

УДК 821.111 – 312.4

ДЖУЛИАН БАРНС «ПОД МАСКОЙ» ДЭНА КАВАНЫ: ИГРА В ДЕТЕКТИВ (на материале романа «Даффи»)

Нина Станиславна Бочкарёва

д. филол. н., профессор кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Пермь, ул.Букирева, 15. nsbochk@mail.ru

Анатолий Алексеевич Нелюбин

аспирант кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Пермь, ул.Букирева, 15. shinikso20@mail.ru

В статье делается попытка «реабилитировать» роман известного английского писателя Джулиана Барнса, написанный «под маской» Дэна Каваны и незаслуженно игнорируемый не только российскими, но и большинством зарубежных литературоведов. Пародируя традицию детектива в его различных вариантах, Барнс сатирически изображает всех обитателей Сохо: мафию, полицейских, журналистов, обывателей, – пытаясь не только понять психологию преступника, но и показать разные варианты взаимоотношений человека с обществом. Игровой характер поэтики романа проявляется в системе зеркал, фотографий, аллюзий, за которыми герой Барнса, под какими бы масками он ни скрывался, старается узнать правду и остаться человеком.

Ключевые слова: Джулиан Барнс; английский роман; детектив; пародия; игра.

Джулиан Патрик Барнс (*Julian Patrick Barnes*, род. в 1946 г.), входящий сегодня в число лучших современных английских писателей, в 1980-х гг. параллельно с романами *Metroland* (1980), *Before She Met Me* (1982), *Flaubert's Parrot* (1984), *Staring at the Sun* (1986), *A History of the World in 10½ Chapters* (1989), раскрывшими разные грани его таланта, публикует под псевдонимом *Dan Kavanagh* четыре детектива – *Duffy* (1980), *Fiddle City* (1981), *Putting the Boot In* (1985), *Going to the Dogs* (1987). В российских исследованиях творчества писателя эти романы даже не упоминаются [Колодинская 2004; Гребенчук 2008; Радченко 2008], в последних зарубежных названы только вскользь [Childs 2011; Julian Barnes 2011], отдельные небольшие главы присутствуют в двух монографиях [Moseley 1997; Guignery 2006]. Однако в игровой поэтике «хамелеона британской литературы» детективы «под маской» Дэна Каваны не могут быть случайностью (определение Миры Стаут *Chameleon Novelist* [Stout 1992] цит. по: [Тарасова 2002]).

Барнс не только сочиняет биографию своей «темной стороны», «мистера Хайда, в которого время от времени превращается этот доктор

Джекил от литературы», но и дает ему фамилию собственной жены и литературного агента *Pat Kavanagh* (1940–2008), а затем открыто комментирует свое отношение к двойнику: «Мне сложно говорить о Дэне Кавана, поскольку по большей части я все же остаюсь самим собой, а он выплывает на поверхность раз в пару лет и лишь на несколько месяцев. Он возникает из какого-то совершенно особого отсека моего мозга. Думаю, чтобы избавиться от него, мне понадобится какая-нибудь хорошая автокатастрофа в Северном Лондоне. Обычно автор убивает своих персонажей, но я не понимаю, почему бы автору и самому однажды не быть убитым. Ох, бедный старина Дэн...» (цит. по: [Юзефович 2011]). Не пытаюсь выяснить роль Пэт Кавана в истории создания романов о Даффи, проанализируем особенности жанровой поэтики первого романа серии и его связь с творчеством Барнса.

Джулиан Барнс начинал свою писательскую карьеру в качестве журналиста и, как большинство журналистов, использовал множество псевдонимов. Ванесса Гуигнери утверждает, что именно из журналистского прошлого автора пришла идея написать ряд романов под псевдо-

нимом. Так, он подписывал свои публикации именами Edwina Pygge, PC49, Fat Jeff, Russell Davies, Marion Lloyd и Basil Seal. Имя лондонского повесы и авантюриста Бэзила Сила, героя двух романов и рассказа Ивлиана Во (1903–1966), указывает на традицию английского сатирика, мастера гротеска и черного юмора, с их помощью раскрывающего парадоксальность и абсурдность «большого» мира. Барнс использовал этот псевдоним, когда работал ресторанным критиком в журнале *Tatler*. В 1981 г. Бэзил Сил был назван «Писателем-гурманом года» и в этом качестве упоминается в романе Дэна Каваны «Going to the Dogs». Благодаря псевдонимам Барнс мог позволить своим статьям быть более едкими, а вымышленных персонажей сталкивать с реальной жизнью. Таким образом, статьи под псевдонимами послужили тренировкой, своеобразным прологом к его художественным произведениям. Гуигнери называет этот опыт «экспериментами в чревопещании» (*experiments in ventriloquism*) [Guignery 2006: 29]. Игра в прятки с читателем отражает любовь Барнса к различным манипуляциям, мистификациям и уловкам.

