



Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2024. Т. 24, вып. 3. С. 309–318

Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism, 2024, vol. 24, iss. 3, pp. 309–318

<https://bonjour.sgu.ru>

<https://doi.org/10.18500/1817-7115-2024-24-3-309-318>, EDN: OQCUDUW

Научная статья

УДК 821.111.09-312.4+821.111(71).09-312.4+929[Кристи+Финдли]

Англоязычный фотоэкфрастический детектив второй половины XX в. (А. Кристи, Т. Финдли): традиция и новаторство



Т. А. Полуэктова

Красноярский государственный педагогический университет имени В. П. Астафьева, Россия, 660049, г. Красноярск, ул. Ады Лебедевой, д. 89

Полуэктова Татьяна Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы и методики ее преподавания, poluektova.06@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8377-6554>

Аннотация. В статье рассматривается развитие такой жанровой разновидности, как фотоэкфрастический детектив, начиная с 1950-х до 1980-х гг. XX в. В классическом его варианте (на примере романа А. Кристи «Миссис Макгинти с жизнью рассталась», 1952) и постмодернистском (на примере романа Т. Финдли «Ложь», 1986) выявляется жанрообразующий потенциал фотографического экфрасиса, представленного в текстах в виде описания фотографий. Фотография в романах А. Кристи и Т. Финдли помогает детективам (Э. Пуаро и Ванессе Ван Хорн соответственно) в процессе расследования преступления, однако степень его раскрытия остается различной. Это объясняется писательским осмыслением фотографии как артефакта, обусловленным прежде всего общекультурной ситуацией. В первом случае фотография выступает как документ, имеющий однозначную доказательную силу и позволяющий найти и наказать преступника; во втором – как визуальный артефакт, бросающий вызов фотодетективу: его истолкование двусмысленно и напрямую сопряжено с нарративом Другого. Расследование в романе «Ложь» сопровождается травматичными воспоминаниями Ванессы о своем прошлом периоде Второй мировой войны, отраженными в ее дневнике, что актуализирует исповедальный дискурс. Переплетение разного рода историй в романе – детективной и личной – способствует актуализации остросоциальной и историко-философской проблематики. Таким образом, в результате проведенного исследования автор статьи приходит к выводу, что постмодернистский фотоэкфрастический детектив ведет диалог с классической детективной традицией и при этом живо реагирует на меняющиеся социально-исторические, политические условия, что не может не влиять на трансформацию его жанровой структуры.

Ключевые слова: жанр, классический детектив, постмодернистский детектив, фотография, фотографический экфрасис, фотоэкфрастический детектив, Агата Кристи, Тимоти Финдли

Для цитирования: Полуэктова Т. А. Англоязычный фотоэкфрастический детектив второй половины XX в. (А. Кристи, Т. Финдли): традиция и новаторство // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2024. Т. 24, вып. 3. С. 309–318. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2024-24-3-309-318>, EDN: OQCUDUW

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)

Article

The English photoekphrastic detective novel of the second half of the 20th century (A. Christie, T. Findley): Tradition and innovation

T. A. Poluektova

Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V. P. Astafyev, 89 Ady Lebedevoi St., Krasnoyarsk 660049, Russia

Tatiana A. Poluektova, poluektova.06@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8377-6554>

Abstract. The article examines the development of such a genre variety as the photoekphrastic detective, embracing the period of the 1950s to the 1980s of the 20th century. The paper reveals the genre-forming potential of photographic ekphrasis, presented in the texts in the form of photograph descriptions found in classical detective literature (analyzed on the bases of A. Christie's novel *Mrs McGinty's Dead*, 1952) and its postmodernist version – in T. Findley's novel *The Telling of Lies: A Mystery*, 1986. Photography in the novels by A. Christie and T. Findley helps the detectives (H. Poirot and Vanessa Van Horn, respectively) in the process of investigating a crime, but the degree of its being solved remains different. This is explained by the writer's understanding of photography as an artifact, primarily determined by the general cultural situation. In the first instance, a photograph acts as a document characterized by the unambiguous force of evidence, it allows to find and punish the perpetrator; in the second one, the photograph acts as a visual artifact that challenges the photo-detective: its interpretation being ambiguous and directly connected with the narrative of the Other. The investigation in the novel *The Telling of Lies* is accompanied by Vanessa's traumatic memories of her past during the Second World War, reflected in her diary, which actualizes the confessional discourse. The interweaving of various kinds of stories in the novel – detective and personal – contributes to the actualization of major social, historical and philosophical issues. Thus, as a



result of the conducted research, the author of the article comes to the conclusion that the postmodern photo-ekphrastic detective is engaged in a dialogue with the classical detective tradition and at the same time promptly reacts to the changing social, historical, political conditions, which cannot but influence the transformation of its genre structure.

Keywords: genre, classic detective story, postmodernist detective story, photography, photographic ekphrasis, photoekphrastic detective story, Agatha Christie, Timothy Findley

For citation: Poluektova T. A. The English photoekphrastic detective novel of the second half of the 20th century (A. Christie, T. Findley): Tradition and innovation. *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2024, vol. 24, iss. 3, pp. 309–318 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2024-24-3-309-318>, EDN: OQCDUW

This is an open access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0)

Основоположниками «самого законопослушного и охранительного» [1, с. 10] жанра являются Эдгар По, Уилки Коллинз, Мэри Брэддон, Чарльз Диккенс, Конан Дойл и другие; его продолжателями в начале и середине XX в. – представители «золотого» века британского детектива (Г. Честертон, А. Кристи и др.), американского «крутого» детектива (Р. Чандлер, Д. Хэмметт, Р. Макдональд). Ближе к концу XX в. появляются его постмодернистские образцы в творчестве У. Эко, Т. Финдли, П. Остера, П. Модино и др.

