

РАННИЙ ФРАНЦУЗСКИЙ ДЕТЕКТИВ: ПУТИ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ

Чекалов Кирилл Александрович, доктор филологических наук, главный научный сотрудник отдела классических литератур Западного и сравнительного литературоведения, Институт мировой литературы им. А.М. Горького (ИМЛИ РАН), Москва, Россия, ktchekalov@mail.ru

Аннотация. В статье рассмотрен ранний период развития французской детективной прозы (1860-е гг.), когда термин «roman policier» еще не был сформирован (в ходу был термин «судебный роман», «roman judiciaire»). Романы Э. Габорио, который в цикле произведений о Лекоке (начиная с «Дела вдовы Леруж», 1865) выступил как основоположник жанра, сочетают в себе приметы криминального нарратива с социально-психологическими, историческими, политическими конструктами. Автор статьи анализирует малоизвестные произведения сходной тематики, созданные в тот же период: романы «Драма на улице Мира» Адольфа Бело, «Дело улицы Вожирар» Тюрпена де Сансэ и «Фабрика преступлений!» Поля Феваля, а также повести «Черная жемчужина» Викторьена Сарду и «Убийца Альбертины Ренуф» Анри Ривьера. Все они отражают повышенный интерес читательской аудитории 1860-х к криминальным сюжетам и в той или иной степени закладывают основы нового жанра (преступление, процесс расследования, следовательская инстанция, взаимодействие профессионального сыщика с любителем, ложные и истинная версия преступления и т. п.). Автор статьи приходит к выводу, что активизация указанными авторами сюжета канонической новеллы Э. По «Убийства на улице Морг» сочетается с использованием чисто «фельетонных» (в том числе мелодраматических) нарративных ресурсов, а также пародированием моды на криминальные сюжеты (у Бело и Феваля).

Ключевые слова: французский детектив, расследование, роман, повесть, персонаж, повествование, криминальный сюжет, пародия.

Для цитирования: Чекалов К.А. Ранний французский детектив: пути самоидентификации // Вестник Костромского государственного университета. 2023. Т. 29. № 2. С. 79–86. <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2023-29-2-79-86>

Research Article

EARLY FRENCH DETECTIVE FICTION: SELF-IDENTIFICATION PATHS

Kirill A. Chekalov, Doctor of Philology, Chief Researcher of the Department of Classical Literature of the West & Comparative Literature, A.M. Gorky Institute of World Literature the Russian Academy of Science, Moscow, Russia, ktchekalov@mail.ru

Abstract. This article focuses on the early period of French detective fiction (1860s), when the “roman policier” notion has not yet been formulated (In use was the notions “courtroom novel”, i.e. “roman judiciaire”). Émile Gaboriau acted as the founder of this genre through his series of novels about Monsieur Lecoq [starting with the novel – “The Lerouge Case” (“L’Affaire Lerouge”, 1865)]. His novels incorporate the criminal narrative features and social, psychological, historical, and political constructs. The author of the article analyses little-known literary works of the similar theme, written in the same period and far less known, such as the novels: “The Drama of the Rue de la Paix” (“Le Drame de la Rue de la Paix”) by Louis Marc Adolphe Belot and “The Crime Factory!” (“La Fabrique de crimes!”) by Paul Henri Corentin Féval (both written in 1866), as well as the stories: “The Black Pearl” (“La Perle noire”) by Victorien Sardou, 1861 and “The Killer of Albertine Renouf” (“Le Meurtier d’Albertine Renouf. Les Derniers jours de Don Juan”) by Henri Laurent Rivière, 1865. All of them are indicative of the increased interest in criminal plots among the readership of the 1860s and, in a varying degree, have laid the basis for the new genre paradigmatics (crime, investigation process, investigating agency, interaction between a professional detective and an amateur one, wrong and right crime versions, etc.). The author of the article reach a conclusion that the activation of the description by the authors of the plot of Edgar Allan Poe’s canonical short story “The Murders in the Rue Morgue” is combined with solely “feuilletonistic” narrative resources (including melodramatic ones) were extensively used in the detective fiction, and the extremes of fashion for criminal plots were exposed to parody in Belot and Féval’s works.

Keywords: French detective, investigation, novel, story, character, narrative, criminal plot, parody.

For citation: Chekalov K.A. Early French detective fiction: self-identification paths. Vestnik of Kostroma State University, 2023, vol. 29, № 2, pp. 79–86 (In Russ.). <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2023-29-2-79-86>

Среди тех модификаций популярного чтения, которые утверждаются во французской прозе второй половины XIX века, следует в первую очередь назвать криминальный роман. Важно подчеркнуть, что современного понятия «детективный роман» («roman policier») до 1870-х гг. еще не существовало; до поры речь шла о «судебном романе» («roman judiciaire»); первые упоминания о «roman policier» мы встречаем в периодике начиная с 1870-х гг. (известный литератор Жюль Кларети использовал комбинированный вариант: «roman judiciaire et policier»¹). По отношению же к подготовившим детектив жанровым образованиям 1840–50-х гг. более целесообразно использовать понятие «протодетектив». Здесь еще не просматриваются в полном объеме все составляющие, характерные для классического детектива (преступление, расследование; наличие герменевтического кода, связанного с дешифровкой и интерпретацией «лакунарных элементов» [Evrard: 11]; присутствие фигур сыщика и преступника и пр.).