Дэн Кавана (ровесник и двойник Джулиана Барнса) родился в графстве Слайго в Ирландии. Имя его вымышленной матери Бетти Корриндер фигурирует в анекдоте про женщину легкого поведения в «Попугае Флобера». Среди прошлых профессий Каваны – палубный матрос на Либерийском танкере, ковбой родео, официант на роликовых коньках, вышибала в гей-баре, оператор по обработке багажа, пианист в баре в Макао, вратарь, наездник на быках и помощник начальника охраны стадиона для собачьих бегах в Ромфорде. На обложках романов Каваны Барнс писал выдуманную и полшутливую биографию своего двойника, причем каждый раз она варьировалась. Французский издатель проявил осторожность, сделав приписку, что биографические заметки, данные автором, публикуются без гарантии их подлинности. Журналистам, которые были озадачены такими противоречивыми и сенсационными сведениями, многоликий писатель отвечал: «Все, что вам нужно добавить, пожалуйста, выдумайте» (цит. по: [ibid.: 30]). Этот прием соответствует не только ироничной позиции Барнса, сыгравшего над журналистами очередную шутку, но и установке постмодернистского писателя на множественность финалов, предполагающих не только свободу выбора, но и свободу творчества читателя.

Вслед за самим автором, который печатает романы от имени Каваны на другой машинке и выносит биографию и творчество двойника на отдельный сайт, исследователи тоже четко раз-

граничивают две литературные личности Барнса. Однако при сравнении аргументов автора и критиков обнаруживается парадоксальное противоречие. Так, Мерритт Моусли предполагает, что *традиционалистская* сторона писателя, которая предпочитает простое повествование, управление саспенсом и весьма четкое моральное разграничение персонажей, ушла в написание романов о Даффи, оставляя его *свободным* для повествовательных экспериментов и литературных игр в других романах [Moseley 1997: 5–6]. Сам Барнс, наоборот, неоднократно подчеркивал, что в детективных романах он мог более *свободно* говорить об актуальных проблемах современной жизни (“the freedom to indulge in more direct social criticism”; “more freedom to speak of actual life”; “a curious liberating effect”), «использовать более провокационный и, несомненно, более свободный тон, часто шокирующий» [Guignery 2006: 31–32]. Под псевдонимом Дэна Каваны Барнс привлекает внимание к потенциалу триллера, который противопоставляет *традиционному* роману: «Я думаю, что традиционный роман, который практикуется в Англии и Ирландии, это изживший себя жанр. Источник настоящего творчества располагается именно в презираемых жанрах “сублитературы” (баллада, народная поэма, триллер), как истинная энергия нации приходит не из рафинированной столицы, а из окраин, от презираемых и притесняемых граждан» (цит. по: [ibid.: 30]). Сходные мысли высказывает современный французский писатель Паскаль Брюкнер, утверждающий, что «абсолютное экспериментаторство» модернистского и постмодернистского романа – это «смерть литературного языка», приводящая к кризису романа как жанра¹: «Вот почему я люблю так называемые “младшие” жанры: детективы, фантастику, даже комиксы. Все эти популярные формы могут обогатить нормативную литературу, подобно тому как в кино фильмы ужасов, детективы стали относиться к “большим” жанрам» [Французская литература выходит из чистилища 1999; Бочкарева, Сулова 2011: 6–7].

Детективные романы Каваны в большей степени сфокусированы на социальной действительности и реальной жизни, чем остальные романы Барнса. Но можно ли полностью согласиться с Мартой Даффи, утверждающей, что первые практически не содержат литературных аллюзий [Duffy 1985]? По словам самого Барнса, Кавана *экспериментирует* с жанровой традицией триллера и «стилем улицы», на основании чего Франсуа Ривьер сравнивает его талант одновременно со знаменитыми создателями триллеров Эдгаром Уоллесом (1875–1932), Джеймсом

Хедли Чейзом (1906–1988), Питером Чейни (1896–1951) и Диком Френсисом (1920–2010) и с комической традицией Пэлама Грэнвилла Вудхауза (1881–1975) и персонажа Энди Каппа карикатуриста Рега Смайта (1917–1988) [Rivière 1991; Guignery 2006: 33]. На наш взгляд, именно ироническое переосмысление детектива, соединяющее обе традиции, обуславливает особенности жанровой поэтики романов Каваны о Даффи, а использование псевдонима подчеркивает условность их повествовательной манеры, простой только на поверхности.

Мерритт Моусли соотносит образ Даффи с традицией американского «крутого» (*hard-boiled*) детектива Раймонда Чандлера (1888–1951)², цитата из эссе которого обнаруживается во втором романе Каваны [Guignery 2006: 34], и отвергает какую-либо близость к Эркюлю Пуаро и мисс Марпл Агаты Кристи (1904–1966) или к Родерику Аллейну, инспектору из романов Найо Марш (1895–1982) [Moseley 1997: 38]. В «крутом» детективе «расследование может вести и сыщик-интеллектуал, и полицейский (сам часто оказывавшийся преступником), но, как правило, на первый план выходит герой-одиночка, “одинокый волк”, человек, волею судьбы попавший в ненужное место и в неудачное время, который не стесняется себя особыми рамками для добычи информации. Очень трудно представить себе Эркюля Пуаро, ударом ноги “вырубающего” преступника, или же мисс Марпл с пистолетом в руках» [Купершмит 2010]³. К числу основных характеристик Ника Даффи, как героя «крутого» детектива, исследователи относят его маргинальное существование, отчуждение и отдаление (“the marginal existence, the alienation and estrangement”) [Moseley 1997: 37; Guignery 2006: 34]. Однако эти и другие характеристики героя в романах Каваны-Барнса доводятся до гротеска.

