

УДК 821.111-312.4.09(045)

*А.В. Флоря***ФИКЦИОНАЛЬНОСТЬ И ИНТРОСПЕКЦИЯ: К ПОЭТИКЕ ДЕТЕКТИВНОГО ТЕКСТА**

А. Кристи поставила перед собой цель: создать идеальный детектив, который невозможно разгадать. Однако она неудачно соединила два жанра: детектив, который основывается на фикциональности, и психологический роман, в котором важную роль играет интроспекция. В результате распадаются оба жанра, а тайну детектива читатель может разгадать уже в начале романа.

Ключевые слова: А. Кристи, «Десять негрятят», лингвоэстетика, фикциональность, интроспекция.

DOI: 10.35634/2412-9534-2022-32-5-1062-1071

В этом лингвоэстетическом этюде мы рассмотрим технику создания детективного текста на примере романа А. Кристи «Десять негрятят» (пер. с англ. Л. Беспаловой). Через сочетание фикциональности, т. е. «литературности», «вымышленности», с интроспективным методом (обращением к внутреннему миру персонажей). Первое типично для детективного жанра, второе – нет (или, вернее, занимает в нем подчиненную позицию). Преступление предполагает вымысел, изобретательность, нечто необыкновенное, нарушающее нормальный ход вещей, а также притворство, игру – всё это и есть фикциональность. Зато детективу не нужна интроспекция – т. е. погружение в мысли и чувства, которые до поры должны оставаться тайной.

Детектив строится на сложной интриге, тайне (т. е. фикциональности), которая обычно раскрывается в финале, поэтому автор сосредоточивает внимание на внешнем сюжете, на событиях, а не на переживаниях лиц, которые могут оказаться преступниками. Автор может обращаться к психологии людей заведомо невиновных – детектива и его ассистента, – но обычно не злоупотребляет психологизмом. Делается это с определенными целями. Интроспекция играет служебную, архитектурную роль: недалекий ассистент направляет читателей по ложному следу, сыщик не раскрывает своего метода, а лишь приоткрывает некоторые детали, и это интригует читателей.

Считается, что в этом романе А. Кристи создала «идеальное убийство», абсолютно не поддающееся разгадке [3]. Так ли это? Если перед ней стояла такая задача, то писательница пошла на большой риск, прибегнув к интроспекции. Ведь А. Кристи в дальнейшем не может отказаться от этого принципа – более того, значимость его (принципа) усиливается по мере движения текста. Сюжет романа, как известно, строится на убывающей прогрессии: персонажи один за другим погибают. В соответствии с этим роль интроспекции прогрессивно возрастает. Чем меньше становится «претендентов» на роль убийцы, тем глубже А. Кристи вынуждена проникать в их внутренний мир. И тем самым возрастает риск проговориться, разоблачить тайну раньше срока. Требуется большое мастерство, чтобы избежать этой опасности. Справилась ли с этим А. Кристи?

Мы полагаем, что она потерпела неудачу по двум направлениям. Во-первых, разгадать загадку были в состоянии персонажи романа – Вера, Ломбард и даже следователь и только по воле автора не смогли. Во-вторых, из-за интроспекции читатели, у которых информации гораздо больше, вычисляют убийцу почти сразу.

Стишок, лежащий в основе романа, при всей его «легкомысленности», может иметь отношение к серьезным вопросам жизни и смерти и даже употребляться в философском контексте – за пределами текста А. Кристи. Приведем в этой связи одно воспоминание А. В. Гулыги об Э. В. Ильенкове: «Когда я возразил ему и говорил что-то о непостижимом, о ценностях, в ответ получал иронический стишок:

Двенадцать негрятят купались в синем море,
Двенадцать негрятят резвились на просторе.
Один из них утоп, ему купили гроб,
И вот вам результат – одиннадцать негрятят.

Жизнь и смерть, считал он, – медицинский факт, не более того» [1, с. 300]. Итак, стихотворение о негрятях (в вольном переложении, с другим количеством персонажей) может восприниматься как аллегория «статистического» решения проблемы жизни и смерти. Этюд А. Кристи, напротив, прони-

зан токами активнейшей духовной жизни героев, сопротивляющихся навязываемой им участи покорных жертв рока и примитивной «арифметике смерти».

А. Кристи начинает интриговать читателей с самого заглавия. Песенка о десяти негритятах, один за другим погибающих в каждом очередном куплете, слишком хорошо известна по «Стихам Матушки Гусыни», чтобы читатели могли не заинтересоваться книгой с таким названием.

Затем Кристи так же аттрактивно (интригуяюще) использует композицию первой главы – экспозиции повествования. Она делится на главки, в каждой из которых вводится новый персонаж. Негрудно догадаться, что Кристи знакомит нас с теми самыми «негритятами» (так и будем их называть в дальнейшем), обреченными на гибель.

Действующие лица вводятся вне всякой связи друг с другом, между ними нет ничего общего, однако связь возникает почти из ничего – немотивированно и неумолимо. У каждого из персонажей свои причины появления на острове, разные – иногда взаимоисключающие – намерения: юный бездельник Антони Марстон желает встретиться и весело провести время с приятелями, а пожилую пуританку Эмили Брент пригласили в пансион для «людей старой школы», без «полуголой молодежи и танцев за полночь» [2, с. 362].

Кроме того, они приглашены разными людьми. Но в различных главках текста по разным поводам повторяются имена хозяев Негритянского острова – мистера и миссис *А. Н. Оним*, которые, вместе с самим островом, становятся единственным пока объединяющим обстоятельством для людей, которых больше ничто не связывает. Кроме того, все они едут на Негритянский остров по приглашению (как выяснится впоследствии, они получают своеобразную «повестку в суд», или, воспользуемся формулировкой Набокова, «приглашение на казнь»).