Колыбелью жанра стал широкий спектр образов романа-фельетона (включая «Парижские тайны» Эжена Сю и – в еще большей степени – цикл романов П.А. Понсона дю Террайля о Рокамболе), чья насыщенность сенсационными событиями (кражи, грабежи, катастрофы, отравления, увечья, убийства, самоубийства) сближала его с рубрикой «коротко о разном» («faits divers») и криминальной хроникой, столь обильно представленной на страницах периодической печати второй половины XIX века. Очень часто авторы криминальных романов воссоздавали конкретные судебные дела или создавали вольные фантазии на их основе. Криминальный сюжет являлся важнейшим средством привлечения и поддержания читательского интереса, и вполне естественно, что именно этот тип нарратива оказался наиболее востребованным периодикой как существенный ресурс повышения тиража.

Становление детектива как литературного жанра было бы немислимо, если бы на протяжении всего XIX века не происходило формирование «культуры расследования» как магистрального вектора судебной практики, а также без вызревания в конце упомянутого столетия той парадигмы, которую Карло Гинзбург назвал «уликовой». Как указывал Д. Калифа [Kalifa: 4], особая непрозрачность радикально изменяющегося социума приводила к необходимости все более продуманных и эшелонированных «расследований», которые осуществляются как внутри словесности, так и внутри медицины, филантропии, экономики и социологии. Не случайно Золя в статье «Экспериментальный роман» (1880) называет свою эпоху «веком расследований». Использованное здесь писателем понятие «enquête» в XIX веке трактуется чрезвычайно широко.

1850-е гг. были отмечены появлением нескольких текстов криминального содержания, подготавливавших рождение детективного романа. Среди них малоизвестный роман Александра Дюма «Катрин Блюм» (первая публикация на страницах газеты «Le Pays» с 21 декабря 1853 г. по 19 января 1854 г.; отдельное издание вышло в 1854 г.) и гораздо более примечательный остросюжетный роман Шарля Барбарá «Убийство у Красного Моста» (публикация в виде фельетона на страницах журнала «Revue de Paris» состоялась в 1855 г.; отдельное издание, с изменениями, вышло в 1857 г.). В центре сюжета «Убийства у Красного Моста», на первый взгляд, неразрешимая тайна преступления, причем в итоге обнаруживается, что убийца находился на самом виду у читателя. Эта высоко оцененная Шарлем Бодлером книга тесным образом связана с романтической традицией (преступник оказывается представителем парижской богемы), а нравственная проблематика и мотив богоборческого бунта занимают автора больше, чем процесс расследования. Поэтому считать «Убийство у Красного Моста» самым ранним образцом французского детективного романа, как это делают некоторые исследователи, нет оснований.

Иначе обстоит дело с созданными уже в 1860-е гг. произведениями Эмиля Габорио, которые безусловно являются значительным этапом на пути формирования французского детективного романа. Правда, есть авторы, которые относят творчество Габорио (как и Барбара) не к истории, а к «предыстории» [Schulz-Buschhaus: 91] французского детективного романа. Но большинство ученых (и среди них столь уважаемые специалисты по интересующему нас жанру, как Марк Литс и Доминик Калифа) сходятся в том, что книги Конан Дойла невозможно исчерпывающе интерпретировать без учета влияния Габорио; что именно сочинения Габорио знаменуют собой переход от протодетективных текстов (включая «Темное дело» Бальзака, 1841) к собственно детективным. В романах Габорио в центре внимания оказывается не само по себе преступление, но именно процесс расследования, а динамичный, упругий стиль повествования напоминает о детективной прозе XX столетия.

Примечательно, что сам Габорио не считал себя первопроходцем жанра – он отводил себе скромную роль продолжателя «судебного романа», о чем свидетельствует его письмо директору газеты «Le Petit Journal», датированное 19 мая 1870 г.² Собственно, и другие представители ранней французской детективной прозы еще не осознают принципиальную инновационность собственных текстов и апеллируют к традициям «рокамболовского» нарратива.

Огромная популярность криминальных сюжетов Габорио привела к тому, что в 1870-х гг. его всерьез считали выдающимся мастером сыска, способным

расследовать любое запутанное дело и одновременно с большим мастерством раскрыть характеры «фигурантов»³. Редкий в ту пору образец собственно литературоведческого разбора его романов – очерк литератора и журналиста Мариуса Топена (1875)⁴, где вполне обоснованно рассмотрена связь Габорио с традицией Эдгара По и подчеркнут «научный» аспект жанра. И действительно, в романе имеется пассаж, где реконструкция сыщиком всех обстоятельств преступления сопоставляется с работой ученого, который воссоздает облик исчезнувшего древнего животного на основании одной-единственной сохранившейся кости. (Это напоминает о выкладках И. Тэна, в 1866 г. выпустившего книгу «Очерки критики и истории», где предложено распространить естественнонаучные методы Кювье на литературоведение [Tilleul: 108]).

