



О. Тихонова

Современный немецкий детектив в контексте инонациональных моделей

Детектив — это феномен, который наиболее часто подвергался не столько анализу, сколько критике. Тем не менее парадоксально, но именно детектив является до сих пор одновременно самым весомым и уважаемым жанром из всего многообразия «развлекательной» («несерьезной») литературы. Хотя сама несерьезность детектива давно уже перестала быть предметом обсуждений и порицания. Снобизм по отношению к детективному жанру значительно пошел на убыль. Самостоятельность, исключительность и значимость детектива признаются сейчас всеми, ему посвящаются серьезные исследования.

В наше время детектив — признанный жанр, испытавший уже несколько «пиков» своей популярности. Во второй половине XX века существуют и развиваются, откликаясь на постоянно меняющиеся условия и приспособляясь к новым запросам, различные жанровые модификации, «почкуются» новые формы детективного романа: политические, шпионские истории, триллеры, фантастические детективы, уголовные истории, женские детективы и смешанные жанровые формы — пародийный, иронический, гротесковый, детский детектив.

В рамках сегодняшней реальности потенциальные возможности детектива очень широки. Ведь помимо приключения, состязания (интеллектуального и эмоционального), игры детектив создает образ своего времени. Этот «фон», сотканный из «элементов реальности», осязаемо отражает жизнеощущение определенных слоев общества. И хотя сверхцелью детектива (в силу самого жанра) не является реалистичный анализ социальной жизни, тем более — научное исследование, он дает социокультурный «срез» времени и действительности. Но разные периоды истории, политические обстоятельства, менталитеты формируют и различные «ориентиры» для читательского и писательского интереса, спрос на тип героя и даже характер самой главной составляющей жанра — Тайны.

Национальная специфика жанра — это, как нам кажется, один из самых интересных аспектов исследования детектива как феномена, который, кроме того, апеллирует к массовому сознанию. Тем более, что формальные жанровые признаки здесь достаточно стабильны, а национальная и историческая среда расширяют возможности для оригинальности.

На сегодняшний день существуют и бесспорно признаются всеми три основных самостоятельных национальных типа детектива: английский, французский (континентальный, европейский) и американский.

«Законодатели мод» — последователи американца Эдгара По, давшего начало жанру, — англичане. Они, вслед за По, задали тон интеллектуальной игре, эстетизировали ее, «наложили» на идеологию и культуру среднего класса и сопроводили кодексом джентльменства, который сохранился в детективе даже за пределами викторианской эпохи. Ограниченное пространство и круг действующих лиц, преступление, нарушающее размеренное и логичное течение жизни, семейный характер криминальных историй, мотив «закрытой комнаты», обязательная сцена общего собрания всех подозреваемых для «разбора» и доказательства вины, морализаторство, пропаганда всего «английского» как «своего» и отторжение «неанглийского» как «чужого» — неотъемлемые приметы этой классической схемы.

Данный кодекс соблюдали А. Кристи и Д. Сейерс, Ф. Оппенгейм и Р. Тревор. У Конана Дойла, наоборот, в действие постоянно включаются экзотические предметы и необычные люди (из Австралии, Индии, Америки, славянских стран), но вся эта «экзотика» обязательно проецируется на английскую реальность, которая в подобном обрамлении выглядит еще более добропорядочной и стабильной. Именно его герои — Холмс и Уотсон — и являются центром типичного английского миропорядка и «точкой отсчета» для воспроизведения «периферийных» миров. Некоторое исключение в этом ряду составили, пожалуй, лишь Эдгар Уоллес и Джон Диксон Карр. Из американцев, стиль которых близок английскому, можно назвать Эллери Куина.

Французская формула несколько иная. Здесь на детективный стержень часто нанизывается социальный роман, где важны, прежде всего, разыгрывающиеся человеческие драмы, а потому акцент делается на *характер и психологию*. Ж. Сименон (как и его предшественники Э. Габорио, М. Леблан, Г. Леру) сосредотачивается на повседневных трагедиях. В противовес англичанам, культивировавшим тип сыщика — любителя, французы отдавали предпочтение полицейскому — рядовому служаке. Но и у французов — родоначальников жанра — на первый план могут выступать «антидетективы» — ловкий преступник, виртуоз-мошенник (знаменитый Арсен Люпен у Леблана), любознательный и умный репортер (Рультабий у Г. Леру).