В первой главе 8 частей. В восьмой происходит интеграция: констатируется несомненная, хотя и неизвестная, связь между персонажами. Некий мистер Блор заносит их имена в блокнот, добавляя еще два: «Вот они все, голубчики (...) Эмили Брент, Вера Клейторн, доктор Армстронг, Антони Марстон, старый судья Уоргрейв, Филипп Ломбард, генерал Макартур (...), двое слуг – мистер и миссис Рождерс» [2, с. 366]. В списке девять имен, но «десятого негритенка» можно заподозрить в самом Блоре. На нем мы остановимся позже. А сейчас продолжим разбор вводной главы.

В каждой ее главке есть ретроспекции, обозначающие две причины появления персонажей на Негритянском острове. Первая причина – явная: героев кто-то пригласил (судью Уоргрейва – Констанция Калмингтон, у большинства других мотивы приглашения различны, однако связаны с хозяевами острова – Онимами). В первой главе с Онимами связываются все приглашенные на остров, кроме Уильяма Блора и судьи Уоргрейва.

В эпилоге романа выяснится, что этот хозяин – не кто иной, как сам судья Уоргрейв; он же – мифический «мистер Оним», он же – маньяк-убийца. Судья держит в руках письмо Констанции Калмингтон с приглашением на остров и думает, что владелицей острова могла бы быть именно она: «Купить остров (...), окружить себя атмосферой таинственности вполне в характере Констанции Калмингтон» [2, с. 358]. А. Кристи выражает мысли судьи в очень осторожной форме: леди Констанции подошла бы роль хозяйки Негритянского острова – не более того.

Именно судья впоследствии расшифрует наименование *А. Н. Оним* – *аноним*. Между прочим, слово «*аноним*» (а также фальшивое имя *А. Н. Оним*) скрыто в фамилии *Калмингтон*. И судья же сделает принципиально важное заключение: «Я нисколько не сомневаюсь, что нас пригласил на остров человек безумный. И, скорее всего, опасный маньяк» [2, с. 392].

«Явная» причина приглашения каждого из «негритят» на остров оказывается ложной, поскольку никакого Онима в действительности не было.

Вторая причина присутствия персонажей на острове – неявная, но подлинная, глубинная. Это грех убийства, совершенный в прошлом, за который они должны понести кару. Вера Клейторн вспоминает о гибели Сирила Хамилтона, которую она спровоцировала из любви к его дяде Хьюго; генерал Макартур – о том, как он послал на смерть любовника своей жены (фикциональный поступок в духе царя Давида); доктор Армстронг – о том случае, когда он спьяну погубил пациентку во время операции. Этих людей мучит совесть. О капитане Ломбарде сказано, что он бывал в «опасных переделках» [2, с. 360] и «вовсе не был таким строгим ревнителем законности» [2, с. 361], но его совесть молчит. Об этих людях сказано, что они совершали что-то противозаконное или подозревались в этом, однако им удалось выпутаться. Судья Уоргрейв, Эмили Брент, Тони Марстон и Уильям Блор не вспоминают ничего, заслуживающего порицания.

В столовой замка Онимов стояли фарфоровые фигурки десяти негрят, которых так же, как и считалку, гости связали с Негритянским островом. После обеда, когда все гости пили кофе, общее безмятежное настроение нарушил ГОЛОС, который предъявил всем обвинения: Армстронгу – в смерти Луизы Мэри Клиис, Эмили Brent – в смерти Беатрисы Тейлор, Блору – в смерти Джеймса Стивена Ландора, судье – в смерти Эдварда Ситона и т. д. [2, с. 382-384].

А. Кристи вводит очень разных и ничем между собой не связанных погибших в общий – «негритянский» – контекст романа: во-первых, капитан Ломбард обвиняется в том, что он обрек на смерть 20 человек из восточно-африканского племени (двадцать реальных негров ассоциируются с десятью будущими жертвами убийцы, и десятью их фарфоровыми двойниками, которых маньяк разбивает – т. е. погибают, буквально или символически, и те, и другие). Во-вторых, нам ничего не говорят имена Сирила Хамилтона, Джона и Люси Комбс, а также Беатрисы Тейлор, погубленных соответственно Верой Клейторн, Тони Марстоном и Эмили Brent, но потом выясняется, что первые трое – дети, а Беатриса Тейлор, сама почти ребенок, была беременна. Таким образом, Вера Клейторн, Тони Марстон и Эмили Brent прямо или косвенно повинны в *детоубийстве*, и перечисление их грехов тоже функционально тождественно считалочке о гибнущих *негрятях* – т. е. детях.

Остановимся теперь подробнее на первой главе, из которой внимательный читатель – именно из-за интроспекции – способен сделать выводы, кто *ни в коем случае* не мог быть маньяком-убийцей. Это Вера Клейторн, доктор Армстронг, Эмили Brent, генерал Макатур и Антони Марстон. Во-первых, по поводу всех этих людей сказано, что они *получили* приглашение на остров – кто-то, как Вера и доктор, едет работать, кто-то отдыхать. Для сравнения: судья, который и является маньяком, везет с собой письмо *от имени* Констанции Калмингтон. Нигде не сказано, что письмо было *написано* ею и, главное, *получено* судьей. Оно им сфабриковано, чтобы предъявить его, когда начнутся события. Другие письма и телеграмма (в случае Антони Марстона) тоже сфабрикованы, однако персонажи получили их по почте и считают подлинными. Сомневаться в этом нельзя, поскольку это сказано в той или иной форме в мыслях этих людей.