Первый из цикла произведений Габорио об инспекторе Лекоке роман под названием «Дело вдовы Леруж» печатался в виде фельетона (в нижней части полосы – «подвале») на страницах не слишком популярной проправительственной газеты «Le Pauc» с 14 сентября по 7 декабря 1865 г. Однако «газета без читателей»⁵, как презрительно именовали это издание конкуренты, не смогла привлечь внимание широкой публики к произведению. Известность пришла к Габорио лишь благодаря второй публикации (здесь текст романа подвергся некоторым изменениям) на страницах новой (учрежденной Моизом Мийо в 1865 г.) вечерней газеты «Le Soleil» (выпуски с 18 апреля по 2 июля 1866 г.). До конца не ясно, каким образом Мийо узнал о существовании этого романа – через администратора газеты Баратона или же через писателя Эжена Шаветта, некоторое время работавшего главным редактором «Le Soleil». Существенно, что вторая публикация размещалась уже не в «подвале», а непосредственно в столбцах газетной полосы – тем самым статус романа оказался повышен. «Дело вдовы Леруж» совершенно затмило роман В. Гюго «Труженики моря», который та же газета одновременно печатала в «подвале». На волне успеха эстафету публикации подхватили затем провинциальные издания.

В романе «Дело вдовы Леруж» созданный воображением Габорио знаменитый персонаж, «ставший на праведный путь бывший правонарушитель – великий пройдоха и весьма искусный в сыском деле молодчик» [Габорио 2018: 16] по фамилии Лекок, присутствовал лишь на втором плане, в роли помощника основного расследователя – Табаре (для этого романа вообще характерно дробление «расследующей инстанции»). В последующих произведениях цикла – романах «Преступление в Орсивале» (1866), «Дело № 113» и «Господин Лекок» (оба 1867) [но не в повести «Старичок из Батиньоля» (1870, опубл. 1876)] –

именно этот персонаж становится протагонистом, причем генеалогия его меняется; Лекок становится выходцем из богатой семьи Нормандии. Очень скоро Лекок утверждается в сознании современников как Детектив с большой буквы: «для его создателя, Эмиля Габорио, г-н Лекок стал таким же талисманом, как Рокамболь для Понсона дю Террайля»⁶. Последователь Габорио Франсуа дю Буагобе продолжил приключения сыщика в романе «Старость г. Лекока» (1878); правда, по мнению крупнейшего специалиста по творчеству писателя Р. Бонньо, Буагобе имел весьма смутное представление о творчестве Габорио [Bonniot: 383].

Между тем Лекок вовсе не всемогущ, до Холмса ему далеко. О его методе работы венгерский исследователь детективного жанра Т. Кестхейи пишет следующее: «Лекок вообще не гений. Габорио часто позволяет ему ошибаться. Его сыщику скорее подходит индукция, чем дедукция. Тайны, с которыми он сражается, не столь вещественного свойства (время действия, предметы, факты), сколь человеческие, кроющиеся в характерах людей» [Кестхейи: 53].

Сам писатель (а он работал газетным хроникером) уверял, что в основу сюжета «Дела вдовы Леруж» положен реальный случай. Гибель вдовы в уединенном доме под Парижем расследует, наряду с полицией, сыщик-любитель папаша Табаре; именно ему и предстоит найти ключ к загадке. Колоритный и отнюдь не апологетический портрет папаша Табаре предвосхищает знаменитых сыщиков конца XIX–XX веков: «С его круглого лица не сходило выражение тревожного изумления; двое комиков из Пале-Рояля сколотили бы себе состояние на таких физиономиях, как у него. Маленький подбородок вошедшего был тщательно выбрит, пухлые губы свидетельствовали о простодушии, а неприятно вздернутый нос напоминал раструб инструмента, изобретенного г-ном Саксом. Крохотные тускло-серые глазки с покрасневшими веками не выражали решительно ничего, однако раздражали невероятной подвижностью. Редкие прямые волосы не закрывали больших оттопыренных ушей и ниспадали челкой на покатый, точно у борзой, лоб» [Габорио 2018: 31].

Как показала современная исследовательница В. Фернадес [Fernandez 2013], в книжном издании по сравнению с газетным оказалась усилена острозаметность, роман начинает все более сближаться с детективом в привычном для нас понимании; усилены характерологические особенности Табаре как сыщика; более рельефно подчеркнута связь между событиями, имевшими место в прошлом (они занимают в романе весьма значительное место) и настоящим. Таким образом, Габорио вполне последовательно и осознанно двигался в сторону оформления парадигматики жанра. При этом и в книжной версии ро-

мана сохраняется ряд противоречащих логике детективного нарратива и тормозящих динамику действия элементов, относящихся к другим модификациям популярного романа. Например, внедренный в сюжет мотив подмененного ребенка, по аттестации самого же папаши Табаре, – «прием столь избитый, что им уже не пользуются даже бульварные писаки».