Французский сыщик-полицейский не ставит целью демонстрацию своих уникальных логических способностей, для него расследование — не интеллектуальный спорт, не столько разгадывание тайны. Для него на первом месте стоит повседневная работа, само распутывание дела, его благополучное закрытие и сдача в архив. Обыденность, даже рутинность поискового процесса строится на действиях сыщика, а не на его эффектно теоретизировании и демонстрации правильного решения.

Две основные тенденции в детективе — стремление к эффектности, оригинальности, зрелищности, исключительности, с одной стороны, и, наоборот, — к жизнеподобию, простоте без излишеств, «чистому расследованию» — интересно синтезируются в американском детективе. Страсть к головоломке, ребусу демонстрировал Э. Куин. Р. Стаут создал образ патологического гурмана и ботанического эстета Ниро Вульфа (гротескная пародия на Люпена и Холмса: это отталкивающий, безобразный эстетизм!). Э. С. Гарднер, Р. Чандлер, Д. Хэммет представляют «жесткий» тип детектива (реалистичный до натурализма), где представлен урбанистический мир гангстеров и убийц, место действия — улицы и закоулки большого города, притоны и пристанища маргиналов. Здесь в качестве главного героя представлена сама американская реальность. Важнейшее место в ней занимает правосудие. Поэтому судебные схватки занимают на страницах американских детективов столь же значительное место, как и схватки уличные, перестрелки и драки. Отсюда и тип героя — представитель закона (адвокат, полицейский, судья), одинаково владеющий и правовыми знаниями, и «уличными» приемами.

Рекс Стаут нашел отличную, на наш взгляд, модель, разделив в своей знаменитой паре «Вульф — Гудвин» не только *«мысль — действие»*. Он по сути разделил сферы влияния «умственного» классического детектива, построенного на «чистой логике», и самого жесткого варианта «полицейской» истории, где главное не РАССледование, а ПРЕСледование, «чистое действие» — action. Эту «границу» можно понимать и как водораздел между английской и американской традицией.

В целом жанр сдвинулся в сторону американской модели, что неотвратимо отражает специфику современной реальности и общую тенденцию «американизации» жизни, которой европейский «старый свет» пытается сопротивляться, в том числе и в культуре.

За всю историю существования жанра детектива практически ни одно немецкое имя не фигурирует в списке если не почетных, то хотя бы сколько-нибудь значимых последователей жанра. Исключение составляют только, во-первых, Э. Т. А. Гофман с его новеллой «Мадемуазель де Скюдери» и, во-вторых, Ф. Дюрренматт, в произведениях которого обязательно присутствуют элементы детектива.

Сатирик и мечтатель, мастер парадокса и моралист, Дюрренматт создает вообще особую форму романа, которую можно определить как результат нового, качественно иного мышления. Эта форма романа генетически связана с его «трагическими комедиями». В современных антологиях немецкой криминальной литературы дюрренматтовские «Судья и его палач», «Обещание», «Последнее дело комиссара Берлаха», «Авария» занимают почетные места как образцы именно этого жанра. В некоторых современных критических источниках¹ даже высказана интересная мысль, что швейцарская литература последних полутора столетий вообще имеет особенный «уклон» в детективную сторону. Немецкий исследователь Пауль Отт полагает, что швейцарскому стилю принципиально свойственна удивительная способность перерабатывать будничные мелочи в напряженные, захватывающие истории.

Немецкая традиция XX века вводит свой термин (Kriminalroman), полагая его как обозначение *специфического* жанра, но рассматривая эту форму как разновидность *детектива* (или даже уравнивая в терминах и признаках оба эти явления)². Ясно, что для криминального романа («крими») в немецкой трактовке, таким образом, первостепенным становится построение ситуации и анализ проблемы *преступления*.