Так, оторванность Даффи от окружающего мира, его отчужденность выражается через *непереносимость тиканья часов*: «Если в помещении были часы, он не мог спать. <...> Допущенные в квартиру хронометры нуждались в обязательной упаковке. Для тех, кто оставался на ночь, в ванной стоял пластиковый контейнер с надписью “Часы”. Кухонные часы висели снаружи за окном, в полиэтиленовом пакете циферблатом к стеклу» (с.17)⁴. Кроме маниакальной нервозности героя, непереносимость тиканья часов символизирует неприятие установленного в обществе «порядка». Даффи пытается изолировать себя от окружающего мира, не только живя отдельно, но и сводя к минимуму «вторжения» внешнего мира в свою жизнь и следы своего пребывания в нем. Это подчеркивается как практическим от-

сутствием мебели в обстановке комнаты, так и процессом приема пищи: «Удалению оберток и упаковке остатков еды Даффи посвящал столько же времени, сколько самому процессу готовки. Открыв дверцу его холодильника, вы бы не увидели еды: взгляду представляли полки с матовыми пластиковыми коробками, полиэтиленовые пакеты с невротично закрученными двойными узлами, а иногда даже коробки, помещенные *внутри* полиэтиленовых пакетов» (с.44). Сразу после еды Даффи тщательно моет посуду, что тоже обусловлено его панической боязнью микробов.

Особого внимания заслуживает бисексуальность героя. Сам Барнс объяснял ее моральной двусмысленностью мира секс-индустрии в Сохо. Исследователи видят в этом символическое выражение амбивалентности писателя – автора серьезных романов и популярных детективов. Его сравнивают с двуликим Янусом. Как известно, в мифологии двуполые существа (гермафродиты, андрогинны) – древние боги, первопредки, соединяющие в себе мужские и женские половые признаки. Этнограф-африканист Г.Бауман считает, что в основе этих образов лежит обрядовая практика «перемены пола» (травестизм), которая имеет целью повысить магическую потенцию человека [Токарев 1992: 358–359]. В этой связи бисексуальность Даффи, ежедневно меняющего партнеров и партнерш, могла бы стать свидетельством его исключительной сексуальной силы (сама по себе эта «сила» может рассматриваться как пародия на американского сыщика-супермена и откровенный вызов пуританской морали).

Однако и здесь Барнс с присущей ему иронией переворачивает ситуацию, наделяя своего героя «выборочной импотенцией» по отношению к единственной любимой женщине: «Когда не можешь спать с тем единственным человеком, с которым хочется, удовольствие от секса с другими воспринимается как издевка. Через какое-то время по настоянию Кэрл он сдался и попробовал спать с другими. К огорчению Даффи, никаких проблем не возникало; к еще большему огорчению, ощущения были достаточно приятны, чтобы хотелось испытать их еще раз» (с.25). Травестирование героя и жанра получает различное образное выражение: «К тому моменту, как он закончил свой утренний туалет, Кэрл уже накрыла завтрак на круглом столе в другом конце комнаты и сидела за ним в голубом махровом халате Даффи. Он же облачился в короткое легкое кимоно, которое она держала в его квартире; подол едва прикрывал ягодички. Даффи часто его надевал» (с.18). Взаимодействие муж-

ского и женского начал – одна из основных тем творчества Джулиана Барнса.

Кэрол выполняет в романе функцию «совести» Даффи. Когда он просит ее следить за сослуживцами, она отвечает резким отказом: «...ты просишь меня шпионить за людьми, с которыми я вместе работаю, чтобы ты мог получать двадцать фунтов в день у человека, который, судя по твоей информации, явный мошенник. И все для того, чтобы отомстить Салливану или кому-то другому из участка, кто тебя подставил. Месть – не лучший выход, Даффи. <...> Месть пожирает тебя изнутри. Если хочешь остаться человеком, надо жить дальше» (с.45). При этом Кэрол добывает информацию для своего друга и любимого человека, каковым является Даффи, а сам Даффи считает себя вправе отомстить своему бывшему начальнику, из-за продажности которого его уволили с работы: «Даффи прекрасно понимал Салливана, и понимание это не наполняло его чувством морального превосходства, однако давало право ненавидеть Салливана со всей возможной злобой» (с.72).

Бывший полицейский, подставленный собственными коллегами, Даффи, тем не менее, сохраняет чувство справедливости, имея определенные представления о законе и пытаясь оставаться честным, по крайней мере, с близким человеком: «Разговор с его стороны по большей части состоял из пауз, хмыканий, “нет” и “ага”. Даффи никогда не говорил “да”. Если он имел в виду “да” в личной беседе, то просто кивал головой. По телефону он говорил “ага”. Если бы Даффи спросили: “Хочешь на мне жениться?” – и он бы этого хотел, то все равно бы сказал “ага”» (с.17). Очевидно, что «честность» Даффи представлена здесь в ироническом ключе.