Жанру детектива, как и феномену его неиссякаемой популярности, посвящено множество исследований, как зарубежных, так и отечественных. Практически в каждом из них обозначены его жанровые константы. Так, например, Н. В. Киреева в докторской диссертации «Трансформация жанровых конвенций автобиографии и детектива в прозе американского постмодернизма» в качестве жанрообразующих конвенций детективного жанра отмечает следующие: фигуру сыщика, процесс расследования и решение загадки [2].

Целью данной статьи является рассмотрение степени преломления и специфики указанных конвенций в фотоэкфрастическом детективе [3], восходящем к жанру, обозначаемому исследователями как: роман-экфрасис [4], экфрастический роман [5–7], экфрастический романский жанр и жанр романа с экфрасисом [8]. В контексте высказанных мнений считаем уместным говорить о фотоэкфрастическом романе как жанровой модификации, обусловленной многофункциональностью фотоэкфрасиса. Под «детективным фотоэкфрастическим рассказом / романом» («detective photo ekphrastic story / novel») условимся понимать произведение, в котором детективная основа обусловлена фотографией, представленной в виде фотоэкфрасиса, организуя уровень поэтики:

– сюжетообразующий (опорные точки детективного сюжета от начала и до конца связаны с фотографией: она может служить завязкой сюжета, это может быть поиск пропавших фото-

графий-компроматов и наиболее распространенный вариант – фотография расставляет точки над «i», выступая в качестве *решающей улики – фотодоказательства*, в первую очередь как идентификатор личности. Именно это свойство фотографии, превосходящее иные доказательства, становится поводом для озарения сыщика, что подтверждается одним из социокультурных факторов середины XIX в.: «Способность фотографий улавливать сходства привела к тому, что к 1860-м гг. они стали обычным делом в качестве юридических доказательств в американских и британских судах по делам о подделке документов, для установления личности преступников, а позже и в качестве наглядного доказательства места преступления» [9, р. 54–55];

– тематический (одна из определяющих тем – тема раскрытия преступления, тайны посредством фотографии);

– повествовательный (речь идет о потенциале фотографии: от улики-артефакта (нечто застывшее, конец XIX в.) до фотоизображения, обладающего повествовательным потенциалом со своей внутренней композицией, скрытым сюжетом, предполагающим детектива / читателя-интерпретатора, раскодировщика (вторая половина XX в.);

– характерологический (профессиональная способность детектива «прочитать» фотографию и соотнести с имеющимися уликами);

– пространственный (фотография как пространственно-визуальный образ выступает документальным подтверждением запечатленного пространства);

– лингвистический (тематическая лексика, отсылающая к специфике фотографии, например: дагерротип, пластинки, негатив, позитив, темная комната и др.).

Первые образцы детективной фотоэкфрастической прозы представлены в конце XIX в., среди которых можно назвать роман Голи Смартта (1833–1893) «Фотографическая карточка» (*At Fault*, 1883), рассказы К. Дойла «Скандал в Богемии» (*A Scandal in Bohemia*, 1891), «Желтое лицо» (*The Adventure of the Yellow Face*, 1894) и др.



Образец эфирной, ментальной или одической фотографии, помогающей в раскрытии преступлений, представлен в цикле рассказов Сакса Ромера (1883–1959) «Спящий детектив» (*The Dream Detective*, 1920).

Раймонд Чандлер, один из основателей школы «крутого» детектива, демонстрирует в романах «Прощай, красотка» (*Farewell, My Lovely*, 1940), «Высокое окно» (*The High Window*, 1942) способность фотографии «рассказывать» и тем самым помогать расследованию: взгляд Филиппа Марло, частного детектива, «при сопоставлении фотографий выхватывает все новые и новые неожиданные детали. И перед нами предстает уже не застывший факт, а рассказ об убийстве» [10, с. 46]. При этом смысл «фотографического» текста «складывается уже непосредственно в самом сознании смотрящего» [10, с. 46]. При работе с фотографиями задача детектива усложняется: уже не просто установить идентичность личности, а дешифровать фотоизображение, выявить его скрытый смысл.

В фантастическом детективном рассказе американского писателя Джека Финнея (1911–1995) «Лицо на фотографии» (*The Face in the Photo [Time Has No Boundaries]*, 1962) профессор конструирует реальность посредством визуального, и тем самым ... ставится вопрос о мере человеческой ответственности за вмешательство в прошлое, за его моделирование» [11, с. 132]. Этот и ряд других жанрообразующих маркеров позволяют определить рассказ как «фотоэксфрастический».

Изменяющийся и усложняющийся статус фотографии в эпоху информативности влияет и на поэтику фотоэксфрастических произведений в целом: теперь она (фотография) не ограничивается своей первоначальной функцией документа («фотография-документ», по А. Руйе [12]), а интерпретирует и конструирует новую реальность, новое социокультурное пространство, становится «фотографией-выражением» (фотографическое письмо, субъективность, автор, сюжет, Другой, диалогизм) [12].

Так, поэтика фотоэксфрастического детектива усложняется, в том числе и за счет того, что рассказчик одновременно выступает фотографом и детективом: «Они неожиданно оказываются в роли детективов, главным образом, потому, что фотографии, находящиеся в их распоряжении и сделанные ими, содержат ценную информацию о преступлениях, но также и потому, что их природные и развитые навыки наблюдения и логического рассуждения не позволяют им игнорировать моральный хаос преступления»

[13, р. 79–80]. В процессе расследования герой-детектив-фотограф, как правило, проходит путь самопознания, сопровождаемый постижением внутреннего «я». Б. Маклейн в статье «Sleuths in the Darkroom: Photographer-Detectives and Postmodern Narrative» анализирует корпус художественных текстов, в которых герои совмещают в себе две ипостаси: рассказ Хулио Кортасара «Слюни дьявола» (*Las babas del diablo*, 1959), романы Дика Фрэнсиса «Рефлекс змеи» (*Reflex*, 1980) и Тимоти Ирвина Финдли «Ложь» (*The Telling of Lies: A Mystery*, 1986). Также в качестве примеров фотодетективного романа он называет следующие: «Murder in Focus» (1990) и «Shortcut to Santa Fe» (1994) Медоры Сэйл; «Remember Me» (1994) Мэри Кларк; «The Dark Room» (1995) Минетт Уолтерс; «Down Home» (1990) Евы Сэндстром; «Still Waters» (1991), «Cold Feet» (1993), «Death Echo» (1993) и «Drift Away» (1994) Керри Такер.