В последние десятилетия XX века в немецкоязычных странах вокруг криминального романа складывается типичная и для других стран ситуация. Спрос на этот вид литературы, рожденный рынком и подогретый новыми медиа-сферами, растет и приносит массу новой продукции. Под обозначением «криминальный роман» скрываются порой произведения совершенно разного художественного уровня. Вместе с тем в последние годы появились и действительно ценные образцы жанра. Например, среди самых интересных, на наш взгляд, криминальных романов сегодня — произведения *Ингрид Ноль* (Германия) и *Вольфа Хааса* (Австрия), переведенные также и у нас. Здесь меняются цели автора, а значит — и сам характер «криминалитета», его признаки, форма повествования.

С 1980—1990-х годов немцы стали активнее исследовать жанр криминального романа. Можно выделить исследования У. Зуербаума ("Krimi. Eine Analyse der Gattung" — 1985 год, переиздано в 1990-х годах), Й. Фогта ("Der Kriminalroman" — 1998 год), П. Нуссера ("Der Kriminalroman" — 1992 год)³. Несколько изданий произведений известных авторов предпринял Берндт Йост (например, романов В. Хааса), некоторые крупные и уважаемые издательства (Rowohlt, Nord Park) не только активно печатают и пропагандируют произведения наиболее талантливых представителей жанра и его разновидностей, но и инициируют публикации исследований разного уровня ("Soziokrimi" Йурга Брённиманна⁴, уже упоминавшееся

"Der Schweizer Krimiroman" Пауля Отта и др.). На сегодняшний день существуют различные немецкие объединения авторов криминальных историй («Союз немецкоязычных авторов криминальных романов», «Международное объединение женщин — криминальных авторов» и т. д.). В Интернете можно пользоваться услугами огромного количества специальных сайтов, представляющих тексты, рецензии и статьи, биографический и библиографический материал по теме⁵.

Еще в 1988 году в России впервые вышла «Антология немецкого криминального романа»⁶, объединившая шесть разнородных произведений уже известных и признанных авторов криминальных романов — Вернера Штайнберга, Хорста Бозеcki, Гюнтера Шпрангера, Герта Прокопа, Герхарда Шерфлинга и Франка Брауна. Мы сознательно обращаемся именно к этому сборнику, полагая, что он дает хороший «срез» жанра и позволяет разносторонне рассмотреть интересующую нас проблему проявления национальной идентичности в рамках данной формы.

Все эти романы — «полицейские истории» с официальной фигурой сыщика-комиссара в центре действия, работающего часто «в команде» и олицетворяющего закон и порядок. Подобный выбор является, на наш взгляд, красноречивым свидетельством констант законопослушного немецкого сознания, апеллирующего обязательно к государственной системе, судебной справедливости и компетентности слуг закона. Даже крайний вариант — гипертрофированное понимание законности (этот мотив был еще у Дюрренматта — в «Аварии»), позволяющее обвинить любого и методично доказать первородную вину каждого человека, — является своеобразной обратной стороной непоколебимой веры среднестатистического немца в однажды правильно установленный порядок, всеисилие бюрократии, логику права.

В этом смысле герой-сыщик в немецком Krimi — это действительно слуга закона, работающий не за страх, а на совесть и считающий своим профессиональным долгом соблюдение полицейского кодекса, четкое построение собственных действий и в результате — изобличение преступника и наказание его в рамках закона. Он делает свою работу, хотя позволяет себе поворчать и покритиковать ее недостатки. Это дисциплинированный государственный чиновник, иногда сам оказывающийся под ударом изъянов своей службы. В этом смысле немцы осваивают «проторенный» французский путь, где уже была задана подобная ситуация. Немцы вообще во многом следуют французской модели детектива, иногда прямо подражая ей, и особенно — мэтру Сименону.

Показателен с этой точки зрения роман **Вернера Штайнберга** под значимым заголовком, уже содержащим аллюзию, — «**Шляпа комисса-**

ра). Эта «криминальная история» — действительно история из жизни, где «крими» служит лишь формальным толчком для разворачивания реалистичной, скрупулезно и прозаически выписанной житейской саги. Преступление — шантаж и убийство из-за денег — происходит в загородном поселке, состоящем из уютных и уединенных коттеджей. Респектабельное место, добропорядочный средний класс, размеренный распорядок жизни. Обыденные обстоятельства и обычные герои делают историю преступления не просто будничной, но и даже скучно-рядовой. Более того, убийца сам звонит и сдается в полицию. Какая скука! Но далее, по известной уже схеме, подозрение и улики направляются на ложный объект, и лишь постепенно выявление скрытых причин, мотивов поступков, улик приводит к истинному преступнику.