Конфликт *прагматики* и *романтики* в характере героя выражается в его парадоксальном отношении к сновидениям: «Даффи очнулся от дурного сна. Дурного, потому что жизнь для него в этом сне была сплошным праздником. <...> Если сон плохой, тогда можно утешиться мыслью, что твой собственный мозг шутит с тобой дурные шутки. Но когда снится приятный сон, и ты знаешь, что это всего лишь сон, то все время ощущаешь подспудную горечь и просыпаешься с привкусом пепла во рту, странной болью и неодолимым чувством утраты. Будто все золото мира утекло сквозь пальцы, как песок» (с.25). Переворачивание традиционного представления о ночных кошмарах обосновывается логически, что подчеркивает оригинальность героя.

В работе Даффи стремится достигнуть цели наиболее практичными и простыми способами, которые, по его опыту, зачастую оказываются

самыми эффективными, но далеко не все разделяют это мнение: «В самом начале своей карьеры консультанта он рассказывал клиентам, что существует четыре системы защиты дома и офиса. Первая и лучшая – полная, общая страховка на все случаи. Вторая – сложная сеть электронных лучей и сканеров, чувствительная настолько, что запускает сирену, если пукнет ночной сторож. Третья – стандартная сигнализация, из тех, что воры разбирают с закрытыми глазами просто для тренировки. И четвертая – белая фанерная коробочка, а на ней красными буквами написано: ДАФФИ СЕКЬЮРИТИ, нарисован крошечный череп и изломанная молния. Достаточно прикрепить к ней фальшивые проводочки, а саму коробочку подвесить повыше на фасад дома. С точки зрения экономии Даффи обычно рекомендовал четвертый вариант до тех пор, пока не усекал странным взглядом клиентов, что они не хотят слышать правду; клиенты хотели, чтобы им говорили то, что они хотят услышать» (с.19). Парадокс состоит и в том, что, будучи специалистом по охранным системам, герой не в силах обеспечить безопасность собственного жилья. Его однокомнатная квартира регулярно подвергается ограблениям, и он находит единственный выход – вообще не иметь никаких вещей. Не менее комична фигура друга Даффи, который занимается прослушивающими устройствами и доводит до абсурда их техническое усовершенствование.

Чтобы убедить клиентов, Даффи пытается вести себя согласно стереотипу частного детектива, хотя прекрасно понимает ненужность этого «маскарада»: «Как закончите разговор, вытащите пленку, положите в конверт и передайте секретарше. Пошлите ее (Даффи на ходу выдумал некий шпионский план, чтобы Маккехни ощутил, что платит за дело) в закусокную с западной стороны Пэддингтонского вокзала к трем часам. Я буду сидеть спиной к стойке, на стуле рядом со мной будет лежать большой коричневый пакет. Она должна спросить, свободно ли место, а когда я скажу, что да, она должна положить конверт на стойку между нами» (с.30). Ирония усиливается оттого, что именно секретарша работает на тех, кто шантажирует Маккехни.

Таким же образом в романе представлены и развеяны другие мифы о мире криминалитета, которые сложились благодаря литературе и кинематографу. Например, миф о том, что преступления как правило и лучше всего совершаются тогда, когда все обычные люди спят: «Считается, лучше всего идти на дело в два часа ночи. Но, по мнению Даффи, это был никудышный вариант. В два часа ночи звук распространяется на фанта-

стическое расстояние – стоит скрипнуть раме, и это будет слышно в трех полицейских машинах в радиусе трех миль. В два часа ночи жертвы бессонницы только и ждут у окна, по какому бы поводу позвонить в полицию, просто чтобы с кем-то поговорить: “Сержант, на соседней крыше очень подозрительная кошка. У нее четыре ноги, рыжая шерсть, а в зубах – фомка”. Именно в два часа те грабители, которых потом ловят, идут на дело» (с.75).

Или миф о том, что частный сыщик должен обладать целым набором инструментов, чтобы быть успешным в своем деле. Когда Даффи проникает в офис злоумышленников, самым используемым инструментом оказываются увесистые кусачки, которые по совместительству служат и оружием в этой сцене: «Когда Джегго высунулся, чтобы включить свет на площадке, Даффи со всей силы стукнул его по голове кусачками. Даже от самых коротких драк бывает много шума. Джегго завопил от боли, и Даффи ударил его еще раз ближе к виску, издав от усилия громкий рык. Джегго упал на пол с таким звуком, будто целый мешок угля опорожнили в железную трубу» (с.76). Несмотря на то что роман Каваны относят к жанру американского жесткого детектива, эти несколько ударов – единственное насилие, которое совершает главный герой. Примечательно, что драка характеризуется почти исключительно через звуки, тем самым поддерживается предварительное замечание об отсутствии света на площадке и иронически снижается жестокость наносимых ударов.