Как явствует из далеко не полного вышеприведенного списка художественных текстов, уверенное укрепление фотоэксфрастического детектива как жанровой разновидности внутри детективного поля явилось прямым следствием перспективного и взаимовыгодного «сотрудничества» двух видов искусств – литературы и фотографии: «...фотография поддерживает литературу, а литература обращается к фотографии для обновления своих источников» [14].

В качестве примеров рассмотрим роман английской «королевы детектива» А. Кристи (1891–1976) «Миссис Макгинти с жизнью рассталась» (*Mrs McGinty's Dead*, 1952) и роман «Ложь» (*The Telling of Lies: A Mystery*, 1986) Т. И. Финдли (1930–2002). Представляется, что данная статья отчасти дополнит теоретическую базу, посвященную англоязычной детективной прозе.

Примечательно, что в жизни А. Кристи фотография занимала особое место, поскольку «она часто сама разрабатывала и печатала относительно небольшие отпечатки» [15, р. 43]. Это, по мнению М. Причарда, внука писательницы, давало ей возможность «оценить их более ясно и лучше почувствовать атмосферу того времени, в котором они были сняты, чем, возможно, она была в состоянии сделать это сама» [15, р. 43]. К тому же с 1949–1957 гг. А. Кристи каждую зиму сопровождала мужа, британского археолога Макса Маллоуэна, в экспедиции на север Ирака, в г. Нимруд. Возможно, что это послужило побудительным мотивом создать в 1952 г. роман, в котором тупиковая на первый взгляд ситуация разрешается благодаря фотографии. Если в анализируемом романе фотография представлена как документ, то в жизни А. Кристи ценила и



другой ее статус – художественный. В автобиографии она описывает уроки в фотошколе Рейнхардта: «В то время была мода: чтобы все выглядело как можно менее похожим на себя самое. К примеру, фотограф клал на стол шесть столовых ложек, затем взбирался на стремянку, свешивался с нее вниз головой и таким образом добивался необычного ракурса или получал изображение не в фокусе. Существовала также тенденция помещать изображение не в центре снимка, а где-нибудь в углу или так, чтобы часть объекта уходила за пределы фотографии, даже на портрете могла присутствовать лишь часть лица. Все это были новомодные веяния. Я принесла в фотошколу головку, вырезанную из букowego дерева, и экспериментировала, снимая ее через самые разные фильтры – красный, зеленый, желтый, чтобы получить всевозможные эффекты, каких только можно добиться в искусстве фотографии с помощью светофильтров» [16, с. 572].

Позволим себе кратко напомнить сюжет романа А. Кристи «Миссис Макгинти с жизнью рассталась». В деревне Бродхинни (Broadhinny) убита пожилая поденщица миссис Макгинти. Все подозрения падают на ее постояльца Джеймса Бентли, у которого якобы были определенные мотивы – присвоить денежные сбережения пожилой женщины. Осужденный, он ожидает смертной казни. Однако следователь уверен в его невиновности и, дабы предотвратить несправедливость, обращается к великому сыщику – Эркюлю Пуаро. Взявшись за расследование, он опрашивает приближенных к убитой, которые пребывают в полной уверенности касательно вины молодого человека. В доме Макгинти он находит газету, напечатанную за несколько дней до трагедии, из которой оказывается вырезана статья. Выясняется, что статья имела подзаголовок «Женщины – жертвы давних трагедий. Где эти женщины сейчас?» и сопровождалась фотографией каждой из них. За некоторое время до смерти миссис Макгинти написала письмо в редакцию этой газеты с намерением получить деньги за информацию: она могла сообщить о владельце, хранящем одно из этих фото. Проницательный Пуаро догадывается, что кому-то из жителей Бродхинни было необходимо заставить замолчать миссис Макгинти навсегда.

Определение Н. Н. Кириленко этого романа как «классического детектива» [17] оправданно, что подтверждается следующими признаками.

Фигура сыщика. Главный герой – профессиональный частный сыщик Эркюль Пуаро, блестяще раскрывающий любые преступления. Метод, применяемый им в расследовании, заключается

в сведении воедино всех фактов, на первый взгляд самых незначительных. Его интеллект, рациональность, логика, наблюдательность приводят к решению самых сложных задач. В его стиле так называемый драматический финал с элементами театрализации, где он выступает ведущим режиссером.

Процесс расследования и решение загадки. Убийство женщины Пуаро раскрывает благодаря фотографии (речь идет о фото, которое миссис Макгинти увидела в одном из домов, где она работала). В газете «Санди компэнион» были напечатаны фото четырех женщин, одно из которых сопровождалось надписью: «Ева Кейн, “другая женщина” в знаменитом деле Крейга» [18, с. 78]. Далее следует описание фотопортрета каждой из них, в том числе и Евы Кейн: «...взъерошенные кудри спадают на уши, огромная шляпа, букет роз доходит до самого уха, будто она держит телефонную трубку» [18, с. 85]. В статье говорилось, что Ева Кейн, ждавшая ребенка, сменила имя на Ивлин Хоуп и покинула Англию навсегда. Причиной тому послужило нашумевшее дело: между 19-летней Евой Кейн, служившей гувернанткой в семье Крейгов, и хозяином дома возникла любовная связь. «Любящий» муж якобы отправил свою жену на лечение за границу, где она и умерла. В конце концов выяснится, что она никуда не уезжала: «Ее тело, разрезанное на аккуратные куски, нашли зарытым в погребке Крейга» [18, с. 80].