Штайнберг сосредотачивает внимание не только на обыденных мелочах, но и, прежде всего, — на *характерах*. Именно человеческие чувства, слабости становятся мотивами неблагоприятных поступков; причем респектабельный и внешне холодный облик героев прячет на самом деле множество страстей и пороков. Главные из них — корысть и лицемерие. В обществе люди тщательно скрывают свою истинную сущность, подавляют страсти, они вынуждены играть определенные роли по стандартам, заданным в их круге. Они стремятся демонстрировать те качества, которые хочет видеть в них добропорядочное общество. Самообман, предательство себя и других логично ведут к преступлению в уголовном смысле — через границы закона.

В романе Штайнберга интересна традиционная центральная «пара» героев — комиссар уголовной полиции Гролл и его ассистент Грисбюль. Старший и младший по званию, по возрасту и жизненному опыту — противоречивая пара, которая часто благодаря именно этому противоречию находит верное решение и движет действие. В этой паре сконцентрированы все оттенки ситуации «отцов и детей», особенно актуальной для немецкой литературы XX века. Но поданы эти отношения здесь, скорее, с позиции добродушной иронии, которая придает всему роману особый колорит. Таким образом, в своем романе Вернер Штайнберг, находясь под влиянием авторитета Сименона и одновременно следуя традиции немецкого романа XX века, обращается к «жизни как таковой». Уровня сименоновского психологизма автор здесь не достигает, но следует всем составляющим метода французского мастера. Гролл у Штайнберга — больше наблюдатель жизни, эмоциональных перипетий, чем судья или справедливый палач, или интеллеktуал-аналитик.

Несколько другой аспект криминального романа представляет произведение бывшего «восточного» немца **Герхардта Шёрфлинга** «За-

падня на сцене». Убийства разыгрываются здесь буквально на подмостках провинциального театра, где репетируют фантастическую оперу «Сказки Гофмана», причем премьера проходит под Рождество. «Театральность» создает эффектный ракурс для криминальной истории, уже изначально построенной на игре, перевоплощении, спецэффектах. Здесь герои действуют по особой — детективной — схеме «сценария», играя определенные устойчивые «роли», а драматизм, концентрированность действия являются необходимым условием жанра. В этом романе сцена — не просто место убийства. Сцена (и весь театр с его лабиринтами и фантастической техникой) — это загадка для обычных людей и для полицейских в том числе, которым приходится удваивать усилия для разгадки преступления. Гофмановские аллюзии, контрасты как основная примета разыгрываемой реальной драмы, намеченная любовная линия между следователем и женой убитого (и по совместительству главной подозреваемой) составляют особую — «игровую» — специфику этого «крими». Тем не менее вся история имеет абсолютно реальную, даже обыденную подоплеку — жадность (опять деньги!) и ревность. *Narrу end* в финале совпадает с Рождеством и сопровождается соответственно отпущением старых грехов и надеждой на новое счастье. Герхарду Шерфлингу удалось создать весьма «немецкий» по духу детектив благодаря именно классическому материалу, «олитературить» и отчасти «романтизировать» детективную историю, ориентируясь на верный и узнаваемый немецкий символ — Гофмана.

Ориентация на собственно немецкий и опять именно литературный, причем знаковый материал — творчество Дюрренматта — демонстрирует третий из выделенных нами романов антологии — **«Одного трупа хватит» Хорста Бозеcki**. Ситуация романа Бозеcki прямо отсылает нас к «Визиту дамы» Дюрренматта. У Бозеcki главный герой Герберт Плаггенмейер — чужак, чернокожий полукровка, сирота — берет в заложники в гимназии целый класс выпускников вместе с учителем. Он выдвигает сначала одно-единственное требование — убийца (неустановленный виновник аварии, в которой погибла его невеста) должен сам сознаться в преступлении, или Берти взорвет себя и всех в классе. Затем, под давлением огромного физического и морального напряжения, он приходит к крайней формуле: «Жизнь убийцы — за жизнь ваших детей». В романе параллельно выстраивается несколько «линий», где «точками отсчета» становятся главные герои. Все эти истории «пропущены» через реальное время, сжатое до предела и постоянно отмечаемое поминутно в хронике рассказчика. Ассоциация — отсчет времени на часовом механизме бомбы в руках Плаггенмейера. Но через сжатое время и ограниченное пространство этого повествования проходит и широкая актуальная проблематика.

