находится труп, и подозрительно вездесущий дворецкий.

Как писал английский критик Джулиан Симонс, классическая детективная история — это, в сущности, сказка. То обстоятельство, что в ее фокусе помещается преступление, — это лишь столкновение [так в тексте], никак не связанное с цивилизованным миром вокруг. Когда сыщик находит решение загадки и разоблачает преступника, он восстанавливает привычный, временно пошатнувшийся порядок вещей и заново утверждает общепринятые социальные ценности.

Классический сыщик занял прочное положение как ключевая фигура в массовой литературе с появлением первых журнальных публикаций о Нике Картере в Соединенных Штатах в 1886 году и о Шерлоке Холмсе в Англии в 1887 году. Благодаря огромной стремительно нарастающей популярности приключения обоих продлились десятилетия. Но если рассмотреть разницу между двумя великими сыщиками, то мы увидим, что американец уже тогда начал отклоняться от классического архетипа.

И Холмс, и Картер — сверхчеловеки, но Картер уже свободен от надменности, предпочитая благоприличную американскую скромность, лишённую классовых признаков. Холмс не вдаётся в объяснения, по какой причине он так низко ставит Лестрейда из Скотленд-Ярда, которого он в лучшем случае называет “энергичным”. Лестрейд, в свою очередь, принимает и уважает сыщика-консультанта, хотя очевидно, что необходимость полагаться на человека со стороны вызывает в нем досаду и сопротивление. Ник Картер, наоборот, непосредственно связан с властями. Хотя у него есть частная сыскальная практика, он при этом поддерживает постоянную связь с полицией, которой помогает охотно и бесплатно. Он носит полицейский значок, и его авторитет служащие сил правопорядка признают без вопросов.

“Ник резко засвистел в свисток. Через минуту появился полисмен в форме.

— Отвезите эту женщину на вокзал, — сказал сыщик.

Он подал тайный знак, которому полицейские могли узнать этого великого сыщика, когда он переодет.

— Слушаюсь, сэр, — сказал полисмен”.

Если Холмс — супермен, во всем существенном далекий от реальной жизни читателя, то Картер лишь преувеличение, воплощение того, чем мог бы стать любой читатель рубежа веков, будь он чуть-чуть сообразительней, сильнее и выносливей. Холмс позволяет себе разнообразные причуды: его невразумительные монографии, приступы ипохондрии, кокаин — все его поведение на грани декадентства. Картер — это скорее, Джек Армстронг на респектабельной должности, воплощение американского парня; в его характере вместо идиосинкразии — физическая, эмоциональная и интеллектуальная сила.

“Он мог свалить быка одним ударом своего небольшого крепкого кулака. В глазах старого Сима Картера физические упражнения были одной из важнейших наук в жизни его сына. Но только одной из них. Голова юного Ника была набита знаниями — знаниями особого рода. Его серые глаза были, как у индейца, натренированы на то, чтобы мгновенно схватить взглядом мельчайшую необходимую деталь. Его богатый густой голос владел полным диапазоном звуков — от надтреснутого ворчливого старушечьего визга до низких хриплых нот могучего бандюги... Он был мастер маскарада и умел преображаться настолько, что даже старый Сим не мог его узнать. А ум его, от природы острый, как лезвие бритвы, приобрел невероятную силу благодаря надлежащему развитию, о котором пекся проникательный старик”.

Картер, несомненно, превосходит по части физической силы и спортивности своего британского коллегу. Хотя Холмс силен и отважен (в “Пестрой ленте”, например, он разгибает руками кочергу и с риском для жизни нападает на ядовитую змею), в представлении случайного читателя он ассоциируется прежде всего с возможными логическими умозаключениями. Картер тоже демонстрирует способности к дедукции, но обычно в его приключениях на первом плане — действие и маскарад.

Ник Картер — сознательное претворение американского идеала той эпохи. Он служил образцом для юношества и безусловным источником удовольствия для взрослой аудитории. Кроме того, он был первым городским героем Америки. Его предшественники, начиная с Кожаного Чулка Фенимора Купера, Дэдвуда Дика, Энни Оукли и Буффало Билла [персонажи американского фольклора] и кончая героями романов в дешевых изданиях, все претерпевали свои приключения за пределами формирующегося городского

сообщества. Каждый из них был просвещенной личностью, предпочитавшей существование вне цивилизации. Но ко времени Картера цивилизация перехлестнула былую границу, и социализация быстро вытесняла беззаконие. Фокус массовой литературы начал сдвигаться в сторону городов на востоке, разбухавших от индустриализации и эмиграции, терзаемых социальными проблемами, которые обычно сопровождают прирост населения.

Новый литературный герой был призван отразить заботы и мечты урбанизированной Америки, и смена моделей, происходившая в начале XX века, привела к появлению нового варианта американского сыщика.

1 июня 1923 года издающийся на дешевой бумаге журнал “Черная маска” опубликовал рассказ Кэролла Джона Дэйли под названием “Рыцари открытой ладони”. Эта история примечательна своим героем, который представляется читателю следующим образом:

“Рэйс Уильямс, частный сыщик”, — гласила табличка с золотыми буквами на двери моей конторы... Что до моего бизнеса, то я ни то ни се — что-то между сыщиком и уголовником. О, само собой, и фараоны, и уголовники берут меня на прицел, а я их — нет, строго говоря. Бывает, конечно, приходится немного пострелять самым добропорядочным образом, но исключительно из интересов бизнеса. Моя совесть при этом чиста — я ни разу не прихлопнул никого, кто бы на это сам ни напрашивался. И я всегда беру над ними верх — еще бы, ведь я знаю об уголовниках больше, чем они сами о себе знают. Эге, вот так-то, Рэйс Уильямс, частный сыщик, вот он я!”

В этом персонаже Дэйли представил первый образчик нового частного сыщика, жесткого и крутого. Писательская манера Дэйли была грубовата, а его образы — двумерны, поэтому его влияние быстро затмили более одаренные литераторы, но, подобно Эдгару По, он внедрил ряд важных нововведений в формулу жанра. Примечательно, например, что Дэйли в этом фрагменте на сто слов дважды употребляет слово “бизнес”. Упоминание указывает на главное различие между “классическим” и “крутым” сыщиком. Последний уже не дилетант, предающийся своему хобби, но трудовой человек, который сам себя нанял для своего маленького бизнеса. Он — частица той городской среды, в которой действует, его небогатая контора — на окраине? а сам он живет в анонимной многоэтажке. Как и его противники, он вооружен, и у него прекрасно развит инстинкт самосохранения. Он не стремится к насилию, но оно часто само находит его; и если ему приходится убить человека, его совесть так же чиста, как и его моральный облик. Подобно классическим сыщикам, он тоже разгадывает тайны и разоблачает преступников, но ему это удается благодаря упорству и непрерывной беготне, путем проб и ошибок, а не за счет почти мистической силы логики.

