

## ДАР ЭДГАРА ПО: ДЕТЕКТИВНЫЙ ЖАНР И ЕГО ГРАНИЦЫ

© 2018 г. А. П. Уракова

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы  
А.М. Горького РАН, Россия, 121069, г. Москва, ул. Поварская 25а  
alexandraurakova@yandex.ru

*Дата поступления материала в редакцию 26 августа 2017 г.*

## POE'S GIFT: DETECTIVE GENRE AND ITS BOUNDARIES

© 2018 Alexandra P. Urakova

Candidate of Philological Sciences, Senior Researcher at the A.M. Gorky Institute of World Literature of the RAS,  
25a Povarskaya St., Moscow, 121069, Russia  
alexandraurakova@yandex.ru

*Received by Editor on August 26, 2017.*

Статья посвящена жанру детективного рассказа в творчестве Эдгара Аллана По. Акцент сделан не столько на тех элементах его знаменитых и хорошо изученных рассказов, которые впоследствии станут формульными, сколько на присущей им подвижности и неустойчивости жанровых границ, иными словами – на том, что делает рассказы дюпеновского цикла неклассическими детективными историями. Утверждается, что жанр, который изобрел и подарил мировой литературе По, изначально содержит в себе потенциал для художественного эксперимента и в лучших своих образцах стремится к трансгрессии собственных конвенций. Кроме дюпеновского цикла, к анализу привлекается менее известный и малоизученный в отечественной американистике рассказ По “Ты еси муж, сотворивый сие”.

The essay examines the genre of mystery tales in the works of Edgar Allan Poe. It focuses not so much on the elements of his well-read and thoroughly examined tales that will become formulas of the detective genre thereafter but on the inherent fluidity of their generic boundaries – namely, on what features Dupin stories as non-classical detective narratives. It argues that Poe invented and bestowed on world literature a genre that already contains potential for experiment and, as its best samples demonstrate, seeks transgression of its own conventions. Besides Dupin circle, the article discusses the lesser-known story “Thou Art the Man” that lacks scholarly attention in Russia.

*Ключевые слова:* Эдгар По, детектив, жанр, жанровые границы, американская литература XIX в.

*Key words:* Edgar A. Poe, detective, genre, generic boundaries, Nineteenth-century American literature.

Эдгар Аллан По, как известно, подарил мировой литературе детективный жанр. Отсылка к По является обязательной в монографиях, посвященных истории жанра, тогда как ее отсутствие, напротив, вызывает недоумение и протест, как если бы забыли указать копирайт или держателя патента. У признанной репутации такого рода есть преимущества, но есть и недостатки: говоря о детективном рассказе По как о чем-то самоочевидном, историки жанра нередко упускают из внимания специфику конкретных текстов<sup>1</sup>.

Дюпеновский цикл приводится в качестве образца новой жанровой формации, невзирая на то, что все три рассказа, его составляющие, сложно назвать образцовыми детективами в современном понимании. В настоящей работе мы предлагаем перечитать детективные, или логические рассказы (tales of ratiocination) По, как он называл их сам, обращая особое внимание на подвижность и неустойчивость их жанровых границ. Последнее свидетельствует, как мы постараемся показать, не только о неизбежной для первых опытов жанровой размытости, но и о сверхосознанности художественного эксперимента По, исследующего

<sup>1</sup>Исключение составляют исследователи творчества По (на работы некоторых из них мы будем опираться).

художественный потенциал изобретенной им литературной модели.

Корпус детективных текстов По составляют четыре текста, написанные в 1840-е годы. Первый рассказ дюпеновского цикла “Убийства на улице Морг” (“The Murders in the Rue Morgue”) был опубликован в 1841 г.; вслед за ним вышла “Тайна Мари Роже” (“The Mystery of Marie Rogêt”, 1842), спустя два года – “Похищенное письмо” (“The Purloined Letter”, 1844). В том же 1844 г., но уже за рамками цикла, был написан менее известный, но не менее важный для последующей истории жанра текст, “Ты еси муж, сотворивый сие” (“Thou Art the Man”)<sup>2</sup>.