Кроме того, в «Деле вдовы Леруж» автор время от времени рефлектирует на «криминологические» и связанные с деятельностью правосудия темы, включая эффективность суда присяжных. Нельзя сказать, что эта рефлексия выглядит как внешний и необязательный по отношению к детективной интриге материал. Ошибочность некоторых из «дедукций» приводят к тому, что в тюрьме оказывается ни в чем не повинный человек; таким образом, «дедуктивный метод» в романе отнюдь не абсолютизирован, он предстает как один из возможных алгоритмов полицейского расследования, причем представители как расследующих, так и судебных инстанций далеко не всегда представлены в выгодном свете. Так, начальник полиции Жевроль выглядит интеллектуально ограниченным, адвокат Ноэль Жеври оказывается преступником, а следователь Дабюрон становится жертвой собственной страсти [Tilleul: 119].

Наряду с криминальным измерением в романе значительная роль отводится «бальзаковскому» началу. Следует иметь в виду, что Габорио, приступая к криминальному нарративу, уже отнюдь не являлся новичком в литературе. До «Дела вдовы Леруж» он выпустил, в частности, незавершенный исторический роман с сильно выраженной криминальной составляющей «Маркиза де Бренвилье» (1861). В дальнейшем Габорио пишет целый ряд социально-психологических романов, где уделяет большое внимание воссозданию общественно значимой проблематики: «Маленькие работницы» (1862), «Адская жизнь» (1869), «Кувырк» (1871–1872), «Петля на шее» (1872–1873). Особо примечателен в этом отношении последний роман писателя – «Чужие деньги» (1873), где впечатляюще воссоздан финансовый мир Парижа (при сохранении характерного для популярного романа нарративного комплекса «преступление // месть // восстановление порядка» [Fernandez 2020]). Более того, в одном из писем Габорио сообщал, что намеревается написать огромный аналитический труд под названием «Французское общество XIX века» [Bonniot: 89–90]; однако этот замысел так и не был реализован.

Взявшись продолжать похождения Лекока, Габорио одним из первых представителей популярного романа отдал дань принципу сериальности. В то же время он оказался перед необходимостью выдерживать спринтерский темп работы, навязываемый газетчиками [Kálai]. В следующей части цикла о «лю-

бимом ученике папаши Табаре», «Преступление в Орсивале», как и в «Деле вдовы Леруж», социально-психологические основы преступления интересуют автора ничуть не меньше, чем сам процесс расследования. Здесь просматривается варьирование различных романских техник [Schulz-Buschhaus: 94]; во второй части романа оказываются сконцентрированы мелодраматические нарративные ресурсы и театральные эффекты. Любовная связь Берты Саврези с графом Эктором де Трёморелем напоминает о «Госпоже Бовари»; влияние Эдгара По сочетается здесь с отзвуками «Блеска и нищеты куртизанок». А умение Лекока изменять внешность до неузнаваемости не только выдает влияние Рокамболя, но и предвосхищает циклы романов Сувестра и Аллена о Фантомасе и цикл произведений Мориса Леблана об Арсене Люпене: «его переменчивая маска подвержена невероятным метаморфозам; он по желанию лепит, если можно так выразиться, свое лицо, как скульптор лепит податливый воск, причем он способен менять всё – вплоть до взгляда, что недоступно даже самому Жевролю, наставнику и сопернику Лекока» [Габорио 2019: 60].

Артистизм Лекока позволяет ему поочередно представлять то в облике заурядного, белобрысого «удалившегося на покой лавочника», то в виде плешивого канцеляриста в очках, то, наконец, в образе красивого, исполненного благородства брютета. Варьирование внешности – стратегия освоения различных социальных страт, оно необходимо Лекоку для успешного ведения расследования, но и заключает в себе самодостаточную театральность: сыщик наслаждается произведенным на окружающих эффектом.

В обширном романе «Мсье Лекок» Габорио прибегает к такому характерному для серийного нарратива приему, как обращение к истокам карьеры протагониста. Действие романа происходит в 1850-х гг., Лекок представлен здесь еще совсем молодым человеком (25 или 26 лет), исполненным энергии, авантюризма и уже абсолютно одержимым сыском; современный читатель не может не усмотреть здесь предвосхищение Арсена Люпена. Начальство пока что не воспринимает его всерьез и именует его выкладки «фантазиями» («rêveries»). В то же время противостояние традиционного («позитивистского») подхода к расследованию и дедуктивного метода приобретает именно в этом романе особую рельефность. Снова отдана дань Бальзаку, причем прямая аллюзия на него соседствует с отсылкой к «Парижским могиканам» Дюма: известный афоризм Жакаля «Ищите женщину!» представлен здесь в немного трансформированном виде: «Кто поймает женщину, тот узнает мотивы преступления!»