Но классическая и крутая формулы различаются не только фигурой детектива. Жесткий сыщик соответствует более сложному, более демократическому обществу, которое нельзя определить через прямолинейные понятия типа “закон” и “правопорядок” или через социальные касты. Под влиянием таких факторов, как трэд-юнионизм, подъем современного капитализма, становление протестантской трудовой этики и послевоенное процветание двадцатых годов, американская городская культура стала более хаотичной в ней повысился уровень состязательности и насилия. Реагируя на эти перемены, а также желая избавиться от чересчур уж фантастических аспектов классического детективного жанра, литература крутого детектива сознательно тяготела к “ползучему” реализму, к такому изображению насилия, которое требовало от читателя эмоционального отклика на события в жизни отдельного человека и общества, а не только на интеллектуальную загадку. Школа жесткого детектива “вернула убийство тому разряду людей, которые совершают его по определенным причинам, а не просто для того, чтобы снабдить сюжет трупом, и совершают теми орудиями, что у них под рукой, не прибегая к дуэльным пистолетам ручной работы, кураре и тропическим рыбкам”, — написав эти слова, Реймонд Чандлер одновременно расписался в том, что преступление было фактом американской жизни. Мир только что был растревожен первой вполне индустриализованной войной, наглядно продемонстрировавшей технологический потенциал производства смерти и насилия. В мирное время это насилие частично продолжалось. В течение десятилетия, которое до сих пор вспоминают как “бешеные двадцатые”, XVIII поправка к конституции превратила миллионы простых граждан в преступников. Провал Сухого закона был очевиден: подпольные ночные забегаловки действовали безнаказанно, а производство спиртных напитков осталось почти на том же уровне, что и до акта Волстеда, если не считать того, что теперь производителями были не капиталисты, а преступники. Это открытое и явное пренебрежение законом было беспрецедентным социальным явлением. В этот период произошло восхождение Аль Капоне и Арнольда Ротштайна; новым феноменом жизни города стала открытая война между бандами. Но дело не ограничивалось тем, что одни мерзавцы убивали других — в Вашингтоне во время яростной перестрелки между бутлегерами и силами ФБР был тяжело ранен один вермонтский сенатор.

Крутой герой ближе к обычному человеку, чем сверхсущество, но зато у него есть два наиболее важных качества, позволяющих ему взаимодействовать с этим новым, более мрачным вариантом американского общества: он человек умелый, и он человек нравственный. Когда в журнале “Черная маска” был опубликован первый рассказ Дэшила Хэммета об оперативнике из детективного агентства “Континентал”, а произошло это всего четыре месяца спустя после первого появления Рэйса Уильямса, характер жесткого сыщика обрел законченность. Оперативник Хэммета — прототип работающего в поте лица частного детектива. Коренастый коротышка среднего возраста, двадцать лет прослуживший следователем в полиции, теперь он расположился в сан-францисской конторе агентства “Континентал”. Ему нравится его работа, и он гордится тем, что она ему дается.

В серии рассказов о своем оперативнике Хэммет наметил кодекс поведения, которому крутые сыщики следуют до сих пор. В “Потрошении Коуффигнэла” оперативник разъясняет свои принципы русской княгине-эмигрантке, подозреваемой в убийстве и ограблении, когда та пытается подкупить его.

— Давайте-ка я вам кое-что разъясню, — перебил я. — Оставим пока в стороне вопрос о том, насколько я честен, насколько предан своим нанимателям и прочее в том же роде... Вся штука в том, что я сыщик, и вышло так, что мне нравится моя работа... А если работа тебе нравится, тебе хочется ее сделать, как можно лучше. А то и смысла нет браться. Вот в таком я переплете. И больше я ничего не умею, меня больше ничто не радует, да я и не хочу знать ничего другого и другому радоваться. Вот и поставьте все это против любой суммы денег...

— Вы говорите только о деньгах, — сказала она. — Я же говорю вам, вы можете получить все, что захотите.

Это уже был перебор. Не знаю, откуда у женщин берутся такие идеи.

— Вы все никак не разберетесь, — сказал я резко. — Вы думаете, что я мужчина, а вы женщина. Это ошибка. Я преследователь, а вы — то, что от меня убегает. В этом нет ничего человеческого. Вы же не ждете от собаки-ищейки, что она, поймав лису, затеет с ней игру в блошки...”

В этом суть его кодекса: мораль сыщика должна быть неколебимой. Взвзвись за дело, он обязан довести его до конца и не может допустить, чтобы деньги, секс, дружба или личные пристрастия совлекли его с пути праведного.

Рассказ об оперативнике формирует также жесткое отношение к насилию. Для него насилие — не удовольствие и не порок; это обыденность, столь же естественное следствие сыского дела, как циничный взгляд на ближнего своего. Когда оперативник предупреждает гангстера, что прострелит ему колено, если тот шевельнется, он именно это и хочет сказать и приводит свою угрозу в исполнение. Даже гангстер принимает это условие; позже, лежа на больничной койке, он говорит оперативнику: “Да что мне возникать — я сам нарвался”. Голос оперативника-повествователя холоден, бесстрастен, лишен сантиментов, даже когда оперативнику приходится убить продажного полицейского, чтобы завоевать доверие банды преступников.

“На той стороне улицы из дверей вышел Ник-толстяк, готовясь обеими руками накачать нас железом.

Я пристроил поудобнее на полу рукоятку пистолета. Фигура Ника показалась прямо передо мной. Я схватил пистолет. Ник перестал стрелять. Он перекрестил свои пистолеты на груди и свалился мешком на тротуар”.

Жесткость характеризует не только отношение сыщика к насилию; она отражает его реакцию на общество в целом. В душе жесткий сыщик — романтик, да иным и быть не может, потому что все время получает по зубам за свое грандиозное оптимистическое заблуждение, будто он в одиночку может установить порядок в обществе. Как указывает Росс Макдональд, мы почти что вправе “назвать жесткие романы чувствительными. Их постоянные темы — одиночество в большом городе и мучительные терзания человека с душой, который имеет дело с самой мерзкой частью продажного общества”. Чувствительный сыщик вынужден предстать худшим циником, чем он есть, чтобы защитить себя от неизбежного разочарования в своей главной мечте. Самый большой вклад в образ сыщика как жесткого идеалиста внесли два калифорнийских мечтателя — Сэм Спэйд и Филип Марлоу.

Их образы — это типы жесткого сыщика-жертвы. Спэйд Хэммета извлекает максимум из своей очевидной нравственной двойственности. “Вы зря думаете, что я такой растленный, каким меня считают, — говорит он в “Мальтийском соколе”. — Моя репутация помогает бизнесу... легче иметь дело с врагом”. Но в том же романе иметь дело с врагом оказывается самым трудным делом в жизни Спэйда, когда он вынужден передать в руки властей любимую женщину, совершившую три убийства. Кодекс, который он для себя избрал, не допускает никакой двойственности: в ущерб себе сыщик обязан помочь обществу.