“Убийства на улице Морг” – рассказ, положивший начало классическому детективу – интересен прежде всего как первый опыт в новом жанре. В самом деле, в нем присутствуют все обязательные компоненты детективной истории: преступление; разноречивые показания свидетелей; таинственные улики; гениальный сыщик, который успешно раскрывает преступление; недалекий, идущий по ложному следу префект полиции; “наивный” повествователь, до кульминационного финала не подозревающий о разгадке. Рассказ отличается от ранее написанных произведений По – в первую очередь, от его готической прозы – своей избыточной, даже нарочитой дискурсивностью: как не раз отмечалось в критике, Огюст Дюпен в “Убийствах” и других рассказах цикла злоупотребляет вниманием читателя, вдаваясь в пространные рассуждения о своем методе. Если в готических рассказах По все работало на создание “единого” эффекта, сравнимого с музыкальным и поэтическим, в логических рассказах монологи Дюпена выполняют функцию саспенса. По нащупывает “рычаг” нового жанра и всю его эксплуатирует. Следует также отметить, что здесь По выставляет на обозрение – казалось бы, вопреки собственным художественным принципам – все “колеса и шестерни” своего метода<sup>3</sup>. В “Убийствах на улице Морг” особенно ощутим элемент сделанности: перед нами – своего рода “модель для сборки”, работу которой демонстрирует при помощи пары рассказчик-Дюпен автор-виртуоз. Знаменательно, что По сам хорошо осознавал эту особенность новоизобретенного жанра. В письме Филипу Куку он охарактеризовал ее как

“распутывание паутины, которую сам же запутал для того, чтобы распутать” [1, р. 328].

Примером нарочитого схематизма (запутать с целью распутать), безусловно, является знаменитая сцена опубликованных свидетельских показаний. Каждый из свидетелей слышал два спорящих друг с другом голоса предполагаемых убийц матери и дочери Л’Эспане, один хриплый, принадлежащий французу (практически все свидетели различали слова “sacré” и “diable”); другой визгливый, на котором говорил иностранец. Первый свидетель полагает, что “скорее всего язык испанский”; второй – что “визгливый голос... принадлежал итальянцу”; третий, уроженец Амстердама, не говорящий по-французски, убежден, что это француз и т.д. [2, с. 392–395]. Во всех показаниях наблюдается закономерность, которой спешит воспользоваться Дюпен (свидетель предполагает, что убийца изъясняется на иностранном языке, на котором он сам не говорит), но эта закономерность оборачивается гротеском; перед нами своего рода языковая игра или головоломка, построенная вокруг семантических пар: француз – итальянский, голландец – французский, итальянец – русский. Автор придумывает своему персонажу идеальную логическую задачу, основанную на преувеличении, избыточности и абсурде. Что за язык может звучать одновременно как итальянский, французский, немецкий, испанский и русский? И как представители сразу нескольких национальностей оказались соседями семьи Л’Эспанэ – что это, намек на космополитизм французской столицы или художественная условность, уступка сюжету?

Не менее замечательна и гендерная неопределенность “визгливого голоса”, в котором кому-то из свидетелей слышится мужской тембр, а кому-то женский. К визгливому и сбивчивому голосу невидимого убийцы хорошо подходит английское слово “queer”, причудливый, странный, необычный, которое в современном употреблении коннотирует также трансгендерность и гомоэротизм; именно таким голосом (“queer” во всей многозначности семантики) обладают маньяки и социопаты По, как это было недавно показано Стивенем Рэкменом [3, с. 117–125]. Не случайно, по версии рассказчика, “безумец, совершивший это злодеяние... – бесноватый маньяк, сбжавший из ближайшего сумасшедшего дома”. На это Дюпен резонно отвечает, что “у сумасшедшего есть все же национальность, есть родной язык, а речи его, хоть и темны по смыслу, звучат членораздельно” [2, с. 408] (По опирается на философов Просвещения, которые определяли человеческое, в первую очередь, через язык [4, р. 158]). Таким образом,

<sup>2</sup>За рамками нашего исследования остались рассказы, которые содержат детективные элементы, но детективами не являются – “Человек толпы” и “Золотой жук”.

