

УДК 821.111(73) – 312.4

ТРАНСФОРМАЦИЯ АМЕРИКАНСКОГО «КРУТОГО» ДЕТЕКТИВА В РОМАНЕ Д. КАВАНЫ (ДЖ. БАРНСА) «ГОРОД МОШЕННИКОВ»

Анатолий Алексеевич Нелюбин

аспирант кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Пермь, ул. Букирева, 15. shnikso20@mail.ru

В статье рассматривается второй роман Джулиана Барнса о сыщике Нике Даффи, написанный под псевдонимом Дэн Кавана. Обращаясь к традиции американского «крутого» детектива, автор продолжает завуалированные эксперименты с жанром. Играя с элементами жанровой «формулы», отчетливо выраженной в романах Раймонда Чандлера о сыщике Филипе Марлоу, Барнс-Кавана приближается к поэтике постмодернистской литературы. Ироническое и гротескное пародирование устойчивых клише обнаруживает новые социальные и психологические смыслы. При сравнении романов Р.Чандлера «Прощай, красотка» (1940) и Дж.Барнса «Город мошенников» (1981) анализируются тип героя, хронотоп и особенности построения сюжета.

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

Возросший интерес к детективу и «формульной» литературе [Кавелти 1996] отмечается сегодня как среди писателей, так и среди ученых, по-разному осмысляющих эволюцию жанра. Классический (английский) детектив сопоставляется, с одной стороны, с «крутым» (американским) и психологическим (французским), а с другой – с модернистским и постмодернистским вариантами [Можейко 2007; Амирян 2011]. При всей своей каноничности детектив не избежал присущей роману как постоянно изменяющемуся жанру «самокритики»: «Через всю историю романа тянется последовательное пародирование или травестирование господствующих и модных разновидностей этого жанра, стремящихся шаблонизироваться» [Бахтин 1975: 450]. Каждая последующая разновидность детектива пародирует предыдущую (см. об этом также: [Бочкарева 2012]). Актуальность нашей статьи обусловлена, во-первых, проблемами элитарной и массовой литературы (в частности, детектива) в постмодернистскую эпоху, во-вторых, обращением к творчеству одного из самых значительных современных английских писателей.

Творчеству Джулиана Барнса (род. в 1946 г.) посвящены монографии, диссертации, статьи и рецензии. Внимание исследователей, однако, сосредоточено на признанных вершинах его романистики и, как правило, не задерживается на четырех детективах, написанных под псевдонимом Дэна Каваны (см. об этом также: [Бочкарева, Нелюбин 2012]). Исключение составляют, кроме

рецензий, монография Мерритта Моусли, в которой двадцать страниц посвящено анализу этого цикла романов, отнесенных к жанру «крутого» детектива (*detective novels, crime thrillers, hard-boiled detective*), к «формульной» литературе (*formula fiction, genre fiction*), но довольно высоко оцененных (*four very good ones*) [Moseley 1997: 34], а также составленный Ванессой Гуигнери обзор критики этих произведений Барнса-Каваны [Guignery 2006: 28–36]. Новизна нашей статьи определяется анализом романа Барнса-Каваны в аспекте использования и трансформации формул «крутого» детектива. В своем исследовании мы опираемся на принципы исторической поэтики, концепцию романа как становящегося жанра, сравнительный метод.

Раймонд Чандлер (1888–1959) не является единственным создателем американского «крутого» детектива, однако, по утверждению исследователей, практически все его романы написаны по формуле, в которой видны основные каноны этого жанра: «...Chandler's novels are in many ways the work of a formulaic series producer. He uses consistently the same central character, speaking in the same voice, in the same setting and with a remarkably similar range of characters and plot elements» [Moseley 1997: 117]. С целью выявления формул «крутого» детектива в романе Барнса-Каваны «Город мошенников» (*Fiddle City*, 1981) сравним его с романом Чандлера «Прощай, красотка» (*Farewell, My Lovely*, 1940).