Для Габорио важно возвысить социальный статус сыщика, в том числе за счет применения им совре-

менных научных методов сыска. Именно поэтому его герой «изъяснялся с апломбом профессора математики»; именно поэтому столь существенное место в романе отведено судебному медику Жандрону. Тенденция к укреплению жанрового статуса криминального нарратива была поддержана благодаря инсценизациям, которых известно две: адаптация второй части романа «Мсье Лекок» (авторы – Пажес и Д'Альбер; премьера – 6 ноября 1869 г., театр Бомарше) и «Дело вдовы Леруж» (автор Ипполит Остейн, премьера 2 мая 1872 г., театр Шато д'О). Авторы театральных версий значительно перекроили сюжеты соответствующих романов (в угоду зрелищности), в частности за счет введения новых действующих лиц.

Наряду с романами Габорио в 1860-е гг. во Франции были созданы еще некоторые произведения сходного содержания, в настоящее время практически забытые, но, несомненно, внесшие свой вклад в становление детективного нарратива. Среди них роман плодovitого и достаточно известного в ту пору фельетониста Тюрпена де Сансэ «Дело улицы Вожирар» (первая публикация состоялась на страницах популярнейшей ежедневной газеты «Le Petit Journal» с 17 января по 15 февраля 1869 г.; отдельное издание вышло в том же году). Это произведение стоит особняком в ряду анализируемых нами в данной статье сочинений хотя бы потому, что оно основано на реальном судебном процессе, детально представленном на страницах периодики 1830-х гг., и претендует на документальность; «Le Petit Journal» печатал его отнюдь не в «подвале», а непосредственно в столбцах газетной полосы, причем с подзаголовком «Воспоминания об одном судебном деле» (в отдельном издании подзаголовки оказались устранены). Речь идет о таинственном исчезновении в 1821 г. зажиточной пожилой вдовы Уэ, которая находилась в напряженных отношениях со своим зятем, человеком без определенных занятий по имени Робер, неизменно клянчившим у нее деньги. Подозрение в убийстве с корыстной целью, разумеется, падает на Робера и его приятеля Бастьена. Однако за недостатком улик расследование затягивается на долгие годы. Название романа отражает зависимость детективного нарратива от готических структур: мрачный особняк (пустующий дом № 81 по парижской улице Вожирар) становится, подобно замку в готическом романе, локусом кровавого преступления. В конечном итоге Бастьен указывает полиции место, где был зарыт труп, и излагает леденящие душу подробности хладнокровного убийства; сообщников осуждают на каторжные работы, к недоумению публики – все ожидали смертной казни.

Интерес к этому сорокалетней давности делу был подогрет сенсационной публикацией на страницах светского еженедельника «La Causerie» в 1862 г. (под

захватывающим названием «Скелет открывает истину»), так что роман Тюрпена вырос на подготовленной почве. Он представляет собой образец довольно невыразительной беллетристики, в стилевом отношении явно подражательной по отношению к рокамболовскому циклу Понсона, а в сюжетном – ориентированной на Габорио. Сам по себе ход судебного преследования описан очень лаконично, автора он интересует гораздо меньше, нежели разворачивание готических и авантурных структур.

Как в интонационном, так и в структурном отношении «Дело улицы Вожирар» резко контрастирует с повестью знаменитого в будущем драматурга Викторьена Сарду «Черная жемчужина» (первая публикация под названием «Медальон» – газета «Le Moniteur universel», с 3 по 5 декабря 1861 г.; отдельное издание вышло в 1862 г.). В этой изящной и занимательной повести заложены основы двух популярнейших разновидностей интересующего нас нарратива: преступление в запертой комнате и иронический детектив. Действие разворачивается в промозглом Амстердаме, как бы субституирующем знакомый по многим образцам жанра промозглый Париж; комическое дарование автора «Мушинных лапок» и «Мадам Сан-Жен» дает о себе знать в живых остроумных диалогах и обрисовке главных героев, один из которых – «амстердамская достопримечательность» Корнелиус Памп – сильно напоминает верновских ученых-чудаков. Детективный сюжет уравновешен водевильными любовными коллизиями: Корнелиус влюблен в служанку Кристиану, а его приятель Бальтазар – в дочь банкира Сюзанну; герои находятся в предвкушении двойной свадьбы. По ходу сюжета во время страшной грозы из запертой комнаты исчезают драгоценности; главная подозреваемая – Кристиана. За расследование берется полицейский Трикан, фигура определенно комическая; он устанавливает, что преступник проделал большую дыру в перегородке между двумя комнатами, замаскировав ее обоями. Кристиана едва не становится жертвой судебной ошибки (еще один очень распространенный в популярном романе второй половины XIX века нарративный конструкт) – при том, что Трикан, как и герои Габорио, глубоко убежден в своей приверженности истинно научному, а стало быть, и единственно верному подходу к расследованию. На основе своих умозаключений он вырабатывает «фоторобот» преступника (а точнее, преступницы) и одновременно сетует на небрежный почерк преступления (налицо множество незамаскированных улик). В итоге научный подход к расследованию действительно торжествует, только вовсе не в версии Трикана: параллельное расследование Корнелиуса (заинтересованного в оправдании своей возлюбленной) позволяет восстановить сногшибательные обстоятельства преступления: оказывается, всему виной –

гроза, а точнее, попавшая в комнату через дымоход и расплавившая драгоценности молния. Этот сюжет, начинающийся в духе Эдгара По, по ходу обрастает верновскими мотивами (мы не имеем здесь в виду прямое влияние, так как в 1861 г. жанровая модель «научного романа» еще не была выработана) и в конечном итоге предвосхищает «Тайну желтой комнаты» Г. Леру. Можно предположить, что Морис Леблан не случайно назвал свою раннюю новеллу об Арсене Люпене «Черная жемчужина» (1906) – похоже, это своеобразный оммаж Викторьену Сарду как одному из пионеров жанра.