<sup>3</sup>По неоднократно сравнивал с механизмом произведения искусства, которое при желании собирается и разбирается на “шестерни” и “колеса”, но эти детали не должны быть заметны в ущерб производимому им эффекту.

в самом первом детективе в истории жанра преступник не вписывается в привычные представления о национальном, гендерном и, наконец, собственно человеческом.

Впрочем, выясняется, что в “Убийствах на улице Морг” *нет преступника* в строгом смысле этого слова: убийцей оказывается животное, убившее мать и дочь Л’Эспанэ непредумышленно, в силу природной жестокости. Можем ли мы осуждать орангутанга-убийцу и тем более наказывать его за преступление? Как замечает Шон Розенхайм, «несмотря на то, что “Убийства на улице Морг” положили начало детективной литературе, в XX веке многих фанатов жанра отвращает тот факт, что По своевольно нарушает имплицитные нарративные конвенции. Меньше всего доверия внушает обезьяна, потому что ни один читатель не станет включать животных в список предполагаемых убийц» [4, р. 153]. Предполагаемым “соучастником” убийцы, обладателем хриплого голоса, оказывается владелец обезьяны, мальтийский матрос, который тоже не несет никакой ответственности за ужасное злодеяние. Более того, в конце он даже не остается в накладе: “Спустя некоторое время сам хозяин поймал его и за большие деньги продал в *Gardine des Plantes*” [2, с. 415]. Орангутанг попадает в зверинец, иными словами, за решетку; но именно там – в зверинце – он и должен был находиться с самого начала. Зверинец отнюдь не эквивалентен тюрьме, будучи “естественной” средой обитания дикого зверя в условиях городской жизни (в противном случае Париж превращается в джунгли, где царит жестокость и насилие, что впоследствии стало топосом французского популярного романа: Париж-джунгли).

Общее место в американском литературоведении последних лет – расовый подтекст рассказа. Поскольку чернокожие рабы в “довоенной” (*antebellum*) Америке часто сравнивались с приматами, эта версия представляется оправданной если не на уровне авторской интенции или мистификации, то на уровне проявления коллективного бессознательного. В бунте орангутанга против своего хозяина, в его агрессивной жестокости по отношению к двум белым женщинам с легко считываемыми коннотациями к сексуальному насилию нашли воплощение, по мнению исследователей, коллективные страхи перед восстанием рабов [5, р. 205–224]. Однако попытки такой – заметим, весьма убедительной – аллегоризации неизбежно приводят к очеловечиванию образа убийцы матери и дочери Л’Эспанэ в то время, как По, напротив, стремился предельно дегуманизировать своего преступника. Убийца-орангутанг

обозначает предел жанровых возможностей детектива: в центре таинственной истории – пустота, отсутствие преступного замысла, наконец, комическое гримасничание обезьяны<sup>4</sup>. По, с одной стороны, предлагает готовую схему или модель для последующих сюжетов, с другой – радикализирует только что изобретенную жанровую форму.

Сюжет “Тайны Мари Роже” – второго рассказа дюпеновского цикла и сиквела “Убийств на улице Морг” – казалось бы, в большей степени соответствует тому, что мы привыкли понимать под классическим детективом. Рассказ содержит не только все необходимые элементы детективной истории: убийство молодой табачницы, круг подозреваемых лиц и разоблачение – но и собственно преступника. Им оказывается любовник Мари – человек, движимый преступными мотивами, хотя сразу же заметим, что и выбор преступника, и обоснование преступления и его мотивов чрезвычайно туманны; большую часть рассказа занимает скрупулезный анализ имеющихся улик, а выводы, сделанные Дюпеном на их основе, далеко не бесспорны. “Тайна Мари Роже” – уникальный рассказ-эксперимент, решающий не только литературные задачи, и одно это ставит его особняком. Если в “Убийствах на улице Морг” на первый план выходит логическая загадка, изящная головоломка, под которую подстраивается воображаемая реальность парижской жизни (о которой у По были весьма приблизительные сведения), повествование в “Тайне Мари Роже”, напротив, следует за реальным расследованием реального убийства, конструируя своего рода параллельную реальность.