Марлоу Чандлера пребывает в том же конфликте с миром, в котором действует. Он неоднократно сталкивается с продажностью и тупостью южнокалифорнийских властей, Голливуда, киноиндустрии, нуворишей, полиции. Его постоянный язвительный цинизм — защита от собственной неподкупности, и пусть даже он измучен до крайнего предела, ранен, одурманен наркотиками или получил приказ от бандитов, полиции или клиента оставить дело, он все равно идет до конца и иначе, по-видимому, не может. К середине “Большой спячки” Марлоу выполняет данное ему поручение — остановить шантажистов, допекавших его клиента. Но гораздо больше его занимает тайна, разгадывать которую ему не поручали, — исчезновение зятя клиента, что, по мнению Марлоу, дело рук мошенника Эдди Марса. И когда клиент дает ему понять со всей определенностью, что считает дело законченным, Марлоу выдает свою типичную реакцию:

“Я потянулся за бутылкой, которую всегда держу на службе, отхлебнул и позволил моему чувству собственного достоинства пуститься вскачь в любом направлении. Я просчитал его на пальцах... В течение двадцати четырех часов я скрывал убийство и придерживал улики, но пока что я был на свободе и ожидал прибытия пятисотдолларового чека. Самое умное было хлебнуть еще и позабыть про весь этот балаган.

Поскольку это было самое умное, я позвонил Эдди Марсу и объявил ему, что собираюсь... поговорить с ним. Вот, значит, какой я умный”.

Но Марлоу, как и Спэйду, в награду за одержимость достаются страдания. В тот же вечер Марлоу, вернувшись домой, застаёт в своей постели обнаженную дочь клиента — нимфоманку. Он требует ее немедленного ухода, девушка же впадает в истерическую ярость.

“Она осыпала меня разными непристойными словами. Я не имел ничего против. Мне было все равно, как назовет меня она или кто-нибудь еще. Но в этой комнате мне надо было жить. Это все, что у меня имелось в качестве домашнего очага. Здесь находилось то, что мне принадлежало, было со мной связано, все мое прошлое, все, что играло для меня роль семьи... Я не мог больше терпеть ее здесь. И бранные клички, которыми она меня награждала, лишь напомнили мне об этом”.

Марлоу пришлось пригрозить применить силу, и девушка в конце концов ушла.

“Я подошел к окну, поднял шторы и широко распахнул створки. Ночной воздух вплыл в комнату, сладковато-затхлый, со следами выхлопных газов и запахов городских улиц... Я вернулся к кровати и осмотрел ее. Подушка еще хранила отпечаток ее головы, а простыни — ее развратного тельца.

Я поставил пустой стакан и с бешеным раздрал постель в клочья”.

Необычная реакция Марлоу, жесткая и одновременно сентиментальная, весьма показательна для его характера. В последних романах он все яснее осознает, что защищает, скорее, себя самого, чем какого-нибудь другого человека или организацию. Такова цена, которую он вынужден платить, — суровая, насильственная эмоциональная самоизоляция от всех, кто может растлить его душу, пусть даже искушение велико. В вышеприведенном примере его искушают сексом, в “Долгом прощании”, самом длинном и психологическом романе Чандлера, — дружбой. Марлоу поставил на карту работу, репутацию и жизнь, чтобы помочь Терри Ленноксу, одному из немногих, с кем он был связан тесными личными отношениями. Но к концу Марлоу понимает, что из-за бездействия Леннокса погиб хороший человек. И когда Леннокс возвращается к нему из Мексики, где он скрывался, Марлоу наотрез отказывается возобновить дружбу, хотя его переживания по этому поводу очевидны.

“Он повернулся и пошел к выходу. Я смотрел, как за ним закроется дверь. Потом слушал звук его удаляющихся шагов по коридору из искусственного мрамора. Скоро они стали едва различимы и вовсе пропали. Но я все прислушивался. Зачем? Может быть, я хотел, чтобы он остановился, вернулся ко мне и убедил меня относиться ко всему иначе? Как бы там ни было, он этого не сделал. Больше я его не видел”.

Одержимость такого сыщика, его суровый моральный кодекс, сама его жесткость — это тот изъян, который приговаривает его к романтической изоляции. Он может быть уверен в себе, тверд духом, ему может быть тошно от всего и всех вокруг, но он не способен отказаться от своей жажды нравственного порядка, как не способен изменить своим методам ведения дел. И пусть шаги едва различимы, он обречен на то, чтобы все время прислушиваться.

Два десятилетия между двумя мировыми войнами были эпохой сосуществования жесткого сыщика и классического детектива, хотя все более очевидным становилось преобладание первого и упадок второго. Некоторые сыщики классического типа в этот период быстро устаревали и уходили в небытие; другим удавалось приспособиться к новому реалистическому климату и на протяжении десятков лет захватывать читательское воображение. Четверо самых популярных в Америке классических сыщиков 20-х и 30-х представляют направления, по которым развивалась классическая формула, и степени успеха, которого они добились.

Фило Вэнс, придуманный С.С.Ван Дайном, фигурирует в двенадцати повестях между 1926 и 1939 годами. Подобно лорду Питеру Уимси у Дороти Сэйерс, появившемуся в 1923 году, Вэнс — дилетант, который начинает заниматься расследованиями, лично столкнувшись с запутанной ситуацией; кроме этого, им движет интеллектуальный интерес к психологии преступлений. Он — выпускник Гарварда, алчущий знаний, терпеть не может полиции, и его обычная аффектированная поза — иронический цинизм. Характер Вэнса никак не соотношен с современным ему обществом, и эта выдумка на краткий срок завоевала громадную популярность, но нынешнему читателю Вэнс уже кажется анахронизмом, к тому же узкоместного значения.

Чарли Чань номинально служит в полиции, но так как расследование порой уводит его из родного округа в Гонолулу в другие места, находящиеся под чужой юрисдикцией, он нередко выступает как частный сыщик, оказывая помощь собратьям-следователям. Чаня создал Эрл Дэрр Биггерс, рассудивший, что в литературе уже существует немало зловещих негодяев восточного происхождения, таких как доктор Фу Маньчу, но нет добродетельных героев. В шести романах, написанных между 1925 и 1932 годами, Чань предстает как тихий, застенчивый человек, но при этом сыщик с воображением и хваткой. Книжки Биггерса стали бестселлерами скорее благодаря характеру Чаня., поразившему читательское воображение, а не благодаря сюжетам, кстати довольно скучным, или авторской манере письма. Китайско-гавайский сыщик был отснят более чем в пятидесяти фильмах — больше, чем любой другой, не считая Шерлока Холмса. Хотя эти романы в значительной мере забыты, фильмы остаются в числе самых популярных на кабельном телевидении, они часто служат материалом для постановок по всей стране, а вкрадчиво-вежливый сыщик-китаец являет собой один из самых любопытных курьезов американского массового вкуса.