Во-вторых, все они *искренне верят* в цель своего путешествия. Вера искренне радуется, что нашла на лето работу в качестве секретаря миссис А. Н. Оним. Эмили Brent так же искренне радуется возможности бесплатно отдохнуть. Доктор Армстронг тоже искренне рад возможности заработать. Генерал и Антони Марстон искренне рады будущей встрече с друзьями. И никто из них не планирует заниматься массовыми убийствами.

В-третьих, «охота на людей» им всем не по средствам. Нужно купить остров, обустроить особняк, нанять слуг. Вера и Эмили Brent – женщины не богатые, даже бедные. Остальные трое, хотя и более обеспеченны, размышляют о богатствах Онимов, из чего следует, что уровень их собственного достатка гораздо ниже.

Четвертое обстоятельство косвенно, однако немаловажно. Им всем было бы трудно собрать информацию обо всех остальных. Гораздо легче было бы это сделать судье или Блору. Но Блор – человек небогатый, значит, остается судья.

Есть и другие детали, исключаяющие этих героев. Вера, например, явно не знает тайны считалки о десяти негрятях. Лишь после смерти Антони Марстона она начинает о чем-то догадываться. Тогда же ей приходит в голову глупая мысль: «Почему Антони Марстон хотел умереть? Нет, она умереть не хочет» [2, с. 407]. Он, конечно, не хотел умирать, но важнее другое: не хочет – Вера. (В этой истории вообще «никто не хотел умирать» – кроме самого маньяка-убийцы. Он включил себя в число тех, кто должен погибнуть, что видно и по считалке, в которой никто не остается в живых.) Есть и дополнительные детали, но достаточно уже названных.

Можно уверенно снять подозрения и с Ломбарда – и вовсе не потому, что А. Кристи слишком настойчиво подставляет его на роль маньяка. Во-первых, он был нанят А. Моррисом (агентом судьи Уоргрейва, как выяснится потом). Окончательные инструкции Ломбард якобы должен получить на острове от самого заказчика. То есть он может оказаться *киллером*.

Во-вторых, он уже совершил массовое убийство 20 настоящих негров. Это слишком подчеркнуто корреспондирует с 20 новыми жертвами: 10 живыми людьми, которых следует убить, и 10 фарфоровыми негрятями, которых следует разбить. Однако из разговора с Моррисом явствует, что Ломбард *имел право отказаться* от сделки и что сам Ломбард не стал бы совершать ничего противозаконного, и это подтвердил Моррис.

Но даже если бы Ломбард мог совершить убийства, он не стал бы это делать по собственному почину. С заказчиком он не встретился: об этом говорит его признание Армстронгу и Блору, что он был нанят Моррисом, – первые две смерти уже произошли. Когда в финале Ломбард заподозрил во всех убийствах Веру, окончательно становится ясно то, что было понятно и раньше: Ломбард не общался с заказчиком, которого, впрочем, и не было.

А. Кристи подставляет под подозрение и Блора, которому заранее известны имена приглашенных на остров, и с него подозрение снимается так же легко. Самостоятельным убийцей Блор не мог быть, т. к. не мог бы купить остров и т. д. Но действует он явно не по чужой инструкции. Так, он в последний момент придумывает для себя глупую легенду, выдавая себя за негоцианта из Южной Африки, потому что недавно прочитал буклет о Южной Африке. Его сразу же разоблачает Ломбард. На роль коварного и предусмотрительного маньяка Блор не годится, а если бы его наняли для убийств, ему, конечно, придумали бы и легенду.

Итак, внимательные читатели на основании косвенных «улик» отклоняют подозрения от Блора. Первая глава завершается разговором Блора с пьяным стариком, уподобившимся Ною. Старик прощается о судном дне, грядущей буре, т. е. в конечном счете, о потопе. Этот потоп поглотит десятых грешников, для которых замок на Негритянском острове так и не станет «ковчегом».

«Для него судный день, наверняка, нагрянет скорее, чем для меня», – подумал мистер Блор, возвращаясь на свое место. И, как оказалось, ошибся» [2, с. 367]. Иначе говоря, Блор рассчитывал жить долго, но вскоре погиб. Из этого следует, что он не был маньяком, поскольку тот *запланировал* свою смерть – это подтверждается считалкой, где погибли все негритята без исключения.

В главе 3 выясняется, что Блор – сыщик. Читатели уже поняли, что он – человек недалекий и не подходящий на роль злодея.

Остается судья, на которого, вопреки стереотипу, подозрение падает не меньше, а больше всего!

А. Кристи выделяет Уоргрейва разнообразными средствами – и прежде всего стилистическими. Загадочный «голос» с пластинки, предвещающий гибель героев романа, начинает свою речь словами «Вам предъявляются следующие обвинения», а заканчивает: «Обвиняемые, что вы можете сказать в свое оправдание?». Да и сам текст обвинения дан в судебной стилистике. Вера Клейторн комментирует его так: «Это всё из-за голоса – из-за этого ужасного голоса, можно подумать, он приговор зачитывал» [2, с. 386]. Таким образом, этот таинственный голос позиционируется как «судья».

Уоргрейв сохраняет юридическую стилистику – вне зависимости от того, относятся его речи к профессиональному контексту (к его собственной судебной практике) или нет. Например: «А теперь приступим к следующей стадии *расследования*. Но прежде всего я хочу *приобщить к делу* и свои *показания*» [2, с. 392]. Кроме того, как было сказано, именно судья дает основные разъяснения: что А. Н. Оним – это аноним, что на остров их всех пригласил опасный маньяк, что «Оним» – один из них.

Другие профессионалы изъясняются усредненным, нейтральным стилем. Некоторые из них лишь по необходимости употребляют какие-то термины. Например, доктор Армстронг упоминает названия лекарств или ядов, и то крайне редко. Офицеры не говорят о войне. Антони Марстон – заядлый автогонщик – также не пользуется специальной лексикой. Не злоупотребляет изложением деталей своего дела и сыщик Блор. Зато судья Уоргрейв использует юридическую терминологию едва ли не на каждом шагу. Уже эта деталь могла бы обратить дополнительное внимание на судью.