По берет в качестве сюжета нашумевшую историю – загадочную смерть нью-йоркской продавщицы табака Мэри Роджерс, при этом он не только не пытается видоизменить или скрыть прото-сюжет, но, напротив, играет на его сенсационности. Рассказу предшествует эпиграф из Новалиса: “Есть идеальные сочетания событий, которые разворачиваются параллельно фактически происходящим. Совпадают они редко. Люди и обстоятельства, как правило, искажают идеальную последовательность событий...” [2, с. 416]. Идеальная последовательность событий в рассказе – это воображаемая история Мари Роже, которая (очень важное для По обстоятельство) должна была раскрыть тайну смерти нью-йоркской продавщицы и продемонстрировать гениальные

<sup>4</sup>Среди возможных источников рассказа – комические газетные истории-анекдоты об обезьяне-брадобрее и обезьяне-воровке.

дедуктивные способности самого автора. Именно так сам По писал о своем рассказе, предлагая его бостонскому редактору Джорджу Робертсу: “Моя основная цель, тем не менее, как Вы легко можете увидеть, это анализ истинных принципов, которые должны руководить расследованием подобных случаев. Учитывая природу предмета, я чувствую, что рассказ привлечет внимание...” [6, p. 719].

История Мэри Рождерс в самом деле была резонансной. Тело Мэри Сесилии Рождерс было выловлено в Гудзоне в июле 1841 года; поскольку Мэри была хорошо известна в Нью-Йорке, прежде всего, своей красотой, это печальное событие тотчас попало на первые полосы газет, которые смаковали ужасные детали ее смерти и строили различные гипотезы от убийства на почве ревности до группового изнасилования [7, p. 76–80]. История создания и публикации рассказа По хорошо известна. Рассказ был опубликован в трех номерах нью-йоркского “дамского” журнала “Сноуденз ледиз компэньон”. Первые две части вышли в ноябре и декабре 1842 года, но третья часть, которая должна была увидеть свет в январе 1843-го, была отложена до февраля. Это обстоятельство было связано с тем, что 18 ноября “Нью-Йорк трибьюн” опубликовал заметку, где говорилось о предсмертном признании некоей миссис Лосс (у По – мадам Делюк) о том, что Мэри не была убита, а умерла от неправильно сделанного аборта. Как доказал Джон Уолш, именно по этой причине публикация была отложена: По был вынужден отправиться на поиски дополнительных сведений в Нью-Йорк, но вернувшись с пустыми руками, сделал концовку двусмысленной и туманной, чтобы хоть как-то выйти из сложившейся ситуации [8, p. 719]. Лора Солтц убедительно возражает Уолшу: новая версия – аборт – никак не отражена ни в этой, ни в последующей публикации рассказа в 1845 году. По продолжает упорствовать, что убийца – морской офицер (*naval officer*), и это якобы подтверждает признание самого преступника, о чем По пишет в письме Джорджу Эвелету – что, как было доказано биографами, было откровенной мистификацией с его стороны [8, p. 249]. В сноске к рассказу он также указывает, что “показания двух лиц (одно из них соответствует мадам Делюк), сделанные независимо друг от друга и много времени спустя после опубликования рассказа, полностью подтвердили не только общий вывод, но и абсолютно все основные предположения, на которых был этот вывод построен” [2, с.416]. Разумеется, это откровенная ложь: признание Лосс-Делюк доказывало то,

что никакого убийства не было, был аборт и попытка скрыть его следы.