Критики хвалили романы о Даффи за правдивое изображение Лондона и обвиняли в том, что герои и атмосфера (“atmosphere, character and menace”) заменяют недостаточность сюжетного действия (“not enough plot”). Нервозность характеризует не только Даффи, но и преступный мир, и полицию. Хаос и беспорядок отмечает даже проститутка Рене – одна из информанток Даффи: «Нервные стали. <...> Невозможно предугадать, что им в голову взбредет. То никаких препятствий – делай, что хочешь, как будто их и нет совсем. А то вдруг как спустят на тебя всех собак, потому что юбка не так надета. Как будто сами не знают, кто над ними главный» (с.42). Внешний вид отделения полиции тоже выглядит отталкивающе: «Участок “Уэст-Сентрал” слыл одним из тех, до которых никак “руки не доходят”. Десять лет назад там сняли синий фонарь, висевший у входа на кирпичной стене, а пять лет спустя водрузили новую белую вывеску, узкую и длинную, с неоновой подсветкой: ОТДЕЛЕНИЕ ПОЛИЦИИ УЭСТ-СЕНТРАЛ. Но с тех пор все приходило в упадок: серая краска внутри почер-

нела, тарелки в столовой с каждым годом становились все обшарпанней, характеры портились» (с.12). В противоположность квартире Даффи, которая практически пустует, но у каждой вещи есть свое, строго отведенное ей место, состояние полицейского участка отображает тот беспорядок и запущенность, которые царят на улицах Сохо.

Полицейские в романе тесно связаны с преступниками, даже зависят от них. Этим подчеркивается относительная независимость Даффи от системы. Различие между главным героем и его бывшим начальником выражается уже в том, как они смотрят на преступный мир. И Салливан, и Даффи вспоминают старого мафиози по имени Сальваторе, который раньше заправлял делами в Сохо, однако их отношение к нему весьма различно. Для Салливана это «крупный местный мафиози. Девочки, травка, немножко героина, налеты, совращение малолетних; этот мистер Сальваторе – мафиози широкого спектра» (с.13). Даффи же описывает Сальваторе со стороны, видя изнанку «маскарада»: «Знавал я старого Сальваторе. Тот ходил в итальянские рестораны, пытаясь выглядеть, как мафиози. Заходил, садился, ни слова не говорил, съедал свое блюдо, выпивал вино, вставал и уходил. Выглядел очень достойно, нарочито мрачно, одевался в черное, усы с проседью. Остальные посетители ресторана думали, что он большая крыша. На деле он был крышей средней руки, занимался немного травкой и девочками, я так думаю. Несколько ресторанов он и правда крышевал, а в остальных у него просто был открыт кредит, и они присылали ему счет в конце месяца. И он всегда платил. Занятный старикашка, это точно; тот еще типчик» (с.20). Хотя и Салливан, и Даффи перечисляют преступления Сальваторе, Даффи важно через внешний вид и поведение понять психологию преступника.

Вероятность того, что полиция работает вместе с преступниками, упоминается Даффи в самом начале его расследования, и факт коррупции представляется для него скорее вопросом времени: «Даффи знал, как это происходит: сначала не принимаешь бесплатную выпивку, даже если все остальные это делают, не берешь первую предложенную тебе девочку, потом отказываешься от травки и от кокса, а потом происходит что-нибудь банальное – например, просишь пару дней отсрочки, чтобы заплатить букмекеру. И вот ты уже попался. Совершенно неожиданно. Совсем необязательно, чтобы какая-то банда постоянно только и ждала, как бы подкупить легавого (хотя иногда именно так и происходило); дело было в самом районе. В радиусе одной ми-

ли здесь ощущалось постоянное давление, а слабые места есть у каждого» (с.36). Как мы узнаем из романа, все полицейские так или иначе сотрудничают с мафией. Полицейский Шоу оправдывает свою связь с мафией космическим порядком: «...в таком месте, как наш участок, всегда есть хрупкое равновесие между нами и бандитами, Это не “великая война”, которую воображает себе общественность, но и не бездействие прикормленных полицейских, как это представляешь ты. Мы с бандитами сосуществуем бок о бок, и между нами происходит нечто вроде космоса. Понимаешь, что я имею в виду? Взаимопостижение» (с.56). Неприятие этого «порядка» и делает главного героя чудачком-одиночкой, несмотря на его практический склад ума.

Даже клиент Даффи, мистер Маккехни, муж пострадавшей, оказывается мошенником, не только изменяющим своей жене с секретаршей, но и совершающим финансовые махинации, за что был осужден в прошлом. В сюжете романа его образ противопоставлен Большому Эдди, но фальшивые маски его магазина предвосхищают фальшивый внешний лоск мафиозного босса. Особое внимание уделяется портрету Эдди: мужчина «лет тридцати пяти: темные волнистые волосы, довольно бледный, карие глаза, широкие скулы, лицо удлинённое. С виду Эдди Мартоффа можно было принять за владельца дорогой галереи современного искусства. Светло-синий костюм из легкой шерсти, светло-бежевая рубашка на пуговицах классического фасона, французский галстук, дорогие туфли» (с.51). Обладая высоким интеллектом и хитростью, будучи хорошо образованным, он использует свои знания и возможности, чтобы контролировать преступный мир и изменять границы дозволенного, что делает его гораздо более опасным преступником, чем те, кто по его приказу нанес увечье миссис Маккехни.