Но интересно не это. Судя по заключительной главе – предсмертному письму, в котором Уоргрейв дает разъяснения, такой стиль как раз *не органичен* для него. Создается впечатление – хотя, конечно, постфактум, что он играл роль. Вернее, он совмещает здесь игру и действительность. Он на самом деле – по существу, по содержанию – был и оставался судьей в любых обстоятельствах, связанных или не связанных с его профессией: он карает преступников, в свое время ушедших от наказания. Но на уровне формы он ведет игру – играет роль судьи. Эта игра достигает апофеоза в сцене его мнимого – театрального – убийства, когда его обнаруживают в парике и мантии, как будто застреленного.

Таким образом, юридическая стилистика его речей была не его собственной индивидуальной стилистикой, а манерой его «театральных монологов», придуманных и прочитанных для его жертв – ведущих себя естественно, органично, в соответствии с их подлинным самоощущением в каждый конкретный момент. Искусственность, фикциональность этого стиля становится дополнительным средством разоблачения преступника.

Отметим, что в предсмертной «исповеди» Уоргрейва юридические компоненты встречаются лишь как отдельные вкрапления – например: «Мои *жертвы* должны были умирать в порядке – этому

я придавал большое значение. Я не мог поставить их на одну доску – *степень вины* каждого из них была совершенно разная» [2, с. 516] и т. п.

Гораздо большую роль в этом тексте играет иная стилистика – авантюрно-литературная: «Романтика пленяла меня всю жизнь. Романтический прием приключенческих романов, которыми я зачитывался в детстве (опять тема детства, красной нитью проведенная через весь текст! – А. Ф.): важный документ бросают в море, предварительно запечатав его в бутылку, неизменно сохранял для меня очарование. Сохраняет он его и сейчас – вот почему я и решил написать исповедь, запечатать ее в бутылку и доверить волнам» [2, с. 511]. Иными словами, Уоргрейв ведет себя как герой авантюрного романа. Мало того: «Меня манило ко всему театральному, эффектному! Манило к убийству...» [2, с. 513] – т. е. он еще склонен к превращению жизни в театр.

В экранизации С. Говорухина Уоргрейв до самого конца считает себя именно судьей – причем судьей в высшем смысле: «Никогда еще правосудие не поднималось на такую сияющую высоту, как на этом острове»; «Теперь, когда долг мой исполнен и правосудие, очищенное от скверны, торжествует, я сделаю шаг, совершить который под силу только величайшему из судей, ибо истинное величие судьи в способности покарать себя». Ничего подобного у А. Кристи нет, зато есть другие признания: «А я и был или, вернее, мог стать *художником* в своей сфере – в сфере преступления» и далее: «Мысль о возмездии осенила меня» [2, с. 513]. Возмездие – тоже термин не из юридического лексикона. Скорее можно сказать, что Уоргрейв, уйдя на покой, перестал быть судьей – т. е. вышел далеко за рамки своей профессии, возвысился над нею. Он перестал быть блюстителем закона и может лишь играть эту роль.

Итак, о своих подлинных чувствах и мыслях Уоргрейв повествует не в юридическом стиле, который А. Кристи связывает с игрой, притворством. Юридический стиль – это стиль роли, которую в большей части романа играет бывший судья. И недаром этот стиль соответствует стилю, в котором зловещий «голос» театрально зачитывает обвинения с грампластинки. И, повторяем, это совпадение в театральной стилистике – «улика» против него.

Впрочем, А. Кристи сплетает более сложный узор. Среди персонажей есть еще один, сохраняющий, подобно судье, свой стиль, – это пуританка Эмили Брент. «Скорее всего, это была *кара Господня*», «Вы не верите, что *Господь* может *покарать грешника*, а я *верю*» [2, с. 411], «У меня в детской (снова тема детства, т. е. начала жизни, проецирующаяся на ситуацию, – А. Ф.) висела табличка “ИСПЫТАЕТЕ НАКАЗАНИЕ ЗА ГРЕХ ВАШ”, здесь именно тот случай» (цитата из книги Числ) (в тексте есть и другие библейские цитаты); «Черные и белые – наши *братья* равно» [2, с. 417]; «На ее (Беатрисы Тейлор – А. Ф.) совести уже был один *грех*, (...) когда все отвернулись от нее, она совершила *грех* еще более тяжкий – наложила на себя руки», «Ее собственное бесстыдство, ее *грех* – вот что *подвигло* ее на самоубийство» [2, с. 418], «(...) один из нас *одержим дьяволом*» [2, с. 450]. Последнюю фразу она записывает в своем дневнике – т. е. тексте, не предназначенном для общения с другими «негритятами», тексте, который им не адресован. Аналогичным текстом является «исповедь» судьи Уоргрейва – также не адресованная «негритятам». Как мы видим, в своей устной речи, обращенной к обитателям Негритянского острова, и письменной, не предназначенной для них, судья изъясняется по-разному, а Эмили Брент – одинаково, она сохраняет стилистическое единство, поскольку она, в отличие от судьи, *не* играет роли.

Судья Уоргрейв и Эмили Брент – двойники-антиподы. Это – старейшие и, видимо, наиболее почтенные из десяти «негритят». Они, каждый по-своему, олицетворяют общественный порядок – Закон и Мораль. Оба они ставят ценности абстрактной добродетели выше любви к ближнему – собственно, любовь к ближнему отсутствует полностью. Они могут быть одержимы манией правосудия и манией возмездия.