Есть некая ирония в том, что состава преступления нет ни в первом детективе дюпеновского цикла, ни во втором: “убийство мадам и мадемуазель Л’Эспанэ не является преступлением, так как убийца – обезьяна; аборт в 1840-е годы однозначно не считался преступлением” [8, p. 249]. Малоубедительные старания По настоять на своей версии можно рассматривать как отчаянную попытку “спасти” детективный сюжет, тем более что к моменту выхода разоблачительной публикации уже была напечатана большая часть рассказа и отступать было некуда: По стал заложником собственного эксперимента. Хорошо известно, что, местами дословно цитируя американские газеты и выдавая их за французские, По искажал и “подправлял” факты, фикционализируя реальность. В то же время сам характер выбранного материала обязывал его следовать фактам и корректировать сюжет в соответствии с новой информацией. “Тайна Мари Роже” читалась в контексте сенсационных публикаций на эту тему и была интересна именно как правдивая, а не вымышленная история.

Итак, перед нами детективный рассказ, в котором *сыщик терпит поражение*. Это понимал читатель-современник, прочитавший “Нью-Йорк трибьюн” до того, как была издана третья часть рассказа. Но и современный читатель, которого мало интересуют подробности ушедшей в прошлое истории, остается в недоумении и от обилия газетных цитат, и от неуверенного тона Дюпена в финале. Вместе с тем именно “Тайна Мари Роже”, сдвигая границу от вымысла к документу, заставляет задуматься о металитературной природе детективного жанра: стоит реальным фактам вмешаться в “идеальную” последовательность событий, как начинаются длинноты, многословие, избыточные детали, досадные ошибки и неувязки. Реальность, вторгаясь в ход расследования, искажает его запланированный ход и ставит под угрозу чистоту жанровой модели.

Наконец, последний рассказ цикла, “Похищенное письмо” повествует не об убийстве, а о политическом преступлении-шантаже: министр похитил у королевы компрометирующее ее письмо, которое ищет префект полиции. Дюпен блестяще справляется с логической задачей, причем даже с большим изяществом, чем в “Убийствах на улице Морг”: он раскрывает тайну нахождения похищенного письма, возвращает его королеве через префекта и наказывает преступника. По воплощает в рассказе свою любимую мысль: загадка

лежит на поверхности; очевидное оказывается самым надежным шифром, потому что ускользает от нашего внимания. Как Дюпен говорит рассказчику, меньше всего мы замечаем уличные вывески, написанные крупным шрифтом [2, с. 482]. Министр обманывает префекта — но не Дюпена — оставив вывернутое наизнанку письмо на самом видном месте.

Вместе с тем “Похищенное письмо” тоже выходит за свои жанровые рамки — в финале, когда из беспристрастного детектива Дюпен превращается в двойника преступного министра Д. (их имена не случайно начинаются на одну и ту же букву). С одной стороны, можно согласиться с Джоном Ирвином, что идея расколотого субъекта или раздвоенного сознания оказывается жанрообразующей для детектива (сыщик/преступник) [10, р. XVII]. В “Убийствах на улице Морг” рассказчик характеризует своего друга следующим образом: “Наблюдая его в эти минуты, я часто вспоминал старинное учение о двойственности души и забавлялся мыслью о двух Дюпенах: созидателем и расчленяющем” [2, с. 387]. Дюпен говорит о Д. похожими словами: “Я хорошо его знаю — он *и то, и другое*. Как математик и поэт он должен рассуждать хорошо; будь он только математиком, он не умел бы рассуждать вовсе и находился бы таким образом во власти префекта” [2, с. 477–478]. Д. созидает и расчленяет, как и Дюпен: пишет о дифференциальном исчислении — и в то же время является поэтом, как его отсутствующий, но упоминаемый в рассказе брат. Однако, с другой стороны, жанровая конвенция держится на дистанции между сыщиком и преступником, и беспристрастность последнего является своего рода гарантом литературной модели; в противном случае, детективная история рискует соскользнуть в нарратив о мести — что и происходит в финале “Похищенного письма”.