Известный литератор, сотрудник редакции газеты «L'Opinion nationale» Жюль Леваллуа в 1867 г. публикует очерк под названием «Преступление и преступность в современном романе»⁷, где обозревает несколько произведений: «Убийца Альбертины Ренуф» Анри Ривьера, «Драма на улице Мира» Адольфа Бело и три романа Габорио, причем из всех рассмотренных авторов самой высокой оценки удостоивается именно последний. Роман Адольфа Бело был впервые напечатан в газете «L'Événement» (выпуски с 16 мая по 6 июля 1866 г.; отдельное издание вышло в 1867 г.). Затем 5 ноября 1868 г. в парижском театре «Одеон» была поставлена сочиненная Бело одноименная пьеса, где главную героиню сыграла молодая Сара Бернар (русский перевод пьесы датируется 1873 г.). Роман «Драма на улице Мира» представляет собой образец криминального нарратива с сильно выраженной политической составляющей. В самом начале книги в собственном доме гибнет аристократ Морис Видаль; он успевает нацарапать собственной кровью обращенную к жене записку: «Джулия, отомсти. Убийцу зовут...». Поистине новаторской особенностью романа можно считать включение в текст связанных с расследованием документов (рапорт комиссара полиции, донесение судебно-медицинского эксперта, извлечение из допроса консьержа...). Вместе с тем, как и другие образцы раннего детективного нарратива, роман Бело неоднократно сворачивает к светским мелодраматическим коллизиям, так что расследование всё же не становится смысловым фокусом книги. Полицейский Вибер, который ведет собственное расследование параллельно со следователем Гурбе, интересен скорее как психологический тип, нежели как воплощение какой-либо профессиональной установки. Кульминационные события романа разворачиваются в 1848 г. на фоне парижских баррикад; весьма увлекательная флуктуация между двумя гипотетическими убийцами окончательно разъясняется лишь в финале.

В романе присутствуют аллюзии на сценическое действие («мы подошли к пятому акту нашей драмы»); не исключено, что автор задумывал театральную версию уже по ходу работы над прозаической.

В пьесе сюжет книги оказывается предельно спрессован и, что особенно важно, возникает ироническая метатекстуальность, которой в романе и в помине не было. Здесь появляется новый, и притом комический персонаж по фамилии Дюмуш, сочинитель, который стремится оседлать новоявленную моду на детективный нарратив: «Я хочу сочинять романы, романы-фельетоны, судебные романы. Сейчас такого рода словесность вошла в моду. Газетные подвалы пестрят такими названиями, как “Дело № 1007”, “Преступление в Гранвале”, “Дело Ленуар”, “Мсье Дюкок”. Так вот, сударь, я тоже придумаю свое собственное преступление» [Belot: 11].

В этом перечне мы встречаем слегка замаскированные названия произведений Габорио, включая «Дело № 113»; таким образом, сценическая версия учитывает моду, сформировавшуюся уже после публикации прозаической. Дюмуш разыгрывает из себя сыщика, так сказать, на бытовом уровне и мечтает избавиться от собственной праздности, став писателем. Его мечта – увидеть на стенах парижских домов афиши с названиями своих сочинений. Однако же Дюмуш оказывается слабым профессионалом, он весьма посредственно владеет умением создать напряженную интригу; кроме того, ближе познакомившись с буднями сысского дела, он приходит к выводу, что полицейский роман – занятие весьма опасное, и ему следует переключиться на исторические сюжеты. (Следует заметить, что сам Адольф Бело переключился впоследствии на эротические сюжеты, хотя в 1879 г. опубликовал еще один криминальный роман, «Парижские душители».)

Еще более радикальным образом пародирует моду на Габорио Поль Феваль в своем романе «Фабрика преступлений!» (впервые опубликован тремя выпусками в газете «Le Grand Journal» со 2 по 16 декабря 1866 г.; восклицательный знак сопровождал название в первой публикации). Нам уже приходилось писать об этом весьма неординарном для своего времени (да и для его автора) произведении [Чекалов: 79].

В статье, о которой говорилось выше, фигурирует также повесть «Убийца Альбертины Ренуф» моряка и писателя Анри Ривьера (первая публикация – «Revue des deux mondes», 15 мая 1865 г.), которая выдержана в несколько иной по сравнению с рассмотренными выше произведениями манере и тесным образом связана с традицией романтизма. Перед читателем разворачивается история провинциального нотариуса Исидора Ренуфа и его жены; молодые отправляются на медовый месяц в Париж, причем французская столица внушает Альбертине неизъяснимый страх. Молодые обосновываются неподалеку от Люксембургского сада и посещают постановку фантастической драмы Дюма и Маке «Вампир» в театре Амбигю. Речь идет о постановке нача-

ла 1850-х гг., имевшей огромный успех у зрителей и несомненно способствовавшей оживлению готических и вампирических мотивов в литературе той поры; между тем по своим художественным достоинствам она сильно уступает другим образцам драматургии Дюма-отца.