Вышеописанную фотографию (с надписью «Моя мама» на обороте) миссис Макгинти обнаружила в доме миссис Апуорд – богатой горделивой пожилой особы, живущей со своим избалованным сыном-драматургом Робинот Апуордом. Как позже выяснится, на самом деле Робин – сын Евы, и зовут его так же, как мать, Ивлин. Он возвращается в Англию, и его усыновляет миссис Апуорд. Она верит Робину, что на фото изображена его родная мать, одаренная балерина, рано умершая от туберкулеза.

Когда Пуаро представил миссис Апуорд все четыре фото женщин из газеты, она сразу же узнала знакомое лицо, но не обмолвилась ни словом: она не могла поверить, что ее любимый Робин имеет отношение к женщине, которая «была соучастницей, жертвой, а может быть, и вдохновительницей в нашумевшем деле Крейга» [18, с. 263]. В результате Робин Апуорд убил свою «мать»-покровительницу (дабы она не изменила завещание, написанное в его пользу) так хладнокровно, как до этого убил миссис Макгинти, которая, увидев фото, решила, что на нем – миссис Апуорд в молодости (она не знала,



что миссис Апуорд – не мать Робина): «...и вдруг в этот безоблачный мир вторгается миссис Макгинти – она узнала фотографию, хранимую им в ящике, фотографию с надписью “моя мама” на обороте» [18, с. 272].

Пуаро заключает, что причиной двух убийств является признанная двумя жертвами фотография. Также он блестяще доказывает, кому она принадлежала и почему хранилась (сначала из сентиментальности, после второго убийства – чтобы подкинуть ее невиновному лицу). По сути, спокойное существование жителей Бродхинни нарушается фотографией и восстанавливается благодаря ей же: несправедливо осужденный Джеймс Бенгли освобожден, а настоящий убийца предстал перед судом.

Фотография в романе А. Кристи представлена как артефакт: она ничего не выражает и не отражает, представляя собой абсолютно банальный снимок. Для ее «прочтения» от субъекта не требуется «визуальная грамотность» (*‘visual literacy’*) (У. Дж. Т. Митчелл), означающая как умение, так и стратегию одновременно, и предполагающая освоение ряда компетенций.

В 1968 г. британский писатель и арт-критик Д. Бёрджер в эссе «О чем сообщает фотография» напишет: «На деле каждая фотография – средство проверки, подтверждения и построения самостоятельного суждения о реальности» [19, с. 24]. Применяя этот тезис к сюжету романа А. Кристи, наглядно можно продемонстрировать важность того, чей взгляд направлен на изображение. Персонажи смотрят на одно и то же фото, но это «видение» разнится: для миссис Макгинти фотография предоставит возможность получить «скромный подарок» в награду за молчание, потому что, если давно забытая сплетня вдруг всплывет, такой “горделивой” женщине, как миссис Апуорд, это явно придется не по вкусу» [18, с. 273]. При этом ее незнание тайны Робина усугубляется подписью на обороте, якобы указывающей на его родство с миссис Апуорд. Одна из функций подписи к фотографии – объяснение реципиенту того, что запечатлено на фото, помогающее ее верно интерпретировать. Для миссис Макгинти как реципиента подпись на оборотной стороне – полноценное сообщение, по сути, объясняющее это фото вербально. Правда, с одной оговоркой: оно ее побуждает к определенным действиям, запутывает и приводит к смерти.

Еще одна существенная деталь, усугубляющая «прочтение», – контекст, в котором размещено фото. В широком смысле слова «визуальность оставляет смыслы открытыми. Это позволяет зрителю самому создавать новые

смыслы в зависимости от контекста и коннотации. Подобная стратегия, конечно, возлагает на зрителя большую ответственность, поскольку он должен сам активно участвовать в восприятии и интерпретации антропологической работы» [20, с. 164–165]. Миссис Макгинти обнаружила фото в книге, подписанной «Ивлин Хоуп» и принадлежащей Робину Апуорду.

Проведенный анализ романа А. Кристи «Миссис Макгинти с жизнью рассталась» позволяет определить его жанр как классический фотоэксфрастический детектив, в котором фотография функционирует на нескольких уровнях поэтики романа, выступая, прежде всего, как документ, имеющий доказательную силу.

Начиная с середины 1970-х гг. классический детектив уступает место постмодернистскому детективу. Д. Клугер называет одну из причин – социопсихологическую, определяя детектив как социопсихологический барометр, «более-менее точно отражающий состояние массового сознания», выражающееся в потере обществом и культурой постоянно сходящейся на нет веры «в возможности разума, в возможности науки, позитивное отношение к познанию окружающего мира» [21, с. 188].

Примером постмодернистского детектива с фотоэксфрастическим жанровым потенциалом выступает роман Т. Финдли «Ложь». В англоязычном варианте роман содержит подзаголовок, отсутствующий в отечественном издании: «A Mystery». В русском языке отсутствует устоявшийся перевод этого термина, о чем пишет Е. В. Халтрин-Халтурина в статье «От готики к детективу (Джейн Остен и британские иронические расследования)»: «Обычно его переводят как «детектив», что оправдано современным пониманием слова» [22, с. 13]. А. Закревская, киновед, отмечает наличие множества поджанровых ответвлений в жанре «mystery», содержащих «ту или иную “загадку”, которая не обязательно раскрывается или даже исследуется» [23, с. 272]. Несомненно то, что подзаголовок ориентирует читателя на восприятие романа Т. И. Финдли в жанре «a mystery story» или «detective fiction», а это значит, что обязательно будут и тайна, и загадка, требующие расставления точек над «i».