Эллери Куин, впервые появившийся в 1929 году, не только духовный брат Фило Вэнса, но и его собрат по Гарварду, хотя нигде не записано, что они были знакомы. Высокий, стройный, он хорош собой, держится особняком; с той же независимо отчужденной интеллектуальной позиции он расследует разные случаи, которые в духе классической традиции, рассматривает скорее как вызов уму, чем нарушение нравственности. Но в отличие от Вэнса Куин популярен и действует и поныне. Истории о расследованиях Куина с самого начала были более чем остроумны и элегантно написаны; загадки в них отличались фантастичностью, сложностью, требовали огромного воображения, но излагались с безукоризненной писательской честностью.

Другая важная причина непреходящей популярности Куина — это благоразумно предпринятая писателем модификация своего персонажа: он более человечен и не столь надменен. Например, классический сыщик избегает лирических ситуаций, порой даже с некоторым женоненавистничеством, иногда граничащим с патологией. Куин же к сорока годам пережил два длительных романа — с Полой Пэрис, голливудской фельетонисткой, и Никки Портер, своей нью-йоркской секретаршей. Он также проявляет интерес к спортивным событиям, светской жизни в провинциальном городке, патриотическим праздникам и прочим вполне демократичным вещам. Позволив своему герою созреть, Эллери Куин-автор создал особый и долговременный вариант формулы: классический сыщик, но приветливый и любезный.

В 1934 году столь же уникальный вклад в развитие этого классического персонажа внес Рекс Стаут, соединив в пару классического детектива и жесткого сыщика. Ниро Вулф Стаута — позер из поэров, сыщик в кресле, чьи способности к умозаключениям отточены до такой степени, что у него нет нужды покидать свою контору в интересах расследования. Подобно Дюпену Эдгара По, брату Шерлока Холмса Майкрофту или Старому-Джентльмену-в-Углу баронессы Окси [так в тексте], Вулф наделен многими идиосинкразиями: по сути, он самый эксцентричный из современных сыщиков. Дела, которые он ведет, следуют классической формуле: замкнутый круг жертв и подозреваемых, и на виновного мелодраматически указуют перстом в ударной заключительной сцене, когда все персонажи собираются в конторе Вулфа.

Чтобы создать Вулфа, требовалась несомненная отвага, но самая большая удача Стаута — это Арчи Гудвин, потому что только благодаря Гудвину дела Вулфа все же как-то увязываются с реальностями общества. Гудвин, посыльный Вулфа и повествователь историй о его расследованиях, — жесткий сыщик в высшей степени. Он — красивый высокий молодой человек, который молниеносно пускает в ход свои кулаки, мозги и мужские чары. Вулф правит островной империей, а Гудвин видит весь мир. Когда он покидает аристократический особняк Вулфа, он тут же погружается в атмосферу окраинного Манхэттена с его такси, транспортными пробками, конторами, многоэтажками, гостиницами и полицейскими участками, — в мир, где этот городской герой чувствует себя как рыба в воде.

Тот факт, что Гудвин значит в повествовании гораздо больше, чем Ватсон, свидетельствует о точности восприятия автором его аудитории. Трудно было бы ожидать от Америки периода Депрессии, что она застынет в благоговейном трепете перед жирным гурманом с чистыми руками без мозолей и большим запасом денег и самомнения. Гудвин — рабочая лошадка; он человек подчиненный, но у него множество достоинств, и он насущно необходим для того, чтобы дела шли гладко. У него бывают полосы независимости: он обижается, когда его квалификацию ставят под сомнение, а особенно возмущен, если Вулф утаивает от него какие-то детали расследования. Поскольку считает, что это бросает тень на его умственные данные и способность хранить секреты. Если его слишком уж провоцировать, он способен послать босса к дьяволу. Всякий раз при этом, разумеется, лояльность приводит блудного сына назад, но он добивается своего — дает понять, что на определенной стадии великолепие и блеск превращаются в надменность, и когда ситуация достигает такого градуса, Арчи не позволит, чтобы его водили за нос.

Стаут прозорливо предвидел будущее, открывая свою счастливую карточную комбинацию из этих двух форм, что подтвердилось происходившим тогда упадком чисто классического детективного повествования. К середине тридцатых аудитория Ван Дайна начала редеть, а Эллери Куин уже понемногу преобразовывал характер своего героя в более зрелый, соответствующий урбанизированной индустриальной Америке, начавшей перед войной новое ускорение. Эскапизм детективной загадки с ее хитросплетениями и триллера из дешевых журналов с его стремительным действием уступил место реальности второй мировой войны, самого массового насилия в истории. После него в стране воцарилась иная атмосфера, давшая жизнь третьему важному типу американского сыщика.

Послевоенное развитие характера американского детектива тесно связано с параллельной ему эволюцией американских вестернов в литературе и кино. Как и сыщик, герой вестерна — реализация архетипического протагониста Нового Света, герой-одиночка. Сначала Кожаный Чулок, затем приключения Дикого Билла Хикока и Паникерши Джейн в дешевых обложках, потом рассказы Макса Брэнда, Дзэйн Грэй и Льюка Шорта в бульварных журналах, потом фильмы с У. С. Хартом, Томом Миксом, Рандольфом Скоттом, Джоном Уэйном и Клинтон Иствудом — все они представляли версию индивидуалиста, которая 150 лет оставалась популярной в литературе и 75 лет — в кино.

Примечательно, как этот характер изменился в новых социальных условиях. Герой классического вестерна, например Шейн Джека Шеффера, с самого начала пребывает вне общества. И по собственной вине, потому что в прошлом он избрал жизнь, связанную с насилием, направленную против общественного порядка. Обычно такой герой — бывший бандит или исправившийся грабитель. Но его ситуация парадоксальна: прежде чем сложить оружие, он должен применить его еще раз для защиты общества, в которое он теперь намерен вступить. Тогда люди оценят его прежде для них неприемлемые таланты, но если он их использует, то должен будет или впредь отказаться от них, или снова покинуть общество.

Однако в той вариации кинематографического вестерна, которая приобрела популярность в сороковые годы, героем стал мститель. В таких лентах Джона Уэйна, как “Дилижанс”, “Красная река” и “Искатели”, герой и общество меняются местами: в начале герой предстает как преследуемый член общества, а в конце ему приходится выйти за его пределы, чтобы мстить. Он вынужден действовать в одиночку, потому что общество оказывается чересчур слабым, или слишком громоздко устроенным, или слишком равнодушным, чтобы

вступиться за него. Но его насильственные действия не принимаются людьми, и снова он должен спастись бегством, если только в последнюю минуту не отказывается от мести.