Дюпен подписывает подложенное факсимиле цитатой из Кребийона: “...Un dessein si funeste / S'il n'est digne d'Atrée, est digne de Thyeste” [Такой пагубный план достоин если не Атрея, то Фиеста]. Сюжет трагедии отсылает к мифу о кровной вражде братьев-Пелопидов: Фиест соблазняет жену Атрея; Атрей приглашает Фиеста на пир, где подает ему блюдо из его зарезанных детей; Фиест насыпает проклятие на род Атрея, которое в дальнейшем падает на Агамемнона и Ореста. Тем самым Дюпен, как Атрей из трагедии Кребийона, становится преступным братом, вовлеченным в жестокую братоубийственную месть. Он не только действует на стороне закона, как полагается сыщику (работает на префекта полиции), но и сводит личные счета с министром, возвращая

ему один должок [2, с. 485]. Этот мотив использовал в своем знаменитом анализе рассказа Жак Лакан, показав, как Дюпен в финале встает на уязвимую позицию министра, начиная ему поженски мстить [10, с. 290]. Мотив двойничества, удвоения или раздвоения в рассказе становится основополагающим для полемической концепции Деррида [11, с. 697–705].

Таким образом, в “Похищенном письме” По деконструирует жанр, который еще даже не получил своего названия. Во-первых, превратившись в мстящего брата-двойника, Дюпен в последнем рассказе цикла *перестает существовать в качестве сыщика*. Детектив на наших глазах превращается в рассказ о мести. Не случайно именно к этому жанру По обращается в дальнейшем, написав впоследствии “Бочонок Амонтильядо” и “Прыг-Скок”. Во-вторых, образ сыщика как двойника преступника предвосхищает сюжетную коллизию не классического, но постмодернистского детектива, который намеренно деконструирует классические жанровые формулы и конвенции. По-видимому, не случайно именно “Похищенное письмо” стало “культовым” текстом постструктуралистской философии — предметом анализа и полемики таких мэтров “высокой теории”, как Лакан, Деррида и Барбара Джонсон. Как и “Убийства на улице Морг” и “Тайна Мари Роже”, “Похищенное письмо” истощает возможности жанра, выходя за его пределы, но делает это другим, отличным от прежних способом.

Итак, что мы получаем в остатке? (1) Рассказ о двойном убийстве, в котором отсутствует преступник, а значит нет преступления; (2) рассказ о (мнимом) убийстве, где сыщик идет по неверному следу и терпит неудачу; (3) рассказ о политическом шантаже, где сыщик перестает быть сыщиком, сводя счеты с преступником-двойником. Разумеется, во всех трех заложена формула, которая будет воспроизводиться впоследствии: запутанная, имеющая криминальный характер логическая задача, подлежащая распутыванию и разъяснению; наконец, знаменитая пара Дюпен-рассказчик “породит”, как хорошо известно, не менее знаменитый тандем Холмс-Ватсон. И тем не менее, можно утверждать, что По — отец детектива — не написал в рамках дюпеновского цикла ни одной детективной истории, которая была бы безупречным прообразом классического whodunit.

По иронии, такой образцовый текст все же был написан, но за пределами дюпеновской трилогии. Это — комический детектив “Ты еси муж, сотворивый сие”. Рассказ занимает весьма скромное,

если не сказать, маргинальное место в каноне По и в то же время, по верному замечанию Т.О. Маббота, невероятно важен (*outstandingly important*) для литературной истории [6, p. 1042]. Во-первых, это первый в истории жанра комический детектив; во-вторых, по словам Винсента Буранелли, это “шаг вперед в психологии детективной истории”, предвосхищающий детективы, “которые вплоть до развязки скрывают преступника потому, что он неотличим от обычных людей” [6, p. 1042]; в рассказе убийца — друг убитого, который к тому же сам участвует в расследовании преступления. Как сказал известный биограф По А.Х. Куинн, «рассказ По сам по себе не очень хороший; но, возможно, мы бы так не думали, если бы не ожидали столь многого от автора “Похищенного письма”» [6, p. 1042]. Вместе с тем кажется неслучайным, что он был написан в один год с “Похищенным письмом”. “Ты еси муж, сотворивый сие” заметно уступает “Похищенному письму” с точки зрения художественных достоинств, но с точки зрения жанра это в самом деле “шаг вперед”. Основополагающая для “Похищенного письма” идея — тайна лежит на поверхности — воплощается здесь в готовой формуле, которая будет многократно воспроизводиться в последующих детективных нарративах: убийца — тот, кто вызывает меньше всего подозрений.