В образе Эдди преступный мир непосредственно соединяется с легальным бизнесом, внедряя в него свои законы: «То, что Даффи узнал о нем, было не просто страшно, а очень страшно. Мальтиец во втором поколении, с колыбели разбирался в уличных делах, затем был отправлен в частную школу для избранных – там его обучили этике британского бизнеса, главная заповедь которой: грабь и властвуй. Сочетание не из приятных. Эдди от природы был умен, наслаждался властью и не собирался отказываться от этого еще долго. Он хотел, чтобы эта власть позволяла ему получать удовольствие и от других вещей: об этом свидетельствовали и одежда, и убранство кабинета. Последнее опять же выдавало бандита во втором поколении. В первом поколении

подобные люди часто закликиваются на воспоминаниях о нищей молодости, оставаясь злыми и скупыми: такие не делают пожертвования в праздники и деньги свои в кубышке прячут, не доверяя банкам. Второе поколение всегда лучше осведомлено о возможностях, которые дают деньги. Им куда интереснее использовать для достижения своих целей легальные пути. Бандиты в первом поколении воспринимают себя вне закона, вне общества, иногда даже испытывают чувство вины из-за неполноценности своего социального статуса. Тогда как бандиты во втором поколении представляют себя бизнесменами, защищающими и приумножающими наследный капитал. У некоторых даже бухгалтеры есть» (с.54). «Большой» Эдди Мартофф представлен своеобразным Мориарти своего времени⁵.

Профессор Мориарти – гений криминального мира в рассказах Конан Дойля о Шерлоке Холмсе. Несмотря на то что Мориарти упоминается лишь в семи рассказах и повестях о Шерлоке Холмсе с 1893 по 1927 г., а непосредственное участие принимает лишь в двух из них, отношение к нему Холмса закрепило за Мориарти звание его заклятого врага: «Он происходит из хорошей семьи, получил блестящее образование и от природы наделен феноменальными математическими способностями. <...> Но у него наследственное влечение к бесчеловечной жестокости. В его жилах течет кровь преступника. И эта жестокость стала еще более опасной благодаря его необыкновенному уму» [Дойл 1969: 225–226]. Мориарти играет роль организатора многих преступлений, совершаемых в Лондоне. Однако он остается неприкасаемым благодаря своему интеллекту и положению в обществе: «Как ни удивительно, с точки зрения закона это – клевета. Один из величайших злоумышленников, организатор едва ли не всех преступлений – таков в действительности этот человек. Но он настолько неуязвим, настолько выше подозрений, что за эти ваши слова мог бы привлечь вас к суду за необоснованное обвинение» [Дойл 1992: 21]. Как и Мориарти, Эдди Мартофф имеет хорошее образование и использует его для создания своего рода преступной империи. Чтобы обеспечить свою неуязвимость от закона, он в духе своего времени *собирает информацию*.

Даффи ужасают не столько сами преступления, совершаемые людьми Эдди, сколько философия мафиози, лежащая за этими преступлениями: «Изложенные простым, облагороженным языком, взгляды Эдди казались такими разумными. Даффи не без усилия напомнил себе, что достижение “целей в бизнесе” включало в себя

кидание керосинок в окна магазинов Ронни и раны, нанесенные Розе Маккехни ножом фирмы «Стенли»» (с.68). Эдди не просто шантажирует своих жертв, но делает это таким образом, чтобы внушить им, что происходящее – неизбежное следствие их собственных действий: «Второй раз за вечер Даффи потянуло блевать. Дело было не в жестокости и не в безумии, а в жутковатой логике, лежавшей в основе действий этой компании. По этой логике жертву убеждают в том, что насилие, совершаемое над ней, имеет оправдание» (с.66). В конце романа Ник лишает Эдди власти наиболее эффективным и логичным способом: «Что он тогда сказал? “Великие люди заводят библиотеки”. У Эдди были досье, кассеты, пленки и полароидные снимки. Только теперь их у Эдди больше не было. Знание – сила, а без этой комнаты Большой Эдди Мартофф превратится всего лишь в рядового наглого бандита из Сохо» (с.77).

Несмотря на дистанцию между Эдди и его подручными, грубыми и необразованными бандитами, при описании которых подчеркивается какая-либо отталкивающая черта характера (неуравновешенный Георгиу; Джегго, половина словарного запаса которого – ругательства; садист Хоган и жадный Кайл), для Даффи между ними в конечном счете нет никакой разницы, так как преступник лишается романтического ореола злодея. Даже в обстановке офиса Эдди, которая, казалось бы, сквозит роскошью (огромное помещение с антикварными гравюрами на стенах, бронзовыми статуями и густым ковром), герой видит прежде всего ту грязь, что стоит за этой роскошью: «Даффи в очередной раз подивился, что все это – изящные комнаты с претензией на стильность, гравюры, элегантные костюмы Эдди – существует на средства похотливых извращенцев, которые прижимаются к стеклянным окошечкам, на доходы от завываний овчарок и гула пылесосов, на деньги, вырученные за тысячи экземпляров “Тугого узла” и “Мегасисек”» (с.67). Гравюры, висящие на стенах, несмотря на их художественную ценность, ассоциируются у Даффи прежде всего с порножурналами, распространяемыми «Большим» Эдди: «Даффи прочел в рамочке под гравюрой: “Охота на зайцев – La Chasse aux Lapines”. Делали явно на экспорт, отметил про себя Даффи, совсем как нынешние порножурналы, в которых коротенькие тексты печатаются на четырех языках» (с.66).