Заметим, что Ломбард, говоря о противоположной ситуации – собственной неспособности быть маньяком, – сочетает компоненты тех же стилей, но в обратном порядке: «Массовое *покараание преступников* не по моей части» – [2, с. 449]. *Покараание* – термин религиозный, *преступник* – юридический. Данная стилистическая инверсия как бы сигнализирует: я – не такой, как эти двое, я приземленный человек, не одержимый высшими ценностями – ни божественными, ни даже государственными. С. Говорухин не уловил этой тенденции. В его фильме стиль приводится к единому знаменателю – религиозному: «Массовое покараание нечестивых *грешников* не по моей части».

Итак, названы вероятные кандидаты на роль «мистера Онима». Причем А. Кристи намекает, кому эта роль подходит больше, когда сталкивает их в краткой полемике, в которой каждый высказывает свое кредо:

«Старая дева вскинула голову, глаза у нее горели:

– Вы не верите, что Господь может покарать грешника, а я верю (...)

– Моя дорогая мисс Brent, – сказал [судья], и в голосе его сквозила насмешка, – исходя из своего опыта, могу сказать, что Провидение предоставляет карать злодеев нам, смертным» [2, с. 411].

Таким образом выражается *отчужденность* этих персонажей, *отвергающих ценности друг друга*. Эмили Brent – сторонница пассивного приятия воли Провидения и вряд ли могла бы кого-то карать собственными руками. Иное дело – судья.

В принципе, уже после гибели генерала Макатура – третьего убийства, когда судья делает вывод: «Мистер Оним – один из нас», – внимательный читатель может с высокой степенью вероятности – хотя и без достаточных доказательств – предположить, кто окажется маньяком.

Нет «шансов» у Роджерса. Во-первых, невозможно понять его мотивы для *массовых* убийств, во-вторых, он первым обратил внимание на исчезновение негритят, не понимая смысла этого явления. Но, главное, – он сказал об этом Армстронгу [2, с. 415], что, видимо, для настоящего маньяка было бы преждевременным: если бы гости начали почти сразу следить за статуетками, это осложнило бы задачу убийце. У миссис Роджерс, когда ее осматривает Армстронг, явное отсутствие признаков жизни, это подтверждает А. Кристи.

Ранее мы уже исключили Веру, Армстронга, Эмили Brent на основании мыслей этих персонажей в главе 1. Мы также объяснили, почему в ролях самостоятельного убийцы или даже киллера сомнительны Блор и Ломбард.

Мы довольно легко вычисляем маньяка двумя способами: устанавливаем, кому эта роль подходит больше всего, и путем исключения. А. Кристи, видимо, понимала, что дала читателям слишком много материала для разгадки. Теперь, чтобы создать роман об идеальном (т. е. в принципе нераскрываемом) преступлении, она была вынуждена пустить читателей по ложному следу: ввести мнимое убийство судьи.

Итак, чтобы запутать читателей, А. Кристи пришлось сильно ухудшить роман не только несурными сюжетными поворотами, но и оглушением персонажей, которые, не в силах разрешить проблему, стали делать самые абсурдные предположения. Они от бессилия предполагают происки посторонних лиц: Блор вспоминает о выросшей дочери погубленного им Ландора, Вера думает о Хьюго. У нее это доходит до галлюцинации: ей кажется, что Хьюго постоянно следит за ней.

Нелепость подобных предположений состоит в том, что такие мстители не стали бы *серийными* убийцами. Но такая простая мысль не приходит персонажам в голову. (Можно, конечно, обратиться к логике Честертона: умный человек прячет лист в лесу; если леса нет, он сажает лес, а если этот лист мертвый, то сажает мертвый лес – т. е. чтобы скрыть труп, совершает еще несколько убийств. Не чужд этот прием и Агате Кристи – «Убийства по алфавиту», но в данном случае это было бы умножением сущности сверх необходимости.)

Итак, уже после третьего убийства достаточно внимательный читатель способен заподозрить судью. И А. Кристи, возможно, понимая это, «убивает» его. Читатели недоумевают: неужели они ошиблись? Но у них появляется возможность всё перепроверить в финале – уже с позиции персонажей. Результат получается тот же.

Теперь обратимся к вопросу, могли ли герои романа вычислить убийцу. Перейдем к самому большому провалу автора – гибели Блора. Поскольку Веры и Ломбарда не было в доме, естественно, не могли сбросить на него из окна мраморные каминные часы. Это понимала и А. Кристи, заставляя Веру спросить у Ломбарда, как он проделал фокус с часами. Он ушел от ответа [2, с. 498-499].

Некоторое время Вера полагает, что Армстронг жив, очень глупо связав это со считалкой:

Четыре негритенка пошли купаться в море.

Один попался на приманку – их осталось трое.

Но в этом случае на приманку попались *остальные*, и все пока живы, т. е. их по-прежнему четверо. Считалка предполагает прямо противоположное прочтение: это Армстронг стал жертвой обмана и погиб, что в самом деле и произошло. Возможно, Вера имела в виду *будущее* убийство (кто-то – им оказался Блор – попадет на приманку Армстронга), но оно произошло в соответствии с *другим* куплетом считалки, а этот куплет относился только к доктору.

Вера и Ломбард в убийстве Блора подозревали Армстронга, но, обнаружив его труп, они ополумели и заподозрили друг друга. Ополумели настолько, что Вера застрелила Ломбарда.

Если бы они были в здравом уме, то сделали бы единственный вывод. Блора не мог убить никто из них, значит, нужно приглядеться к покойникам – тем более что тема мнимой смерти в романе звучит неоднократно. Сначала Антони Марстон оживает и дьявольски смеется в кошмарном сне Армстронга. Самого Армстронга Вера считает живым, пока не находится его труп. По отношению к нему гипотеза не подтвердилась, но ее следовало отработать до конца.