В конце 60-х родилась новая вариация вестерна, окончательно выведшая героя за рамки общества. Впервые она появилась не в нашей стране, а в “долларовых” фильмах с Клинтом Иствудом (“За пригоршню долларов”, “За несколько лишних долларов”, “Хороший, плохой, злой”), поставленных итальянским режиссером Серджио Леоне. Их герой — хладнокровный профессионал: в лучшем случае, он щедрый авантюрист, в худшем — обычный уголовник. Общество лишь случайно соприкасается с его миром, противники его — или воротилы бизнеса и правительственные шишки, или же собратья-головорезы. По ремеслу он спекулянт, ищущий тем больший доход, чем больше его риск, но, отчуждая себя от структур общества, он также лишается и его утешений. Он может быть яростным и почти трагичным, как Пайк Бишоп из “Дикой банды” Уильяма Холдена, или по-мальчишески добродушным, как герой фильма “Буч Кассиди и Малыш Санданс”. В любом случае его удел — изгнание и нередко преждевременная смерть.

В параллельной сфере детектива XX века классическому герою вестерна аналогичен жесткий сыщик. Такой, как Спэйд или Марлоу, он настаивает на своем одиночестве, подсознательно стремясь при этом быть принятым обществом, которое он демонстративно отвергает. В прошлом ему доводилось иметь дело с оружием, может быть, он даже бывший полицейский. И если он не присоединяется к обществу по завершении расследования, то единственно потому, что, как он знает, вскоре совершится новое преступление и вновь потребуются его особые способности. Ему никогда не выпадает возможность ускакать верхом в сторону заката; выбрав себе образ жизни, он не может от него отказаться. Он напоминает Джимми Ринго Грегори Пека в фильме “Стрелок”, репутация которого не позволяет ему уклониться от схватки с вооруженным бандитом, но только для сыщика в этом сюжете не столь ощутима моральная деградация, которая так характерна для современного ему американского города.

В детективную повесть о жестком сыщике мотивы мести ввел дебютировавший в 1947 году Майк Хэммер — герой Микки Спиллейна. Названия двух ранних романов Спиллейна подчеркивают тему мести: “Я, присяжный заседатель” и “Аз воздам”, с подтекстом — “рек Господь”, что со всей определенностью свидетельствует о первоначальных намерениях Хэммера. В первой книге Хэммер, частный нью-йоркский сыщик, отдаленно напоминающий Рэйса Уильяма Дэйли, начинает розыски убийцы своего однополчанина, Джека Уильямса: “Парень, с которым мы два года делили койку на войне, в вонючей топи джунглей... он сказал, что отдаст за друга правую руку, и отдал, когда японский недоносок собрался разрубить меня пополам”. Хэммер говорит своему приятелю, полицейскому Пэту Чемберсу: “Я доберусь до того, кто это сделал”, — и далее объясняет свои мотивы: “Джек был мне самым близким другом за всю мою жизнь. Мы вместе жили и вместе воевали. И, клянусь Богом, я не дам убийце пройти через тягучий судебный процесс. Черт подери, ты же знаешь, что тогда будет. Они найдут лучшего адвоката, все вывернут наизнанку и еще сделают из убийцы героя. Мертвые не могут позаботиться о себе. Они не в состоянии рассказать, как было дело. Может ли Джек передать присяжным, что он чувствовал, когда какой-то недоумок резал ему внутренности? Никто из них не поймет, что такое умирать или каково тебе, когда твой убийца ржет тебе в лицо. У него была одна рука. Дьявол, что это значит? За это он получил медаль “Пурпурное сердце”. А попробовали бы они тащить по полу к пистолету с этой одной рукой, да еще когда твои потроха истекают кровью, с единственным проклятым желанием — чтоб тебя поскорей пристрелили. О, тогда бы они были на все готовы, чтобы найти убийцу. Нет уж, пошли они все к дьяволу. Присяжные хладнокровны и бесстрашны, как им и полагается, а наглый адвокат выжимает из них слезу рассказом о том, что его клиент в эту минуту был невменяем или стрелял для самозащиты. Отлично. Закон прежде всего. Но на этот раз законом буду я, а я не собираюсь быть хладнокровным и бесстрашным”.

Методы Хэммера насильственны и незаконны; в его мотивациях есть привкус психопатии и сексуального садизма. Само его существование — угроза демократическому общественному устройству. И есть большая доля иронии в том, что при этом он оказывается прав с точки зрения морали, потому что цель не только желательна, она еще и утверждает общественные установления, что находится в парадоксальном контрасте с его методами. Читатель мало-помалу уверяется, что убийство Джека Уильямса было злодейским, умышленным и садистским и что оно было задумано и исполнено таким образом, чтобы убийца, был застрахован от преследования со стороны закона. Поэтому когда Хэммер исполняет свой обет, посылая в живот убийцы пулю из пистолета 45-го калибра, читатель не только принимает это, но и становится сочувствующим сообщником. К тому же его симпатия к психотику Майку Хэммеру еще подкрепляется общественным и художественным одобрением мести, восходящим к Ветхому Завету. Каковы бы ни были представления по части цивилизованного поведения, месть высокодействительна и бывает справедливой. И Спиллейн умело манипулирует этой традицией, предлагая убедительный литературный аргумент в пользу собственной, крайней точки зрения на закон и порядок при демократии. В процессе развертывания действия моральные проблемы делаются столь сложными, что читатель наконец принимает этого полупреступника и признает его героем, потому что этот персонаж все-таки пытается как-то навести порядок.

Возможно, в ответ на популярность спиллейновского мстителя образ традиционного жесткого сыщика с середины 50-х все более сдвигался от насилия к психологической усложненности. Наиболее явственно этот процесс отразился в романах о Лью Арчере Росса Макдональда и о Трэвисе Макги Джона Д. Макдональда. Сам Росс Макдональд считает свой роман об Арчере 1959 года “Дело Гэлтона” несомненным поворотным пунктом, первым образчиком литературы “низких” жанров, где ему удалось ввести важные темы. Но чем

глубже разрабатывает мотивации Макдональд, тем больше Арчер вовлекается в дела, которые расследует. Его сыскная деятельность становится все более головной, более задевающей его лично, и в результате в книге ощущается недостаток действия. Макдональд отмечает этот сознательный сдвиг фокуса в своем эссе “Писатель как герой детектива” (1973): “Арчер — такой герой, который подчас граничит с антигероем. Когда он выступает как человек действия, его цель — собрать воедино биографии людей и понять их значение. Он меньше действует, больше расспрашивает, и в его сознании определяется суть жизни другого человека. Так постепенно сложилась концепция сыщика как сознающего разума в романе. Может быть, это мой основной вклад в данную, особую, область литературы. Нужно было внести некоторую утонченность в концепцию детектива, для того чтобы сблизить этот жанр с целями и уровнем основного потока художественной литературы”.

В романе “Спящая красавица” (1973) хитроумная загадка разгадывается исключительно путем психологического расследования, в нем вовсе нет никакого действия. Неудивительно, что у читателя остается ощущение незавершенности. Оно связано с его собственным опытом: читатель знает, что решения, к которым приходят в результате долгих обсуждений, часто неполны, искусственны или временны. Кроме того, действие в жестком детективном романе, по-видимому, неотъемлемая часть его формулы; без него даже в искусных руках какого-нибудь Росса Макдональда роман делается скучным.