И Марлоу, и Даффи – бывшие полицейские, которых уволили со службы «for talking back» [Chandler 1940: ch.18]. Профессионалы, имеющие крайне циничный взгляд на жизнь, они оба обладают твердыми моральными принципами, что является одним из требований, предъявляемых к герою американского крутого детектива: «...мораль сыщика должна быть неколебимой. Взявшись за дело, он обязан довести его до конца и не может допустить, чтобы деньги, секс, дружба или личные пристрастия совлекли его с пути праведного» [Киттредж, Краузер 1992]. На протяжении всего романа Марлоу окружают подкупленные полицейские, ради торжества справедливости он отказывается и от Велмы Грейл, которая пытается его соблазнить. Даффи тоже неподкупен, хотя прекрасно понимает психологию тех, кто берет деньги: «So, often, simply because it was easier – or because the wife wanted some new curtains, or so that you could afford double for a change while you watched the darts match – you took it. Duffy quite understood. He didn't approve, but he didn't have any difficulty in understanding» [Kavanagh 1991: 221]. Именно это понимание помогает Даффи обмануть преступников.

Оба героя используют метод расследования, типичный для крутого детектива, – не логическое обдумывание, а метод действия, метод проб и ошибок: «Подобно классическим сыщикам, он (герой крутого детектива) 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» [Киттредж, Краузер 1992]. И Марлоу, и Даффи внедряются в лагерь преступников. Оба окончательно убеждаются в правильности своих догадок лишь с помощью провокации – типичного приема жесткого детектива [Лепешко 2003]. Марлоу провоцирует главную преступницу, помещая ее в одну комнату с ее бывшей жертвой, Даффи же выманивает преступника на допрос телефонным звонком о якобы обнаруженном героине.

Сам Чандлер писал о качествах, которыми должен обладать герой жесткого детектива: «Если детектив – хорошо обученный полицейский, он и должен вести себя как таковой, и его интеллектуальное и физическое развитие должны отвечать требованиям профессии» [Чандлер 1999]. Филип Марлоу, будучи бывшим служителем закона, обладает железной волей, крепким здоровьем и хорошим телосложением, которые помогают ему преодолеть множество испытаний, пользуется неизменным успехом у женщин. Даффи не может похвастаться ни физической силой Марлоу, ни высоким интеллектом Шерлока Холмса. Но он остается «честным полицей-

ским» даже после увольнения со службы. Его образ жизни, род занятий и фобии (маниакальная чистоплотность, непереносимость тиканья часов, боязнь самолетов, сексуальные проблемы), при всем прагматизме героя, скорее напоминают сентиментальных простаков или романтических чудаков.

Героя Чандлера оглушают ударом дубинки по голове, его пытаются задушить, накачивают наркотиками и не единожды угрожают оружием. Сам Марлоу, в свою очередь, не стесняется прибегнуть к насилию, когда оно неизбежно: «I hit him twice more. He made a moaning sound. I took the sap out of his limp hand. He whined» [Chandler 1940: ch.26]. На первый взгляд кажется, что уровень насилия в романе Барнса-Каваны тоже высок. Однако, в отличие от романа Чандлера, в нем не происходит ни одного убийства. История МакКея с его ковырялкой-свастикой и помятой «тигрой» выглядит такой гротескной, что вызывает не сочувствие, а смех и отвращение. Шокируют не столько сами преступления, сколько их «сенсуалистские» описания (детализированная передача физиологических и эмоциональных ощущений боли и страха). При этом за Барнсом остается позиция ироничного острашения.