Кратко перескажем сюжет романа «Ложь». Главный персонаж – 59-летняя Ванесса Ван Хорн, успешный американский ландшафтный архитектор и фотограф – приезжает летом в любимую престижную гостиницу «Аврора-сэндс». Впервые ее годовалой привезли сюда в 1926 г., и с тех пор, кроме нескольких лет, проведенных в лагере, она ежегодный постоялец гостиницы. Раз-



меренное течение времени прерывает смерть на пляже известного 90-летнего бизнесмена, основателя и владельца фармацевтической империи Колдера Маддокса. Всё, что знает о нем Ванесса, это то, что он «одной половиной мира владеет, а другую арендует» [24, с. 22]; революционный транквилизатор в его честь назван «маддоксин»; имеет множество врагов, и «ничто не могло ни задеть, ни ранить этого человека» [24, с. 24].

Фигура сыщика. Что нам известно о Ванессе? Она и фотограф, и детектив одновременно. Прообразом Ванессы, согласно Б. Маклейну, выступает Холгрейв из романа Н. Готорна «Дом о семи фронтонах». Изначально он предстает как странствующий дагеротипист, а затем уподобляется наблюдательному детективу: раскрывает страшное преступление прошлого, устанавливая тем самым гармонию в семействе Пинченгов. Принципиальное отличие современного героя-сыщика (Ванессы) от классического заключается в том, что стать детективом ее заставляют обстоятельства, по сути, она – детектив поневоле.

В начале и конце романа читатель «видит» развешанные на стенах гостиницы фотографии, на которых запечатлена юная Ванесса: «...тут и я сама, на всех ступенях моей жизни, а до меня – вся моя родня» [24, с. 15], и др. Благодаря им читатель имеет возможность отчасти узнать прошлое Ванессы.

На протяжении всего повествования романа Т. Финдли выстраивает диалог с предшествующей детективной традицией: Ванесса Ван Хорн становится детективом – это отнюдь не отклонение от правил, а отчасти следование викторианской традиции жанра, когда женщины из различных социальных слоев «пересекают гендерные границы и берут на себя мужские прерогативы в своих поисках истины» [25, р. 179].

Процесс расследования. По мере развития сюжета читатель пребывает в напряжении не только от хода расследования, когда жизни Ванессы угрожает опасность, но и от событий, произошедших с ее семьей во время Второй мировой войны. Процесс расследования убийства тесно переплетается с воспоминаниями Ванессы о своем лагерном прошлом – всё это она отражает в дневнике, подаренном ей Лили Портер. Ванесса, называя себя «безмолвным узником» [24, с. 17], уже знает, что отразит в записях себя, но Другую: «Однако тетрадь и открытку Лили подарила моему другому “я”, глубоко сокровенному... чье затворничество наверняка все эти годы казалось таким самоуглубленным, самодостаточным и противоестественным – по причине крайней дисциплинированности» [24, с. 18].

Парадоксальным является то, что эти записки она посвятит полковнику Норимицу, который, по ее словам, «...одной рукой убил моего отца, а другой – превратил его могилу в сад» [24, с. 18]. По ходу расследования читатель узнает из дневника историю ее жизни: «*В марте 1942 – августе 1945 года находилась в концентрационном лагере на острове Ява (голландская Ост-Индия, ныне Индонезия); три месяца интернирования в Сурубае, тридцать девять месяцев в Бандунге*» (курсив автора) [24, с. 150]. Ведение дневника для Ванессы – нарративизация полученного ею травматического опыта, попытка рассказать о пережитом. Из обрывочных воспоминаний Ванессы мы узнаем, что она стала свидетелем убийства ее отца между лагерными зонами – мужской и женской: он хотел всего лишь увидеть жену. Во многом осмыслив этот травматический опыт, Ванесса проводит параллель между убийством Маддокса, совершенным на ее глазах: в обоих случаях она стала свидетелем, а для нее это значит «нести ответственность» [24, с. 167]. И оттого Ванесса тоскует о жизни, в которой когда-то не было боли, не было этого «знания».

Ведение детективом дневниковых записей и параллельное расследование преступления – довольно необычное сочетание для детективного жанра. Н. В. Киреева, анализируя постмодернистские жанры автобиографии и детектива, констатирует в последнем перенос акцентов с эпистемологической проблематики на онтологическую, а также его обращенность «к поиску личностью собственной идентичности, к проблемам чтения, письма и интерпретации» [2, с. 10]. Письмо Ванессы оказывает на нее терапевтический эффект, позволяющий выразить свою боль, «проговорить» ее. В результате происходит (и не прекращается) переосмысление идентичности, как своей семьи, так и самой себя.

Решение загадки. Тайна убийства, как и убийца Маддокса, раскрывается Ванессой благодаря сделанным ею фотографиям.

В начале сюжета ее подруга детства Мег приезжает в гостиницу со своим мужем Майклом Ришем, который «состарился прежде времени – дряхлый старик, впавший в детство. <...> Ведь когда-то он был одним из лучших канадских дипломатов, работавших в Праге, в Москве, в Вене» [24, с. 47]. Причина случившейся трагедии замалчивается Мег, которая «ревниво оберегает мужа и гордо, чуть ли не с вызовом, везет его по жалким остаткам жизни» [24, с. 48]. И только в финале романа Ванесса и читатель узнают «историю смерти» Майкла и имена убийц (Маддокса и Майкла).