Да и сам роман в форме и стиле соединяет черты репортажа-хроники и психологического эссе.

По большому счету в этом романе Бозецки все акценты классической уголовной истории смещены: убийство имеет срок давности, обвиняемые известны практически сразу и всем, наказывает себя преступник сам, другие криминальные моменты имеют второстепенное значение. На первом плане — история с заложниками, нагнетающая психологическое и моральное напряжение, характеры и судьбы, столкновение человеческих позиций и страстей. Центральные темы: феномен правосудия (опять Дюрренматт!), власть массового психоза, скрытые и явные пружины власти, оценка прошлого (проблема нацизма) и настоящего (коррупция, лжепропаганда). Здесь не просто «никто» Плаггенмейер сталкивается с «сильными мира сего» в отчаянном протесте; «маленький человек» сталкивается с целым городом, индивидуум — с системой. Вопрос о судебной справедливости «перетекает» в требование «высшего правосудия». Городок просыпается от летаргического сна, привычный благополучный мир, который на самом деле «изъязвлен» проблемами, распадается на глазах. Повествование сосредотачивается не только на действиях, событиях, но и строится вокруг душевной драмы героя, прослеженной почти с медицинской точностью и доказательностью.

Мы неслучайно расположили при анализе данные произведения именно в такой последовательности. Это логика постижения роли «немецкости» в немецком криминальном романе. То, что можно определить как собственно «детектив», очень сильно ориентировано на европейскую (в первую очередь французскую) традицию «полицейской истории». Последние два произведения (романы Шёрффлинга и Бозецки) расположены по мере убывания важности «детективности». История с преступлением и расследованием в романе Бозецки вообще служит лишь фоном для социально-политических и, особенно, психологических наблюдений. Здесь процесс изобличения преступника (уже известного) имеет более важный смысл, чем само судебное наказание. При этом достаточно его публично признания, затем следует добровольно принятая смерть. Важно не торжество буквы закона, а торжество совести. Кроме того, здесь отражается еще одно убеждение: если закон бессилён, человек вынужден сам творить суд. Этот способ может быть эффективен, но насколько он нравственен? Месть разрушительна для самого мстителя — опять немецкий литературный лейтмотив!

В целом вышеназванные произведения немецкоязычных авторов демонстрируют, на наш взгляд, интересное положение. «Немецкостью» современный немецкий криминальный роман обязан, прежде всего, не скрупулезному изображению собственно немецких жизненных обстоя-

тельств, а немецкой *литературной традиции*, которая в большей степени демонстрирует здесь немецкую идентичность. Немцы воспринимают и воспроизводят явления реальности через явления искусства и, конкретно, литературы, более значимые для национального сознания, чем сама реальность. Антитеза искусства и жизни, менталитет, отраженный литературой через саму литературу, — чем не истинно немецкий путь?

¹ *Ott P.* Mord im Alpenglühen. Der schweizer Kriminalroman. Geschichte und Gegenwart. Wuppertal, 1998.

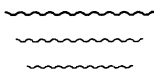
² *Kriminalroman* // Mewtzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen / hg. von G. und I. Schweikle. Stuttgart, 1990. S. 253—254.

³ *Der Kriminalroman: Poetik, Theorie, Geschichte* / hg. J. Vogt. München, 1998; *Nusser P.* Der Kriminalroman. Stuttgart, 1992; *Suerbaum U.* Krimi. Eine Analyse der Gattung. Stuttgart, 1984.

⁴ *Brönnemann J.* Soziokrimi. Wuppertal, 1998.

⁵ Например: www.das-syndicat.com; www.crimi-corner.de; www.crimi-couch.de; www.Krimi-Forum.de.

⁶ *Антология* немецкого криминального романа. Одного трупа хватит. Сборник: романы / пер. с нем. М., 1995.; *Антология* немецкого криминального романа. Смерть репортера. Сборник: романы / пер. с нем. М., 1995.



V



Сонет