Так, «симметрично» вводятся в роман две сцены насилия: пытка, которой подвергается Даффи, и пытка, которой он подвергает Глиссона. Карнавальность первой подчеркивается посещением хирурга-гомосексуалиста, который зашивает Даффи разорванную мочку уха, как ранее зашивал МакКею ноздрю. В сцене допроса Глиссона Даффи мастерски *инсценирует* грубость, жестокость, отравление, тщательно подготавливая необходимый *реквизит*, т.е. он, по сути, разыгрывает *спектакль*, точно просчитывая реакцию *зрителя*, который становится невольным участником *представления* и выполняет то, что от него ожидают. Игра вообще характерна для детективного жанра, но ее правила и условия меняются.

Романы Чандлера и Барнса сближает общая схема расследования. Главный герой получает задание, в процессе выполнения которого возникает куда большая проблема и раскрывается более серьезное преступление. Так, Филип Марлоу, рассчитывая на простую роль охранника во время передачи выкупа, вовлекается в расследование убийства своего нанимателя (Мэрриота), а также разоблачает банду мошенников. Ник Даффи, расследуя мелкие, хотя и регулярные, кражи на складе, обнаруживает преступников, стоящих за покушением на жизнь одного из рабочих этого склада (МакКея), а также разоблачает подпольную торговлю наркотиками.

Характер преступлений в обоих романах тоже в целом типичен для жесткого детектива: «Ре-

альные же преступления – это область “крутого детектива”. Они, к сожалению, сплошь и рядом: убийство в порыве страсти, пьяная драка, вооруженное ограбление, террор и т.д. Преступники, убегая, убивают полицейских, гибнут случайные жертвы. Такое невозможно себе представить в классическом английском детективе» [Купершмит 2010]. Попытка убийства МакКея в романе Барнса-Каваны, как и убийство Мэрриота в романе Чандлера, обусловлена стремлением преступников скрыть свои махинации. По словам У.Х.Одена, произведения Чандлера следовало бы рассматривать не как детективные истории, а как исследование криминальной среды [Auden 1980].

В американском «крутом» детективе сыщик имеет дело с преступлениями, которые совершаются не отдельными людьми, а целым преступным синдикатом и носят не личностный, а деловой характер (в классическом детективе преступник непосредственно связан с жертвой, с которой у него личные счеты): «... для частных сыщиков в произведениях американцев Раймонда Чандлера и Дешиэла Хеммета борьба с преступником – это борьба с коррупцией, гангстеризмом, с полицейскими, находящимися на содержании у бандитов, с “акулами капитализма”, для которых нажива оправдывает любые средства достижения ее» [Маркулан 1975]. И хотя в романах Чандлера главный герой зачастую имеет дело с гангстерами, «главная угроза исходит от личностных конфликтов и в большинстве случаев от женщин» [Knight 2004: 112]. В романе *Fiddle City* главной мошенницей тоже оказывается женщина, хотя у героев Барнса-Каваны, в отличие от героев Чандлера, традиционные мужские и женские качества часто не соответствуют их половой принадлежности.

Нельзя не заметить сходства в описании главных героинь анализируемых романов Чандлера и Барнса-Каваны. Сначала подчеркивается их приятная, местами соблазнительная внешность: «They were what the guy designed for her and she would go to the right man. The effect was to make her look very young and to make her lapis lazuli eyes look very blue. Her hair was of the gold of old paintings and had been fussed with just enough but not too much» [Chandler 1940: 18]; «She didn't really need the office to be raised: she seemed to be looking on everyone already. She was about forty, with the sort of face people call handsome. <...> Her blonde hair was scraped back off her face and pinned at the nape of her neck with an ivory comb» [Kavanagh 1991: 212]. Когда истинная сущность героинь романов оказывается раскрытой, то и внешне они преображаются. Велма Грэйл меняется на глазах: «Suddenly, without any real change in her, she ceased to be beautiful. She looked merely like a woman who would have been dangerous a

hundred years ago, and twenty years ago daring, but who today was just Grade B Hollywood. <...> Her eyes were a dead gray, like half-frozen water» [Chandler 1940: ch.39]. Миссис Бозли преобразается не столь разительно, бесчувственность ее натуры лишь подтверждается в каждой последующей сцене: «Duffy slowly looked up at Mrs Boseley. She didn't look in the least surprised. She didn't look pleased or displeased. She stared at him as if he were a newscaster on the television. He reached out his left hand, palm upwards, showing the blood; but all she did was pick his handkerchief off the blotter and hand it over to him» [Kavanagh 1991: 291]. И личная жизнь, и внутренний мир миссис Бозли остаются неизвестными как для Даффи, так и для читателя.