После многочисленных сюжетных перипетий в финале романа между Ванессой и спасенной ею Лили Портер, любовницей Колдера Маддокса, происходит разговор, заставляющий Ванессу рассмотреть сделанные ею фото профессионально, с помощью лупы. Ее взгляд «цепляется» за выражение лица Мег в тот день на пляже. «На снимках, как и в Лилином рассказе, Мег вручила Лили этот крем: мол, видела, как она обронила тюбик, подобрала его и по названию и цвету сообразила, что это Колдеров крем. “Вот, – сказала Мег, – держи. Он расщипывает, если решит, что ты его потеряла, Лили”» [24, с. 403]. Она осознает, что причиной его смерти стал нанесенный Лили на тело Маддокса защитный крем, содержащий смертельный паралитический яд, полученный ею из рук Мег. Фотография в этом эпизоде выполняет прагматическую функцию, обусловленную взглядом и обрамляющим ее нарративом. Эту функциональность фотографии объясняет Дж. Бёрджер: «Фотография действительна, когда выбранный момент, запечатленный на ней, содержит частичку истины, которая применима в целом, которая обнажает то, что на фотографии отсутствует, в степени не меньшей, чем то, что на ней присутствует. ... При том эта истина непременно зависит от зрителя» [19, с. 22].

Таким образом, фотографии, сделанные Ванессой и тщательно рассматриваемые ею, обрамленные нарративом, начинают «говорить», приобретая доказательный статус. Если А. Кристи оценивала и художественный статус фотографии, то для Т. Финдли, по словам Б. Маклейна, притягательна и другая ее черта: «...не столько очевидная текстура (фактура) фотографии – ее способность одновременно фиксировать и не отражать биографические данные – и, конечно же, не ее предполагаемая способность говорить правду; скорее очарование авторов фотодетективной литературы заключается в способности фотографии скрывать преступление и бросать фотографу / детективу перцептивный, технический и логический вызов. Сыщик обнаруживает гораздо больше, чем камера. Взгляд, как показывает фотография, становится ограничением, и только превосходные способности фотодетектива к логическим выводам могут раскрыть моральные и социальные истины, скрывающиеся за предполагаемой научной объективностью фотографии» [13, р. 83].

Коллективное преступление времен Второй мировой войны в отношении Ванессы и ее семьи становится «зеркальным» в разрешении

тайны убийства Маддокса. По сути, такие же боль и страдание испытывает Мег. Когда Ванесса понимает, что именно Мег убила фармацевтического магната, та рассказывает о своих мотивах В 1978 г. в Мемориальном институте Мейкина, что в Монреале, работал психиатр Аллан Поттер, честолубие которого не знало морально-этических границ. Он нуждался в финансировании своих экспериментов, основанных на промывании мозгов: «...пациенту, страдающему нервным расстройством... стирают память. Очищают мозг от неприятных проблем и вообще от всего. А потом ... мозг ... заполняют снова, как заблагорассудится экспериментатору... ложью – фальшивыми событиями и дьявольскими трактовками жизни, которые не имеют ничего общего с личностью, некогда страдавшей расстройством, но расстройством-то страдало ее собственное сознание» [24, с. 115]. Всё объясняется и тем, что химические и наркотические препараты, которые вводили Майклу, были произведены в лабораториях Колдера Маддокса. В результате нервного срыва Майкл стал одним из пациентов Поттера, после чего он уже никогда не покидал инвалидного кресла. С помощью подобных экспериментов секретные службы пытались перезаписать память Лили Портер, находившейся рядом с ним в день убийства на пляже.

История Майкла имеет реальный прототип в истории, связанный с именем канадского психиатра Юэна Кэмерона (1901–1967), автора так называемой концепции «управления психикой» (psychic driving). Ее суть сводилась к экспериментам над памятью испытуемого – полное ее стирание и создание абсолютно новой личности. Применявшиеся методы чудовищны: электрошоковая терапия с ежемесячной нормой до 12 ударов, магнитофонные записи с внушениями, наркотические препараты и т. д.

По законам детективного жанра, тайна преступления подлежит раскрытию, а виновный – наказанию. В его классическом варианте это условие соблюдается однозначно. Как справедливо отмечает Е. В. Жаринов, «задача Эркюля Пуаро заключается в том, чтобы восстановить статус кво и всеобщий мир» [10, с. 25]. Другое дело – постмодернистский детектив. Исследователи в большинстве своем единодушны в утверждении, что этот жанр «выворачивает правила наизнанку из своей “реальности”; читатели осознают свои предположения о реальности и смеются над ними» [26, р. 83]; отсутствие традиционного финала, предполагающего наказание преступника, сопровождается обманом чита-



тельских ожиданий, а «сюжетное напряжение в значительной степени переносится на разгадывание характеров», и «всё большее место в нем занимает личная судьба сыщика» [27, с. 147].

В романе Т. Финдли, с одной стороны, событийная канва сохраняется: Ванесса раскрывает тайну преступления и личность убийцы. При этом убийца является жертвой, а Ванесса не может противостоять службам министерств: здравоохранения, внутренних дел, обороны, ЦРУ и др. Рассуждая об интересе Т. Финдли к политической и социальной проблематике, Б. Маклейн отмечает предостережение писателя: «...в дополнение к личности убийцы есть тайна печальной истины о том, что человечество должно быть бдительно против вторжений зла, исходящих либо от отдельных лиц, либо от пагубного чиновничества» [13, р. 82]. Оттого, что неискоренимость зла и восстановление справедливости, по Т. Финдли, безнадежно и недостижимо в современном мире, главным для Ванессы становится процесс поиска в настоящем своей идентичности, своего «Я», обусловленный полученным ею травматическим опытом сорокалетней давности: «Ванесса, которая является частным лицом, дневник которого мы читаем, обладает психологической глубиной и трагическим прошлым, сформировавшим сложную личность» [28, р. 249]. Это позволяет говорить о наличии в романе Т. Финдли элементов метафизического детектива (*metaphysical detective story*) – жанра с характерными для него, как отмечают П. Меривейл и С. Суини, «глубокими вопросами, которые он ставит о повествовании, интерпретации, субъективности, природе реальности и границах знания» [29, р. 1]; где «тайна представляет собой лабиринт без выхода» [29, р. 9]. В расследовании Ванессы не поставлена точка, как и не завершён дневник («внутренний» текст, «внутреннее» расследование), который она будет продолжать вести и одновременно задавать вопросы о принципах и природе бытия, возможностях и границах познания, всеобщей относительности и т. д.