Хотя Трэвис Макги, появившийся из-под пера Джона Д. Макдональда, более деятелен, чем Арчер, он не менее Арчера склонен к самоанализу. Например, он не так сдержан в сексуальном отношении, как большинство его литературных коллег, но он настаивает на том, чтобы приносить глубокие чувства и нравственную весомость в свои романы, которые ему, по-видимому, довольно трудно оправдать. То обстоятельство, что его клиенты часто являются его друзьями, скорее запутывает, чем усиливает мотивации его вмешательства в расследование. Он также любит впасть в двухстраничный монолог на темы экологии, большого бизнеса, доминирующих тенденций в обществе, и в лучшем случае это постороннее вмешательство в повествование, а в худшем — нравочения и скука.

Как все виды наших популярных развлечений, от странички юмора в газете до телевизионных “мыльных опер” и профессиональных футбольных матчей, массовая литература основывается на эскапизме. Она может оставаться эпической и изощренной, как в “Пейтон-плейс”, “Крестном отце”, романах Жаклин Сьюзен, Харолда Роббинса, Артура Хейли, Джеймса Митченера, но чрезмерная психологическая усложненность снижает ценность произведения для массового потребителя. Воцарившаяся тенденция к сложным образам в жестком романе была, по-видимому, основной причиной создания нового героя-сыщика, более прямолинейного, с мотивировками попроще.

Другим поводом для изменений в характере жесткого сыщика стало размывание границ между функциями героя и преступника. Мы уже видели, как ранний Майк Хэммер завоевал нашу поддержку и даже восхищение, выйдя за рамки закона. Примерно в то же время в романе “Пруд утопленников” (1950) Росс Макдональд решает эту проблему под иным углом зрения. Арчер только что прижал к стене особо гнусного и тупого негодяя, члена банды, занимающейся похищением людей и собирающейся вскоре совершить суд Линча. Арчер презирает этого человека, но его мучает неотвязный страх, что он сам может поддаться духовному разложению.

— “Твое лицо обманчиво, — сказал я. — Если бы я не знал, как обстоит дело, я бы подумал, что оно принадлежит живому человеку. Оно прямо просит, чтоб по нему прошлись пистолетом.

— Что ж, попробуй, — сказал он лениво. — Посмотрим, что у тебя получится.

Мне хотелось причинить ему боль, но память о той ночи горела в мозгу безобразным пятном. Должна же быть какая-нибудь разница между мною и противником, иначе мне придется изъять зеркало из ванной. А это единственное зеркало в доме, и мне оно необходимо для бритья”.

Однако к 1962 году представления героя о нравственных нормах его игры делают поворот на 180 градусов. Герой, находящийся вне рамок закона, больше не нуждается в мести для самооправдания; он может набрасываться на кого угодно и нападать на что угодно только потому, что это в его глазах угроза обществу, и он идет в атаку без всяких сдерживающих барьеров. В поразительном фрагменте из книги “Охотники за девушками” Спиллейна Майк Хэммер пытается объяснить разницу между хорошими и плохими дядями. Сначала он дает характеристику негодяям, которыми в данном случае выступают коммунисты:

“Пусть эти вонючие гады отправляются к дьяволу! Они и их философия! Смерть и разрушение — больше ни на что не способен этот кремлевский сброд. Они знают цену насилию и смерти и прибегают к нему вновь и вновь в своем сумасшедшем желании смести с лица земли всех, кроме им подобных...”

Затем, в следующем параграфе, Майк обрисовывает собственный план:

“Но было кое-что, чего они не знали. Они не знали, как обращаться с этой штукой, когда она вернется к ним и взорвется у них перед глазами. Если она (пропавшая девушка Хэммера Велма) умерла, *подумал я*, я начну свою собственную охоту. Они считают, что *они* умеют охотиться? Дерьмо они, и все. Они не знают, что такое ярость *на самом деле*. Смерть? Я достану их, всех и каждого, большого и малого, где бы они ни были. Я их покрошу в такой винегрет, что у них от одного страха дух отшибет, и те, кто еще дожидается своей очереди, не будут знать покоя ни минуты, пока их головы не разлетятся во все стороны”.

Внутренняя противоречивость здесь просто поразительна: по методам Майк и коммунисты как родные братья. Подобно врагу, Майк знает цену насилию и смерти, и, по его собственным словам, он гораздо лучше разбирается в том, как смести все и всех на его пути к цели.



Для сравнения рассмотрим следующие два описания героев из двух разных популярных романов.

“Я стою здесь, на горе, потому что человеческий и божественный законы не совпадают. Были бы они одинаковыми и справедливыми, мало кто нарушал бы их. Но они разные и несправедливые, поэтому робкие покоряются и трепещут; бессильные подчиняются и страждут; дерзкие, свободные, сильные, решительные падают ниц перед законами Господа и ведут войну с человеческой несправедливостью”.

“Он не принимает правил нашего общества, потому что тогда он был бы обречен на жизнь, не соответствующую его человеческому типу, наделенному мощью и силой характера... Он отказывается жить по правилам, установленным другими, обрекаяющим его на жизненное поражение. Но его главная цель — войти в общество, имея определенную власть, раз общество само не способно защитить своих членов, лишенных собственных сил. А пока он действует сообразно этическому кодексу, который, по его мнению, далеко превосходит легальные социальные структуры.

Первая цитата — из романа Дж.П.Р.Джеймса “Разбойник” (1841 г.), вторая — из невероятно популярного фильма Марио Пьюзо “Крестный отец” (1970). Оба произведения описывают героя, безусловно, находящегося вне закона. Тем не менее этот персонаж описан не как продукт или жертва общества, его скорее превозносят как умную, рациональную и внутренне мотивированную реакцию на общество. Тенденция к превращению зловещих убийц в романтических бунтарей — регулярно воспроизводящийся подвид американского массового мифа, под влиянием которого настоящие убийцы, такие, как Билли Малыш и Джесс Джеймс в XIX веке и Джон Диллинджер, Красавчик Флойд, Бонни Паркер и Клайд Бэрроу в XX-м, становятся народными героями.

Когда герой мифа — юрист, что бывает, если он становится сыщиком, — начинается еще более странная этическая неразбериха. Это мы видим в обожевлении Дикого Билла Хиккока и Уайатта Эрпа, которых принято считать двумя великими защитниками народа на фронтире. По сути, оба они профессиональные игроки, политики и позеры, использовавшие свое положение и репутацию в корыстных целях. И оба — убийцы: Хикок стал известен благодаря тому, что застрелил человека в спину из-за занавески в задней комнате; а перестрелка в коррале была, по сути дела, засадой, во время которой Эрп с братьями перебили членов группы Клинтона. Собственно говоря, один из универсальных символов честной игры — перестрелка с быстрым вытягиванием пистолетов из карманов — была изобретена для бульварных романов и кинематографа; в реальности исторического Запада такого никогда не случалось. Все это, как в зеркале, отражает преобладающий в Америке оптимизм — легенды остаются, а факты заволакиваются туманом: если у нас есть выбор, мы предпочитаем видеть в человеке благородство, а не моральную деградацию.