В романе детально описываются сексуальные сцены, непосредственным участником которых является главный герой, а также содержание порнографических фильмов и эротических шоу, которые он наблюдает в районе Сохо. Все они

имеют комический характер. Внешний вид гени-талей сравнивается с креветкой без панциря и парой лесных орешков; проходя мимо витрин секс-магазинов, герой видит в них лишь «резиновые огурцы»; участницы пип-шоу выглядят настолько изможденными, что первое желание Даффи при виде их – «только накинуть танцовщице на плечи теплое одеяло и накормить горячим супом» (с.47); звуки, издаваемые актерами порнофильма, напоминают Нику Даффи «большую овчарку, которую привязали к пылесосу, а она возит его по пляжу туда-сюда и тяжело пыхтит от усталости» (с.34), из кинотеатра доносятся звуки выбивания ковра, бляенье овец и крики летучих мышей, забиваемых до смерти. С известной долей иронии эти описания можно сравнить с гротескными гравюрами Средневековья, показывающими отталкивающую сущность порока и животную природу человека, дабы укрепить его моральные устои. Соединение секса и насилия, наслаждения и боли в духе постмодернистских романов доводится до карикатуры в сценах «пытток» Даффи.

Роман Дэна Каваны обладает своим собственным ритмом. Особое место в нем занимают детальные описания, на первый взгляд не имеющие существенного значения для развития основного действия. Главное преступление, с которого начинается роман («порезали миссис Маккехни»), оказывается подробно описанным трехдюймовым надрезом на плече, напоминающим клеймо (аллюзия к лилии на плече Миледи в романе А.Дюма «Три мушкетера»). Кроме того, упоминается бывшая профессия Розе Маккехни (кордебалет в мюзикле «Свистать всех наверх») и имя очередной любовницы ее мужа (секретарша Барбара). Контрастные фигуры преступников – молчаливый коротышка с ирландским акцентом (Хоган) и высокий любитель поговорить с лондонским акцентом (Кайл) – легко узнаются в описании проститутки Рене, но больше в романе не появляются. Большой Эдди «случайно» упоминается повествователем в связи с убийством кота (кстати, единственным убийством в романе), которое журналисты криминальной хроники «Гилфордского вестника» посчитали более важным событием, чем покушение на человека. Аллюзия на рассказ Э.По «Черный кот», где герой убивает сначала кота, а потом жену, иронически подчеркивается мотивом и способом убийства, а также упоминанием о том, что сами хозяева (особенно мистер Маккехни) не любили своего кота.

К числу скрытых аллюзий можно отнести и упоминание станции метро «Бейкер Стрит», рядом с которой происходит встреча полицейского

Шоу с Маккехни. По контрасту с комфортом квартиры Шерлока Холмса, проживающего на улице Бейкер Стрит, «распивочная» меньше всего напоминает комфортабельное и спокойное место встречи сыщика с клиентом: «Помещение было большое и безрадостное; в промежутках между закрытием и открытием здесь даже не пытались избавиться от клубов сигаретного дыма. Посетители утешались тем, что обстановка была куда мрачнее домашней атмосферы, в которую они возвращались потом, к женам и детям, к чистоте и любимому ужину; именно поэтому они ценили заведение за грязь и вонь, за мужскую компанию и упорное нежелание владельцев продавать орешки, печенье и разные новомодные коктейли – все то, что могло привлечь шумные стайки секретарш после работы и нарушить серьезный мужской процесс поглощения алкоголя» (с.16). Это помещение контрастирует и с квартирой Даффи: женственность главного героя иронически противопоставляется «мужской» атмосфере распивочной, соответствующей «крутому» детективу. С другой стороны, манера расследования Даффи противопоставляется «мистическому приноживанию» инспектора Мегрэ из детективов Жоржа Сименона (с.27).

Таким образом, Барнс играет в детектив, используя традицию жанра в сатирических целях. Чарльз Мориц относится к числу «редких критиков», увидевших сходство между Барнсом и Каваной в соединении «повествовательной плавности» и «сатирической остроты» (“a narrative smoothness and a satirical edge”) [Moritz 1988; Guignery 2006: 32]. Дважды повторяется в романе сцена, где героя фотографируют в тот момент, когда он держит в руках фотографию, на которой изображен он сам: «Можно бы сделать еще один, как вы сидите сейчас и рассматриваете фото, на котором вы же смотрите на свое раннее фото. Как зеркала, установленные в ряд, так чтобы отражение повторялось бесконечно» (с.69). Прием *mise en abyme* (матрешки, зеркала) косвенно указывает на связь Даффи с вымышленным и настоящим автором. Мотив фотографии, актуальный для журналиста Барнса, занимает в романе одно из центральных мест и играет важную роль в постановке проблемы человека и разных форм власти.

Примечание

¹ О кризисе современного романа см.: [Бочкарёва 2010].