Романы Т. Финдли, включая и постмодернистский детектив «Ложь», по мнению К. Хантер, демонстрируют писательское «острое понимание семиотики жанра, способность использовать различные коды, заложенные в прошлых формах» [28, р. 247]. Предпринимая попытку определить жанр романа Т. Финдли, необходимо учитывать ряд моментов. С одной стороны, писатель, сохраняя в романе жанровые черты классического детектива, отдаёт дань уважения традиции: герой-сыщик, ведущий

расследование и разрешающий загадку преступления. Ванесса, по мнению К. Хантер, «играет роль респектабельной старой девы, напоминающей мисс Марпл» [28, р. 249]. С другой стороны, невозможность наказания виновного и психологическая глубина личности детектива свидетельствуют о трансформации жанра. По наблюдению Т. Н. Амирян, эволюция фигуры детектива обуславливает развитие детективного жанра [30]. Переплетение разного рода историй в романе – детективной, «большой» и личной – образует его жанровое «ядро» и способствует актуализации остросоциальной и историко-философской проблематики.

Исследователи дают различные жанровые характеристики роману Т. Финдли «Ложь».

Так, например, Т. Д'ан относит роман к эксцентричной историографической метапрозе (*eccentric historiographic metafiction*); к магическому реализму, «в данном случае “критикующему” “имперские” Соединенные Штаты, на краю которых неустойчиво балансирует Канада» [31, р. 310], а также к крутому детективу.

К. Хантер относит его к постмодернистскому антидетективному роману (*postmodern anti-detective novel*), в котором разрушается традиционная сюжетная детективная схема: отсутствует желаемое завершение расследования, во многом обусловленное тем, что в финале не предполагается наказание виновного, поскольку «обычное различие между жертвой и злодеем размыто до неузнаваемости» [28, р. 263].

Б. Маклейн относит его к фотофикшену (*photo-fiction*), конкретно – поджанру фотодетективного романа (*the photo-detective novel*), в котором персонаж выступает детективом и фотографом одновременно.

Как представляется, роман Т. Финдли является свидетельством динамично развивающейся жанровой разновидности – постмодернистского фотоэкфрастического детектива (*postmodern photoekphrastic detective novel*), в котором фотоснимок, в отличие от любого материального объекта, «особо предрасположен для нарративизации» [32, с. 583] и предполагает читателя, воспринимающего и интерпретирующего многомерный «фотографический» текст, обусловленный контекстом.

Утверждение Т. Е. Автухович относительно способности экфрасиса «проблематизировать отношения между искусством и действительностью и тем самым быть индикатором эстетики – как автора, так и новой эпохи, которую автор представляет» [33, с. 86] применимо и к фотоэкфрасису, выступающему в детективной



прозе (на разных этапах ее бытования с конца XIX в.) одним из признаков сменяющих друг друга философских и культурологических концепций.

В результате проведенного анализа становится очевидным, что детектив живо реагирует на меняющиеся социально-исторические, политические условия, что не может не влиять на трансформацию его жанровой структуры. Его жанровая гибкость позволяет современным писателям одновременно вести диалог с предшествующей традицией и экспериментировать, создавая новые жанровые разновидности.