Правда, стоит отметить, что По играет в двойную игру, с самого начала рассказа выставляя напоказ улики и то и дело подмигивая читателю: уж мы-то с тобой знаем, кто настоящий преступник. Чарли Душкинс (*Goodfellow*) описывается как честнейший человек в округе; его «глаза всегда глядят прямо на вас, словно говоря: “У меня совесть чиста, мне бояться некого, и, уж во всяком случае, ни на какую низость я не способен”» [2, с. 756]. Одновременно мы узнаем, что о прошлом Душкинса ничего неизвестно, что он проявлял крайнюю заинтересованность в убитом мистере Челноуке (*Shuttleworthy*), одном из самых состоятельных жителей города. Та же самая “нарочитость”, которая позволила Дюпену найти письмо в кабинете министра, должна навести читателя на верный след: Душкинс, как мы узнаем в итоге, не только оказывается коварным убийцей, но и пытается свалить совершенное им преступление на племянника жертвы и его единственного наследника.

Герой-рассказчик разоблачает убийцу и делает это весьма эффектно — еще одно новшество По в области детективного жанра: у детектива должна быть эффектная и неожиданная концовка. Рассказчик отправляет Душкинсу труп убитого в ящике шато-марго. «Меня попросили

поднять крышку, и я, разумеется, согласился с величайшей охотой. Я всунул в щель долото и только успел несколько раз легонько стукнуть по нему молотком, как вдруг доски отскочили и в тот же миг из ящика стремительно поднялся и сел прямо перед хозяином, весь покрытый пятнами и запекшейся кровью, уже начавший разлагаться труп убитого мистера Челноука; секунду-другую он пристально и скорбно глядел своими потухшими, тронутыми тлением глазами в лицо мистера Душкинса, потом медленно, но отчетливо и выразительно проговорил: “Ты еси муж, сотворивый сие!” и, словно до конца удовлетворенный своим деянием, перевалился через край ящика, разметав по столу руки» [2, с. 767–768]. Труп встает из ящика, благодаря китовому уссу, который рассказчик предварительно воткнул в его глотку, а речь произносит сам рассказчик, владеющий искусством чревовещания. Чревовещание — аллюзия к “Виланду” Чарльза Брокдена Брауна, популярнейшему американскому готическому роману с данным мотивом. Одновременно финал поражает своей поистине гротескной зрелищностью, на грани дурного вкуса и китча. По, без сомнения, ориентировался на вкусы современной публики и на традицию так наз. сенсационной прозы, которая в 1840-е годы входила в моду. Целью такой литературы было эмоциональное потрясение читателя, зачастую довольно грубое. Например, в сенсационном романе Джорджа Томпсона “Бостонская Венера” (1850), написанном не без влияния По, вероломный слуга убивает, по наущению преступной хозяйки, преданного слугу и прячет его труп в бочонке с вином. После того как хозяйка отказывает убийце в обещанных любовных услугах, он потчует ее и ее любовника вином из этого бочонка [12, p. 32–33]. Макабрическое сближение вина и смерти — сквозной мотив в творчестве самого По от “Короля Чумы” и “Тени” до знаменитого “Бочонка Амонтильядо”.

Таким образом, “Ты еси муж, сотворивый сие!” — единственный детективный рассказ По, который можно было бы назвать классическим; вместе с тем это именно *комический* детектив и должен читаться как таковой. Очевидно, что данный рассказ не в меньшей, если не в большей степени, чем дюпеновский цикл, оказал влияние на последующее развитие жанра, но в то же самое время его постигла участь большинства комических рассказов По: прямолинейный юмор далеко не всегда вызывает смех, многие пародийные и игровые элементы не воспринимаются вне контекста, а рассчитанные на эффект гротеск и преувеличение оскорбляют вкус. Данный парадокс заставляет задуматься о том, почему

лучшие образцы жанра – включая самые первые, написанные По, – не укладываются в заданные этим жанром рамки, тогда как рассказы, чьи художественные достоинства не столь безусловны, безусловно “отрабатывают” его приемы и конвенции.