² Даффи, как и Филип Марлоу, герой ряда произведений Р.Чандлера, – бывший полицейский, ведущий частные расследования и часто превышающий полномочия, даваемые ему кли-

ентами и законом. При этом Ник Даффи во многом является пародией на Филипа Марлоу, который, в свою очередь, пародирует сыщиков-джентльменов классического английского детектива.

³ О разных типологиях детектива см.: [Амирян 2011].

⁴ Здесь и далее роман цитируется только с указанием номера страницы по источнику: [Кавана 2005].

⁵ Имя героя, его внешние и внутренние характеристики указывают на близость Эдди Мартоффа к Эдди Марсу из романа Р.Чандлера «Глубокий сон», но Дж.Барнс создает более развернутый и парадоксальный образ respectable преступника.

Список литературы

Амирян Т.Н. Три способа типологизации детективного жанра сегодня // Вестн. Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2011. Вып.3(15). С.146–154.

Бочкарёва Н.С. Формы выражения кризисного сознания в литературе и культуре рубежа веков // Вестн. Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2010. Вып. 2(8). С.111–118.

Бочкарёва Н.С., Сулова И.В. История французской литературы: роман о романе на рубеже XX–XXI вв. Пермь, 2011. 128 с.

Гребенчук Я.С. Проблема «филологического романа» в английской литературе («Попугай Флобера» Дж.Барнса, «Чаттертон» П.Акройда, «Одержимость» А.Байетт): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2008.

Дойл А.К. Долина Ужаса / пер. с англ. А. Москвин // Дойл А.К. Собр. соч.: в 4 т. М.:ТО «Софит», 1992. Т.4. С.21–139.

Дойл А.К. Последнее дело Холмса / пер. с англ. Д. Лившиц // Дойл А.К. Записки о Шерлоке Холмсе. Алма-Ата: "Жазуши", 1969. С.223–241.

Кавана Д. Даффи влип / пер. с англ. О.Якименко. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. 78 с.

Колодинская Е.В. Историческое прошлое как предмет высказывания: современная англоязычная проза и постмодернистская историография: Г.Свифт, Дж.Барнс: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2004.

Купершмит П. «Детектив умер, да здравствует детектив!!!»: Размышления любителя жанра. 2010. URL: <http://carr-d-d.narod.ru/Introduction.html> (дата обращения: 15.02.2012).

Радченко Д.А. Проза Джулиана Барнса: жанровая природа, проблема героя и нравственная философия автора: дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2008.

Тарасова Е. Хамелеон британской литературы // *Иностр. лит.* 2002. №7. С.265–269.

Токарев С.А. Двуполые существа // *Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. М.: Сов. энцикл., 1991. Т.1. С.358–359.*

Французская литература выходит из чистилища: круглый стол / А.Роб-Грийе, П.Брюкнер, Ж.Руо, М.Уэльбек, П.Констан, Ф.Шандернагор; сост. и пер. с фр. Н.Мавлевич // Иностр. лит. 1999. № 10. URL: http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_FrenchLit_RT.htm

Юзефович Г. Утомленный Буккером // *Итоги.* 2011. 10 окт. №41. URL: <http://www.itogi.ru/iskus/2011/41/170607.html>

Childs P. Julian Barnes (Contemporary British Novelists). Manchester and N.Y.: Manchester University Press, 2011. 166 p.

Duffy M. Pleasure of Merely Circulating // *Time.* 1985. 8 April. P.56.

Guignery V. The Fiction of Julian Barnes: A Reader's Guide to Essential Criticism. Palgrave Macmillan, 2006. 168 p.

Julian Barnes: Contemporary Critical Perspectives / ed. by S.Groes and Peter Childs. L.; N.Y.: Continuum International Publishing Group, 2011. 165 p.

Moritz Ch. Julian Barnes // *Current Biography Yearbook.* 1988. N.Y.: H.W.Wilson, 1988. P.41.

Moseley M. Understanding Julian Barnes. Columbia: University of South Carolina Press, 1997. 198 p.

Rivière F. Barnes et son double // *Libération.* 1991. 23 May. P.29.

Stout M. Chameleon Novelist // *New York Times.* 1992. 22 November. Section 6. P.29.

JULIAN BARNES «MASKED» AS DAN KAVANAGH: A GAME OF DETECTIVE (based on the novel «Duffy»)

Nina S. Bochkareva

**Professor of World Literature and Culture Department
Perm State National Research University**

Anatoly A. Nelyubin

**Post-graduate Student of World Literature and Culture Department
Perm State National Research University**

The article attempts to «rehabilitate» the novel of the well known English writer Julian Barnes, written by him «masked» as Dan Kavanagh and unfairly neglected not only by Russian but also by the majority of foreign experts in literature. Parodying the tradition of detective fiction in its various styles, Barnes satirically depicts all the residents of Soho: mafia, policemen, journalists and ordinary citizens, – in attempt not only to understand the psychology of the criminal mind, but also to show different variants of man's interrelation with society. The game nature of the novel's poetics is manifested in the system of reflections, photographs and allusions, behind which Barnes's character, whichever mask he may wear, endeavors to seek for the truth and remain a human.

Key words: Julian Barnes; English novel; detective fiction; parody; game.