В усложненных условиях современного городского общества герой, находящийся вне закона, может быть самым обычным гражданином. В инсценировке романа Брайана Гарфилда “Желание смерти”, например, Чарльз Бронсон играет роль архитектора, который становится ночным стражем-виджиланте города, отыскивающим и убивающим нью-йоркских хулиганов. Подвигло его на это начинание убийство его жены и изнасилование дочери в их собственной квартире, но персонаж Бронсона вовсе не стремится отомстить, поскольку он не делает попыток найти преступников, погубивших его семью. В книге его поступки объясняются тем, что архитектор мучился от бездействия, а также считал, что убить хулигана означает принести пользу обществу. Тот же импульс, но, пожалуй, в более обаятельном преломлении улавливается и в рассказе Джека Ритчи “За всех грубиянов”. Его герой, молодой человек, которому осталось всего несколько месяцев жизни, начинает наказывать людей за грубость убийством. Результат обнадеживает: герою не только горячо сочувствуют — по городу прокатывается волна учтивости. Таким образом, он не просто выступает в героическом ореоле — его действия полезны, успешны и вносят вклад в укрепление общественного порядка.

Два этих персонажа — незавершенные версии третьей трансформации американского частного сыщика. Мы называем такого героя Агрессором, чтобы подчеркнуть его самое существенное отличие от предшественников. Классический детектив, строго говоря, дает лишь ответную реакцию: ему предъявляется некая задача, и он ее решает. Такую же позицию по отношению к обществу занимает жесткий сыщик. Пусть его поиски оказываются более сложными, а переливы этики — более тонкими, он тоже лишь реагирует — как человек, вовлеченный в поиски решения некоей уже существующей загадки.

В противоположность этому Агрессор — активная сила, выступающая за нравственный порядок. Его кампания — следствие не какой-либо конкретной тайны, а внезапного понимания, обычно осеняющего его, когда он попадает в ситуацию жертвы, — тогда он осознает, что в обществе нарастает и распространяется некое зло.

Его последующая реакция сводится к тому, что он перестает считаться с проблемой вины или невиновности отдельного человека и начинает неуклонную борьбу с обобщенным источником коррупции.

Агрессор, до конца осознанный в этом качестве, впервые появляется в романе Дона Пендлтона “Война против мафии” (1969), где автор впервые выводит Макса Болана Палача. Болан полностью лишен как бесстрастия классического детектива, так и сангвинизма жесткого сыщика, его прямолинейные мотивации не оставляют для них места. И все же по характеру Болан — плод неравного брака между сверхсуществом и обычным человеком; то есть сам он заурядного происхождения, но развил свои физические, умственные и нравственные данные до предела. Таким образом, этот характер описал полный круг: в лице Макса Болана мы видим современную версию Ника Картера.

Подобно сотням и тысячам других молодых людей, Болан воюет во Вьетнаме, но он — боец суперкласса, его способности общепризнаны, ему дают особо опасные поручения. Когда же срок контракта кончается и

близится дембель, Болан явно должен отказаться от своих по преимуществу антисоциальных талантов и вновь присоединиться к обществу. Однако же, вернувшись на родину, Болан, как описано в начале “Войны против мафии”, видит социальный хаос, столь же неохватный, как и во Вьетнаме. Его отец, мать и сестра погибли от рук мафии, и Болан, бывший снайпер, понимает, что должен снова “взяться за оружие”, прежде чем ему можно будет вернуться в лоно общества. Но, расправившись с мафией в родном городе, Болан осознает, что результат не столь уж и велик: мафия держит американское общество гораздо более цепко, чем это казалось Болану в его городке в Новой Англии. Болан превращается из мстителя в профессионального героя, когда решает продолжать свой крестовый поход, затеявая сражения везде, где есть мафия, пусть даже эта кампания закончится его гибелью.

В книге “Вашингтон, я тебе должен”, тридцатом из тридцати с лишним романов этой серии, Болан изъясняет свою философию и мотивы:

“Похоже, я бился не с тем врагом... Зачем защищать фронт в восьми тысячах миль отсюда, когда настоящий враг дома перемалывает все, что тебе дорого? Насколько я понимаю, фокус в том, что все правила ведения войны составлены не в пользу полицейских. Мало знать, кто враг. Надо еще доказать, что он враг, и даже тогда он еще может вывернуться. Значит, требуется непосредственное действие, стратегически спланированное, всякие там инструкции пусть горят синим пламенем. Разыскать и уничтожить врага. Искоренить его. Думаю, что пора объявить войну на домашнем фронте. Такую же, как мы вели в Наме. Точно такую же”.

Болан, без сомнения, заблуждается: его крестовая война столь же мало соотносится с Вьетнамом, как война Майка Хэммера — с коммунизмом. Личная война Болана — нравственная, а не политическая, она ведется против одной социальной силы, против коррупции и эксплуатации — в интересах другой, связанной с понятиями порядочности и нравственных норм. Философское отступление Болана свидетельствует, что он воюет уже не ради мести, теперь им движет стремление к социальному порядку и недовольство общепринятыми методами его поддержания.

За его поступками кроется еще несколько причин, более практических. Он занимается тем единственным, что умеет делать: по сути, он жертва обстоятельств. Страна обучила его ремеслу искусного убийцы (а на счету Болана девяносто семь убийств во Вьетнаме), и та же страна, можно сказать, плюет ему в лицо, так как не может защитить его семью, пока, он воюет. У Болана, как у классического преступника, есть средства убийства, возможность совершения преступления и мотив, но у него есть еще и моральное оправдание. Его первое нападение на мафию в родном городке — это именно то, чего можно ждать от американского героя этого типа. А раз уж он начал, то остановиться не может. Как и жесткий сыщик, Болан взял на себя моральное обязательство, прибавил к нему еще и практическое: если он не будет начеку или хотя бы ослабит свое наступление, то неминуемо будет убит. У него нет оснований предполагать, что общество защитит его надежнее, чем его семью:

“...мафия представилась ему в виде алчной пиявки, присосавшейся к горлу его нации, чудовищем, фантастически разжиревшим от неутолимого голода и жажды богатства я власти... В Чикаго... он получил личный доступ к властным структурам общества, где бизнесмен — это политик, политик — преступник, а преступник — бизнесмен. Эта “несвятая троица” попала в фокус в Лас-Вегасе, где неучтенные миллионы теневого доллара медленно текут из золотых копеек в коррумпируемые залы правительства и финансовой верхушки... Как раз шла Карибская забастовка, когда Болан примерно уяснил себе, как выглядит тот конгломерат, который он назвал “четвертой властью”, международная аполитичная сила, твердо решившая завладеть миром... синдикат, преданный только “зеленым”, чья единственная политическая цель — власть, чья мораль выстроена на подкупе, алчности и ненасытности”.