Дар Эдгара По последующим поколениям авторов и читателей<sup>5</sup> – дар детектива – оказался до некоторой степени коварным. С одной стороны, изобретенный жанр достаточно жестко диктует правила игры, несоблюдение которых грозит обернуться обманом читательских ожиданий и неудачей. С другой стороны, нарушение и несоблюдение этих правил уже изначально заложено в ранних детективах, написанных По, приглашая последователей к рискованным и осмысленным экспериментам с художественной формой. Дюпенский цикл словно содержит в себе будущую историю детективного жанра в миниатюре: не только историю Шерлока Холмса и доктора Ватсона, но и историю изощренной игры и жанровых трансгрессий Алена Роб-Грийе, Владимира Набокова, Умберто Эко и Пола Остера.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ / REFERENCES

1. *Poe E.A.* The Letters of Edgar Allan Poe. Ed. T.O. Mabbott. 3 vols. Vol. 2. New York: Gordian Press, 1966.
2. *По Э.А.* Полное собрание рассказов. М.: Кристалл, 2000 [Poe, E.A. *Polnoe sobraniye rasskazov* [Complete Tales]. Moscow, 2000.]
3. *Рэкмен С.* Преступление, наказание, голос: слушая социопатов По // По, Бодлер, Достоевский: Блеск и нищета национального гения / Под ред. С. Фоккина и А. Ураковой. М.: НЛЮ, 2017. С. 117–131. [Rachman, S. *Prestuplenie, nakazanie, golos: slushaya soziopatov Po* [Crime, Punishment, and Voice: Listening to Poe's Sociopaths]. *Po, Bodler, Dostoevskii: Blesk i nisheta nazionalnogo genia* [Poe, Baudelaire, Dostoevsky: Splendors and Miseries of National Genius]. Eds. S. Fokine and A. Urakova. Moscow, 2017. P. 117–131.]
4. *Rosenheim S.* Detective Fiction, Psychoanalysis, and the Analytic Sublime. The American Face of Edgar Allan Poe / Eds. Sh. Rosenheim and S. Rachman. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1995. P. 153–178.
5. *Lemire E.* “The Murders in the Rue Morgue”: Amalgamation Discourses and the Race Riots of 1838 in Poe's Philadelphia. *Romancing the Shadow: Poe and Race*. Eds. J.G. Kennedy and L. Weissberg. New York: Oxford University Press, 2001.
6. *Poe E.A.* The Collected Works of Edgar Allan Poe. Ed. T.O. Mabbott. Vol. III. Cambridge; London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1978.
7. *Srebnick A.G.* The Mysterious Death of Mary Rogers: Sex and Culture in the Nineteenth-Century New York. New York: Oxford University Press, 1995.
8. *Saltz L.* (Horrible to Relate!). The American Face of Edgar Allan Poe. Eds. S. Rosenheim and S. Rachman. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1995. P. 237–270.
9. *Irwin John T.* Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.
10. *Лакан Ж.* Семинары. Кн. 2. М.: Гнозис, Логос, 1999. [Lacan, J. *Seminary. Kn. 2* [Seminars. Book 2]. Moscow, 1999.]
11. *Деррида Ж.* Носитель истины // Деррида Ж. О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только. Минск: Современный литератор, 1999. [Derrida, J. [Purveyor of Truth]. *Pochtovaya otkritka ot Sokrata do Freida i ne tol'ko* [The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond]. Minsk, 1999.]
12. *Thompson G.* Venus of Boston and Other Tales of Nineteenth-Century City Life. Amherst: University of Massachusetts Press, 2002. P. 3–106.
13. *Urakova A.* “The Purloined Letter” in the Gift-Book: Reading Poe in a Contemporary Context. *Nineteenth-Century Literature*. 2009. Vol. 64. No 3 (December). P. 323–346.

<sup>5</sup>“Похищенное письмо”, опубликованное в рождественском альманахе “Гифт” [Дар] было рассказом-даром в буквальном смысле. См.: [13, p. 323–346].