Хотя в американском «жестком» детективе пространство часто меняется [Руднев 1997], основным местом действия обычно является город, характеризующийся отсутствием традиций и ценностей, а также падением нравов в обществе. В романе Чандлера беспорядок, беззаконие и безнравственность становятся явственнее из-за неприятных запахов, распространяемых людьми, которые как бы загрязняют город самим своим присутствием: «...this had once been a clean open beach where the waves came in and creamed and the wind blew and you could smell something besides hot fat and cold sweat» [Chandler 1940: ch.34]. Даже запах индейца, который совсем не моется, кажется Марлоу не таким ужасным, как запах города: «His smell was the earthy smell of primitive man, and not the slimy dirt of cities» [ibid.: ch.20]. Ступеньки, ведущие к дому одного из работодателей, тоже вызывают осязательное отвращение: «They were drifted over with windblown sand and the handrail was as cold and wet as a toad's belly» [ibid.: ch.8].

Действие романа *Fiddle City* происходит не в городе, а в аэропорту Хитроу, однако приятель Даффи, служащий таможи, называет его городом, население которого обновляется каждый день: «It's a city, Duffy, it's a city. <...> It's as big as Newcastle, and the population changes every day» [Kavanagh 1991: 205]. Барнс-Кавана изображает аэропорт как место, где соблазн нарушить закон многократно возрастает, где человеческая хитрость практически не знает границ, когда дело касается преступления. Количество и характер историй, которые рассказывает Уиллет, выходят за границы возможного и выглядят так же гротескно, как посещение Ником Даффи заведения мистера Далби. Использование секса для продвижения сюжета и саморазрушения героя-преступника характерно для французской разновидности «крутого» детектива, которая получила название «нуар» [Tuttle 1992: 36]. В романах Барнса-Каваны сцены сексуального характера

комичны, гротескны (секс сыщика Даффи в борделе мистера Далби становится простой формальностью, а детальное описание помещения трансформирует интимную и романтическую обстановку в конвейер по обслуживанию клиентов).

В отличие от своего предшественника, Барнс не только прибегает к псевдониму, но и сочиняет биографию вымышленного «автора» (внешне во многом диаметрально противоположную своей собственной), которая к тому же варьируется в деталях от романа к роману. Так, в изданиях *Fiddle City* указано, что Дэн Кавана с девятнадцати лет работал помощником службы развлечений на японском супертанкере, а потом пианистом в баре в Макао, перевозчиком багажа в международном аэропорту в Сан Франциско и пилотировал небольшие самолеты на колумбийском кокаиновом маршруте [Kavanagh 1983: 1]. Бросается в глаза, прежде всего, гротескное разнообразие занятий, с одной стороны, создающее иллюзию многогранного отражения действительности, с другой – напоминающее раблезианское нарушение «разумной меры».

Придумывая биографию Каваны, Барнс, по сути, создает образ вымышленного повествователя (прием, по-другому реализованный им в романе «Попугай Флобера»). Два последних занятия непосредственно связывают Кавану с местом действия романа *Fiddle City* – аэропортом (правда, в романе это лондонский международный аэропорт Хитроу). Упоминание о «кокаиновом маршруте» определенно свидетельствует об осведомленности Каваны в этом вопросе и, с одной стороны, сближает его с таможенником Уиллетом, а с другой – не исключает возможной причастности повествователя как бывшего пилота к перевозкам наркотиков.