В фильме С. Говорухина загадка решается элементарно. Блор и Армстронг несомненно погибли. Остаются 6 покойников. Поскольку Эмили Brent в фильме погибает на глазах зрителей и видит убийцу, не подозревая его, – т. е. она не видит «воскресшего покойника», – мы исключаем и ее, и тех, кто погиб до неё. Остается только судья.

В романе смерти Блора, Армстронга, генерала, которому проломали голову, зарубленного топором Роджерса не вызывают сомнений. У Марстона и Эмили Brent слишком явные признаки смерти от удушья из-за отравления цианидом.

Остаются миссис Роджерс и судья. Обе смерти удостоверил Армстронг. Вера и Ломбард, вспомнив относящийся к нему куплет считалки, могли бы заподозрить его в том, что в одном из этих случаев он солгал, попавшись на приманку, а потом погиб из-за этого.

По описанию А. Кристи, у миссис Роджерс было очевидное отсутствие признаков жизни – дыхания, реакции зрачка, холодная кожа. Но это известно читателям, а что знают персонажи, не видевшие ее трупа? Ее смерть подтвердил еще и Роджерс, который не смог ее разбудить и позвал врача. Допущения, что она вступила в сговор с обоими (потом убив обоих!) и/или приняла «настой Джульетты», – из области фантастики. Кстати, сговор с обоими противоречил бы считалке, где «на приманку» попался только один «негритенок». Миссис Роджерс еще могла бы убить мужа из мести за то, что он втянул ее в убийство хозяйки, но что побудило бы ее к остальным преступлениям, понять невозможно.

Иное дело – мотивация судьи: восстановить справедливость в случаях, где закон оказался бесильным. Судью, якобы застреленного, видели в полутьме все оставшиеся в живых и поверили собственным глазам, но приближался к нему только Армстронг.

А. Кристи сама и разрушила конструкцию, которая – при лучшем воплощении могла оказаться очень изящной. В принципе, это возможно: пример тому – «Тайна Эдвина Друда» Диккенса. Между прочим, те, кто пытались разгадать эту тайну, многократно, даже в конце XX в., выдвигали гипотезу «мнимого мертвеца», скорее всего, ошибочную.

Начав обращаться к психологии персонажей, А. Кристи была вынуждена делать это уже до конца. Но ловушка для автора состояла в том, что А. Кристи соединила две малосовместимые вещи – реализм психологического романа и фикциональность (условность, искусственность) детективной интриги, основанной на детской считалке – в свою очередь, основанной на убывающей прогрессии.

Но по мере движения сюжета погружение в психологию персонажей, могущих оказаться преступниками, нежелательно.

В главе 1 тринадцатой главы А. Кристи цитирует обрывки мыслей оставшихся пяти «негрят». Имена их не упоминаются, но можно без затруднений догадаться, чьи это внутренние монологи.

Но сначала вспомним контекст, в котором они приводятся:

«Вера притихла. Почти не вставала с кресла. Смотрела в одну точку перед собой. Она напоминала подобранную на земле птичку, которая расшибла голову о стекло. Она так же замерла, боялась шелохнуться, видно, надеясь, что, если она замрет, о ней забудут.

Армстронг был в плачевном состоянии. У него начался нервный тик, тряслись руки. Он зажег сигарету за сигаретой и, не успев закурить, тушил. Видно, вынужденное безделье тяготило его больше, чем других. Время от времени он раздражался бурными речами.(...)

Дождь лил как из ведра. Порывы ветра сотрясали дом.

(...) Ломбард сказал:

– Это вопрос времени. Шторм утихнет. Тогда мы сможем что-то предпринять – подать сигнал, зажечь костер, построить плот, да мало ли что еще!

Армстронг неожиданно залился смехом.

– Вопрос времени, говорите? У нас нет времени. Нас всех перебьют...

Слово взял судья Уоргрейв, в его тихом голосе звучала решимость:

– Если мы будем начеку – нас не перебьют. Мы должны быть начеку.

Днем они, как и положено, поели (...) Потом гурьбой возвратились в гостиную и снова стали следить друг за другом... Мысли – больные, безумные, мрачные мысли – метались у них в головах...»

Итак, из этого контекста можно заключить следующее:

1. Вера и Армстронг – почти деморализованы, причем он дошел до истерического состояния.
2. Армстронг угнетен бездействием.
3. Ломбард и Уоргрейв не теряют присутствия духа.
4. Тем не менее, все взвинчены и нервны, у всех – «больные, безумные, мрачные мысли», это нужно учитывать при анализе.

Теперь приводим сами монологи.

1. «Это Армстронг... Он глядит на меня исподтишка... У него глаза ненормального... А вдруг он вовсе и не врач... Так оно и есть! Он псих, сбежавший из лечебницы, который выдает себя за врача... Да, я не ошибаюсь... Может, сказать им?... А может, лучше закричать?... Нет, не надо, он только настоится... Потом, вид у него самый что ни на есть нормальный... Который час? Четверть четвертого... Господи, я тоже того и гляди рехнусь... Да, это Армстронг... Вот он смотрит на меня...» (Вера)

2. «Нет, до меня им не добраться – руки коротки. Я сумею за себя постоять... Не первый раз в опасной переделке. Но куда, к черту, мог деваться револьвер?... Кто его взял? Ни у кого его нет, это мы проверили. Нас всех обыскали... Ни у кого его не может быть... Но кто-то знает, где он...» (Ломбард)

3. «Они все сходят с ума... Они уже спятили... боятся умереть. Все мы боимся умереть... И я боюсь умереть... но это не помешает нам умереть... “Катафалк подан”. Где я это читал? Девчонка... Надо следить за девчонкой. Да, буду следить за ней...» (Блор)

4. «Без двадцати четыре... всего без двадцати четыре. Наверно, часы остановились... Я ничего не понимаю... ничего. Быть такого не могло... И все же было!.. Почему мы не просыпаемся? Проснитесь – день Страшного Суда настал! Я не могу думать, мысли разбегаются... Голова. С головой что-то неладное... голова просто разламывается... чуть не лопаются... Быть такого не может... Который час? Господи! Всего без четверти четыре» (Армстронг)

5. «Только не терять головы... Только не терять головы... Главное, не терять головы... Тогда нет ничего проще – ведь все продумано до малейших деталей. Но никто не должен заподозрить. И тогда они поверят. Не могут не поверить. На ком из них остановить выбор? Вот в чем вопрос – на ком? Наверное... да, да, пожалуй, на нем» (Уоргрейв – останавливающий выбор на Армстронге) [2, с. 472-473].