Список литературы

1. *Анджарпаридзе Г. А.* Предисловие // Кестхеи Т. *Анатомия детектива: Следствие по делу о детективе* / пер. с венг. Е. Тумаркиной. Будапешт : Корвина Сор., 1989. С. 5–15.
2. *Киреева Н. В.* Трансформация жанровых конвенций автобиографии и детектива в прозе американского постмодернизма : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2011. 34 с.
3. *Полуэктова Т. А.* Детективная фотоэкфрастическая проза в Англии конца XIX века («Фотографическая карточка» Г. Смарта и «Скандал в Богемии» А. К. Дойла) // Компаративные филологические исследования в эпоху глобализации / отв. ред. О. Г. Сидорова, Л. А. Назарова. Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 2023. С. 63–77. URL: https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/120900/1/978-5-7996-3611-1_2023.pdf (дата обращения: 20.10.2023).
4. *Сидорова А. Г.* Интермедияльная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка) : дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2006. 218 с.
5. *Бочкарева Н. С.* Модификация экфрастического жанра в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» // Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр : сб. науч. тр. Вып. 2 / под ред. О. Н. Турышевой. Екатеринбург : Ажур, 2014. С. 65–70.
6. *Судленкова О. А.* «Каждая фотография – это рассказ»: фотографический экфрасис в современной британской литературе // Теория и история экфрасиса: Итоги и перспективы изучения : материалы конференции. Седльце, 2018. С. 326–339. EDN: YTIZPM
7. *Яровикова Ю. В.* К вопросу о категориальном определении экфрасиса // Филология: научные исследования. 2019. № 1. С. 144–151. <https://doi.org/10.7256/2454-0749.2019.1.28507>
8. *Бовсуновская Т.* Экфрастические жанры в литературе XXI века: Эрик-Эмманюэль Шмитт и Гвен Купер // Теория и история экфрасиса: Итоги и перспективы изучения : материалы конференции. Седльце, 2018. С. 451–462.
9. *Bell A.* Crime Scene Photography in England, 1895–1960 // *Journal of British Studies*. 2018. Vol. 57, iss. 1. P. 53–78. <https://doi.org/10.1017/jbr.2017.182>
10. *Жаринов Е. В.* Мир приключений (англоязычный детектив). М. : Знание, 1991. 64 с.
11. *Полуэктова Т. А.* Жанровые особенности фотоэкфрастического рассказа Дж. Финнея «Лицо на фотографии» // *Мировая литература в контексте культуры*. 2022. № 14 (20). С. 128–134. <https://doi.org/10.17072/2304-909X-2022-14-128-134>
12. *Руйе А.* Фотография. Между документом и современным искусством. СПб. : Клаудберри, 2014. 712 с.
13. *MacLaine B.* Sleuths in the Darkroom: Photographer-Detectives and Postmodern Narrative // *The Journal of Popular Culture*. 2004. Vol. 33, iss. 3. P. 79–94. https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1999.3303_79.x
14. *Castro A.* Approaching photographic ekphrasis // International and interdisciplinary conference: «Ekphrasis: from paragone to encounter» Department of English, The University of Hull, England, 3–5 July, 2013. URL: https://www.academia.edu/91790276/Approaching_photographic_ekphrasis (дата обращения: 02.01.2024).
15. *Prichard M.* My Grandmother, Agatha Christie. The Bloomsbury Handbook to Agatha Christie / ed. by M. A. Evans, J. C. Berntal. London : Bloomsbury Academic, 2023. P. 37–43. <https://doi.org/10.5040/9781350212503.ch-1>
16. *Кристи А.* Автобиография / пер. с англ. В. Чемберджи, И. Дорониной. М. : Эксмо, 2009. 640 с.
17. *Кириленко Н. Н.* Классический детектив как жанр криминальной литературы: инвариант и генезис. М. ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2020. 245 с.
18. *Кристи А.* Миссис Макгинти с жизнью рассталась / пер. с англ. М. А. Загота. М. : Эксмо, 2018. 288 с.
19. *Бёрджер Дж.* Фотография и ее предназначение : эссе. М. : Ад Маргинем Пресс, 2014. 240 с.
20. *Панакова Я.* Визуальные методы: на пути к постижению миграционного опыта // *Журнал социологии и социальной антропологии*. 2007. Т. 10, № 4. С. 161–177. EDN: LGKUJN
21. *Клугер Д.* Баскервильская мистерия: История классического детектива. М. : Текст, 2005. 189 с.
22. *Халтрин-Халтурина Е. В.* От готики к детективу (Джейн Остен и британские иронические расследования) // Поэтика зарубежного классического детектива / отв. ред. : К. А. Чекалов, М. Р. Ненарокова. М. : Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького РАН, 2019. С. 12–24. EDN: HJJQW
23. *Закревская А.* Настоящий американский детектив: равнение на телевидение // *Иностранная литература*. 2018. № 1. С. 272–282.
24. *Финдли Т.* Ложь : роман / пер. с англ. Н. Федоровой. М. : Иностранка, 2007. 430 с.
25. *Nayder L.* Victorian Detective Fiction // *A Companion to the Victorian Novel* / ed. by W. Baker, K. Womack. Westport : Greenwood, 2001. P. 177–187.
26. *Owen K. B.* «The Game's Afoot»: Predecessors and Pursuits of a Postmodern Detective Novel // *Theory and Practice of Classic Detective Fiction* / ed. by J. Delamater, R. Prigozy, Hofstra University. Westport, Conn. : Greenwood Press, 1997. P. 73–84. (Contributions to the Study of Popular Culture, No. 62).



27. Саруханян А. П. Детектив // Энциклопедический словарь английской литературы XX века / отв. ред. А. П. Саруханян ; Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького РАН. М. : Наука, 2005. С. 142–148.
28. Hunter C. Desire and Disruption: Narrative Structures in the Fiction of Timothy Findley. Diss. Dr. Sci. (Philos.). University of Victoria, 1991. 308 p.
29. Merivale P., Sweeney S. E. The Games Afoot. On the Trail of the Metaphysical Detective Story // Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism / ed. by P. Merivale, S. E. Sweeney. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1998. P. 1–24. <https://doi.org/10.9783/9780812205459>
30. Амирян Т. Н. От классического детектива к постмодернистскому детективу: аспекты жанровой трансформации // Метаморфозы жанра в современной литературе : сб. науч. тр. / отв. ред. Е. В. Соколова ; сост.: Н. Т. Пахсарьян, А. А. Ревякина. М. : ИНИОН РАН, 2015. С. 146–162. (Теория и история литературоведения).
31. D'haen T. Timothy Findley's Headhunter, Empire, and Canadian Modernity // (Un)Writing Empire / ed. by T. D'haen. Amsterdam ; Atlanta : Rodopi, 1998. P. 309–321. (Cross/Cultures. Vol. 30). https://doi.org/10.1163/9789004433595_018
32. Зенкин С. П. Imago in fabula: интрадиггетический образ в литературе и кино. М. : Новое литературное обозрение, 2023. 620 с.
33. Автухович Т. Е. Эволюция фотоэкфрасиса как отражение смены литературных эпох // Человек говорящий, пишущий, читающий в литературе : сб. науч. ст. : в 2 ч. Ч. 1. Гродно : ГрГУ им. Я. Купалы, 2018. С. 78–87.

Поступила в редакцию 06.01.2024; одобрена после рецензирования 02.02.2024; принята к публикации 08.05.2024; опубликована 30.08.2024

The article was submitted 06.01.2024; approved after reviewing 02.02.2024; accepted for publication 08.05.2024; published 30.08.2024