Недавние разоблачения показали с достаточной убедительностью, что все это существует на самом деле, и высказывания Болана — нечто большее, чем навязчивый бред. В недавнем рассказе о Палаче Болан сталкивается с одним из осведомителей из числа мафиози, который готов дать показания против банды. Болан узнает, что “слухи с Капитолийского холма (благодаря показаниям осведомителя) связываются с тремя членами президентской администрации, Центральным разведывательным управлением, Бухтой Свиной, смертью одного президента и провалом другого”. Цитата содержит намек на истинные события, внятные большинству читателей.

Болан осознает романтизм и тщету своей яростной борьбы против превосходящих сил. “Его война священна, хоть это звучит банально”. Он тоже понимает это и стойко играет свою роль, потому что знает: в глазах тех, с кем стоит считаться, он крестonosец.

“Болан... не ждал, что его наградят орденом за участие в этой необъявленной войне. Он с самого начала отдавал себе отчет в том, что его кампания официально будет считаться аморальной и противозаконной: он был готов принять приговор общества”.

Человек рациональный и нравственный, Болан не станет наносить ответного удара:

“Однако с точки зрения Болана, полицейские не были его врагами. Он старательно избегал столкновений с полицейскими властями, никогда не вступал в перестрелку с силами правопорядка и не позволял себе других враждебных действий по отношению к полиции”.

За это молчаливое признание ценности данного общественного института Болана тоже одобряют:

“На самом деле многие офицеры полиции тайно симпатизировали войне Болана... и, бывало, полицейские закрывали глаза на происходящее и сознательно избегали конфронтации с этим неистовым бойцом...”

Ближайший друг Болана и его осведомитель в Управлении был тайным агентом, занимавшим высокое место в иерархии преступного синдиката. Другой связной Болана — в разведке — был крупным чиновником в министерстве права Соединенных Штатов”.

В формуле Агрессора не только герой, но и преступник претерпел значительные изменения. Хотя в классическом детективном сюжете иногда встречается князь тьмы, самый яркий пример тому — мстящий Холмсу профессор Мориарти, все же классический преступник чаще всего обычный человек, как правило, чем-то связанный с жертвой. Среди его мотивов: жадность, ревность, страсть или страх — нормальные эмоции, которые переживали все мы, хотя редко доходили до фазы убийства. В преступнике жесткого детектива есть определенная двойственность, он предстает жертвой или своего социального статуса, или давления среды. Убийцей может быть женщина, истерзанная изменами мужа, полицейский, замешанный в расследуемое дело, или богатый человек с полным набором всякой всячины, включая преступную тайну, и в каждом случае они в конце концов вызывают читательское сочувствие.

Но если образу Агрессора отводится роль отдушины для наших фрустраций по поводу собственной неспособности противостоять давящим сложностям общества, то тогда его враг должен представлять собой безусловное зло. Однако сопереживание Агрессору, удовольствие от формы становятся неизмеримо слабее, если читатель сначала должен разобраться, все ли в порядке с нравственным обликом самого героя. Поэтому мафия — наиболее часто встречающаяся мишень для таких Агрессоров, как Палач, Мясник, Лазутчик, Мститель и Одинокий Волк. Мафию равно презирают все, от консерватора до либерала и прочих. За исключением какого-нибудь случившегося мафиозо мало кто из массовой аудитории станет выступать в защиту организованной преступности.

У Агрессора есть качества, которых нет у общества, целесообразность, успешность, действенность, и в этом его притягательность. Жизнь делается день ото дня труднее, наши тревоги и проблемы многообразней, решения же их слишком часто оказываются неудовлетворительны и неполны. Полная победа добра над злом, совершающаяся в книгах об Агрессоре, смягчает наши внутренние конфликты. Такая победа способна также оправдать наши тайные движения души: ведь даже самый большой либерал когда-нибудь да испытывает позыв “схватиться за оружие”, если застанет воришку, улетающего через окно *с его* телевизором.

В основе своей частный сыщик всегда аутсайдер. Он может быть надменным и высокомерным, как Огюст Дюпен или Фило Вэнс; он может быть жертвой собственной запутанной морали, как Сэм Спэйд, Филип Марлоу или Лью Арчер; он может быть вне закона, как Болан. В каждом случае его позиция выбирается в соотношении с обществом. Частный сыщик он и есть частный, а не общественный. Он решил действовать отдельно от официальной полиции, часто после того, как на личном опыте убедился, что вне системы может работать успешнее: Картер, Марлоу, Вулф, Арчер и Болан — все в некотором смысле были полицейскими в прошлом.

Его успех заключает в себе парадокс: значит, обществу нужны люди, стоящие вне рамок закона. Общество связано собственными предписаниями; во имя демократии оно сковало себя наручниками и не способно идти самой прямой и надежной дорогой к установлению порядка и искоренению разрушительных элементов. По Болану, “организованная преступность — это та цена, которую люди платят за демократию”. Или, как жалуется Майк Хэммер, “полицейский не имеет права сломать какому-нибудь типу руку, чтобы заставить его говорить, или вышибить ему зубы рукояткой пистолета 45-го калибра, чтобы он понял, что ты не дурак с ним валяешь”. Разумеется, такие социальные институты, как демократия и судебное право, необходимы; если они и не оказываются самым эффективным средством наказания виновного, зато обеспечивают систему защиты невинного, “предохраняющую от дураков”. Но когда мы за пределами этой системы пребываем в убеждении, что некто виновен, тогда мы способны сочувствовать жалобе Майка Хэммера. Мы даже согласимся, чтобы человек вне закона играл роль стража справедливости, если сами уверены в том, что преступнику, коль он этого заслуживает, следует сломать руку и выбить зубы.

И в этом тоже притягательность частного сыщика, а также причина его долгого и популярного царствования. Мы доверяем ему как арбитру социального порядка; мы принимаем его моральные установления, потому что в самом основном они совпадают с нашими. В некотором смысле, как указывал Реймонд Чандлер, сыщик обречен на поражение, потому что сколько бы он ни восстанавливал порядок в одной, маленькой, части общества, цивилизация в целом продолжает идти по неверному пути. И все же мы утешены, мы гордимся этим героем и верим ему. И Филип Марлоу будет по-прежнему встречать саркастическими шуточками женщину, входящую в его обшарпанную контору, и тем не менее примется потом за дело и не раз схлопочет ради нее по башке. Эллери Куин с неизменным энтузиазмом отнесется к очередной, ставящей в полный тупик загадке. Макс Болан, не переставая сокрушаться о тщетности своей частной войны, переедет в следующий город, чтобы бороться с мафией. Наши же собственные ценности благодаря их стараниям переживут новый подъем, а наше доверие к обществу и самим себе получит новое оправдание.

[1978]

Перевод с английского Л. Ермаковой

Текст дается по изданию:  
“Иностранная литература”, 1992, № 11, 282-292

*Текст предоставлен П.А.Моисеевым*