Понятно, что первый монолог не может принадлежать Армстронгу, а третий – Вере.

Первый монолог принадлежит человеку растерянному, озабоченному манией преследования. Скорее всего, это Вера, которой постоянно кажется, что за ней кто-то следит.

Конец третьего монолога как будто корреспондирует со страхами Веры («Надо следить за девчонкой. Да, буду следить за ней...»), т. е. вызывает предположение, что так думает Армстронг, но это, скорее всего, отвлекающий маневр. Заметим, что содержание этого фрагмента расходится с содержанием первого. Вера отмечает, что Армстронг смотрит на нее постоянно: «Он глядит на меня исподтишка...», «Да, это Армстронг... Вот он смотрит на меня...», тогда как форма «буду следить» выражает только намерение. Это значит, что человек еще не начал следить, а лишь собирается.

Этот монолог больше подходит Блору – и по вульгарной манере изъяснения («спятили», «девчонка»), и по характеру персонажа: Блор импульсивен и не склонен к серьезному анализу. Он не знает, что делать, и хватается за первое пришедшее в голову решение – следить за «девчонкой». В начале романа он так же спонтанно решает выдать себя за негоцианта из Южной Африки только потому, что вспомнил о недавно прочитанном рекламном проспекте. (Между прочим, он и сейчас вспоминает о каком-то прочитанном тексте – вероятно, бульварном, судя по цитате «Катафалк подан»).

Второй монолог атрибутируется без труда: он может принадлежать только Ломбарду – и по стилю («До меня им не добраться – руки коротки. Я сумею за себя постоять... Не первый раз в опасной переделке»), особенно важно ключевое слово «переделка», неоднократно повторяемое Ломбардом в речах и в мыслях), и по тону (хладнокровие), и по содержанию (мысли о пропавшем револьвере).

В четвертом монологе упоминание Суда (правда, Страшного) как будто ассоциируется с Уоргрейвом, но скорее – с Блором, который мог бы вспомнить троекратное предостережение пьяного старика («Судный день грядет»). Однако во всем остальном эти мысли никак не подходят ни к судьбе, ни к Блору. Это речь эмоционального, взвинченного человека, ничего не понимающего и не находящего себе места – именно так описан Армстронг, изнывающий от бездействия. Особенно его угнетает медленно тянущееся время, на котором он буквально заиклен. См. его реплики «Без двадцати четыре... всего без двадцати четыре. Наверно, часы остановились...», «Который час? Господи! Всего без четверти четыре».

Заметим, что в первом монологе для контраста дается тот же мотив – но в гораздо более умеренном стиле: «Который час? Четверть четвертого...». Вообще такие тематические параллели в разных монологах даются для того, чтобы читатель ощутил, как по-разному думают различные люди об одном и том же.

Не исключение – и пятый монолог, в котором повторяется тема из четвертого. «Я ничего не понимаю... ничего (...) Я не могу думать, мысли разбегаются... Голова. С головой что-то неладное... голова просто разламывается... чуть не лопается...» – это похоже на речь врача, пытающегося поставить себе диагноз, но в пятом тексте то же самое выражено принципиально по-другому: «Только не терять головы... Только не терять головы... Главное, не терять головы... Тогда нет ничего проще – ведь все продумано до малейших деталей». Это речь человека взволнованного, но сохраняющего присутствие духа, т. е. Уоргрейва. Повторы, которых немало в мысленной речи судьи, встречаются и в его звучащей речи: «Если мы будем начеку – нас не перебьют. Мы должны быть начеку». Это можно считать характерной чертой – по крайней мере, в данный момент времени.

И, наконец, фикциональность и психологическая интроспекция сходятся в мотивировках судьи Уоргрейва из его предсмертного письма, причем психология поглощается фикциональностью:

«(...) не исключено, что полиция окажется умнее, чем я ожидал. Как-никак есть три обстоятельства, которые могут способствовать разгадке моего преступления. Первое: полиции отлично известно, что Эдвард Ситон был виновен. А раз так, они знают, что один из десятерых в прошлом не совершал убийства, а из этого, как ни парадоксально, следует, что не кто иной, как этот человек, виновен в убийствах на Негритянском острове. Второе обстоятельство содержится в седьмом куплете детской считалки. Причиной смерти Армстронга послужила “приманка” (...). Иными словами, в считалке ясно сказано, что смерть Армстронга связана с каким-то обманом. Уже одно это могло бы послужить толчком к разгадке. В живых тогда осталось всего четверо, причем совершенно очевидно, что из всех четверых Армстронг мог довериться безоговорочно лишь мне. И, наконец, третье обстоятельство имеет чисто символический характер. Помета смерти на моем лбу. Что это, как не Каинова печать?» [2, с. 354].

Этот вопрос изумляет: как же мы сами не догадались?! Это же такая естественная аллегория!