Готическая атмосфера поначалу доминирует и в «Убийце Альбертины Ренуф». Однажды ночью Исидор просыпается и убеждается в том, что жена его заколота кинжалом; он начинает подозревать в совершении ужасного преступления самого себя и утром отправляется в комиссариат. Расследование ведет комиссар Жестраль; он допрашивает хозяйку и персонал гостиницы, а ночью вместе с медиком следит за сомнамбулическим поведением Исидора. Однако оба приходят к заключению о невинности Ренуфа. Медик указывает, что невероятной силы удар был нанесен прямо в сердце жертвы. Необычные обстоятельства преступления отвлекают комиссара от обычной полицейской рутины (тема невыразительных полицейских будней принадлежит к существенным для детективного жанра мотивов). Динамика расследования строится следующим образом. На начальном этапе комиссар выдвигает гипотезу, согласно которой у Альбертины в Париже имелся какой-то тайный враг (отсюда ее инстинктивный страх); следующий шаг – предположение об убийстве из ревности; постепенно комиссар, предвосхищая методы Холмса, рисует себе портрет возможного убийцы. Скорее всего, речь идет о немолодом и некрасивом чиновнике. Далее, применяя свой опыт как психолога, комиссар делает ставку на то, что преступник может вернуться на место преступления. Переодетый Жестраль внедряется в обывательский социум (метод Лекока; между тем маловероятно, чтобы Анри Ривьер к моменту написания повести мог читать «Дело вдовы Леруж») и подслушивает уличные разговоры (которые подтверждают его гипотезу). Однако в итоге под судом оказывается всё-таки Исидор; в образе парижского обывателя комиссар присутствует на судебном заседании, внимательно осматривает присутствующих и особо сосредотачивается на одной персоне (которая более или менее соответствует составленному им ранее «фотороботу»): «Господину, за которым он наблюдал, было на вид лет пятьдесят; череп скорее выбрит, чем лыс; глаза спрятаны за очками; длинный нос, тонкие губы, бледный цвет лица, с пятнами румянца. Тело и руки полностью скрывал широкий плащ. <...> Кисти рук лежали на коленях и время от времени судорожно сжимались, сминая ткань плаща, в особенности в те моменты, когда показания того или иного свидетеля встречал одобрителный шепот публики. Г-н Жестраль почувствовал, что находится на правильном пути, и радостно вздрогнул. Теперь он не сводил глаз с незнакомца»⁸.

В итоге суд выносит решение о невинности Исидора, а таинственный субъект (выясняется, что это бывший адвокат Даррон) приходит в крайнее замешательство. Теперь комиссар, руководствуясь своими умозаключениями и знанием психологии, уже не сомневается, что именно Даррон совершил убийство. Жестраль продолжает тайком наблюдать за ним по окончании процесса и готовит преступнику ловушку, помещая Исидора в ту же самую обстановку, в которой было совершено убийство его жены. Ночное покушение на Исидора заканчивается поимкой Даррона. В финале Жестраль произносит следующую фразу: «Уж не знаю, наградят меня или нет, но я собой доволен. Я сам себе доказал, что не ошибся, что мои теории не так уж глупы»⁹.

Как видим, жанровая динамика повести основана на движении от готического нарратива к собственно детективному; ее структура, полностью сфокусированная на процессе расследования, как и финальная реплика, объективирующая именно теоретическую составляющую этого расследования, выглядят для своего времени инновационными. При этом выводы Жестраля в основном базируются не на дедукциях, а на психологии.

Итак, во французской прозе 1860-х гг. имеет место постепенное вызревание детективного нарратива. И здесь важно подчеркнуть, что процесс этот охватывает не только романский жанр, но и малые прозаические формы. Данное обстоятельство позволяет внести некоторые коррективы в распространенное мнение, согласно которому родиной детективной новеллы является Америка, а детективного романа – Франция. Конечно, никто из рассмотренных нами французских литераторов 1860-х не претендовал на лавры Эдгара По, но проведенная ими ревизия жанрового конструкта «Убийств на улице Морг» заслуживает внимания со стороны литературоведов.

Примечания

- ¹ Clarétie, Jules. *Théâtres. Le Soir*, 6.05.1872, p. 1.
- ² Correspondance. *Le Petit Journal*, 22.05.1870, p. 2.
- ³ Grimm, Thomas. *La Corde au cou. Le Petit Journal*, 10.10.1872, p. 1.
- ⁴ Topin, Marius. *Le roman contemporain*, X. Emile Gaboriau. *La Presse*, 29.05.1875, p. 1.
- ⁵ D'Ainay, Alfred. *Échos de Paris. La Chronique illustrée*, 28.01.1869, p. 3.
- ⁶ *La Vieillesse de M. Lecoq. Le Voleur illustré*, 25.01.1878, p. 50.
- ⁷ Levallois, Jules. *Le crime et le criminel dans le roman contemporain. L'Opinion nationale*, 21.10.1867, pp. 3-4.
- ⁸ Rivière, Henri. *Le Meurtier d'Albertine Renouf. Revue des Deux Mondes*, 1865, vol. 57, p. 468.
- ⁹ Rivière, Henri. *Le Meurtier d'Albertine Renouf. Revue des Deux Mondes*, 1865, vol. 57, p. 475.