Из этого следует, что автор-повествователь Дэн Кавана противопоставляется главному герою Нику Даффи, который никогда не был за пределами Великобритании, потому что панически боится летать и питает крайнее недоверие (даже ненависть) к самолетам. Доходящий до абсурда комизм его рассуждений подчеркивается стилистически и ставит под сомнение его соответствие образу «крутого» сыщика: «He hated airports. He hated planes too. Both, doubtless, because he hated Abroad. He didn't hate foreigners – at least, not more than most people – but he did hate where they came from. Duffy had never been abroad, of course, but he knew without going that some form of craziness would be bound to strike over there. And so he hated everything that reminded him of the ease with which this dreadful fantasy could be made real. The sight of planes in the sky made him duck; a British Airways bus cruising harmlessly along the Cromwell Road filled him with

anxiety. He didn't even like meeting stewardesses – he felt in some obscure way that they might kidnap him, and he'd wake up gagged and bound in the cargo hold of a nose-diving DC-10. And that was another thing about planes: they crashed; they killed you. If Duffy were king, all aircraft would have painted along the side of the fuselage: 'THIS PLANE CARRIES A GOVERNMENT HEALTH WARNING'» [Kavanagh 1991: 203]. Кроме того, Даффи ненавидит наркотики, особенно после случая с Лесли, и выступает против их употребления так же последовательно, как против убийства, продажности полицейских и изнасилования [Moseley 1997: 45].

Типичная для Барнса неопределенность авторской позиции [Groes, Childs 2011], не характерная для жанра детектива и отражающая кризис современного художественного сознания (см. об этом: [Бочкарева 2010]), подчеркивается частым использованием несобственно-авторской речи, в которой полифонически перекликаются, иногда совпадая, точки зрения героя (Даффи), повествователя (Каваны) и настоящего автора (самого Барнса). В романе Чандлера повествование ведется от имени героя – Филипа Марлоу, чья позиция максимально приближена к авторской.

В результате исследования мы пришли к следующим выводам. Барнс сознательно использует «формулы» (устойчивые жанровые признаки) американского «крутого» детектива, в частности из романов Чандлера о Филипе Марлоу, а также французской разновидности «нуар». К основным признакам можно отнести: 1) тип героя-сыщика, прагматика-профессионала и романтика-одиночки, уволенного из полиции, но продолжающего в частном порядке, руководствуясь собственными моральными принципами, честно выполнять работу по расследованию преступлений; 2) социальный характер преступлений, пронизывающий все сферы общественной жизни (политика, бизнес, органы правопорядка, сфера развлечений) и поэтому исключаящий веру в торжество закона и искоренение преступности (коррупция, воровство, проституция, порнография, наркотики); 3) развитие сюжета как процесса расследования не одного, а нескольких связанных друг с другом преступлений. В романе *Fiddle City*, как и во всем детективном цикле Барнса-Каваны, игровая природа детектива принимает пародийный характер, комические и гротескные формы, что проявляется в оригинальных отношениях автора – повествователя – героя, в системе образов (в том числе в переворачивании мужского и женского), в изображении насилия (о расовой проблематике см. подробнее: [Нелюбин 2012]) и характере расследования преступлений.

Список литературы

Амирян Т.Н. Три способа типологизации детективного жанра сегодня // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2011. Вып.3(15). С.146–154.

Бахтин М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С.447–483.

Бочкарева Н.С. Формы выражения кризисного сознания в литературе и культуре рубежа веков // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. Вып. 2(8). С.111–118.

Бочкарева Н.С. Функции экфрасиса в романе Р.Чандлера «Глубокий сон» // Мировая литература в контексте культуры. Пермь, 2012. С.226–232.

Бочкарева Н.С., Нелюбин А.А. Джулиан Барнс «под маской» Дэна Каваны: игра в детектив (на материале романа «Даффи») // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012. Вып.1(17). С.148–156.