В известном смысле А. Кристи оказалась заложницей плодотворной художественной идеи, которую не смогла должным образом воплотить. Она соединила детектив с психологическим романом, т. е. внешнее повествование, изложение фактов – с описанием внутреннего мира героев. Сам по себе такой синтез вполне законен. Но для убедительного художественного результата один из этих субстратов должен преобладать. Тогда появляются шедевры в жанрах реалистического психологического романа (у Достоевского) или собственно детектива (у Честертона и Сименона).

Паритетное же соединение того и другого таит в себе опасность художественной эклектики: психологизм влечет текст к реалистическому стилю, достоверности, внутренней убедительности. Детективная стихия создает уклон в сторону мелодрамы, ориентирует на внешнюю эффектность и фикциональность. Одна стихия подавляет другую и трансформирует ее – чаще не в лучшую сторону, т. е. мелодрама побеждает реализм. И психологизм в итоге видоизменяется. С одной стороны, его подменяет масскультурный психоанализ. Перефразируя «Братьев Карамазовых», «исповедь» Уоргрейва можно назвать «психоанализ на всех парах» («Еще в юности я понял, сколь противоречива моя натура» и проч.). Тема инфантилизма, воплощенная прежде всего в считалочке, образы погибших детей – отсюда же.

С другой стороны, психологизм вырождается в аранжировку абсурда, в который постепенно превращается история А. Кристи. Блестяще задуманная мелодраматическая интрига – следование детской считалке (соединение легкомысленного и ужасного) – не выдерживает длительного испытания. Мелодрама для этого плохо приспособлена. С определенного момента считалка начинает глупеть – и, соответственно, глупеет сюжет романа, который нужно приспособлять к ней (одного из «негритят» необходимо зарубить, засудить другого, третьего отдать на растерзание медведю). Предпоследний куплет выглядит так:

Двое негритят легли на солнцепеке,
Один сгорел – и вот один, несчастный, одинокий.

Остается лишь догадываться, как Уоргрейв намеревался осуществить этот пункт, но, к счастью, Вера его опередила, применив *огнестрельное* оружие.

Но эти несуразности не только уродуют сюжет романа. Поскольку А. Кристи избрала интроспективный метод повествования, то глупеть в такт сюжету считалки должны еще и персонажи. К сюжетным глупостям необходимо приспособлять мысли вполне психически нормальных людей. Уклониться от этого нельзя.

В итоге психологического романа не получается. Но разваливается и детектив. Выдержать изящно задуманную интригу не удастся: окончательно запутавшиеся герои начинают метаться, действовать наобум, теряют всякий здравый смысл, действие обрастает ненужными побочными, нарушающими его единство, предположениями, что убийца – посторонний человек.

В целом ситуация вполне тривиальная: стереотипы массовой культуры в очередной раз восторжествовали над художественностью. Кроме того, пример «Десяти негритят» еще раз доказывает, что в литературе форма должна определяться содержанием. Неудача А. Кристи, вытекает из примата формы: сюжет романа моделируется считалкой, под которую приспособляется и деформируется реальность.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гулыга А.В. Русская идея и ее творцы. М.: Соратник, 1995. 310 с.
2. Кристи А. Загадка Эндхауза. Восточный экспресс. Десять негритят. Убийство Роджера Экройда: Романы. М.: Правда, 1991. С. 357-522.
3. Тернопол Т.В. Раз, два, три, четыре, пять – выходи меня искать. Считалки в детективах Агаты Кристи // Вестник Костромского государственного университета. 2019 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/raz-dva-tri-chetyre-pyat-vyhodi-menya-iskat-schitalki-v-detektivah-agaty-kristi/viewer>.

Поступила в редакцию 05.01.2022

Флоря Александр Владимирович, доктор филологических наук, профессор
Орский гуманитарно-технологический институт (филиал) Оренбургского государственного университета
462404, Россия, Оренбургская область, г. Орск, ул. Мира, 15а
E-mail: rytmory@ogti.orsk.ru

A.V. Florya

FICTIONALITY AND INTROSPECTION: TO THE POETICS OF DETECTIVE TEXT

DOI: 10.35634/2412-9534-2022-32-5-1062-1071

A. Christie set a goal for herself: to create an ideal detective story that cannot be solved. However, she unsuccessfully combined two genres: a detective story, which is based on functionality, and a psychological novel, in which introspection plays an important role. As a result, both genres disintegrate, and the reader can unravel the mystery of the detective already at the beginning of the novel.

Keywords: A. Christie, “Ten Little Indians”, linguistic aesthetics, fiction, introspection.

REFERENCES

1. Gulyga A. V. Russkaya ideya i yeye tvortsy [Russian idea and its creators]. M.: Soratnik, 1995. 310 p. (In Russian)
2. Kristi A. Zagadka Endkhauza. Vostochnyy ekspress. Desyat'negrityat. Ubiystvo Rodzhera Ekroyda: Romany [The Endhouse Riddle. Eastern Express. Ten little indians. The Murder of Roger Ackroyd: Novels]. M.: Pravda, 1991. S. 357-522. (In Russian)
3. Ternopol T. V. Raz, dva, tri, chetyre, pyat' – vykhodi menya iskat'. Schitalki v detektivakh Agaty Kristi [One, two, three, four, five – come out looking for me. Counters in detective stories by Agatha Christie] // Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta. 2019 [Bulletin of Kostroma State University. 2019] [Electronic resource] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/raz-dva-tri-chetyre-pyat-vyhodi-menya-iskat-schitalki-v-detektivah-agaty-kristi/viewer>. (In Russian)

Received 05.01.2022

Florya A.V., Doctor of Philology, Professor
Orsk Humanitarian-Technological Institute (branch of) Orenburg State University
Mira st., 15a, Orsk, Orenburg region, Russia, 462404
E-mail: rytmory@ogti.orsk.ru