Список литературы

Габорио, Эмиль. Дело вдовы Леруж / пер. Е. Баевской, Л.М. Цывьяна. Москва: Вече, 2018. 477 с.

Габорио, Эмиль. Преступление в Орсивале / пер. Е. Баевской, Л.М. Цывьяна. Москва: Вече, 2019. 448 с.

Кестхейи, Тибор. Анатомия детектива. Будапешт: Корвина, 1989. 262 с.

Чекалов К.А. Авторефлексивность и метатекстуальность в романах Поля Феваля // Вестник Костромского государственного университета. 2018. Т. 24, № 4. С. 74–81.

Belot, Adolphe. Le Drame de la Rue de la Paix. Paris, Levy, 1869, 108 p.

Bonriot, Roger. Émile Gaboriau ou la Naissance du roman policier. Paris, Vrin, 1985, 560 p.

Evrard, Franck. Lire le roman policier. Paris, DUNOD, 1996, 183 p.

Fernandez, Virginie. L'Affaire Lerouge: l'écrivain au travail. Le Rocambole, 2013, No. 64-65, pp. 53-73.

Fernandez, Virginie. Gaboriau critique des mœurs dans *L'Argent des autres*. Studia litterarum, 2020, No. 4, pp. 126-145.

Kálai, Sándor. Pratiques sérielles dans le roman judiciaire. Belphégor: online, 2016, No. 14. URL: <http://belphegor.revues.org/696>

Kalifa, Dominique. Enquête et «culture de l'enquête» au XIXe siècle. Le Romantisme, 2010, No. 149, pp. 3-23.

Schulz-Buschhaus, Ulrich. Roman policier et roman social chez Émile Gaboriau. Le Rocambole, 2013, No. 64-65, pp. 91-100.

Tilleuil, Jean-Louis. Enquête sociocritique sur *l'Affaire Lerouge* (1866), d'Émile Gaboriau. Le Romantisme, 2005, 127, pp. 105-123.

Kostroma State University], 2018, vol. 24, No. 4, pp. 74-81. (In Russ.).

Gaborio, Emil'. *Delo vdovy Leruzh* [The case of the widow Lerouge], trans. E. Baevskay, L.M. Tsyv'ian. Moscow, Veche Publ., 2018, 477 p. (In Russ.)

Gaborio, Emil'. *Prestuplenie v Orsivale* [Crime in Orsival], trans. E. Baevskay, L.M. Tsyv'ian. Moscow, Veche Publ., 2019, 448 p. (In Russ.)

Kestkheii, Tibor. *Anatomiia detektiva* [Anatomy of a detective]. Budapesht, Korvina Publ., 1989, 262 p. (In Russ.).

Belot, Adolphe. Le Drame de la Rue de la Paix. Paris, Levy Publ., 1869, 108 p.

Bonriot, Roger. Émile Gaboriau ou la Naissance du roman policier. Paris, Vrin Publ., 1985, 560 p.

Evrard, Franck. Lire le roman policier. Paris, DUNOD Publ., 1996, 183 p.

Fernandez, Virginie. L'Affaire Lerouge: l'écrivain au travail. Le Rocambole, 2013, No. 64-65, pp. 53-73.

Fernandez, Virginie. Gaboriau critique des mœurs dans *L'Argent des autres*. Studia litterarum, 2020, No. 4, pp. 126-145.

Kálai, Sándor. Pratiques sérielles dans le roman judiciaire. Belphégor: online, 2016, No. 14. URL: <http://belphegor.revues.org/696>

Kalifa, Dominique. Enquête et «culture de l'enquête» au XIXe siècle. Le Romantisme, 2010, No. 149, pp. 3-23.

Schulz-Buschhaus, Ulrich. Roman policier et roman social chez Émile Gaboriau. Le Rocambole, 2013, No. 64-65, pp. 91-100.

Tilleuil, Jean-Louis. Enquête sociocritique sur *l'Affaire Lerouge* (1866), d'Émile Gaboriau. Le Romantisme, 2005, 127, pp. 105-123.

References

Chekalov K.A. *Avtorefleksivnost' i metatekstual'nost' v romanakh Polia Fevalia* [Autoreflexivity and metatextuality in the novels of Paul Feval]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta* [Vestnik of the

Статья поступила в редакцию 02.04.2023; одобрена после рецензирования 12.04.2023; принята к публикации 17.04.2023.

The article was submitted 02.04.2023; approved after reviewing 12.04.2023; accepted for publication 17.04.2023.