Кавелти Дж.Г. Изучение литературных формул / пер. с англ. Е.М.Лазаревой // НЛЮ. 1996. №22. С.33–64. URL: <http://www.metodolog.ru/00438/00438.html> (дата обращения 13.12.2011).

Киттредж У., Краузер С. Великий американский детектив / пер. с англ. Л. Ермаковой // Иностранная литература. 1992. № 11. С.282–292.

Купершмит П. Детектив умер, да здравствует детектив!!! Размышления любителя жанра. 2010. URL: <http://detective.gumer.info/text02.html#kuper-schmit>. (дата обращения 23.05.2011).

Лепешко Б.М. Формальная логика и детективный жанр: единство эвристической достоверности // Вестник БрГУ. 2003. № 31. С.3–12.

Маркулан Я. Зарубежный кинодетектив. Опыт изучения одного из жанров буржуазной массовой культуры. Л.: Искусство, 1975. С.6–50.

Можейко М. «Философия детектива»: классика – неклассика – постнеклассика // Топос. 2007. №1(15). С.145–151.

Нелюбин А.А. Расовая проблематика в романе Д.Каваны (Дж.Барнса) «Город мошенников» // Мировая литература в контексте культуры. Пермь, 2012. С.136–142.

Руднев В. Детектив // Руднев В. Словарь культуры XX в. М.: Аграф, 1997. URL: <http://lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slowar.txt> (дата обращения: 20.05.2012).

Чандлер Р. Случайные заметки о детективном романе // Чандлер Р. Вечный сон. Прощай, красotka. Высокое окно. Блондинка в озере / пер. с англ. В.Бошняк, С.Белов. М.: Рипол классик, 1999. С.782–789.

Auden W.H. The Guilty Vicarage // Detective Fiction. A Collection of Critical Essays / ed. R.I.Winks. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1980. P.15–24.

Chandler R. Farewell, My Lovely. N.Y.: Alfred A. Knopf, 1940. 275 p. URL: http://lucite.org/lucite/archive/fiction_-_chandler/chandler,%20raymond%20-%20philip%20marlowe%20-%20farewell,%20my%20lovely.pdf (дата обращения: 20.05.2012).

Groes S., Childs P. Julian Barnes and the Wisdom of Uncertainty: Introduction // Julian Barnes: Contemporary Critical Perspectives / ed. by S.Groes and P.Childs. L.; N.Y.: Continuum, 2011. P.1–10.

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

Kavanagh D. The Duffy Omnibus. L.: Penguin, 1991. 740 p.

Kavanagh D. Fiddle City. Reading: Triad / Granada, 1983. 173 p.

Knight S. Crime Fiction, 1800-2000. Detection, Death, Diversity. N.Y., Palgrave Macmillan, 2004.

Moseley M. Understanding Julian Barnes. Univ. of South Carolina Press, 1997. 198 p.

Tuttle G. What is Noir? // Mystery Scene. 1992. No 43. P.35–36, 91–92.

TRANSFORMATION OF AMERICAN «HARD BOILED» DETECTIVE IN THE NOVEL «FIDDLE CITY» BY D.KAVANAGH (J.BARNES)

Anatolij A. Nelyubin

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

The article examines the second novel by Julian Barnes about private investigator Nick Duffy, written under the assumed name Dan Kavanagh. Appealing to the tradition of the American «hard-boiled» detective, the author proceeds with the veiled experiments with the genre. Playing with the elements of the genre «formula», apparent in Raymond Chandler's novels about private investigator Philip Marlowe, Barnes-Kavanagh gets closer to the poetics of postmodern literature. Ironic and grotesque parodying of settled clichés reveals new social and psychological sense. The comparison of R.Chandler's «Farewell, My Lovely» (1940) and J.Barnes's «Fiddle City» (1981) analyses the type of the character, chronotope and peculiarities of the plot structure.

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